LA SAPIENZA. UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI STORIA, ANTROPOLOGIA, RELIGIONI, ARTE, SPETTACOLO (SARAS)

**CORSO DI DOTTORATO IN STORIA DELL'ARTE**

**XXXVIII CICLO**

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

# *LA SCULTURA ITALIANA ALLE CORTI DI CARLOS II E FELIPE V DI SPAGNA (1665-1746): PRESENZA, FUNZIONE, IMPATTO E CIRCOLAZIONE*

Candidato: Alejandro Elizalde

Matricola: 2095638

Tutor: Prof. Andrea Bacchi

Co-Tutor: Prof. Francesco Freddolini

Co-Tutor: Prof. Juan Luis González García

Coordinatrice del Corso di Dottorato: Prof.ssa Raffaella Morselli

A. A. 2025-2026




UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DOCTORADO EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS Y DE LA CULTURA**

TESIS DE DOCTORADO

# *LA ESCULTURA ITALIANA EN LAS CORTES DE CARLOS II Y FELIPE V (1665-1746): PRESENCIA, FUNCIÓN, IMPACTO Y CIRCULACIÓN*

Candidato: Alejandro Elizalde

Tutor: Prof. Andrea Bacchi

Co-Tutor: Prof. Francesco Freddolini

Co-Tutor: Prof. Juan Luis González García

A. A. 2025-2026

«Al dolce guidami
Castel natìo,
Ai verdi platani,
Al quieto rio,
Che i nostri mormora
Sospiri ancor.»

— *Gaetano Donizetti, Anna Bolena (1830)*

**Riassunto:** La presente tesi di dottorato analizza la presenza e il ruolo della scultura italiana nelle corti di Carlos II e Felipe V di Spagna tra il 1665 e il 1746. Lo studio prende in considerazione il contesto politico e culturale della corte, il ruolo dei mediatori artistici e le strategie di committenza che favorirono l'introduzione di scultori e opere italiane nei principali spazi del potere iberico. Attraverso l'analisi di fonti archivistiche, inventari, corrispondenze e opere conservate in collezioni pubbliche e private, la ricerca ricostruisce le reti artistiche e le dinamiche di trasferimento culturale tra Italia e Spagna. In questo modo, la tesi contribuisce a ridefinire il ruolo della scultura italiana nel contesto artistico della corte spagnola tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo, evidenziandone l'impatto nei processi di trasformazione del gusto e delle pratiche artistiche della monarchia.
**Parole chiave:** scultura italiana; corte spagnola; Carlos II; Felipe V; committenza artistica; circolazione artistica; trasferimento culturale; relazioni artistiche tra Italia e Spagna.

**Resumen:** La presente tesis doctoral analiza la presencia y el papel de la escultura italiana en las cortes de Carlos II y Felipe V de España entre 1665 y 1746. El estudio toma en consideración el contexto político y cultural de la corte, el papel de los intermediarios artísticos y las estrategias de patronazgo que favorecieron la introducción de escultores y obras italianas en los principales espacios del poder ibérico. A través del análisis de fuentes archivísticas, inventarios, correspondencia y obras conservadas en colecciones públicas y privadas, la investigación reconstruye las redes artísticas y las dinámicas de transferencia cultural entre Italia y España. De este modo, la tesis contribuye a redefinir el papel de la escultura italiana en el contexto artístico de la corte española entre finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, destacando su impacto en los procesos de transformación del gusto y de las prácticas artísticas de la monarquía.
**Palabras clave:** escultura italiana; corte española; Carlos II; Felipe V; patronazgo artístico; circulación artística; transferencia cultural; relaciones artísticas entre Italia y España.

**Abstract:** This doctoral dissertation analyses the presence and role of Italian sculpture at the courts of Charles II and Philip V of Spain between 1665 and 1746. The study considers the political and cultural context of the court, the role of artistic intermediaries, and the patronage strategies that facilitated the introduction of Italian sculptors and artworks into the principal spaces of Iberian power. Through the analysis of archival sources, inventories, correspondence, and artworks preserved in public and private collections, the research reconstructs artistic networks and the dynamics of cultural transfer between Italy and Spain. In doing so, the dissertation contributes to redefining the role of Italian sculpture within the artistic context of the Spanish court between the late seventeenth and the first half of the eighteenth century, highlighting its impact on the transformation of taste and artistic practices within the monarchy.
**Keywords:** Italian sculpture; Spanish court; Charles II; Philip V; artistic patronage; artistic circulation; cultural transfer; artistic relations between Italy and Spain.

## Indice

**Introducción** 1-40

a) Marco cronológico y agentes implicados 1-6
b) Marco objetual y geográfico 6-10
c) Objetivos y estructura 10-24

c. 1) La retratística italiana al servicio de los reyes de España: de Florencia a Messina 11-13

c. 2) Los regalos diplomáticos: estrategias artísticas y poder en la Corte española 13-14

c. 3) La escultura italiana en la decoración de los Reales Sitios 14-15

c. 4) Los escultores italianos en la corte española: impacto técnico, institucional y material en las artes locales 15-24

d) Estado de la cuestión 24-31

**Saggi** 41-278

1. La ritrattistica italiana al servizio dei re di Spagna: da Firenze a Messina 42-79
    a. Il progetto equestre di Valenzuela e il programma decorativo della plazuela dell'Alcázar in età di Mariana de Austria 43-62
    b. Il ritratto equestre regio nel sud dell'Italia: presenza e affermazione del potere monarchico 62-68

2. I doni diplomatici: strategie artistiche e potere nella corte spagnola 80-166
    a. Il rilievo prezioso come omaggio diplomatico durante il XVII secolo. Dai rilievi di Santa Rosa da Lima di Cafà ai doni Barberini 82-90
    b. La fortuna di Alessandro Algardi durante il regno di Carlos II: il *San Michele Arcangelo* di Alba de Tormes 90-100
    c. Il *Calvario* di Antonio Raggi di El Escorial e la ricezione del *Crocifisso Pamphilj* di Algardi alla corte di Carlos II 101-07
    d. La *Fontana dei Fiumi* di Gian Lorenzo Bernini e *Le Quattro Parti del Mondo* di Lorenzo Vaccaro: la Monarchia Ispanica come governatrice universale 107-15
    e. «Quattro cose, che erano altrettante meraviglie»: i doni della legazione Barberini a Felipe V durante il suo soggiorno a Napoli (1702) 115-24

f. Giovanni Giardini e l'oreficeria romana al servizio della *Monarquía Hispánica* durante il primo regno di Felipe V. I doni del nunzio Giorgio Spinola 124-33
g. Apertura verso una nuova sensibilità: il trionfo del marmo durante il secondo regno di Felipe V. La *Fede* di Antonio Corradini 133-39

3. La scultura italiana nella decorazione dei *Reales Sitios* 167-208
    a. Il Real Alcázar di Madrid durante il governo di Carlos II 169-80
    b. Il Palacio del Buen Retiro e le acquisizioni di scultura dell'ultimo Austria 180-88
    c. La decorazione dei *Reales Sitios* durante il regno di Felipe V. Il Palacio de La Granja de San Ildefonso 188-97

4. Gli scultori italiani alla corte spagnola: impatto tecnico, istituzionale e materiale sulle arti locali 209-78
    a. Francesco Filippini († 1697), «escultor de corte» di Carlos II 210-21
    b. Lo scultore di corte durante il regno di Carlos II: la partecipazione straniera e la ridefinizione del mestiere nell'ambito ispanico. Peter Philipp Schor e il trionfo del decorativismo barocco romano nell'Alcázar di Madrid. 221-35
    c. La scultura durante il primo regno di Felipe V (1700–25): trasformazione del sistema artistico locale e il ruolo dell'«italiano». Il *retablo* della Colegiata di La Granja de San Ildefonso 235-48
    d. Il ritorno dell'influenza italiana: l'impatto del *retablo* del Noviciado dei Gesuiti e l'arrivo di Filippo Juvarra 248-55

**Conclusiones** 279-89

a) La definición bidireccional de la Monarquía Católica a través de los escultores y la escultura italiana 279-284
b) El gusto artístico de Carlos II y Felipe V a través de la escultura italiana 284-89

**Catalogo** 291-524

Introduzione al catalogo 292-95
Elenco delle opere 296-299

**Bibliografia** 525-67
**Elenco delle illustrazioni** 528-533
**Appendice documentaria** 534-50

## Introducción

El trabajo que se desarrolla en las siguientes páginas, y con el que estas palabras dan comienzo, tiene por objeto el estudio de la presencia, el impacto, la función, la circulación de la escultura y de los escultores italianos en el entorno de Carlos II (fig. 1) y Felipe V (fig. 2) , así como en el de los personajes más próximos a ambos monarcas, en particular tres grandes reinas: Mariana de Austria (fig. 3), Mariana de Neoburgo (fig. 4) e Isabel de Farnesio (fig. 5). Bajo esta formulación aparentemente sintética subyace, sin embargo, una reflexión prolongada y sostenida, de compleja delimitación, que ha ido madurando a lo largo del proceso de investigación y redacción, y que ha orientado el desarrollo del estudio conforme a unas coordenadas y directrices muy precisas, de las que deliberadamente no se ha querido exceder —aunque en ocasiones no haya resultado sencillo—. Conviene, por tanto, explicitar ahora estos presupuestos. Antes de adentrarnos en un fenómeno de tan amplio alcance, resulta necesario dar cuenta de las razones que han conducido a la elección de este marco cronológico y temático, así como de los objetivos que se persiguen y de las herramientas metodológicas que han guiado la investigación.

### a) Marco cronológico y agentes implicados

Puede resultar, en primer lugar, sorprendente la decisión de abordar conjuntamente los reinados de Carlos II y Felipe V, periodo en el que se producen algunos de los acontecimientos de mayor calado en la historia de la Monarquía Hispánica: entre ellos, sin duda, la muerte en 1700, sin descendencia, de Carlos II, que supuso, de facto, el final, tras casi dos siglos, del gobierno de la Casa de Austria y la entronización de la dinastía borbónica en la figura de Felipe V. Este acontecimiento ha sido interpretado tradicionalmente como un punto de inflexión radical en los sistemas que regían la Corona, tanto en el plano político y administrativo como en el cultural; una visión que, sin embargo, en las últimas décadas ha sido revisada, dada su simpleza y perspectiva acrítica, de manera significativa por diversas disciplinas.

Desde la Historia del Arte, el año 1700 no ha sido únicamente considerado como el tránsito de una dinastía a otra, sino también como un momento de ruptura en los modelos de consumo artístico, de gusto y de mecenazgo regio. Así, en líneas generales, el paradigma "austríaco", consolidado bajo Felipe IV a mediados del siglo XVII, habría sido sustituido con rapidez por aquel asociado a la cultura política francesa y a la figura de Luis XIV, uno de los grandes rivales de la Monarquía Hispánica. Desde esta perspectiva, ambos períodos han sido entendidos —y en buena medida continúan siéndolo— como modelos de gobierno y, en lo que aquí interesa, como formas diferenciadas de relación con la producción artística y con sus

creadores, así como con los procedimientos de adquisición e incorporación de obras a las Colecciones Regias, concebidos como esencialmente antagónicos y de raíces divergentes.

En el ámbito de la producción artística local, una serie de factores adicionales ha contribuido a reforzar la percepción de esta cesura. No deja de ser significativo que en 1685 fallecieran Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Francisco de Herrera *el Mozo*, circunstancia que ha sido interpretada, en relación con el estudio de la producción —y del consumo artístico local—, como la desaparición de los grandes referentes del modelo cortesano precedente, con la salvedad de la figura de Claudio Coello; una suerte de orfandad estilística en lo que se refiere al reinado de Carlos II, que solo vendría a subsanarse con la llegada de Luca Giordano. No resulta inapropiado, en este sentido, evocar el título de uno de los trabajos que Miguel Morán Turina dedicó a la retratística de la Casa de Austria a finales del siglo XVII, siempre elocuente en sus formulaciones, significativamente titulado: «Fue un final asombroso, sí, pero un *finab*»[1], recogiendo la sentencia ya formula a mediados del siglo previo por Carla Justi, quien al describir *La adoración de la Sagrada Forma* afirmaba que con ella la pintura español «murió dignamente»[2].

Sin embargo, tal contexto no debe entenderse necesariamente como el término del relato, sino más bien como un punto y aparte dentro de un proceso de mayor alcance: un periodo de reformulación y efervescencia de las artes locales españolas que, siempre porosas y abiertas al influjo europeo, continuaban su desarrollo en formas difícilmente clasificables o encorsetables en esquemas rígidos. Más que una ruptura definitiva, se trataría, por tanto, de una fase de reajuste y redefinición de lenguajes, en la que tradición y renovación convivieron de manera particularmente dinámica. Así lo ha demostrado con amplitud Ángel Aterido en su libro *El final del Siglo de Oro (1685–1726). La pintura en Madrid en el cambio dinástico*[3], obra que no casualmente arranca su andadura en ese simbólico año de 1685, y en el que se subraya la vitalidad, la complejidad y la capacidad de adaptación del panorama artístico madrileño en estos años de transición.

Es desde esta perspectiva —no como un final, sino como un proceso de transformación— desde la que presentamos y abordamos los reinados de Carlos II y Felipe V, con el propósito de examinar, tomando como objeto de estudio la escultura italiana a ellos contemporánea, si realmente puede hablarse de un cambio de paradigma en las formas de consumo, apropiación y significación artísticas entre ambos monarcas. El análisis, por tanto, no se limita a una mera constatación cuantitativa de encargos o adquisiciones, sino que aspira a

[1] Morán 2013.

[2] Justi 1953, citado en Morán 2013, p. 88.

[3] Aterido 2015.

indagar en las lógicas culturales, políticas y simbólicas que articularon tales prácticas, preguntándose en qué medida Carlos II prolongó la tradición coleccionista heredada de su padre y hasta qué punto Felipe V asumió, reformuló o desvió los modelos recibidos, introduciendo nuevas dinámicas vinculadas al horizonte borbónico. Se trata, en definitiva, de reconstruir cómo se reconfiguró el coleccionismo artístico en torno a las figuras de ambos soberanos y a los distintos espacios cortesanos en los que este se materializó —Alcázar, Buen Retiro, La Granja—, de determinar qué significado adquirieron en ellos las esculturas italianas en tanto que objetos de representación, mediación simbólica y afirmación del poder, y de analizar asimismo qué papel desempeñaron los escultores italianos activos a su servicio en la corte y de qué modo contribuyeron a modelar ese nuevo horizonte artístico.

Más allá de estas cuestiones, el marco cronológico escogido responde también a una serie de factores específicos vinculados al gobierno de la Monarquía y a la propia historia de la configuración, consolidación y transformación de su acervo regio de escultura. El arranque de nuestro estudio toma como punto de partida el año 1661, fecha del nacimiento de Carlos II, lo que permite abordar —aunque sea de manera sucinta— los últimos años del reinado de Felipe IV, fallecido en 1665, y conocer así el ambiente cultural, las directrices del mecenazgo y las prácticas de coleccionismo regio en cuyo seno se formaría el nuevo monarca. Este encuadre inicial no persigue ampliar indebidamente el objeto del trabajo, sino ofrecer el necesario contexto para comprender las inercias, modelos y estructuras heredadas que condicionaron el horizonte artístico del joven soberano, así como los mecanismos administrativos, diplomáticos y cortesanos a través de los cuales se articulaba entonces la adquisición, recepción y exhibición de obras escultóricas en el ámbito de la corte.

Fue, en efecto, bajo Felipe IV cuando el coleccionismo regio de escultura conoció un impulso decisivo, cuyo momento de afirmación más visible se produjo durante el segundo viaje a Italia de Velázquez (1649–51), ampliamente reconocido por la historiografía como un punto de inflexión en la configuración de las Colecciones Reales —tanto en pintura como en escultura— y en la intensificación de los contactos con los principales focos artísticos italianos[4]. Aquella experiencia no sólo consolidó una política activa y sistemática de adquisición, sino que contribuyó también a fijar criterios de valoración, selección y recepción de la escultura moderna que proyectarían su influencia en las décadas posteriores, configurando un horizonte de expectativas estéticas y culturales que condicionaría las decisiones artísticas de la corte en la segunda mitad del siglo XVII.

[4] La bibliografía sobre el evento es extensa. Véase Salort 2004a, y *Esculturas para el Alcázar* 2007.

Esta apertura cronológica conlleva, de manera natural, el análisis de los primeros compases de la Junta de Gobierno y de la regencia de Mariana de Austria, quien desempeñó un papel decisivo no solo en el devenir político y religioso del reino, sino también en la configuración de los espacios cortesanos, en la decoración de los Reales Sitios y en la importación de esculturas de notable interés para las colecciones regias. Asimismo, no debe olvidarse su influencia en la educación de Carlos II, tanto en el plano político como en el artístico, pues, pese a las tensiones que marcaron su relación en determinados momentos, la reina regente continuó siendo una presencia determinante en la formación y orientación del monarca hasta su fallecimiento en 1696. No resulta, por ello, pertinente desligar el reinado efectivo de Carlos II de las directrices establecidas durante la regencia: el monarca no hizo sino completar la reconstrucción y reconfiguración del Real Sitio de El Escorial tras el incendio de 1671, proyecto impulsado por su madre y que habría de condicionar la política artística posterior[5]. Del mismo modo, recibiría de Mariana durante todo su reinado no solo un conjunto significativo de bienes y obras que engrosaron el patrimonio regio, sino también unas determinadas orientaciones devocionales y culturales que influyeron de manera sustancial en la configuración del mecenazgo y en la selección de artistas y piezas durante el reinado de Carlos[6].

El término final del estudio, sin embargo, no coincide, como cabría esperar, estrictamente con la muerte de Felipe V en 1746, sino que se sitúa algunos años antes, en torno a 1740. Esta fecha marca un momento de culminación caracterizado, entre otros aspectos, por la instalación definitiva de las esculturas de Giovanni Baratta en la fachada del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (cat. 24), episodio que puede considerarse el punto álgido de la breve pero intensa presencia de Filippo Juvarra en la Península Ibérica. Su llegada supuso un verdadero revulsivo en el panorama artístico local, al introducir nuevas soluciones formales y escenográficas, y representó, en cierto modo, el canto de cisne de la política artística de Felipe V en relación con la escultura italiana contemporánea. En ese contexto, la década de 1740 puede entenderse como el momento en que se consuma y, al mismo tiempo, comienza a fraguarse un nuevo modelo de relación con el consumo y la producción artística que había caracterizado buena parte del periodo anterior.

Fue precisamente la consolidación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, precedida por la Junta Preparatoria de 1744, así como la organización del taller de escultura del

---

5 Sancho 1989; Morán 2009.

6 Por ejemplo, Carlos II recibió de su madre, en herencia, los lienzos con la historia de San Cayetano de Lorenzo Vaccaro, hoy repartida entre el Museo del Prado (P00642, 43, 44, 46) y Patrimonio Nacional, n. inv. 10006160, 61, 67, 68; 100010100, 103. Véase C. García-Frías, en *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 288.

nuevo Palacio Real bajo la dirección de Gian Domenico Olivieri hacia 1750, lo que precipitó la progresiva institucionalización de las bellas artes en España. Ambos procesos condujeron —como han señalado Claude Bédat[7] y María Luisa Tárraga Baldó[8]— hacia un modelo artístico más reglado y normativizado, basado en estructuras formativas estables, jerarquías académicas y criterios estéticos codificados, distinto del sistema de circulación, adquisición y resignificación de la escultura italiana aquí analizado, todavía estrechamente vinculado a la iniciativa regia y a las dinámicas cortesanas que la acompañaban. Se abría así una nueva fase en la que el protagonismo individual del monarca y de su entorno inmediato cedía progresivamente terreno a instancias corporativas y a marcos institucionales que redefinirían de manera sustancial las relaciones entre artistas, poder y mercado.

Esta delimitación, que, en resumidas cuentas, abarca cerca de ochenta años de la historia del arte español y del coleccionismo regio —desde el modelo austríaco hasta la consolidación borbónica—, implica dejar al margen los años finales de Isabel de Farnesio, quien, como reina viuda, sobrevivió a su marido durante dos décadas, hasta 1766. Si bien su figura resulta fundamental para comprender la configuración artística del primer reinado borbónico, el análisis de su etapa posterior conduciría a dinámicas que se desarrollan ya en un contexto progresivamente distinto, en el que la corte comenzaba a transformarse bajo parámetros institucionales nuevos. Se trata, en efecto, de una actuación que prolonga formas heredadas de intervención regia en el ámbito artístico, más que de una inserción decidida en las estructuras académicas y regladas que caracterizarán el horizonte posterior.

Por otro lado, aunque el título de este trabajo incorpora explícitamente el término «corte», esta ha quedado en cierto modo relegada a un segundo plano por razones, una vez más, de delimitación y concreción del objeto de estudio. Ello no obsta, sin embargo, para que en las páginas que siguen aparezcan mencionados miembros destacados del entorno cortesano —como el cardenal Portocarrero, quien recibió importantes envíos de escultura y otros objetos artísticos desde Roma[9]; los almirantes de Castilla, cuyas adquisiciones propiciaron la incorporación de

[7] Bédat 1989.

[8] Tárraga 1992.

[9] Hago notar, por ejemplo, cómo al escultor Domenico Guidi se le compró por mandato papal, en 1679, una serie de lienzos de Garofalo que debían ser entregados a este personaje: «*Si compiacerà d'ordinare che sia spedito mandato di pagamento di scudi centodieci, dico scudi centodieci moneta in persona del Signor Domenico Guidi, quali se gli fanno pagare per prezzo di due quadretti antichi in tavola mano del Garofalino di grandezza palmi 1 ½ e incirca alti, e larghi circa palmi 2; in uno vi sono la Madonna, S. Gioseppe, S. Anna, S. Giovannino, e Nostro Signore; e nell'altro la Madonna con il Putto in braccio, e S. Giuseppe, senza cornici, il tutto dato da lui per servitio di Nostro Signore per donarli al Signor Cardinale Portocarrero, e gli bacio le mani. Di S.*

diversas obras a las Colecciones Reales; o el propio marqués del Carpio, protagonista indiscutible de este trabajo (véanse cats. 2, 9, 10, 12 y 15), así como Fernando de Valenzuela (cfr. cat. 31)—, cuya actuación resulta inseparable del fenómeno aquí analizado. Con todo, el estudio sistemático del coleccionismo de escultura moderna por parte de la nobleza madrileña desborda los límites del presente trabajo y deberá abordarse en futuras investigaciones, y, por otro parte, no se trata de un ámbito carente de atención historiográfica, pues cuenta ya con contribuciones relevantes, entre las que cabe señalar los estudios de Rosario Coppel y de Kelley Helmstutler Di Dio, especialmente *Sculpture Collections in Early Modern Spain*[10].

**b) Marco objetual y geográfico**

La siguiente cuestión que conviene definir, más allá de los agentes y las cronologías, es el objeto mismo de estudio en sus dimensiones materiales y geográficas: es decir, qué objetos han sido considerados susceptibles de análisis, cuáles han quedado deliberadamente al margen y en qué lugares fueron ejecutados. Aunque la respuesta a tales interrogantes podría parecer, en un primer momento, sencilla —esto es, la escultura creada *ex novo* por artistas activos en la península italiana dentro de la cronología escogida—, lo cierto es que su delimitación ha resultado considerablemente más compleja, debido a factores que afectan tanto a la autoría y naturaleza de las obras como a sus trayectorias materiales, focos de creación, contextos de encargo y procesos de recepción e incorporación en las colecciones regias.

En primer lugar, porque muchas de las obras modernas llegaban acompañadas de piezas de cronología más antigua, cuyo estudio no podía ignorarse por completo en la medida en que contribuían a esclarecer las motivaciones de su envío, entrega o encargo. En otras ocasiones, tal y como corroboran las fuentes, determinadas esculturas fueron presentadas o adquiridas por los monarcas como modernas cuando, en realidad, se trataba de obras ejecutadas con anterioridad o, por el contrario, de piezas posteriores cuya cronología efectiva —hoy reconstruible— no coincidía con aquella bajo la cual fueron consideradas en su momento, ya fuera por desconocimiento, por error de atribución o por una elección deliberada.

En algunos casos, incluso, ni en el momento de su entrega existía plena conciencia de su datación o de su naturaleza histórica, especialmente cuando se trataba de piezas restauradas o intervenidas en época moderna. Esta condición híbrida —a medio camino entre lo antiguo y lo contemporáneo— ha exigido un análisis particularmente matizado, atento tanto a la cronología

*Pietro li 28 gennaro 1679*». Città del Vaticano, AAV, Computisteria Palazzo Apostolico, Tesoreria, vol. 597, fol. 72; transcrito en Onori 2021, p. 313.

[10] Coppel, Helmstutler di Dio 2013.

efectiva de las obras como al modo en que fueron percibidas y valoradas en su contexto de recepción, y ha llevado, en última instancia, a prescindir del estudio pormenorizado de determinadas piezas cuya inclusión habría desbordado el marco conceptual aquí propuesto. Debe añadirse, además, que muchas de estas restauraciones —como las llevadas a cabo por los escultores vinculados a la colección de Cristina de Suecia— no respondieron a una iniciativa directa de Felipe V ni de Isabel de Farnesio, quienes adquirieron dicha colección ya intervenida; en consecuencia, tales modificaciones no pueden interpretarse como expresión de la política artística de los monarcas. Por el contrario, cuando las intervenciones sí fueron promovidas por la Corona o ejecutadas por artistas afincados en la corte, se ha considerado oportuno, al menos, mencionarlas en cuanto ilustran los procesos de apropiación y resignificación de las obras en su nuevo contexto.

Por otro lado, la ausencia o pérdida de un número significativo de piezas pertenecientes a la Colección Real —de cuya probada existencia apenas subsisten registros testamentarios, inventarios o menciones documentales— introduce un grado adicional de complejidad en el análisis, al privarnos del objeto mismo y, por ende, de su valoración material en el presente estudio. La dificultad para determinar con certeza si tales obras eran modernas o antiguas, así como para precisar su autoría, procedencia o apariencia, ha obligado a adoptar una postura de cautela metodológica: cuando ha sido posible, se ha optado por consignar su existencia de manera prudente, dejando abierta la posibilidad de futuras identificaciones, aun cuando no pueda asegurarse su adscripción a la escultura moderna en sentido estricto. Esta circunstancia ha llevado, en determinadas páginas, a presentar algunas hipótesis más como propuestas de trabajo o indicios razonados que como conclusiones definitivas, en coherencia con una aproximación historiográfica consciente de los límites impuestos por la conservación fragmentaria del patrimonio estudiado.

En otro orden de cosas, ha sido necesario —y resulta fundamental que esto quede claramente establecido— asumir que la categoría de «escultura italiana» no puede definirse exclusivamente en términos de origen nacional. Junto a los artistas nacidos en los territorios de la península itálica, como Domenico Guidi, Giovan Battista Foggini o Lorenzo Vaccaro, deben considerarse también aquellos escultores —y, por extensión, sus obras— de procedencia diversa cuya formación, trayectoria y arraigo profesional en Italia los integraron plenamente en su cultura artística, al tiempo que contribuyeron de manera decisiva a la configuración y desarrollo de los lenguajes plásticos locales. Tal es el caso de François Duquesnoy (cat. 7a, cat. 7b) Johann Bernhard Fischer von Erlach (cat. 12a, cat. 12b), Giusto Le Court (cat. 28), Peter Philipp Schor (fig. 77) o Ferdinando Reyff —entre otros—, artistas de origen centroeuropeo que vivieron y se

formaron en Italia, participando activamente en la definición de aquello que hoy entendemos como barroco, ya fuera en Roma o en Venecia.

Fueron precisamente estos artistas y sus obras quienes contribuyeron de manera decisiva a la difusión de los lenguajes barrocos en la corte de Carlos II y Felipe V, ya fuera mediante su traslado directo a Madrid y el desempeño de funciones en los Reales Sitios —como Schor en el Alcázar o Reyff en La Granja—, ya a través de la circulación indirecta de sus piezas. Así lo ejemplifica, entre otros casos, el de François Duquesnoy, escultor de notable reputación en la corte ibérica, como demuestran no solo los relieves de su invención —aunque no de su factura— enviados por los Barberini a Felipe V y a su entorno (figs. X), sino también la reiterada mención de su nombre en los inventarios reales junto a los de Bernini y Algardi; la incorporación, en un momento posterior, de dos obras vinculadas a su producción a las Colecciones Reales (cat. 12a; cat. 12b); o incluso la atribución que Antonio Ponz le otorgó al describir diversas piezas presentes en el «Cuarto Bajo» del Palacio de La Granja como de su mano, entre ellas este misterioso *putto* (fig. 6)[11].

En suma, la labor de los primeros contribuyó, a través de su traslado y actividad directa en la corte, a la difusión de un lenguaje de carácter escenográfico y plenamente barroco, mientras que la actuación de los segundos —mediante la circulación de sus obras— favoreció la implantación en Madrid de un gusto de matriz clasicista —casi arcádico—, del que Duquesnoy fue uno de sus más altos exponentes: un lenguaje de clara raigambre romana, articulado y reformulado por un artista nacido en Bruselas cuya recepción y resignificación se materializó en la corte hispánica. Este caso pone de relieve hasta qué punto la circulación de modelos, nombres y prestigios resultó tan decisiva como la presencia física de los propios artistas, evidenciando que la construcción de la «italianidad» artística fue, en buena medida, un fenómeno cultural antes que estrictamente geográfico.

En lo que respecta precisamente a este parámetro, se ha atendido asimismo a piezas ejecutadas en cualquiera de los principales focos de producción de la península italiana, desde Génova, Milán y Venecia hasta Roma y Florencia, sin olvidar los territorios del sur de Italia. Sea cual fuere el lugar de origen de las obras, se ha considerado imprescindible interrogarse sobre las razones concretas que motivaron cada encargo y cada adquisición en uno u otro foco productivo. Tales decisiones pudieron responder, en primer lugar, al gusto personal del monarca o de su entorno inmediato, entendido como una inclinación estética específica hacia determinados lenguajes formales, materiales o artífices; en segundo lugar, a la fuerza de la tradición, es decir, a la continuidad de modelos previamente consolidados en la cultura cortesana y asumidos como

[11] «Un niño recostado, con corona de flores, y es de estilo del flamenco Fresnoy». Ponz (1722–94) 1947, p. 891.

legítimos o deseables, cuya encarnación y consolidación se localizaban en determinadas ciudades italianas y no en otras; y, en tercer lugar, a la facilidad estructural de acceso a ciertos centros de producción, favorecida por vínculos políticos, comerciales o diplomáticos que hacían más viable —y en ocasiones más ágil— la obtención de determinadas obras. Así puede explicarse, por ejemplo, la presencia recurrente de esculturas de factura napolitana o genovesa en el horizonte de la corte, por tratarse de territorios de clara influencia ibérica, aun cuando no todas esas piezas hayan llegado hasta nosotros o puedan documentarse con precisión.

Sin embargo, en otros casos, especialmente cuando se trata de obras ya existentes —es decir, no creadas específicamente para Carlos II o Felipe V— cuya incorporación al acervo regio obedeció a circunstancias particulares, como herencias o la compra de colecciones ya formadas, resulta difícil extraer conclusiones firmes acerca del gusto o del consumo entendidos como resultado de una preferencia deliberada por la escultura de una u otra región italiana. En tales situaciones —y me refiero principalmente a las adquisiciones de la colección Odescalchi por parte de Felipe V e Isabel de Farnesio—, la integración de las piezas en las Colecciones Reales fue fruto de decisiones contingentes y, en muchos casos, indirectas, pues los monarcas ni siquiera llegaron a contemplar personalmente aquello que estaban adquiriendo. En consecuencia, resulta complejo determinar si existió un interés específico por determinados escultores —por ejemplo, por Alessandro Rondoni, de cuya mano se incorporó un número significativo de obras procedentes de dicha colección (cat. 17)— o si su presencia respondió más bien a la lógica interna del conjunto adquirido. Distinguir entre estos distintos niveles de motivación —gusto, tradición, facilidad estructural u oportunidad concreta— permite evitar explicaciones unívocas y comprender el coleccionismo escultórico de Carlos II y Felipe V como un proceso dinámico y estratificado, en el que confluyeron factores personales, institucionales y circunstanciales, a menudo superpuestos entre sí.

Pero, sin lugar a dudas, la mayor dificultad ha sido asumir la necesidad de ampliar el objeto de estudio más allá de las piezas de bulto redondo que, con mayor evidencia, encajarían dentro de la categoría tradicional de "escultura", como estatuas o relieves, para incluir tipologías que, en un primer momento, podrían parecer ajenas a nuestro interés: relicarios, mesas, espejos, consolas, carruajes o relojes. Muchos de estos artefactos, más a allá de desempañar una función específica —contenedores de reliquias, soportes ornamentales, vehículos de transporte, elementos de decoración doméstica o instrumentos de medición del tiempo—, constituían auténticas manifestaciones escultóricas cuya envergadura, complejidad material y elaboración artística —en las que intervinieron algunos de los más destacados escultores italianos del momento— los convertían en piezas de alto valor simbólico y fundamentales para un análisis

completo del fenómeno que aquí se examina. De hecho, estos objetos actuaron con frecuencia como regalos diplomáticos o como vehículos privilegiados de difusión de la presencia italiana ante las cortes de Carlos II y Felipe V, integrándose plenamente en las dinámicas de representación del poder y convirtiéndose en espacios privilegiados de manifestación de la labor de los escultores italianos activos en Madrid, cómo será el caso de Francesco Filippini, quien oficialmente desempeñó el papel de relojero, y Schor, quien fue considerado, más bien, como ingeniero.

### c) Objetivos y estructura

Definidas ya las coordenadas de nuestro análisis —cuyos parámetros materiales, geográficos y cronológicos han quedado establecidos en los epígrafes precedentes—, resta determinar con precisión cuál es el objeto específico de nuestra investigación. En definitiva, se aspira a reconstruir cuál fue la presencia efectiva de la escultura y de los escultores italianos en Madrid durante el período aquí estudiado; qué obras llegaron a España, por qué vías y en qué contextos; qué impacto tuvieron en el entorno cortesano y cuál fue su función; hasta qué punto se vincularon a resortes políticos o diplomáticos inherentes al ejercicio del poder; en qué medida contribuyeron a la configuración del gusto de los monarcas; y cómo se articuló su circulación material y simbólica dentro del espacio europeo.

Con tal propósito, el presente trabajo se organiza en dos grandes secciones complementarias, destinadas a analizar tanto la dimensión factual de esa presencia —obras, agentes y trayectorias— como su alcance cultural y político en el marco de la Monarquía Hispánica. La primera está compuesta por cuatro ensayos de carácter contextual, en los que se abordan las funciones, usos y significados de la escultura italiana y de los escultores en el ámbito cortesano, tanto desde una perspectiva artística y funcional como en relación con el lugar que estas obras ocuparon en las colecciones regias; a lo que haremos una breve introducción a continuación, señalando, en dos casos concretos, determinados tópicos y tradiciones historiográficas que conviene tener presentes y someter a revisión. La segunda sección reúne un conjunto de fichas de catálogo en las que se examinan de manera pormenorizada determinadas esculturas especialmente significativas para el fenómeno aquí estudiado, atendiendo a su datación, génesis, autoría, fortuna crítica y trayectoria dentro de la Colección Real; es decir, aquellas piezas que, por su relevancia histórica, material y simbólica, permiten comprender con mayor precisión el contexto que este trabajo analiza.

Esta estructura responde a la voluntad de conjugar, por un lado, una reflexión de carácter analítico e interpretativo, orientada a contextualizar el papel que desempeñaron la escultura y los escultores italianos contemporáneos en sus dimensiones políticas, simbólicas, artísticas, espaciales

y técnicas durante los reinados de Carlos II y Felipe V y, por otro, un análisis detallado de las obras concretas que encarnaron dicho fenómeno, atendiendo a sus procesos de encargo, circulación, recepción e integración en las colecciones regias. Se ha buscado, así, equilibrar el estudio de las dinámicas generales con el análisis material y documental de piezas específicas, cuya trayectoria permite fundamentar empíricamente las hipótesis planteadas. De este modo, el discurso se construye a partir del diálogo constante entre interpretación y evidencia, entre contexto y objeto, evitando tanto la abstracción excesiva como la mera acumulación descriptiva y aspirando a una comprensión integrada del fenómeno en sus múltiples niveles.

**c. 1) La retratística italiana al servicio de los reyes de España: de Florencia a Messina**

El primer capítulo se dedica al análisis del uso que los monarcas españoles de nuestro interés hicieron de la escultura italiana en la construcción de sus imágenes de poder: a qué modelos remitían dichas elecciones, qué referentes iconográficos y formales activaban y en qué circunstancias fueron empleadas. Estas problemáticas —y, en general, todo lo relativo a la figura de Carlos II— se abordarán procurando sustraer el análisis a los prejuicios historiográficos que han condicionado de manera persistente la interpretación de su imagen, la cual ha sido con frecuencia leída como una máscara ficticia y profundamente mediada, destinada a disimular las supuestas incapacidades físicas y psíquicas del rey mediante fastuosas representaciones cargadas de retórica simbólica y de emblemas de poder, concebidas como instrumentos compensatorios frente a un cuerpo debilitado y una autoridad cuestionada.

Sirva como ejemplo el prólogo del libro de Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II*, donde se afirma que «fue la delicada salud física e intelectual del monarca a lo largo de toda su vida lo que obligó a los artistas de la corte a reforzar su débil imagen pública con apabullantes representaciones visuales de carácter oficial: la presencia artística debía compensar y reforzar las limitaciones de la presencia real. Y esta estrategia no solamente se aplicó en la corte, sino en todos los escenarios del imperio»[12]. Sin negar la relevancia de tales planteamientos, el presente estudio propone reconsiderar hasta qué punto estas representaciones deben entenderse exclusivamente como estrategias compensatorias o, por el contrario, como parte de un sistema coherente de construcción simbólica del poder que responde a lógicas políticas y culturales más amplias, que incluso superaban el reinado del último Austria.

Ahora bien, sólo al abandonar esta lectura decadentista y entender la política de representación de Carlos II como reflejo del devenir histórico de su corte y al ponerlo en diálogo

[12] Mínguez 2013, p. 12.

con las prácticas europeas contemporáneas, es posible valorar la retratística del último Austria en su justa medida, desde una perspectiva rigurosa y fiel a los hechos históricos. El propio Luis Ribot ha señalado que «la abundancia de retratos y representaciones varias del monarca no solo se da en España, sino que es propia de aquel periodo del absolutismo, como puede observarse en otras cortes, especialmente en la de Luis XIV»[13]. En efecto, pocos soberanos como el Rey Sol llevaron a cabo una política tan agresiva de representación: el monarca francés invadió literalmente Europa con su imagen, como ha demostrado Peter Burke en su extraordinario volumen *The Fabrication of Louis XIV*, donde enumera y analiza la existencia de más de trescientos retratos distintos ejecutados en todo tipo de materiales, así como más de setecientas estampas y trescientas medallas diferentes (!), sin contar los proyectos monumentales —como su retrato ecuestre de la *Place Louis-le-Grand*— y las innumerables series celebrativas, entre ellas los lienzos de *L'Histoire du Roi* de Charles Le Brun, que representan los principales acontecimientos de su reinado durante la década de 1670[14].

No pretendo entrar aquí en el mérito de analizar la naturaleza de todos y cada uno de estos retratos, ni de compararlos con los creados durante el reinado de Carlos II —tarea que, por sí sola, podría constituir una tesis doctoral independiente—, sino simplemente llamar la atención sobre la normal sobreproducción de retratos en cualquier monarquía europea, fruto del deseo de configurar una imagen que transmitiera todas las virtudes que se atribuían maniqueamente a un soberano. Dejando de lado el vicio historiográfico sobre las supuestas limitaciones intelectuales y gubernativas de Carlos II —nada más alejado de la realidad—, resulta evidente que un monarca como Luis XIV, cuya buena salud nunca ha sido puesta en tela de juicio, llevó a cabo una política del retrato tan intensa y agresiva como la de su homólogo español y acérrimo enemigo, sin que este haya sido nunca acusado de transformar su apariencia u ocultar sus debilidades.

Por otro lado, como explica Luis Ribot, esa profusión de retratos simbólicos debe vincularse a un momento muy concreto del reinado de Carlos II: el periodo de la regencia de Mariana de Austria, una etapa absolutamente extraordinaria en la historia de España, de la que apenas existen precedentes directos y en la que todo el aparato cortesano —y, con él, la política representativa— se puso en marcha ante tan atípica circunstancia. Como recuerda el citado investigador, si ponemos en relación estos retratos —entre los cuales el de Sebastián Herrera Barnuevo, conservado en el Museo Lázaro Galdiano, constituye quizá su exponente más

[13] Ribot 2025, p. 344.

[14] Burke (1992) 1994, p. 16.

significativo—, no hallamos disonancia alguna respecto a las estrategias de representación política desarrolladas por Luis XIII de Francia y su madre María de Medici durante la regencia[15].

En este sentido, conviene subrayar que, en lo que respecta a los monumentos y retratos encargados a Italia analizados en las páginas precedentes, no hubo en ellos nada de excepcional ni de específico, nada que respondiera a una necesidad de autolegitimación exacerbada propia del último Austria frente a casos paralelos que patrocinaron los miembros de las distintas casas reales europeas. Es más, las decisiones y encargos de Carlos II se alinean a la perfección no solo con las políticas retratísticas de sus predecesores —tanto en sus tipologías como en los focos de creación—, sino también, y sobre todo, con las practicadas por sus «colegas» europeos[16]. Su coherencia mantiene a la Monarquía Hispánica plenamente integrada en un sistema artístico y diplomático paneuropeo común, basado en la circulación de modelos, artistas y formatos, y en el uso compartido del retrato —muy particularmente el ecuestre— como lenguaje de poder y de continuidad dinástica.

**c. 2) Los regalos diplomáticos: estrategias artísticas y poder en la Corte española**

El segundo capítulo se centra en el análisis de las esculturas italianas remitidas a Madrid en calidad de regalos diplomáticos durante el tránsito entre los reinados de Carlos II y Felipe V. Estas obras serán examinadas no sólo como piezas artísticas, sino como objetos insertos en dinámicas de intercambio entre cortes, cuya circulación estuvo mediada por embajadores, cardenales, agentes y redes políticas de notable complejidad, lo que las convierte en instrumento de representación política y, en numerosos casos, también religiosa. Tales piezas participaron, por tanto, en estrategias de afirmación dinástica, en gestos de alianza o reconciliación y en mecanismos de consolidación de vínculos entre la Monarquía Hispánica y determinados territorios italianos. Cuando el contenido iconográfico remitía a figuras sagradas, alegorías o héroes clásicos, el objeto adquiría además una dimensión confesional o moralizante, reforzando visualmente la legitimidad del soberano y su inserción en un orden providencial.

Sin embargo, estas esculturas no fueron únicamente vehículos simbólicos: también fueron valoradas como bienes artísticos de prestigio. Su autoría, su procedencia y su calidad

[15] Ribot 2025, p. 344.

[16] Quizás sea con el emperador Leopoldo I de Austria, con quien mayores concomitancias —por razones dinásticas y familiares evidentes— se advierten en la representación regia. De hecho, Carlos II figura con frecuencia en las series escultóricas encargadas por el gobernante a Paul Strudel. Véase Polleross 2022, pp. 403–07, para la serie ecuestre —donde se establece un sugerente diálogo entre las efigies de Carlos II y Leopoldo I—, y pp. 460–68 para la serie austriaca de esculturas con representación de los reyes de España. No hemos entrado aquí en su análisis por no tratarse de una manufactura italiana.

material —mármol, bronce o plata— formaban parte del mensaje implícito del regalo. El envío de una obra ejecutada por un escultor reconocido o procedente de un foco artístico de relevancia internacional implicaba el reconocimiento de una jerarquía cultural compartida y situaba a la corte receptora dentro de una red europea de excelencia artística. No obstante, lejos de ser meros objetos ornamentales, estas piezas actuaron como nodos de intercambio simbólico y como instrumentos activos en la construcción de la imagen internacional de la Monarquía, evidenciando hasta qué punto la circulación artística fue inseparable de las estrategias de poder que la sustentaron.

**c. 3) La escultura italiana en la decoración de los Reales Sitios**

El tercer capítulo pretende abordar el lugar que las esculturas objeto de este estudio ocuparon en las Colecciones Reales desde una perspectiva espacial, decorativa y funcional, analizando su ubicación, exposición e integración en los programas ornamentales desarrollados en el Real Alcázar de Madrid, el Palacio del Buen Retiro y el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso durante los reinados de Carlos II y Felipe V. No se trata, pues, únicamente de determinar la posición física de cada pieza, sino de reconstruir la lógica que presidió su emplazamiento, las jerarquías espaciales en las que se inscribía y las relaciones que establecía con otros elementos del entorno —pinturas, arquitecturas, tapices, mobiliario y objetos suntuarios— dentro de sistemas decorativos complejos.

Solo desde esta perspectiva, considerando la escultura en relación con el resto de los objetos de la Colección y atendiendo a su papel configurador de los espacios palatinos —capaz de articular recorridos, subrayar ámbitos de representación, marcar ejes simbólicos y reforzar discursos dinásticos y ceremoniales—es posible comprender estas obras no como piezas aisladas o intercambiables, sino como parte integrante de dispositivos escenográficos cuidadosamente construidos, en los que la materialidad, la procedencia y el lenguaje formal de cada obra contribuían a modelar la experiencia visual y política de la corte. Este enfoque permite, además, evaluar el grado de centralidad que la escultura italiana alcanzó en el entramado decorativo regio, con el fin de determinar si su presencia fue meramente ornamental y circunstancial o, por el contrario, estructural en la configuración material y simbólica de los Reales Sitios durante los reinados de Carlos II y Felipe V.

Asimismo, el estudio de estas residencias permitirá, en última instancia, determinar el lugar que ocuparon las obras que los monarcas recibieron como regalos o adquirieron por iniciativa propia en el interior de sus palacios, precisando su inserción concreta en el entramado decorativo. Analizar su emplazamiento no sólo esclarece su función espacial, sino que también contribuye a valorar la percepción que los propios soberanos tuvieron de dichas piezas: el grado

de visibilidad que se les otorgó, los ámbitos en los que fueron situadas y las asociaciones visuales que se establecieron con otros objetos permiten aproximarnos a su consideración simbólica y política dentro del espacio cortesano.

**c. 4) Los escultores italianos en la corte española: impacto técnico, institucional y material en las artes locales**

Finalmente, el cuarto capítulo se dedica a los escultores de origen italiano —o de formación italiana— que trabajaron en territorio hispano, examinando su aportación al sistema artístico local, su grado de integración en las dinámicas cortesanas y el modo en que transformaron o adaptaron los lenguajes escultóricos en el contexto madrileño. La presencia y el análisis de tales artistas —entre los que se encuentran Francesco Filippini, Peter Philipp Schor y Ferdinando Reyff, estos dos últimos de origen centroeuropeo pero formados en Italia— conducen necesariamente a un replanteamiento del lugar que la escultura y la figura del escultor real ocuparon en el entramado cortesano entre finales del siglo XVII y los inicios del siglo siguiente, obligándonos a reconsiderar no solo su función dentro del aparato representativo de la Monarquía, sino también el alcance efectivo de su intervención en la configuración material y simbólica de los espacios regios.

Las lecturas que hasta la fecha se han realizado del fenómeno —esto es, de la figura del escultor en la corte—, aun contando con aportaciones fundamentales en la bibliografía, han tendido en ocasiones a simplificar su papel, particularmente en la España carolina, debido en gran medida a la falta de incorporación sistemática de la presencia y del peso específico de los artistas foráneos activos en Madrid. Resulta sintomático, por ejemplo, que Juan José Martín González, considerado el mayor especialista en escultura de la Edad Moderna dentro de la historiografía española reciente, en su obra fundamental sobre la escultura barroca en España entre 1600 y 1770 apenas mencione a los artistas extranjeros activos en el ámbito cortesano durante el último tercio del siglo XVII —periodo que caracteriza como marcado por «un descenso notable»—, centrando su atención casi exclusivamente en figuras como Pedro Alonso de los Ríos y Miguel de Rubiales[17]. Esta omisión ha condicionado de manera significativa la interpretación del estatuto y de la función del escultor en el entorno cortesano.

Pero, es más, cuando estas figuras han sido objeto de análisis, lo han sido con frecuencia desde los parámetros tradicionales de la historiografía local. No resulta casual, en este sentido, que Juan María Cruz Yábar, en sus estudios sobre Francesco Filippini —de los que esta tesis se

[17] Véase Martín González 1983, pp. 273–77. Su opinión se mantendría tiempo después, al afirmar, al referirse al último tercio del siglo XVII, que «constituye un período de transición. Hay ausencia de grandes escultores». Véase Martín González (1973) 1996, p. 391.

nutre ampliamente—, lo definiera como «platero»[18], en consonancia con la naturaleza predominantemente metálica de las obras que ejecutó para Carlos II y en plena coherencia con una tradición historiográfica hispánica que ha tendido a subsumir la escultura en metal bajo categorías propias de la platería o de las artes suntuarias, diferenciándola así del ámbito escultórico en sentido pleno. Ello responde a unas coordenadas locales en las que la escultura fue entendida prioritariamente como producción en madera —y muy especialmente como imaginería policromada—, relegando otras materialidades a ámbitos considerados secundarios o limítrofes.

Ejemplo elocuente de cuánto se viene señalando lo ofrece la propia división aún vigente en muchos manuales de historia de la escultura española, entre los que los volúmenes de la colección *Summa Artis. Historia General del Arte* continúa siendo una referencia ineludible, pese a sus evidentes superaciones. Mientras que el volumen XXVI incluye un extenso estudio de Juan José Martín González sobre la escultura en España del siglo XVII[19], las producciones en plata —abordadas por José Manuel Cruz Valdovinos[20]— y en bronce —analizadas por Rosario Coppel[21]— aparecen recogidas en el segundo y primer tomos respectivamente del volumen XLV, correspondiente a las artes decorativas. Esta organización editorial no es meramente formal, sino que refleja una jerarquización disciplinar que ha condicionado la percepción misma de la escultura en metal y de sus artífices, desplazándolos hacia otros ámbitos, como el de la orfebrería o las llamadas artes decorativas. De este modo, y de manera en cierto modo inverosímil, figuras como Leon Leoni o Virgilio Fanelli no encuentran su lugar en los volúmenes dedicados a la escultura barroca en España, sino en aquellos consagrados a las artes decorativas, no por no ser escultores, sino por el hecho de haber trabajado el bronce y la plata —materiales que, en la clasificación historiográfica, han pesado más que la propia naturaleza escultórica de sus obras.

Ejemplo paradigmático de esta escisión lo ofrece, una vez más, un conjunto de piezas de trascendental importancia para este trabajo: las *Cuatro Partes del Mundo* de Lorenzo Vaccaro, cuya historia y significación se analizan en detalle en distintos apartados del presente estudio, así como en sus correspondientes fichas de catálogo (cats. 26a, 26b, 26c, 26d). En el ámbito hispánico, las publicaciones en las que estas obras han sido abordadas han atendido con mayor frecuencia a su materialidad —esto es, a su condición de piezas en plata— que a su concepción como esculturas. Así, Gloria Martínez Leiva las publicó en las actas tituladas *Estudios de Platería de San Eloy*, mientras que Ignacio José García Zapata y Laura Illescas Díaz, en el título mismo de su comunicación —«Las cuatro partes del mundo conocidas… Obras del platero Lorenzo

[18] Véase Cruz Yábar 2022.

[19] Martín González (1973) 1996, pp. 243-431.

[20] Cruz Valdovinos 1999, pp. 512-610.

[21] Coppel 1999, pp. 138-83.

Vaccaro»—, definen explícitamente al escultor como trabajador de la plata. No debe resultar extraño, por tanto, que hayan sido objeto de estudio preferente por parte de especialistas en platería, como José Manuel Cruz Valdovinos (2003) o Francisco Javier Montalvo Martín (2005), especialmente con motivo de las exposiciones en las que las piezas fueron presentadas.

No me resisto, sin embargo, a mencionar un segundo ejemplo, a todas luces elocuente, que tiene una vez más en su centro una de las obras más importantes de esta tesis doctoral: el relieve con el *Encuentro entre Atila y León Magno* de Alessandro Algardi, perteneciente a las colecciones de Patrimonio Nacional (fig. 29). Esta obra aparece incluida en el catálogo de la platería redactado por Fernando Martín, conservador responsable de este material por entonces en las colecciones de Patrimonio Nacional, junto a otras piezas como cruces, cálices y diversos elementos aparentemente secundarios o subsidiarios propios de las artes decorativas[22]. Resulta completamente paradójica la inclusión de una obra como la de Algardi —que Jennifer Montagu consideró una de las grandes obras de la escultura del barroco romano— en un catálogo acompañado de este tipo de objetos[23].

Esta escisión historiográfica entre escultura y platería ha generado consecuencias de notable alcance, pues la integración sistemática de la plata en el ámbito exclusivo de la orfebrería o de las artes decorativas ha desdibujado la condición escultórica de muchos de sus autores, condicionando su percepción, su valoración crítica e incluso su ubicación dentro del relato historiográfico. Así, por ejemplo, Francesco Filippini, a pesar de haber desempeñado un papel fundamental en la ejecución de las esculturas broncíneas que configuraban el altar de la Sagrada Forma de El Escorial (figs. X, X), ha sido reconocido, en el mejor de los casos, como platero, como hemos visto, o, en otras ocasiones, reducido a su función cortesana de «relojero», categoría que, como se verá, resulta insuficiente y equívoca para definir el alcance real de su actividad. No es casual que este personaje, en el marco de la *Summa Artis*, encuentre acomodo exclusivamente en el ensayo dedicado a los relojes y a los relojeros, redactado por Luís Montañes, y no en los volúmenes consagrados a la escultura barroca en España[24]. Una vez más, el canon disciplinar no ha sabido integrar adecuadamente la figura de un artífice italiano capaz de fundir bronce al servicio de Carlos II, revelando hasta qué punto la historiografía española de la escultura ha tendido a excluir o a desdibujar aquellos perfiles que no encajaban en sus categorías tradicionales.

Pero es más: esta fractura disciplinar ha tenido otra consecuencia significativa, que incide directamente en el núcleo de esta tesis, a saber, la negación recurrente de la capacidad ibérica

[22] Martín 1991, p. 44, cat. 19.

[23] Montagu 1971.

[24] Montañés 1996, p. 296.

para la ejecución de bronces de gran ambición formal. Este elemento, asociado por su materialidad al ámbito técnico de la platería, pero por su concepción volumétrica al terreno propio de la escultura, quedó atrapado en una categoría ambigua que dificultó su estudio y su adecuada valoración historiográfica. Esta ambigüedad ha repercutido tanto en el cuestionamiento de su adscripción al ámbito local como en el hecho de que, como hemos visto, ciertos artífices hayan quedado al margen del canon escultórico, en parte por su condición extranjera y en parte por el propio estatuto híbrido del material. El conjunto de estos factores invita, por tanto, a reconsiderar el lugar que ocupó la fundición del bronce en Madrid a finales del siglo XVII, con el fin de contextualizar mejor así a los italianos a los que dedicaremos nuestra atención en el correspondiente capítulo

La práctica de la fundición del bronce en España no tuvo su origen, como podría pensarse a primera vista, en la figura de los Leoni. En primer lugar, porque estos nunca ejecutaron sus obras en el ámbito local, pues, como es bien sabido, cuando fue necesario realizar las esculturas del retablo del monasterio de San Lorenzo de El Escorial por encargo de Felipe II, así como las de los grandes cenotafios funerarios, Pompeo Leoni, en lugar de establecer en Madrid los talleres necesarios para su fundición, optó por regresar a su Milán natal y utilizar el obrador familiar. Además, aunque estos escultores lombardos contribuyeron decisivamente a difundir el gusto por la escultura en bronce entre las élites cortesanas ibéricas, resulta difícil determinar hasta qué punto compartieron sus conocimientos técnicos sobre la fundición con los escultores locales, a pesar de que mantuvieron relación con artistas como Juan de Arfe o Lesmes Fernández del Moral, extraordinarios escultores y trabajadores ya de otro metal como era plata.

Sea como fuere, la práctica de la fundición cortesana local parece haberse consolidado ya a comienzos del siglo XVII, en el contexto del gran proyecto decorativo broncíneo del Panteón de San Lorenzo. Fue precisamente en 1619 cuando Giovanni Battista Crescenzi, maestro mayor de las obras reales, emprendió un viaje por diversas ciudades de Italia con el fin de reclutar a un conjunto de escultores y artesanos capaces de ejecutar dicho programa[25]. La misión resultó más que satisfactoria, gracias en gran medida a la mediación de los embajadores españoles en la península italiana, quienes activaron con rapidez los resortes diplomáticos necesarios para localizar a los mejores trabajadores del metal en sus respectivas ciudades. Ese mismo año, Crescenzi regresó a Madrid con un equipo altamente cualificado y, pocos meses más tarde, ya en plena actividad, recibió el título de responsable «de las obras del bronce».

[25] Para el proyecto de Crescenzi, así como para los escultores y otros aspectos de la decoración del Panteón, véase el extraordinario trabajo de Val 2017, pp. 305–68.

Entre los nuevos artífices activos en El Escorial figuraban Pietro Gatti, encargado de los modelos; los fundidores romanos Franuccio Franucci y Clemente Censore; así como Francesco Generino o Ginori y Giovanni Battista Barinci, ambos de origen florentino. A este núcleo se sumaron dos «plateros» de procedencia flamenca y formación italiana, Nicolás Vanderiet y Jorge Horenbek, quienes —al igual que los artistas mencionados previamente— aparecen descritos en la documentación como *reparadores*, es decir, responsables del dorado y del remate final de las piezas. Asimismo, se incorporó al equipo Giovanni Antonio Ceroni, de origen milanés, junto con una importante nómina de artífices locales: Felipe Harnaldo; Martín Frison, limador; Juan Escult o Escultor; Cristóbal Rodríguez; Domingo Ribas; Juan Bautista Marcos, picador de limas; Matías Martínez; Jorge Juz; Jacques Singlada; Andrés Mazo, vaciador; y Bartolomé Rodríguez, hundidor, entre muchos otros.

Todos estos artífices se integraron en un complejo y cuidadosamente regulado sistema de trabajo que no sólo comportó una fortísima inversión económica —tanto en el aprovisionamiento de bronce como en los demás materiales necesarios para la ejecución de estos elementos—, sino que dio origen a un taller sólido, establecido en el propio Monasterio, especializado en el trabajo del bronce, así como a una práctica plenamente colaborativa entre los artífices, en la que cada uno conocía con exactitud su función —modelar, vaciar, dorar o pulir— dentro del proceso de producción de los diversos elementos vegetales, arquitectónicos y figurativos destinados para el Panteón del Monasterio. Este fue, en rigor, el verdadero origen de la práctica de la escultura en bronce en la corte española y pronto su práctica se difundiría, a partir de ese momento, a otros talleres

De hecho, tras la muerte de Crescenzi en 1638, la culminación del aparato decorativo del Panteón pasó a manos del escultor local Pedro de la Sota, quien, especialista en la fundición de campanas, hubo de ejecutar en su taller de Madrid, por voluntad real, el vaciado de las piezas aún pendientes para el monasterio, lo que le obligó a formar un sólido equipo de trabajo que doró y remató, entre 1643 y 1647, todos los elementos faltantes. Será precisamente de este mismo taller de donde, durante esos años, salieron los imponentes espejos broncíneos, integrados por dos águilas bicéfalas, que darían nombre a la célebre Sala de los Espejos del Alcázar en la que se ubicaban y cuyo modelado fue encargado a Domingo de Rioja directamente por Velázquez. Pedro de la Sota, campanero de profesión, se convertiría así, a mediados de siglo, en uno de los fundidores de Felipe IV, prolongando su actividad hacia el Real Alcázar de Madrid[26].

[26] Para los Sota, véase Cotillo 2017, y para la fundición de los espejos, Barrio Moya 1989. Además, estos no fueron los únicos marcos en bronce ejecutados en Madrid, en el entorno del Alcázar, a finales del reinado de Felipe IV, pues, por ejemplo, dos pequeños retratos de los monarcas en posiciones orantes, vinculados al ámbito velazqueño,

Los citados espejos, desaparecidos en el incendio del Alcázar (1734), descansaban, como ilustran los célebres retratos de Juan Carreño de Miranda de la familia real (fig. 7), sobre leones de bronce que, aunque encargados por Diego Velázquez durante su segunda estancia en Italia al entorno de Alessandro Algardi —quien confió el modelo a Giuliano Finelli y el vaciado en bronce a Matteo Bonarelli (figg. 53a, b)—, eran atribuidos por Antonio Palomino a Domingo de La Rioja y a su discípulo Manuel Contreras[27]. Aunque hoy sabemos —tal como ha demostrado Juan Cruz Yábar[28]— que su intervención hubo de limitarse a la adaptación de las figuras a los nuevos bufetes de piedras duras que Velázquez ordenó colocar sobre los leones, distintos del diseño inicialmente previsto, el testimonio de Palomino reviste un notable interés, pues pone de manifiesto hasta qué punto podía considerarse habitual para un "historiador del arte" de principios del siglo XVIII atribuir a escultores españoles trabajos en bronce de semejante envergadura. Cabe entonces preguntarse si las primeras obras ingresaban sin dificultad en la categoría canónica de «escultura», mientras que los segundos quedaban desplazados hacia el ámbito de las artes decorativas, no tanto por su calidad o ambición formal cuanto por su materialidad.

Pero estos espejos no fueron las únicas esculturas en bronce ejecutadas en el ámbito cortesano a mediados del siglo XVII. Basta con recorrer someramente la documentación conservada para constatar la voluntad de Alonso Carbonel, maestro mayor de las obras reales bajo el reinado de Felipe IV, de promover la ejecución de todo tipo de elementos ornamentales en este material para los cuartos oficiales de la residencia del monarca en la capital[29]. Asimismo, se previó la realización de proyectos de mayor ambición, como el que contemplaba la ejecución entre 1639 y 1643 de una serie de imágenes en bronce de diversos santos para el relicario de la capilla del Alcázar, que habrían de ser realizadas por Bernabé de Contreras, autor de los modelos en cera, y Joaquín Pallarés, quien se encargó de la fundición en bronce[30].

---

cuentan con marcos realizados en este material (Patrimonio Nacional, nos. inv. 10014296–97). Cabe recordar, asimismo, que la propia Mariana de Austria quiso encargar un gran marco de bronce destinado a guarnecer el relieve báquico de Duquesnoy, del que nos ocuparemos en el capítulo dedicado a los regalos diplomáticos (fig. 31).

[27] «Concurrió dicho Rioja con su discípulo a el vaciado, y reparo de las estatuas de bronce, que están en la pieza ochavada de este Palacio de Madrid en tiempo de Velázquez; y también a las demás, que se vaciaron de estuco. Y en este tiempo hizo los leones de los bufetes del Cuarto del Rey». Palomino (1715-24) 1988, vol. III, p. 181.

[28] Cruz Yábar 2017, p. 120. Elías Tormo 1910, pp. 120-21, quien conocía muy bien la escultura española, aceptó asimismo la atribución de Palomino a Rioja y Contreras.

[29] Véase Blanco 2007.

[30] Véase Blanco 2007, pp. 209-11; Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 94-95. Bartolomé Zumbigo, Juan Guillén de Bona y Juan Francisco Sormano se encargaron de los mármoles y jaspes para el relicario y Juan Sutil

Pero, más allá de los artistas locales —perfectamente capacitados, como se ha ilustrado, para trabajar el bronce—, no debería olvidarse, como a menudo sucede, la presencia momentánea en Madrid de artífices de origen italiano altamente especializados en la fundición de este metal. Entre ellos destacó el propio Ferdinando Tacca, quien, tras acompañar e instalar la escultura ecuestre de Felipe IV a Madrid, permaneció más de dos años en la capital, si bien aún no conocemos con exactitud los trabajos que llevó a cabo durante ese periodo[31]. También cabe mencionar a Girolamo Ferrer, quien, acompañado de un ayudante, marchó a Madrid en 1653 tras haber realizado para Felipe IV —por encargo de Diego Velázquez—, junto con otros muchos artífices, los vaciados y las esculturas en bronce destinados al Alcázar. Su cometido en la corte consistió en efectuar nuevos vaciados en bronce a partir de los calcos en yeso remitidos desde Italia, así como en restaurar las piezas enviadas con anterioridad, una labor que culminó en 1657, año en el que vuelve a documentarse su presencia en Roma[32].

Asimismo, la corte madrileña fue testigo de la presencia de otro habilidoso trabajador del metal: Virgilio Fanelli. De origen florentino, tras un periodo en Génova, entró, a través de Juan Bautista Serra, conde de Villa Alegre y embajador en Milán, al servicio de Felipe IV, de quien recibió diversas comisiones para el Panteón de El Escorial, lo que le mantuvo vinculado al entorno cortesano al menos hasta 1654. A partir de ese momento se trasladó a Toledo, ciudad en la que trabajó hasta 1678, año de su muerte. Aunque conocido principalmente por sus trabajos en plata, ejecutó piezas también en bronce como, por ejemplo, el retrato del cardenal Moscoso para la catedral de Toledo, ubicado en el frontal de la mesa del altar de la capilla de la Descensión, así como los escudos en bronce de don Pascual de Aragón en la fachada del convento de las Capuchinas[33].

La figura de Fanelli permite analizar, una vez más, los condicionantes historiográficos que han determinado una lectura restrictiva de la escultura en bronce en la España de la Edad Moderna, tal como se ha señalado previamente. Se menciona aquí —y no en el capítulo dedicado a los escultores italianos— por haber desarrollado su actividad principalmente en tiempos de Felipe IV y fuera del ámbito madrileño, lo que lo sitúa en una posición liminar respecto al marco cronológico y espacial de este estudio. Sin embargo, su caso resulta especialmente revelador, pues su condición de escultor entra en aparente contradicción con la materialidad predominante de sus obras —la plata—, circunstancia que ha dificultado su interpretación y su plena integración

Conejo y Baltasar Birtus de las ebanisterías. Nuestro conocimiento sobre la personalidad de estos personajes es prácticamente inexistente.

[31] Para la presencia de Ferdinando Tacca en Madrid, Moscariello 2005, pp. 60-61.

[32] Montagu 1989, p. 226, nota 1.

[33] Véase Illescas 2021.

en el canon escultórico, como ocurrió a Filippini. Esta percepción ha contribuido, en primer lugar, a desdibujar la consideración de estos artífices como verdaderos «escultores», condicionando su recepción historiográfica y conduciendo, en consecuencia, a una comprensión parcial tanto de sus obras como de su capacidad para ejecutar figuras de bulto.

Sin embargo, una vez superada esta barrera historiográfica, comenzamos a comprender en toda su amplitud a estas figuras, capaces de ejecutar tanto una vinagrera en plata como un ángel de grandes dimensiones en bronce, como es el caso de Filippini —relojero de profesión—, o, en el caso de los Sota, de fundir campanas y acometer igualmente obras monumentales destinadas al Alcázar, como las águilas de los Espejos del Salón homónimo de aquel palacio. Esta duplicidad de funciones y de materiales, lejos de constituir una anomalía, responde a una lógica común en otros contextos europeos, donde los escultores que dominaban la técnica del bronce se encargaban igualmente de la ejecución de cañones y de piezas de armería militar. Es precisamente en estas personalidades —aparentemente menores desde una perspectiva historiográfica tradicional— donde convendría fijar la atención para reconstruir en toda su amplitud la historia de la fundición de la escultura en bronce en la España de los siglos XVII y XVIII[34].

A estas limitaciones historiográficas más recientes habría que añadir un ulterior matiz decisivo, que ha impedido comprender no solo la figura del escultor extranjero en la corte, sino incluso el propio triunfo del barroco en el interior de los Reales Sitios: la actitud de la crítica artística española del siglo XVIII. Resulta particularmente significativa, en primer lugar, la posición de Antonio Palomino, quien, desde un planteamiento marcadamente nacionalista, mostró una clara reticencia a reconocer el influjo extranjero en la configuración de las artes cortesanas, llegando a omitir o minimizar el papel desempeñado por figuras como Peter Philipp Schor en su relato biográfico.

A esta exclusión se sumó, desde presupuestos distintos pero con consecuencias análogas, la mirada clasicista de Antonio Ponz, quien deliberadamente al describir el convento de San Isabel, pasara por alto el tabernáculo de Francesco Filippini, pese a elogiar las pinturas que lo acompañaban, obra de Palomino (fig. 73)[35]. Tampoco sorprende, en dirección que el cronista al referirse al altar mayor de la iglesia de Montserrat, descalificara sus columnas por ser

[34] Teniendo esto en cuenta, resulta legítimo reabrir la cuestión de la paternidad de un buen número de piezas de exquisita factura que, por el mero hecho de estar realizadas en bronce, han sido sistemáticamente reconducidas al ámbito italiano. Tal sería el caso, por ejemplo, del monumento de Enrique de Peralta, que bien podría haber sido ejecutado en España. Véase Estella 2007.

[35] Ponz (1772-94) 1947, p. 427.

«salomónicas, y por consecuencia malas»[36] (fig. 8), mientras que mencionaba con frecuencia obras que consideraba herederas del modelo de Algardi, convertido en referente recurrente del canon ilustrado, comenzando por el retablo del noviciado de los jesuitas —presidido por un gran relieve romano de formas temperadas y clasicistas—, al que calificó como el primer gran ejemplo arquitectónico capaz de propiciar la ejecución de obras «notables y dignas» (cat. 21)[37].

En este contexto, aunque el clasicismo algardiano fue, en muchos sentidos, el lenguaje plástico que más se adecuó al gusto personal e institucional de los monarcas, como tendremos modo de explicar largamente en el segundo capítulo de este trabajo, esta centralidad no debe interpretarse como excluyente ni incompatible con la presencia simultánea de un barroco decorativo de raíz berniniana y de matriz hispánica, esto es, de un lenguaje romano reelaborado en Madrid y adaptado a los códigos simbólicos, ceremoniales y espaciales propios de la corte española. De hecho, como ha señalado Jorge Fernández-Santos, el uso que José Benito de Churriguera hizo del monumental telón fingido en estuco, sostenido por *putti*, para el retablo de la iglesia parroquial de Nuevo Baztán depende directamente de Bernini, cuyo lenguaje pudo haber conocido precisamente a través de la mediación de Peter Philippe Schor (fig. 9)[38].

En definitiva, la dificultad para estudiar a los escultores en la corte durante los reinados de Carlos II y Felipe V, por tanto, en una supuesta ausencia de producción ni en una carencia técnica, sino en el modo en que estas figuras y estas obras han sido históricamente mal encajadas en el canon disciplinar. El predominio de una definición restrictiva de la escultura —asociada a la madera policromada y desligada del trabajo del metal— ha provocado que artífices fundamentales para la historia del bronce cortesano quedaran desplazados hacia categorías limítrofes, como la platería o las artes decorativas. Este desajuste clasificatorio ha condicionado no solo su recepción historiográfica, sino también la percepción misma del alcance que la fundición del bronce tuvo en el Madrid de finales del siglo XVII.

A ello se sumó el peso de un relato ilustrado que, al privilegiar el clasicismo moderado y censurar las formas consideradas excesivamente decorativas, contribuyó a fijar una lectura parcial del barroco cortesano. El canon dieciochesco no sólo jerarquizó estilos, sino que estableció criterios de legitimidad que influyeron decisivamente en la historiografía posterior. De este modo, la combinación entre una clasificación material restrictiva y un filtro crítico de raíz ilustrada ha dificultado la comprensión del papel desempeñado por la escultura en bronce y por

[36] Ponz (1772-94) 1947, p. 463. Tras la destrucción de la iglesia durante la Guerra Civil, los elementos supervivientes del retablo pasaron a las colecciones de Patrimonio Nacional (inv. 10008829, 30, 31, 32)

[37] Ponz (1772-94) 1947, p. 464. Véase para la presencia del escultor en el *Viage*, Ponz (1772-94), 1947, p. 1.951, *sub vocem* ALGARDI, Alejandro.

[38] Fernández-Santos 2008, p. 249.

los artífices extranjeros en la configuración simbólica de los Reales Sitios. Superar este doble condicionante resulta indispensable para restituir a estas figuras el lugar que efectivamente ocuparon en el sistema artístico de la Monarquía.

**d) Estado del cuestión**

El análisis y la consideración de los estudios que han abordado cuestiones análogas a las aquí tratadas presentan, una vez más, no pocas dificultades, derivadas tanto de la amplitud cronológica del presente trabajo como del elevado número de agentes implicados y de la propia naturaleza de los objetos analizados. Por otra parte, problemáticas como la presencia italiana en España, el gusto artístico de Isabel de Farnesio o la exportación de escultura desde Italia hacia otros centros europeos han recibido, con mayor o menor fortuna, una atención considerable en la historiografía, lo que dificulta dar buen cuenta de todas las aportaciones relativas. Ante esta complejidad, se ha optado por presentar de manera sintética aquellos estudios que pueden considerarse cardinales o de mayor relevancia para nuestro objeto de investigación —siguiendo el mismo esquema que estructura esta tesis—, al tiempo que se señalan las principales lagunas y ausencias detectadas.

Sea lo primero, señalar la ausencia aún a día de hoy de un estudio monográfico de referencia sobre el gusto artístico de Carlos II. Con la salvedad, desde luego, de contribuciones fundamentales como el ensayo de Leticia de Frutos en la exposición *De Caravaggio a Bernini*, muestra a la que volveremos más adelante[39]; las de Ángel Aterido, entre las que cabe destacar su texto en el volumen *Carlos II: el rey y su entorno cortesano*, coordinado por Luis Ribot[40]; o los diversos trabajos incluidos en el texto *Carlos II y el arte de su tiempo*, editado por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo. A pesar de que efectivamente estas dos últimas publicaciones han contribuido de manera notable al conocimiento de la producción artística durante el reinado del último Austria, su propia naturaleza —recopilación de estudios en el otro y actas de congreso, respectivamente— comporta un carácter necesariamente fragmentario, al reflejar más la pluralidad de intereses y enfoques de los distintos investigadores participantes que una interpretación unitaria y sistemática del fenómeno.

De hecho, la prueba más elocuente de cuánto se ha señalado es la ausencia, en el segundo de los volúmenes mencionados, de un ensayo específicamente dedicado a la relación entre Carlos II y la escultura, ya fuera de producción local o foránea. Se trata, sin embargo, de un ámbito que no era completamente desconocido, pues ya en 1995 Pilar Silva Maroto abordó esta cuestión en

[39] Frutos 2016.

[40] Aterido 2009.

un estudio publicado en *Anales de Historia del Arte*, en el que dio a conocer una notable cantidad de documentación inédita conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Dichos documentos no solo arrojaban luz sobre el coleccionismo de escultura italiana por parte de diversos nobles de la España carolina, sino también sobre el ambicioso proyecto escultórico promovido por Mariana de Austria para la balaustrada del Alcázar, del que se dará cuenta más adelante. No obstante, más allá de esta aportación, son escasos los trabajos que han abordado de manera sistemática el estudio de la relación de Carlos II con la escultura[41].

El panorama, sin embargo, resulta mucho más favorable al enfrentarnos al reinado de Felipe V, pues contamos con un estudio de referencia para el conocimiento de su gusto y de la evolución de las artes en la primera mitad del siglo XVIII: *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700–1746)*, de Yves Bottineau. No deja de resultar significativo, por otra parte, que este texto, publicado por primera vez en 1962 en lengua francesa, no fuera traducido ni editado en español hasta más de dos décadas después (1986), circunstancia que puede interpretarse como indicio de las dificultades que la historiografía española encontró durante largo tiempo para integrar plenamente en su relato la figura del primer Borbón. No parece casual, en este sentido, que el estudio más ambicioso y sistemático sobre su reinado procediera, en su momento, de un historiador del arte francés.

Los estudios sobre el periodo filipino conocieron, sin embargo, una auténtica eclosión en torno al año 2000, coincidiendo con el tercer centenario de la llegada del monarca al trono, cosa que no ocurrió con Carlos II[42]. Esta efeméride dio lugar a iniciativas de gran relevancia científica, entre ellas la exposición *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, organizada por Delfín Rodríguez, así como *El arte en la corte de Felipe V*, cuyo catálogo fue editado por Miguel Morán Turina. Este renovado impulso historiográfico alcanzó uno de sus hitos más significativos con la publicación de *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, obra editada por Ángel Aterido, José Juan Pérez Preciado y Juan Martínez Cuesta, que proporcionó una base documental sólida para el estudio sistemático del coleccionismo filipino.

Sin embargo, una vez más, advertimos una carencia sistemática en lo que respecta al estudio de la relación del monarca y su entorno con la escultura moderna. No es casual que el volumen de *Inventarios Reales* se centrara exclusivamente en la pintura, ni que el catálogo de la exposición editado por Miguel Morán Turina ofreciera un amplio recorrido por múltiples disciplinas —desde el análisis de la imagen regia, estudiada por Andrea Úbeda de los Cobos, la figura de Michel-Ange Houasse, abordada por José Luis Sancho, o la arquitectura, tratada por

[41] Silva 1995

[42] Véase Ribot 1999.

Beatriz Blasco, hasta la plata y la joyería por Leticia Arbeteta, el mobiliario por María Soledad García Fernández, los tejidos por Pilar Benito o la arcabucería por Álvaro Soler del Campo— sin que la escultura moderna ocupara un lugar equivalente.

Con la excepción del ensayo redactado por Juan Luis González y Mónica Riaza de los Mozos sobre las colecciones de pintura y escultura clásica de Felipe V, la relación del primer Borbón con la escultura contemporánea —ya fuera de producción española o extranjera— permanecía, en gran medida, al margen del debate historiográfico. Resulta difícil determinar con exactitud las razones de esta ausencia; sin embargo, quizá deba buscarse en una idea profundamente arraigada en la historiografía española, según la cual la escultura habría ocupado tradicionalmente un lugar secundario en el gusto de los reyes de España.

Baste recordar que el comisario de aquellas exposiciones, Miguel Morán, firme defensor de esta interpretación, tituló uno de los capítulos de su libro *La memoria de las piedras*, dedicado al análisis del papel de las antigüedades en la corte española entre los siglos XVI y XVII, con la elocuente expresión «Un rey al que no le gustaban sus esculturas antiguas. Las antigüedades clásicas en el entorno de Felipe II»[43]. El propio título condensa de manera significativa una lectura que ha tendido a subrayar la supuesta escasa inclinación escultórica de los monarcas hispánicos. Sin embargo, esta interpretación no se circunscribe únicamente al periodo filipino, sino que se proyecta también sobre etapas posteriores. Así, en los análisis que ha tenido como objeto de estudio las incorporaciones escultóricas durante el reinado de Carlos II, se ha afirmado que estas fueron mínimas[44] y que, bajo Felipe V, el Alcázar recibió únicamente algunas piezas nuevas de valor limitado junto a determinados regalos ocasionales[45]. Sin embargo, como se argumentará en las páginas siguientes, esta caracterización requiere ser matizada a la luz de la documentación y del análisis material aquí propuesto.

El panorama cambiará de manera sustancial gracias a los trabajos de Mercedes Simal, cuyas investigaciones no solo han permitido conocer con mayor profundidad algunos Reales Sitios —como el palacio del Buen Retiro[46] o el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso[47]—, sino que han aportado contribuciones fundamentales para la comprensión de la relación entre Felipe V, Isabel de Farnesio y la escultura. Son especialmente relevantes, en este sentido, sus

[43] Esta idea se encuentra presente desde fechas tempranas en sus textos Así, por ejemplo, se afirmaba que «en este sentido, como en tantos otros, El Escorial es el paradigma de los gustos del rey (…) y al rey no le gustaba la escultura». Véase Morán 1994, pp. 23–25, en part. 24.

[44] Morán 1994, p. 259.

[45] Morán 1994, p. 261.

[46] Simal 2012; Simal 2013; Simal 2016a; Simal 2016c.

[47] Simal 2016b.

estudios sobre la adquisición de la colección de Cristina de Suecia y el llamado *Cuaderno Ajello*, que ella misma redescubrió, y diversos trabajos de carácter general que han replanteado el alcance del coleccionismo escultórico filipino[48].

Sin embargo, siendo honestos, el estudio de la escultura italiana no ha sido un ámbito completamente ajeno a los intereses de la bibliografía, y a él se han dedicado con notable atención diversos investigadores a lo largo de la centuria pasada, a quienes resulta justo recordar. Entre ellos merece una mención especial —y casi un reconocimiento explícito— la figura de Elías Tormo, cuyos trabajos, publicados en su mayoría en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, han quedado en buena medida relegados en la historiografía posterior, pese a la riqueza de sus propuestas y a la agudeza de muchas de sus intuiciones, que todavía hoy constituyen una fuente de ideas sugerentes y atribuciones dignas de reconsideración; no acaso a él se le debe la reconsideración del busto de Cristina de Suecia como una obra del *entourage* de Bernini, frente a la idea más difundida en aquel momento de que se trataba de una obra de René Frémin (cfr. cat. 13).

Entre ellos destaca el opúsculo que lleva por título «Bustos-retratos en mármol, bajo Carlos II, el Hechizado», en el que dio a conocer una significativa serie de retratos marmóreos de época carolina. Si bien su análisis quedó en aquel momento parcialmente abierto —con alguna excepción que será señalada más adelante—, muchas de sus intuiciones resultan todavía hoy sugestivas y volverán a ser consideradas en estas páginas, particularmente al abordar dos retratos de bulto redondo de Mariana de Austria y de un personaje español cuya identificación —¿acaso Felipe IV?— sigue siendo objeto de debate[49].

La siguiente mención obligada recae en su texto de 1925 dedicado a los cuatro grandes crucifijos de El Escorial, atribuidos a Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Gian Lorenzo Bernini y Domenico Guidi[50]. A Tormo no solo le corresponde el mérito de haber publicado por primera vez el Cristo de Bernini, aunque de manera simultánea a Hermann Voss[51], sino también el de haber identificado —hasta donde alcanza mi conocimiento— la filiación entre Giuliano Finelli y Domenico Guidi, reconociendo en este último al sobrino del primero, al tiempo que ofrecía una temprana reconstrucción de su trayectoria vital y de su entorno familiar. Todo ello se adelantaba, en efecto, a los estudios sistemáticos posteriores, muy anteriores incluso a que Rudolf Wittkower

[48] Simal 2006; Riaza de los Mozos, Simal 2006

[49] Tormo 1923.

[50] Tromo 1925.

[51] Voss 1924.

publicara en 1938 el primer ensayo moderno de referencia sobre Guidi[52], con la salvedad del artículo de Louis Hautecœur de 1912 sobre *La Renommée de Versailles*, de carácter más puntual[53].

Pero hay más: en el diálogo implícito entre Rudolf Wittkower y Elías Tormo puede encontrarse un ejemplo elocuente del lugar que ocupó el investigador español —aunque rara vez se le haya reconocido como tal— en los estudios sobre la escultura barroca italiana. A Tormo se debe, en efecto, el primer análisis pormenorizado del altar de San Francisco Régis, encargado por Felipe V en los años veinte del siglo XVIII y, tras un prolongado periplo, depositado en la iglesia del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (cat. 21), cuya existencia ya había documentado en 1909[54]. Sin embargo, su investigación no tuvo continuidad inmediata. Cuando Rudolf Wittkower —por entonces ya una de las figuras más influyentes en el estudio de la cultura figurativa romana y, en particular, de la escultura barroca— abordaba la producción de Camillo Rusconi, seguía considerando perdido el relieve central del altar[55]. Esta circunstancia ilustra de manera significativa la escasa proyección internacional que alcanzaron algunos estudios pioneros realizados en el ámbito español.

En este amplio elenco de personalidades que se han ocupado de cuestiones afines, merece sin duda una mención Juan José Martín González, a quien se debe no solo su fundamental estudio *El escultor de Palacio*, texto de referencia para el análisis de la escultura y del estatuto del escultor en el ámbito cortesano, sino también diversos trabajos específicos sobre la presencia de la escultura italiana en España[56]. Su aportación resultó decisiva para sistematizar un campo hasta entonces disperso y para dotar de entidad historiográfica a la figura del escultor al servicio de la Corona[57].

En este mismo plano deben situarse las intervenciones de Margarita Estella, quien, aun habiéndose especializado principalmente en el estudio del mármol —material que en el presente trabajo se aborda sólo de manera marginal[58]—, realizó aportaciones fundamentales para el conocimiento de determinadas tipologías escultóricas, además de proponer ideas de gran interés que han enriquecido el debate historiográfico sobre la escultura en el ámbito cortesano y de las que este trabajo se ha nutrido ampliamente. Fue, por ejemplo, la primera en publicar y estudiar, entre otras obras, el grupo algardiano de *Hércules, Yole y la Hidra* del parque del Buen Retiro (cat.

[52] Wittkower 1938.

[53] Hautecœur 1912.

[54] Tormo 1909, pp. 295-99.

[55] Wittkower 1926, p. 48.

[56] Martín González 1991

[57] Martín González 1984.

[58] Estella 1984

6), abriendo una vía de análisis que posteriormente se ha revelado esencial; identificó asimismo el grupo ebúrneo del *Juicio de Salomón* procedente de la colección de Carlos II (fig 34); y dedicó especial atención a la figura de Claude Beissonat, agente fundamental en la difusión del lenguaje algardiano en España. No en vano, constituye además la excepción mencionada anteriormente al referirme al texto de Tormo sobre los retratos de Carlos II, pues logró atribuir a Francisco Dieussart un busto hasta entonces poco considerado, conservado aún en la colección de la Venerable Orden Tercera. Con esta identificación incorporó la pieza al corpus de este escultor de origen valón, activo durante más de quince años en Roma antes de trasladarse a Inglaterra[59].

En época más reciente merecen, al menos, una mención los trabajos de dos figuras particularmente activas en el ámbito museístico: Rosario Coppel y María Jesús Herrero. En el caso de la primera, debe destacarse su temprano estudio —aunque inédito— sobre los bronces del Museo Arqueológico Nacional, así como el catálogo dedicado posteriormente a los del Museo del Prado, herramientas que continúan siendo de gran utilidad para el conocimiento y sistematización de estos fondos. A ello se suma su investigación en la que identificó, en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, los relieves de Monnot encargados en su día por Livio Odescalchi (cat. 20), contribución que permitió precisar su procedencia y su contexto histórico dentro de las redes de circulación romana.

Por su parte, María Jesús Herrero, hasta fecha reciente responsable de las colecciones de escultura de Patrimonio Nacional, desempeñó un papel relevante al estudiar y dar visibilidad, por primera vez, a fondos amplísimos y, en buena medida, todavía insuficientemente atendidos de dicha institución, como prueban los ejemplares inéditos que aquí se presentan en el catálogo (cat. 3 y 9), cuya identificación y estudio han sido posibles gracias a esa labor previa de revisión sistemática. No es casual que a ella se deba asimismo la identificación del bronce de Massimiliano Soldani Benzi que representa *La Magdalena ungiendo los pies de Cristo*, ejemplar hasta entonces olvidado en el Palacio Real de El Pardo. El reconocimiento fue posible tras advertir su modelo en una réplica en porcelana que le mostró Stefano Casciu con ocasión de la preparación de la exposición *Principessa Saggia*, primera oportunidad en la que la obra pudo ser presentada públicamente[60].

A ella se debe, igualmente, una primera aportación al catálogo de los bronces de dicha institución, si bien no exenta de ciertas limitaciones —entre ellas, la ausencia del Cristo de Bernini antes mencionado—, circunstancia que pone de relieve la necesidad de continuar profundizando en este ámbito. Sea como fuere, este trabajo constituyó el punto de partida de una colaboración con la anteriormente mencionada Rosario Coppel, con quien organizó una de

[59] Estella 1977.
[60] S. Bellesi, en *La principessa saggi*a 2006, pp. 310-11, cat. 170.

las escasas exposiciones celebradas en nuestro país centradas específicamente en la escultura extranjera en bronce: *Brillo en bronce* (2009). Esta iniciativa contribuyó de manera significativa a renovar el interés por este campo de estudio y a situarlo nuevamente en el debate historiográfico.

Será precisamente en este momento cuando comience a percibirse con mayor intensidad la presencia de la investigación extranjera, que ha encontrado siempre en el estudio de las relaciones entre España e Italia un campo particularmente fértil. Baste como ejemplo la publicación, en 2006, por parte de Tomaso Montanari, del estudio dedicado a los relieves de Melchiorre Cafà con la historia de Santa Rosa de Lima conservados en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (cat. 8a, cat. 8b) , o, tres años después, el trabajo de Grégoire Extermann sobre el *Calvario* de Alessandro Algardi y Antonio Raggi conservado en El Escorial (cat. 4). Estos estudios abordaron por fin de manera individualizada el análisis de tales obras —hasta entonces prácticamente ausente en la bibliografía precedente—, atendiendo a múltiples perspectivas: su contexto de ejecución, las razones de su presencia en España, su recorrido por los Reales Sitios, los problemas de atribución y el papel desempeñado por sus respectivos escultores. Con ello se inauguraba una aproximación más compleja y transversal, alejada de lecturas fragmentarias o meramente descriptivas.

Ha sido precisamente la contemporaneidad de los trabajos desarrollados por investigadores italianos y españoles sobre las mismas piezas lo que ha puesto más claramente de relieve la complejidad del estudio de la presencia de la escultura italiana en España, y ello por múltiples razones, entre las que cabe señalar —no en último término— diferencias de enfoque metodológico. En no pocas ocasiones, ambas bibliografías han llegado a conclusiones semejantes sin que existiera un diálogo efectivo entre ellas, avanzando de manera paralela más que convergente. Esta falta de intersección —que responde, en parte, a las distintas preguntas que cada tradición historiográfica formula ante la obra de arte— no solo ha retrasado la consolidación de ciertos consensos interpretativos, sino que ha contribuido a mantener compartimentados debates que, en realidad, formaban parte de un mismo fenómeno artístico y cultural. Sirva como ejemplo la escultura de Augusto conservada en el Museo del Prado, cuya intervención por parte de Alessandro Rondoni era aceptada en la bibliografía italiana desde 1995, pero que solo recientemente ha comenzado a integrarse de manera sistemática en la literatura ibérica[61].

Con todo, y a pesar de la relevante aportación extranjera —de la que dan buena cuenta los autores del catálogo de la exposición *De Caravaggio a Bernini*, organizada por Gonzalo Redín y primera gran muestra que permitió dar visibilidad a numerosas piezas conservadas hasta

[61] Elizalde 2025a.

entonces en espacios de difícil acceso de Patrimonio Nacional, entre ellas la *Sagrada Familia* atribuida a Foggini (cat. 23), que hasta 2016 carecía de un estudio riguroso—, la presencia de la escultura italiana en España no había encontrado hasta fechas recientes, a pesar de las aportaciones mencionada con anterioridad, un análisis sistemático de conjunto en el ámbito académico.

Faltaba, en definitiva, una síntesis comparable a la que, por ejemplo, Teresa Vale pudo realizar al estudiar la escultura italiana en Portugal[62], donde el fenómeno fue abordado de manera estructural y articulada, aun contando en el caso español con aportaciones nada secundarias como las de Kelley Helmstutler Di Dio[63], centradas principalmente en las dinámicas de envío y circulación de esculturas italianas durante la Edad Moderna. Es, pues, con ese espíritu —el de integrar perspectivas, superar compartimentaciones y articular un análisis de conjunto— con el que se aborda el presente trabajo.

[62] Vale 2004.

[63] Helmstutler Di Dio 2024.



Fig. 1. Luca Giordano, *Retrato de Carlos II*, 1693. Madrid, Museo del Prado, P002504. Foto: Museo del Prado.



Fig. 2. Miguel Jacinto Meléndez, *Retrato de Felipe V*, primer tercio del siglo XVIII. Mercado del arte, Madrid, Colnaghi. Foto: Colnaghi.



Fig. 3. Claudio Coello, *retrato de Mariana de Austria*, 1683-93. County Durham, Bowes Museum, B. M. 32. Foto: Bowes Museum.



Fig. 4. Jan van Kessel II, *Retrato de la reina Mariana de Neoburgo como viuda*, 1701-06. Madrid, Patrimonio Nacional, n. inv. desconocido. Foto : Patrimonio Nacional.




Fig. 5. Jean Ranc, *Retrato de Isabel de Farnesio*, 1723. Madrid, Museo del Prado, P002330. Foto: Museo del Prado.



Fig. 6. Autor desconocido, *Putto con guirnalda*, datación desconocida. Patrimonio Nacional, n. iv. 10027286. Foto: Patrimonio Nacional.



Fig. 7. Juan Carreño de Miranda, *Retrato de Carlos II*, 1675 *ca.* Madrid, Museo del Prado, inv. P000642. Foto: Museo del Prado




Fig. 8. Fotógrafo desconocido, *Altar mayor del Hospital de la Virgen de Montserrat de Madrid*, 1903. Madrid, AGP, Fodi, 10204620. Foto: Patrimonio Nacional.



Fig. 9. José Benito de Churriguera, *Retablo mayor*, 1709 *ca.* Nuevo Baztán (Madrid), Iglesia de San Francisco. Foto: C. Jordá.

# *Saggi*

## 1. La ritrattistica italiana al servizio dei re di Spagna: da Firenze a Messina

A metà degli anni Settanta del Seicento, il governo della regina madre Mariana de Austria cominciava a mostrare evidenti segni di logoramento, non solo all'interno della propria *Casa*, ma nell'insieme del sistema palatino, quale conseguenza di una politica sempre più contestata e del progressivo discredito del suo *entourage* immediato, incarnato in modo paradigmatico nella contesa tra Fernando de Valenzuela e don Juan José de Austria per il controllo del potere. A tale processo contribuì altresì l'affermazione pubblica dell'erede, Carlos II, il quale, come disposto da Felipe IV nel suo testamento, avrebbe dovuto assumere formalmente il governo il 6 novembre 1675, al compimento dei quattordici anni, e che iniziava a manifestare una volontà sempre più esplicita di esercitare effettivamente le responsabilità politiche che gli competevano, aspirazione condivisa da ampi settori dell'alta nobiltà.

All'interno di questo quadro, Valenzuela promosse la realizzazione di un ritratto equestre monumentale di Carlos II, da eseguire a Firenze con il sostegno del granduca di Toscana, Cosimo III de' Medici. Tale iniziativa era orientata a rafforzare l'immagine pubblica della regina madre quale reggente, garante della maestà e dello status quo dinastico dopo la morte di Felipe IV, nonché a consolidarne la figura in quanto madre del sovrano, fulcro rappresentativo e garante dell'ordine palatino e della continuità dinastica in un momento di accentuata fragilità istituzionale, in cui la dimensione simbolica della rappresentazione assumeva un valore politico particolarmente incisivo.

In modo strettamente contemporaneo, in un contesto territoriale periferico e lontano dal nucleo cortigiano — nell'ambito siciliano — il IX conte de Santisteban, Francisco de Benavides, promosse la realizzazione di un grande monumento volto ad affermare l'autorità diretta e autonoma di Carlos II quale monarca effettivo, al di là di mediazioni familiari o reggenziali, nel contesto della sollevazione di Messina. Tale progetto costituì, di fatto, il primo grande monumento pubblico eretto in onore del re in quanto tale, concepito esplicitamente come strumento di affermazione politica destinato a contenere tanto l'insurrezione locale quanto l'influenza francese nello scenario mediterraneo. In questo senso, l'immagine regia doveva rispondere a un'iconografia e a una configurazione formale accuratamente calibrate, coerenti con la sua funzione di presenza simbolica e di autorità performativa.

Questo uso ricorrente del ritratto e, in particolare, del monumento equestre in momenti di tensione non costituisce un fenomeno esclusivo di questo periodo, ma si inscrive in una tradizione ormai consolidata lungo tutto il Seicento, le cui radici risalgono agli inizi del secolo. In diverse occasioni i sovrani spagnoli ricorsero a Firenze per l'esecuzione di grandi ritratti equestri, configurando un asse produttivo stabile che svolse un ruolo centrale nell'articolazione visiva

dell'immagine regia. Analogo processo si verificò nelle regioni dell'Italia meridionale, come Napoli e la Sicilia, sotto l'influenza iberica, dove tali commissioni assunsero altresì una specifica dimensione politica e territoriale. Non è pertanto casuale che sia proprio a Firenze e in questi ambiti meridionali che vennero realizzati i due esempi che saranno analizzati di seguito, i quali devono essere intesi non come episodi isolati, bensì come manifestazioni di una pratica prolungata e strutturale all'interno della cultura politica e artistica della *Monarquía Hispánica.*

Questa medesima pratica conobbe inoltre significative prosecuzioni durante il primo regno borbonico, come attestano due progetti promossi già sotto Felipe V nel XVIII secolo — la costruzione del suo ritratto a cavallo a Napoli e un altro monumento nella piazza del Palacio Real Nuevo — che confermano la continuità di tale modello rappresentativo oltre il cambiamento dinastico. La sorte successiva di entrambe le iniziative fu tuttavia diseguale: il primo progetto scomparve completamente, mentre il secondo, pur documentato, non ha potuto essere ricostruito nella sua piena dimensione materiale e simbolica, a causa delle lacune della documentazione conservata e della perdita delle principali testimonianze visive. Tale circostanza impedisce, allo stato attuale delle ricerche, un'analisi esaustiva dei monumenti equestri del primo Borbone e impone di rinviarne lo studio dettagliato a un momento successivo.

Al di là di tali questioni, i ritratti che verranno analizzati nelle pagine seguenti consentono di entrare pienamente nelle pratiche scultoree delle botteghe romane, fiorentine e napoletane e, attraverso diversi esempi destinati alla corte spagnola, di approfondire le modalità di esecuzione e di spedizione di tali sculture all'estero. Di fronte alla complessità simbolica e materiale di molti di questi progetti monumentali, non sorprende che, in numerose occasioni, si optasse per una riduzione di scala, trasformandoli in versioni portatili, più facili da circolare. Tali opere, concepite come riflessi diretti di iniziative promosse da Madrid ed eseguite secondo specifiche rigorose, garantivano un'adeguata ricezione in ambito palatino e ne rafforzavano l'efficacia come strumenti di negoziazione simbolica.

### a) Il progetto equestre di Valenzuela e il programma decorativo della *plazuela* dell'Alcázar in età di Mariana de Austria

Il primo di questi progetti, promosso per iniziativa diretta di Fernando de Valenzuela con il sostegno della regina madre, si articolò attorno a tre interventi molto concreti destinati a svilupparsi nel cortile antistante all'Alcázar di Madrid, uno spazio che, a partire dal 1673, era oggetto di una profonda trasformazione sotto la direzione di José del Olmo, sovrintendente alle opere palatine. Tali riforme dotarono l'accesso principale della residenza regia di una piazza a pianta trapezoidale, le cui ali laterali, scandite da arcate, convergevano in un portale monumentale

progettato da Bartolomé Hurtado. L'intero sistema era inoltre corredato da un articolato apparato decorativo di carattere eminentemente scultoreo che, lungi dal rispondere a una mera funzione ornamentale, mirava a conferire al complesso una rinnovata centralità cerimoniale e rappresentativa, volto a trasformare tale spazio in un autentico *cour d'honneur*[64].

A tal fine, e come prima iniziativa del programma, Fernando de Valenzuela, rappresentato dal Duque de Alburquerque —membro della *Junta de Gobierno* e, pertanto, pienamente informato del progetto e del sostegno della regina madre—, il 6 aprile 1676 chiese a Vieri da Castiglione, ambasciatore del Gran Ducato di Toscana a Madrid, di mettersi in contatto con Giovanni Battista Ammoni, segretario del granduca Cosimo III de' Medici, al fine di ottenere l'autorizzazione per l'esecuzione a Firenze di un grande ritratto equestre di Carlos II, da realizzarsi nelle fonderie granducali e da inviare, con la massima sollecitudine, a Madrid, dove avrebbe dovuto essere collocato in una sede ancora non determinata del nuovo cortile dell'Alcázar[65].

Il granduca accettò immediatamente la richiesta, che costituiva un'occasione ideale per manifestare la propria fedeltà al giovane monarca e alla corte madrilena. Non sarebbe azzardato affermare, peraltro, che Cosimo III interpretò tale progetto come una nuova opportunità per riaffermare, sull'esempio dei suoi predecessori, la lealtà della casa medicea ai re di Spagna, resa

[64] Si veda Barbeito 1992, pp. 176-91; Sáenz de Miera 1994, pp. 164-70. Tali interventi comportarono la distruzione dell'antico *Jardín de los Emperadores* dell'Alcázar —il cosiddetto *Parque*— e la conseguente eliminazione di buona parte dei suoi elementi decorativi e strutturali preesistenti, che risultarono in larga misura inutilizzabili. Al fine di attribuire loro una nuova destinazione, alcuni di essi furono inviati ad altri *Reales Sitios*. Così, ad esempio, «*quatro tazas de piedra negra de vara de ancho, y sus pedestales, que se quitaron del jardín que llaman de los emperadores (y que) están oy en la munición de los materiales de palacio*» dovevano essere consegnate «*al teniente de Alcalde de la Real Casa del Campo para hacer de servicio para aquellos jardines*», secondo quanto disposto il 2 aprile 1677 (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 41, exp. 134). La situazione fu sfruttata anche da diverse congregazioni religiose che, a metà degli anni Ottanta del Seicento, si trovavano impegnate in processi di riforma dei propri spazi cultuali. Così, «*la congregación del Santo Cristo de San Ginés de la Villa (…)*» chiedeva al re, il 24 luglio 1684, che «*le haga (…) dar por vía de limosna quatro columnas de mármoles de Tortosa y algunos pedazos de mármol blanco (…) de los desechos que ay en el parque*», al fine di «*perfeccionar el presbiterio y retablo de la capilla*». Nel medesimo rapporto si specificava che tali «*quatro columnas servían de basas a las estaturas de los emperadores que había en el jardín del cuarto del rey nuestro señor que se deshizo al tiempo de hacer la galería que ceñía la plazuela de palacio*», mentre i «*pedazos de mármol blanco*» provenivano «*parte del suelo y zócalo de la fuente que había en el jardín y parte de algunos capiteles de las columnas de los emperadores*», aggiungendosi che «*uno y otro estaban por ahí sin empleo*» e che, inoltre, soffrivano «*antes la falta de aposentos para municiones maltratada*» (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 41, exp. 76). Ignoro se tali materiali siano stati infine effettivamente donati.

[65] Il progetto è stato analizzato ampiamente da Brook 1996. Salort 2004, p. 360, nota 11, ha individuato ulteriore documentazione (Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 5055, s. f.) che, come egli stesso riconosce, non apporta sostanziali novità.

particolarmente visibile attraverso l'esecuzione e l'invio dalla capitale toscana di grandi ritratti equestri dei sovrani spagnoli, pratica che si era ripetuta per tutto il Seicento. Inoltre, tali opere assumevano il carattere di una vera e propria impresa di rappresentazione dinastica, che mobilitava non solo ingenti risorse delle casse fiorentine, ma anche i più valenti artisti al servizio del granduca, e che illustrava chiaramente l'elevato valore simbolico e politico attribuito a questo tipo di iniziative, di cui il monumento a Carlos II costituirà, ancora una volta, un'esemplare manifestazione.

L'origine di tale tradizione va individuata nel ritratto equestre di Felipe III, commissionato nel 1608 da Fernando I de' Medici a Giambologna e concepito fin dall'inizio come dono destinato al sovrano spagnolo[66]. L'importanza attribuita a questo progetto fu tale da consentirgli di sopravvivere tanto alla morte dello stesso scultore —dopo la quale la direzione dell'impresa passò al suo discepolo Pietro Tacca— quanto ai mutamenti politici derivanti dalla scomparsa del granduca, cui succedette Cosimo II, senza che ciò interrompesse la continuità dell'incarico. Analogamente, il ritratto equestre di Felipe IV, richiesto nel 1634 dallo stesso monarca a Pietro Tacca per il tramite del conde-duque de Olivares, si trasformò, nonostante l'iniziale volontà di finanziarlo con fondi della *Real Hacienda*, in un dono del granduca Ferdinando II de' Medici, il quale dovette assumere personalmente il pagamento di una somma considerevole allo scultore[67]. In questo contesto di pratica ormai pienamente consolidata, non dovrebbe dunque sorprendere che Cosimo III fosse disposto non solo a sostenere i costi di questa nuova impresa scultorea, ma anche a mettere al servizio della *Monaquía Hispánica* gli artisti più eminenti attivi nell'ambito mediceo.

Così, il granduca ordinò il rientro a Firenze dello scultore Ferdinando Tacca da Livorno, che gli ambasciatori definivano «il migliore dei suggetti che possano operare in simile lavoro»[68], non solo per la sua perizia tecnica, ma anche per aver collaborato in precedenza con il padre alla realizzazione del menzionato ritratto equestre di Felipe IV, che egli stesso aveva portato a termine e installato nel giardino del Buen Retiro. Quell'opera, che Cosimo III de' Medici aveva potuto contemplare durante la sua visita a Madrid nel 1668[69], dovette fungere, di fatto, da modello diretto per il nuovo incarico, come si richiedeva espressamente dalla corte ispanica, dove

---

66 L'ampia documentazione relativa alla commissione e alla spedizione a Madrid si trova in Goldberg 1996, pp. 532–35. Per l'opera si veda Helmstutler Di Dio 2024, pp. 158–62, che raccoglie l'ampia bibliografia precedente.

67 Si veda Moscariello 2025, pp. 156-66, cat. IX, pp. 495-554.

68 Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4981, s. f., trascritto in Brook 1996, p. 124, doc. 2.

69 Si veda Taín 2015, in particolare p. 191, per le descrizioni della scultura di Tacca riportate dai cronisti che accompagnarono Cosimo III durante la sua visita al Buen Retiro.

si domandava che la statua fosse «*en movimiento de corbeta, con las dos manos en el ayre*»[70]. In definitiva, se da Firenze l'incarico veniva accolto favorevolmente quale segno di amicizia dinastica tra le due corti, da Madrid si possedeva un'idea estremamente precisa di ciò che si doveva ottenere, sia per la consolidazione tipologica del modello.

Per dare avvio al progetto, lo scultore incaricato richiese l'invio da Madrid di un ritratto ufficiale del monarca, seguendo una prassi che, del resto, risultava già pienamente codificata in questo tipo di imprese. In effetti, se all'inizio del secolo, in occasione della creazione del monumento equestre di Felipe III, Juan Pantoja de la Cruz aveva realizzato diverse effigi del sovrano destinate a essere inviate a Firenze[71], e se, a metà della centuria, durante il regno di Felipe IV, furono ugualmente trasmesse alla capitale toscana molteplici immagini ufficiali del monarca—tra cui il celebre ritratto equestre di Diego Velázquez oggi conservato a Palazzo Pitti, versione ridotta della tela eseguita per il *Salón de Reinos* del Buen Retiro, attualmente al Museo del Prado e un ulteriore ritratto pittorico a mezzo busto e a grandezza naturale («grande quanto il vivo»), nonché un busto in terracotta di Juan Martínez Montañés[72]—, alla fine del secolo spettava ormai al nuovo pittore di corte, Juan Carreño de Miranda, la creazione di un nuova effigie di Carlos II da spedire a Firenze.

Parimenti, il granduca ordinò a Giovanni Battista Foggini e Carlo Marcellini, due scultori definiti «periti nella professione»[73], di abbandonare Roma —dove erano stati inviati nel 1673 per completare la loro formazione— e di rientrare a Firenze al fine di assistere Ferdinando Tacca nella realizzazione del monumento[74]. Tuttavia, nel marzo del 1676, prima del loro ritorno nella città natale, era già stato richiesto loro, come si evince dalla documentazione trasmessa dai rappresentanti medicei nella città vaticana —Apollonio Bassetti, Torquato Montauti e Paolo Falconieri—, che si applicassero «studiando e modellando attentamente tutti i cavalli più belli di Roma, e di metallo e di marmo in ogni postura, fra' quali si intende che ne sia uno assai buono al

---

[70] Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4981, s. f., trascritto in Brook 1996, p. 124, doc. 1.

[71] Ceán Bermúdez 1800, vol. IV, p. 45; Kusche 1964, pp. 68-69, citati in Goldberg 1996, p. 533.

[72] Gasparotto 2006, p. 99. Una testa del re conservata al Museo del Prado (E000524) è stata attribuita, sebbene con scarse prove, a Pietro Tacca e messa in relazione con questo progetto. Si veda Coppel 1998, pp. 152-53, cat. 53.

[73] Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4981, s. f., trascritto in Brook 1996, p. 124, doc. 5. A causa dell'assenza di una monografia esaustiva sulla scultura di Giovanni Battista Foggini, questo incarico continua a risultare elusivo negli studi dedicati allo scultore. Per il coinvolgimento di Carlo Marcellini, si veda Visonà 1990, pp. 36-37.

[74] Sull'Accademia Fiorentina a Roma si veda da ultimo d'Alburquerque 2023, pp. 19-48, che raccoglie la bibliografia precedente.

giardino della Trinità nel complesso delle figure della Niobe, onde non perdino tempo a far questi studi»[75].

Il 22 giugno 1676, entrambi gli scultori giunsero nella città medicea, non senza difficoltà, poiché inizialmente si rifiutarono di abbandonare la città papale, in quanto ritenevano la propria formazione non ancora adeguata ad affrontare un'impresa di tale portata. Inoltre, Marcellini si ammalò di tubercolosi, circostanza che lo obbligò a osservare un periodo di quarantena mentre lavorava al modello del monumento, che riuscì a portare a termine grazie all'assistenza del collega. Al loro arrivo nella bottega di Tacca, i due scultori si dedicarono all'esecuzione del ritratto del sovrano, che completarono poco dopo[76].

Il progetto procedette con notevole rapidità, nonostante le difficoltà tecniche proprie della realizzazione di un'opera di tale portata[77] e l'obsolescenza delle officine granducali e dei diversi apparati, che non erano stati impiegati dai tempi del monumento di Filippo IV, come avvisavano gli ambasciatori fiorentini a Valenzuela[78]. Ciò è confermato dalla testimonianza di Nicodemus Tessin il Giovane nel suo diario di viaggio a Firenze, che annota di aver potuto vedere, nell'aprile del 1677, grazie al «Sig. R Damiano Capelli scultore», «il cavallo che se fa grandissimo col Rè di Spagna», il quale «va in corbetto», con un sistema di contrappeso «bellissimo» che faceva apparire la scultura «sostenuta da niente», grazie a «la coda» che «arriva fino sul piedistallo» e «per la quale passa l'ancora» che «s'inchioda nel marmo colli piedi in dietro»[79]. Tale descrizione conferma non solo l'avanzato stato di esecuzione raggiunto dal monumento, protrattosi per oltre un anno, ma anche l'attenzione riservata alle soluzioni tecniche e strutturali necessarie a garantire non solo la stabilità materiale, ma anche l'impatto visivo dell'insieme.

---

75 Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 3942, s. f., pubblicato in Lankheit 1962, p. 253, doc. 105, citato in Brook 1996, p. 119. Visonà 1990, pp. 36-37, 163, fig. 9, mette in relazione un disegno conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (inv. 5242S) con tale progetto.

76 Si veda Brook 1996, p. 119, con i relativi riferimenti archivistici. Davide Lipari mi ha inoltre segnalato l'esistenza, presso l'Archivio di Stato di Firenze, di una serie di pagamenti datati giugno 1676 a favore di Carlo Marcellini per l'esecuzione del busto di «sua maestà cattolica», vale a dire Carlos II.

77 «richiederà del tempo, dovendosi manipolare le forme con dar agio che possano stagionarsi per poter fondere il bronzo». Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4981, s. f., trascritto in Brook 1996, p. 124, doc. 2.

78 «ma questa è di tal natura che per i molti apparati che ha di bisogno, richiede non poco tempo, massime dove da un gran pezzo non si sono fatte fabbriche simili; tuttavolta qui si travaglia incessantemente intorno alle forme, et intorno ai metalli oggetto di perfezionare il lavoro». Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4981, s. f. trascritto in Brook 1996, p. 124, doc. 5.

79 Tessin 2002, p. 99, citato in Brook 2013, p. 137, nota 19, che a sua volta lo riprende da S. Benassi, in *Plasmato dal fuoco* 2019, p. 522.

Tuttavia, l'opera, per ragioni non del tutto chiarite —probabilmente legate al deterioramento del contesto politico e al progressivo discredito dell'ambiente cortigiano che aveva promosso l'incarico, soprattutto dopo la caduta in disgrazia di Fernando de Valenzuela nel 1677—, non giunse mai a compimento né fu inviata a Madrid, lasciando il suo destino finale avvolto nell'incertezza e privandoci della sua concreta esistenza materiale. In ogni caso, un busto in terracotta di Carlos II, conservato nei depositi del Victoria and Albert Museum di Londra[80] e finora non preso in considerazione dalla bibliografia *carolina* —né, più in generale, dagli studi sulla scultura barocca[81]—, potrebbe essere ragionevolmente messo in relazione, sulla base di una serie di evidenze formali e iconografiche, con il progetto qui analizzato, il che lo renderebbe, pertanto, l'unica testimonianza materiale oggi conservata della sua esistenza (fig. 10).

Dal punto di vista stilistico, l'opera presenta una serie di caratteri formali che suggeriscono un'attribuzione all'ambito fiorentino —e non all'Italia settentrionale, né all'*entourage* di Bernardino Schiffino, come proponeva un antico inventario del museo— e che rimandano, in particolare, alla sfera creativa di Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini, i due maestri direttamente coinvolti nel progetto e responsabili, come ricorda la documentazione, dell'esecuzione del ritratto del sovrano. Tuttavia, l'impossibilità di esaminare l'opera di persona, così come la disponibilità, fino a tempi recenti, di un materiale fotografico limitato —a causa dei prolungati lavori di riordino dei depositi del museo— impone di presentare quanto segue come un'ipotesi di lavoro provvisoria, in attesa di poter riprendere lo studio diretto della scultura in una fase successiva.

Può servire, tuttavia, quale primo punto di appoggio per questa proposta la notevole somiglianza riscontrabile nel trattamento della nappina tessile disposta sulla spalla sinistra del sovrano, chiaramente coincidente con quella che presenta il busto di Cosimo III de' Medici conservato al Metropolitan Museum of Art di New York, eseguito proprio agli inizi degli anni Ottanta del Seicento, ossia a breve distanza cronologica dal pezzo londinese, la cui esecuzione può verosimilmente collocarsi alla fine del decennio precedente (fig. 11). Si tratta di un espediente formale —l'accumulo e l'articolazione di tali pieghe tessili— che potrebbe essere interpretato come una sorta di «marca» di bottega e che, per quanto è stato possibile verificare, non trova paralleli diretti in altri ritratti coevi, né a Firenze né a Roma. Analogamente, il

[80] Sono venuto a conoscenza dell'esistenza del pezzo grazie a Davide Lipari. Ringrazio Kira d'Alburquerque per l'assistenza nello studio del busto e per avermi cortesemente concesso la fotografia qui riprodotta. L'opera fu acquistata alla metà degli anni Sessanta del Novecento, dalla Arcade Gallery, fondata e diretta da Paul Wengraf (1894–1978).

[81] In effetti, l'opera non compare nel catalogo delle sculture della collezione redatto da John Pope-Hennessy e R. W. Lightbrown nel 1964, che all'epoca si trovava già in corso di pubblicazione.

trattamento della banda —che nella parte superiore si ripiega su sé stessa, generando profili curvilinei, e nella zona inferiore scende a coprire il torso del personaggio, per poi concentrarsi nuovamente in pieghe dense nella parte inferiore sinistra— sembra rimandare a soluzioni caratteristiche di alcuni scultori fiorentini attivi negli anni Settanta del Seicento e, in particolare, al linguaggio plastico di Giovanni Battista Foggini.

Al di là di questi aspetti particolari, non si può trascurare lo stesso vestiario del sovrano, raffigurato con armatura, banda di capitano generale e Toson d'Oro, un insieme di attributi che suggerisce con chiarezza come la terracotta debba essere interpretata come modello preparatorio connesso a un ritratto d'apparato e, verosimilmente, equestre. In tal senso, la presenza della banda risulta particolarmente significativa, poiché costituisce uno dei marcatori visivi più costanti del linguaggio del ritratto militare regio e compare sistematicamente associata alle raffigurazioni equestri dei monarchi della Casa d'Austria, come avviene in modo paradigmatico nel ritratto equestre di Filippo IV, assunto quale modello di riferimento per questo progetto, come si è visto. La sua inclusione nella terracotta rafforza pertanto la lettura dell'opera come parte di un programma iconografico volto a presentare il sovrano quale capitano supremo e garante dell'ordine politico, pienamente coerente con la logica visiva e cerimoniale del monumento equestre promosso da Valenzuela.

Ma al di là di questi aspetti formali, è necessario sottolineare un elemento di atipicità presente in questo busto. Il sovrano presenta infatti i capelli corti e ricci, una modalità di rappresentazione poco comune, poiché Carlos II fu fin dall'infanzia raffigurato in modo sistematico con una lunga capigliatura liscia, di carattere «leonina», come ha osservato Víctor Mínguez (figg. 1, 12)[82]. Tale anomalia tipologica trova tuttavia paralleli assai significativi in un modello pittorico elaborato da Juan Carreño de Miranda verso la fine degli anni Settanta, noto attraverso innumerevoli copie, nel quale il giovane re compare proprio con questo tipo di capigliatura, sciolta, ondulata e articolata in ciocche volumetriche e ricurve (fig. 13)[83]. Di fronte a questa coincidenza, sorge dunque la questione se non sia stata precisamente questa composizione di Carreño, in una delle sue versioni, quella che — come si è accennato in precedenza — sarebbe stata inviata a Firenze e sulla quale avrebbero lavorato Ferdinando Tacca, Giovanni Battista Foggini e Carlo Marcellini quale modello di riferimento per l'elaborazione del busto del

[82] Mínguez 2013, pp. 48-49. Il dipinto qui riportato è stato scelto per la sua cronologia pressoché contemporanea al progetto qui esaminato. Frequentemente attribuito a Claudio Coello, Sara Ballester 2025, pp. 329-31, ne ha proposto piuttosto l'identificazione con un'opera di Ferdinand Voet, pittore di origine fiamminga chiamato a Madrid da Carlos II.

[83] Questo tipo di acconciatura risulta ancor più evidente nel disegno preparatorio per il dipinto, conservato presso la RABASF di Madrid, inv. D2142. Si veda C. Agüero, in *Carreño de Miranda. Dibujos* 2017, pp. 192-93, catt. 49-50.

sovrano[84]. È, quanto meno, significativo che si producano in maniera pressoché simultanea a Madrid e a Firenze rappresentazioni così marcatamente atipiche del monarca all'interno di un sistema iconografico profondamente regolato quale quello della rappresentazione regia.

Un'ulteriore evidenza materiale attesta l'esistenza e la circolazione in Italia di uno di questi ritratti atipici di Carlos II. A metà degli anni Ottanta del Seicento, il marchese del Carpio promosse a Roma la realizzazione di un album illustrato destinato a raccogliere l'immagine e le gesta dei re di Spagna, da Ataúlfo fino allo stesso Carlos II (*Series chronologica et imagines regum Hispaniae ab Ataulpho ad Carolum II*). La stampa relativa a quest'ultimo presenta nuovamente il sovrano con una capigliatura profusa, trattata come una massa lunga —sebbene di media lunghezza, senza oltrepassare la linea delle spalle—, sciolta e ondulata, articolata in ampie ciocche ricurve e vaporose che incorniciano il volto in modo simmetrico e producono un effetto di volume controllato, discostandosi ancora una volta dal modello della chioma «leonina» caratteristico di altri ritratti cortigiani coevi (fig. 14)[85]

È lecito domandarsi se questa immagine grafica non sia stata elaborata prendendo come riferimento il ritratto di Juan Carreño de Miranda, poiché non solo entrambe condividono un trattamento coincidente dei tratti fisionomici —particolarmente evidente nell'accentuazione del naso, delle labbra e della mandibola, caratteristiche peraltro tipiche del ritratto—, ma in entrambi i casi il monarca è raffigurato con un colletto a *golilla* piatto che chiude un abito nero «a la española», dal quale pende il *Toisón de Oro*. Persino la ciocca disposta sul lato sinistro del ritratto, che nella stampa si avvicina e si appoggia visivamente sul bianco del colletto —la quale, per il suo stesso procedimento tecnico, va intesa come immagine invertita rispetto al modello pittorico— riproduce in modo pressoché letterale la disposizione presente nel dipinto dell'artista madrileno.

Tale suggestione acquista ulteriore consistenza se si considera che l'autore del disegno sul quale venne successivamente incisa la stampa non era altro che Ciro Ferri, maestro di disegno di Giovanni Battista Foggini e Carlo Marcellini durante il loro periodo di formazione a Roma, interrotto bruscamente a metà del 1676, quando entrambi furono richiamati a Firenze per partecipare all'esecuzione del monumento equestre di Carlos II. Dell'esistenza di tale progetto l'artista romano dovette necessariamente essere informato, non solo in quanto maestro diretto

[84] Nella guardaroba medicea esisteva un ritratto di Carlos II. Si veda ASF, Guardaroba medicea, 1292, f. 113v, trascritto in Morelli 2020, p. 254. Non è tuttavia necessario che si tratti dell'esemplare inviato da Madrid in questa occasione.

[85] Si veda Tormo 1917, pp. 171-76; Polleross 2022, p. 422. Si trattava di una commissione del VII marchese del Carpio. Le immagini furono incise da Jacques Blondeau e pubblicate da Gian Giacomo De Rossi. Il ritratto del re qui riprodotto, tuttavia, è tratto dalla ristampa realizzata agli inizi del XVIII secolo, quando la serie fu aggiornata a Roma per includere l'immagine del nuovo sovrano, Felipe V.

dei due giovani scultori, ma anche perché essi avevano elaborato il modello equestre proprio sotto la sua supervisione, all'interno del suo atelier e secondo le sue indicazioni[86]. In questo contesto, non appare inverosimile avanzare l'ipotesi che un'immagine ufficiale del monarca —presumibilmente uno dei ritratti realizzati da Juan Carreño de Miranda e inviati da Madrid— fosse a sua volta trasmessa da Firenze a Roma al fine di consentire a Foggini e Marcellini di avviare lo studio della figura regia; immagine che sarebbe rimasta in ambito romano e che, anni più tardi, avrebbe potuto essere riutilizzata dallo stesso Ciro Ferri come modello per l'elaborazione della stampa del sovrano.

Alla luce di quanto esposto e in assenza, come si è detto, di uno studio diretto e individualizzato della terracotta conservata al Victoria and Albert Museum che consenta di corroborarne l'attribuzione a Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini, può sostenersi ragionevolmente che essa costituisca il modello preparatorio dell'effigie del re destinata al monumento equestre, come consentono di argomentare i suoi caratteri formali, le sue peculiarità iconografiche — in particolare per quanto riguarda il trattamento dei capelli e gli attributi di apparato — e il suo inserimento in una rete documentata di relazioni tra Madrid, Firenze e Roma. In tal senso, la terracotta assume un gran valore artistico, poiché verrebbe a configurarsi come una delle prime testimonianze note della creatività e della qualità esecutiva del giovane Foggini, e si offre come documento residuale di un processo progettuale complesso, nel quale convergono la circolazione di modelli pittorici, la formazione artistica transnazionale e le strategie visive di rappresentazione del potere regio, anche nei casi in cui il monumento definitivo non giunse a compimento. Ciò, tuttavia, non costituisce, in senso stretto, l'unica evidenza materiale conservata riconducibile a tale progetto.

Come ha osservato Álvaro Pascual Chenel[87], il ritratto equestre che Giovanni Battista Foggini realizzò alcuni anni più tardi di Carlos II (1698), su iniziativa del nunzio Giuseppe Archinto, il quale lo offrì al monarca come dono diplomatico, può essere interpretato come un riflesso diretto del progetto scultoreo promosso ai tempi di Fernando de Valenzuela e qui analizzato (cat. 22)[88]. In questo modo, l'iniziativa trasformò una commissione rimasta incompiuta in un omaggio artistico di forte carica simbolica, destinato, in un certo senso, a compensare l'assenza del monumento equestre che non giunse mai a realizzarsi, assicurandone così una ricezione corretta —e verosimilmente assai favorevole— da parte del sovrano, il quale poteva

[86] «Ho replicato gl'ordini a quelli due Scultori di disegnare, e modellar Cavalli et in presenza del Signore Ciro vivamente incaricata questa diligenza e credo, che non la trascureranno». Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 3942, s. f., 18 aprile 1676, trascritto in Brook 1996, p. 125, doc. 9.

[87] Si veda Pascual Chenel 2009, pp. 77-79; l'ipotesi sembra tuttavia già adombrata in Brook 1996, p. 121.

[88] Come di consueto, i dettagli puntuali dell'opera sono riportati nella relativa scheda di catalogo.

riconoscervi, finalmente, la culminazione simbolica di uno dei progetti concepiti nella sua giovinezza.

Tuttavia, tra il bronzo madrileno e il monumento equestre si riscontrano discrepanze formali di particolare rilievo, qualora si prendano in considerazione le descrizioni del progetto conservate nelle fonti e nella documentazione nota e si accetti l'ipotesi di identificare la terracotta londinese come modello preparatorio del ritratto di Carlos II destinato a tale impresa. In primo luogo, mentre nel progetto originario — come si evince dalla testimonianza di Nicodemus Tessin il Giovane — la coda del cavallo discendeva fino al piedistallo al fine di trasmettere il peso della figura al supporto e consentire così il sollevamento e lo svuotamento dei quarti anteriori in posizione di corvetta, nella versione tarda di Giovanni Battista Foggini questa soluzione strutturale fu abbandonata a favore di un'impostazione compositiva più convenzionale, nella quale la coda appare libera, probabilmente in funzione delle esigenze tecniche proprie di un'opera di dimensioni più ridotte e, dunque, di minore complessità costruttiva. In secondo luogo, il sovrano è rappresentato nella versione conservata al Museo del Prado con una parrucca lunga e liscia, pienamente coerente con l'iconografia ufficiale imposta dalla corte madrilena, in contrasto con la capigliatura atipica della terracotta londinese. Il confronto tra le due opere consente di constatare che il modello tardivo non riproduce meccanicamente il progetto originario, ma lo rielabora, adattandolo a un nuovo contesto politico, cerimoniale e iconografico.

Di fatto, la modifica di questo tipo di elementi non costituisce un'anomalia nell'ambito della produzione di ritratti equestri nelle botteghe fiorentine e romane (cat. 2), dove era prassi abituale riutilizzare, adattare e scambiare teste, nonché rifondere e reimpiegare corpi e modelli preesistenti, al fine di trasformare un monumento commemorativo dedicato a una determinata figura in un altro destinato a un nuovo committente o destinatario. Un primo esempio ben documentato di tale pratica in ambito ispano si riscontra, come hanno messo in luce Anthéa Brook[89] ed Edward L. Goldberg[90], in un ritratto equestre di Filippo IV che il granduca Ferdinando II de' Medici, tramite il suo ambasciatore Ludovico Incontri, aveva destinato a Luis de Haro, *valido* del sovrano[91]. Tale opera era nata, in realtà, come un ritratto equestre di Luigi

[89] A. Brook, in *Il Seicento fiorentino* 1986, vol. III, pp. 438-40, cat. 4.21.

[90] Goldberg 1992, pp. 106-08.

[91] Questo lotto fu inviato a Haro dai Medici in segno di gratitudine per il suo intervento nelle guerre di Pontremoli (1650). Si veda Galluzzi 1781, vol. IV, pp. 104-05, citato in A. Brook, in *Il Seicento fiorentino* 1986, vol. III, p. 438. Giunto a Madrid, il *valido* colpito dalla magnificenza del ritratto, si affrettò a offrirlo al sovrano, accompagnandolo con un tavolo in pietre dure che pure gli era stato destinato da Firenze. Tale prassi fu ripetuta dal primo ministro nel 1659, quando donò a Filippo IV il rilievo dell'*Adorazione dei Magi* di Ciro Ferri (Madrid, Museo del Prado, P000121), opera che egli stesso aveva ricevuto da Francesco Barberini durante la sua legazione in Spagna. Filippo IV accolse il

XIII di Francia, commissionato da Cosimo II de' Medici a Gaspare Mola nel 1611[92], il quale non giunse mai a essere inviato a Parigi a causa del deteriorarsi dei rapporti tra le corti medicea e francese, circostanza che ne determinò la permanenza nella guardaroba granducale per oltre tre decenni[93], finché, in un momento successivo, non si incaricò Zanobi Betti di transformare la figura del cavaliere nell'effigie di Filippo IV[94].

Tale prassi si manifestò altresì in ulteriori occasioni in cui il ritratto di Carlos II tornò al centro. Così, ad esempio, lo stesso Giovanni Battista Foggini riutilizzò il bronzo del sovrano oggi conservato al Museo del Prado (cat. 22), al quale si è fatto riferimento poc'anzi, per realizzarne una nuova versione con i tratti di Giuseppe I di Baviera, come gli era stato richiesto da Cosimo

---

suo ritratto e il tavolo con manifesta soddisfazione e dispose che entrambe le opere fossero collocate nella «Pieza Ochavada» (fig. 56, n. 20), l'ambiente più sontuoso dell'Alcázar di Madrid e vero cuore simbolico del palazzo, dove avrebbero dato origine a un curioso episodio. Secondo quanto riferisce Incontri, «*su Majestad la Reina y la Señora Infanta, en presencia del Rey, estaban haciendo cuentas sobre a quién habría de corresponderles la estatua, pretendiendo la Reina que fuese destinada al primer hijo varón, y la Señora Infanta, para cuando abandonase a Su Majestad al contraer matrimonio*». A tale situazione «*el Rey, riendo, les dijo a las Señoras que hacían mal las cuentas, pues estando el caballo y la mesa colocados en la Tribuna, él ya no era su dueño, ya que todo lo que entraba en aquella estancia se consideraba vinculado a la Corona*» (Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4970, s. f., 30 agosto 1651, trascritto in Goldberg 1992, p. 110, doc. XIII). L'opera, tuttavia, non rimase a lungo nella «Pieza Ochavada», poiché non figura nell'inventario dell'Alcázar del 1666 e, come ha osservato Miguel Morán 1994, p. 263, nota 67, sarebbe stata trasferita alla Biblioteca dell'Escorial, da dove scomparve durante l'invasione napoleonica (Poleró 1857, p. 18, nota 1; Campos y Fernández 1989, p. 359). Coppel 2007, p. 143 sostiene che il complesso sarebbe stato trasportato al monastero *filipino*, a causa delle ridotte dimensioni delle opere rispetto alle altre sculture collocate nella *Pieza*; ipotesi tuttavia poco convincente, poiché la statua fu sostituita da una replica dello *Spinario*, di misure analoghe (Madrid, Museo del Prado, E000163; cfr. Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 577-79, cat. 885). Risulta difficile non cogliere una profonda analogia tra la difesa del patrimonio regio esercitata da Filippo IV e la posizione assunta, anni dopo, dal figlio Carlos II, il quale, di fronte al desiderio della moglie, Mariana de Neoburgo, di inviare a Monaco — alla corte del fratello, l'elettore palatino — l'*Adorazione dei Magi* di Rubens (Madrid, Museo del Prado, P001638), si oppose, «*alegando que no estaba colgado, sino que formaba parte de la decoración de la pieza* [«El Cuarto Bajo de Verano del Alcázar» (fig. 57, n. 55)] *y pertenecía, por consiguiente, al patrimonio de la Corona*». Maura (1942) 1990, p. 471, trascritto in Aterido 2009, p. 208.

[92] Fock 1972, p. 16 e Watson (1973) 1983, pp. 269-77, citati in A. Brook, in *Il Seicento fiorentino* 1986, vol. III, p. 438.

[93] Firenze, ASF, Guardaroba 609, ff. 115r, 135v-136r, citato in A. Brook, in *Il Seicento fiorentino* 1986, vol. III, p. 440. Il documento è pubblicato integralmente in Helmstutler di Dio 2024, p. 127, nota 61.

[94]Data l'estrema delicatezza dell'oggetto, insieme alla scultura fu inviato Antonio Valori, ingegnere del granduca, con l'incarico specifico di vigilare sulla sua sicurezza durante il trasporto verso la Spagna, nonché sulla corretta presentazione dell'opera nella capitale. Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4972, s. f., 14 luglio 1651, trascritto in Helmstutler di Dio 2024, p. 201, doc. 3.1.

III de' Medici[95]. Anche alcuni anni più tardi, i figli dello scultore, Vincenzo e Giulio Foggini, eredi dei modelli paterni, trasformarono nuovamente il ritratto equestre dell'ultimo Austria eseguito dal padre in un'altra immagine di analoga natura, sostituendone questa volta l'effigie con quella di uno dei suoi successori sul trono di Spagna, Carlos III[96]. Tali esempi confermano, in definitiva, il carattere seriale, adattabile e dinamico dei modelli equestri fiorentini, concepiti non come immagini statiche, bensì come matrici visive suscettibili di essere riattivate e risemantizzate in funzione di nuove congiunture politiche e dinastiche, mediante la modificazione selettiva dei tratti del personaggio rappresentato.

Tuttavia, come si è già accennato, il piano promosso da Valenzuela per la decorazione dell'Alcázar prevedeva tre iniziative distinte. Oltre all'incarico del cavallo a Firenze, egli decise di richiedere al granduca, nella medesima occasione, una serie di sculture, identificate nella documentazione come «*dos estatuas de embras y tres de Baron al natural, todas cinco de la Casa de Austria*», da eseguire in bronzo. Tali nuove statue avrebbero dovuto essere collocate a coronamento della nuova piazza dell'Alcázar, in accompagnamento a un'altra serie di figure nello stesso materiale, menzionate nella documentazione come «*las de la Sra. Emperatriz, Dª Isavel Mujer del señor Emperador Carlos 5º; señora Doña Isavel Reyna de Ungria, el señor Emperador Carlos 5º y el señor Rey Phelipe Segundo*»[97].

Come già proposto da Anthéa Brook, prima studiosa a rintracciare le fonti relativa a tale incarico, quelle sculture potrebbero identificarsi con i ritratti a figura intera della famiglia imperiale eseguiti dai Leoni a metà del XVI secolo per iniziativa di Carlos V e di María de Hungría[98]. Esse corrisponderebbero, pertanto, alle effigi dell'imperatore — identificato con il celebre *Carlos V e il Furore*[99] — e della consorte Isabel de Portugal[100], al ritratto del figlio Felipe

---

[95] München, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 5035. Baldinucci (1725-30) 1974-75, p. 379. M. De Luca, in *La principessa saggia* 2006, p. 182, ha rilevato che le differenze risultano assai più marcate di quanto si fosse ritenuto fino a quel momento.

[96] Si conserva al Museo della Reggia di Caserta. Lankheit 1962, p. 80; K. Lankheit, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 78-79, cat. 42; Urrea 1989, pp. 65-66; S. Benassi, in *Plasmato dal Fuoco* 2022, p. 556.

[97] Entrambe le citazioni in Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4981, s. f., 6 aprile 1676, trascritto in Brook 1996, p. 124, doc. 1. Sebbene il documento specifichi che le opere «*ya están puestas*», tale affermazione risulta problematica, poiché, come si vedrà più avanti, dopo il fallimento di questo progetto si ordina espressamente soltanto la rimozione di due di esse, verosimilmente identificabili con il ritratto dell'imperatore e quello di Isabel de Portugal, il che consente di avanzare l'ipotesi che queste siano state, con ogni probabilità, le uniche effettivamente installate.

[98] Brook 1996, pp. 116-18.

[99] Madrid, Museo del Prado, E000273.

[100] Madrid, Museo del Prado, E000274.

II[101] e a quello della zia di quest'ultimo, nonché sorella dell'imperatore, vale a dire María de Hungría[102].

Resta tuttavia da determinare quali dovrebbero essere le cinque nuove sculture commissionate alla capitale granducale, destinate a completare e aggiornare la serie leonina. Tutto lascia supporre — seppure a titolo ipotetico — che esse corrispondessero ai membri della dinastia austriaca compresi tra Felipe II, ultimo sovrano ritratto dai Leoni, e Carlos II, re al momento dell'incarico: Felipe III e Margarita de Austria, nonché Felipe IV e Mariana de Austria e, con ogni probabilità, lo stesso Carlos II. L'inclusione di quest'ultimo avrebbe infatti consentito di chiudere visivamente la catena successoria e di inscrivere il sovrano vivente all'interno di una continuità dinastica monumentalizzata nello spazio urbano dell'Alcázar.

Tuttavia, Valenzuela, dinanzi alla celerità con cui desiderava ottenere le sculture nel minor tempo possibile, giunse perfino a suggerire che le statue a figura intera potessero essere sostituite da busti dei sovrani, suscettibili di essere integrati in sculture già esistenti[103]. Ad ogni modo, l'esecuzione di questa galleria rimase nondimeno lettera morta e le opere non giunsero mai a Madrid, senza che sia possibile stabilire con certezza se l'incarico sia stato effettivamente formalizzato nei confronti di Ferdinando Tacca, Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini. In tal modo, Valenzuela si vide privato di un ambizioso programma monumentale destinato a rafforzare la propria strategia di legittimazione visiva, mentre Carlos II perse l'opportunità di articolare, attraverso un complesso scultoreo di provenienza fiorentina, un aggiornamento dinastico di forte carica simbolica, che avrebbe collegato la sua immagine regia alla memoria monumentale dei suoi predecessori — vale a dire l'asse fondativo costituito da Leone Leoni e Pompeo Leoni attorno a Carlos V e Felipe II —e la Collezione Reale rimase così priva di un nuovo nucleo di scultura barocca fiorentina, la cui entità non avrebbe avuto paragoni nel panorama delle principali case dinastiche europee.

---

[101] Madrid, Museo del Prado, E000272.

[102] Madrid, Museo del Prado, E000263.

[103] «il Signore Marchese di Villasierra (...) arrivò a dire, come si potrebbe prendere delle statue vechie (sic.), e con farli la testa di quello (che) dovevano rappresentare saria bastato». Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4981, s. f., 24 giugno 1676, trascritto in Brook 1996, p. 124, doc. 3. Di fatto, il 19 agosto dello stesso anno Vieri da Castiglione informava Ammoni di aver «veduto ripieni quei piedistalli, che restavano destinati per le mentoccate, con altre statue di marmo di mezzo corpo». Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4981, s. f., trascritto in Brook 1996, p. 125, doc. 6. Parimenti, in assenza di delle sculture da farsi a Firenze, si decise di colmare lo spazio con quarantacinque sfere di piombo dorato. Madrid, AVM, 1/164/4, citato in Hellwig 1990, p. 235, nota 14.

Tuttavia, un busto in terracotta del re Felipe IV, conservato al Victoria and Albert Museum, insieme a quello di Carlos II, cui si è fatto riferimento in precedenza — del quale costituisce chiaramente il pendant in virtù delle analoghe caratteristiche formali — potrebbe, a mio avviso, corrispondere al modello destinato alla fusione in relazione alla scultura di questo sovrano (fig. 15). Ancora una volta, e nonostante l'impossibilità di aver potuto esaminare direttamente entrambe le opere — circostanza che impone di rinviare a una futura occasione uno studio più approfondito —, la loro fattura tecnica e stilistica, identica a quella del rispettivo pendant, consente di proporre una possibile attribuzione all'ambito fiorentino della fine del XVII secolo, in consonanza con il linguaggio giovanile di Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini. Ciò permette, pertanto, di collocare queste terracotte verso la fine degli anni Settanta del Seicento e di metterle in relazione diretta con il progetto qui analizzato.

Parallelamente a questo incarico si concretizzò l'ultima delle iniziative promosse da Valenzuela: la collocazione, nell'aprile del 1676, del celebre ritratto equestre di Felipe IV di Tacca, fino ad allora conservato nel Palacio del Buen Retiro, sulla facciata principale dell'Alcázar[104]. L'installazione dell'opera nel cuore stesso della residenza ufficiale della monarchia non rispondeva a una semplice operazione ornamentale, ma, in combinazione con la galleria di ritratti dinastici — le sculture dei Leoni già collocate e i cinque busti fiorentini progettati, insieme al ritratto equestre di Carlos II — mirava a trasformare il patio dell'Alcázar in uno spazio rappresentativo organicamente articolato della dinastia e a rafforzare, in tal modo, la posizione politica della regina quale depositaria effettiva dell'autorità regia ereditata dal consorte e, attraverso di lui, dai suoi predecessori, resi presenti in forma sostitutiva mediante la loro immagine scultorea.

Il progetto di Valenzuela, tuttavia, non si sviluppò in maniera isolata, ma fu gestito parallelamente a una seconda operazione di carattere complementare, promossa questa volta apparentemente per volontà di Mariana de Austria. Quest'ultima commissionò, all'inizio del 1674, per mezzo del suo ambasciatore a Genova, Antonio José de Mendoza Caamaño Ibáñez de Ribera, marqués de Villagarcía, ottanta sculture ai più rinomati artisti di quella città, nonché altri sessanta esemplari al marqués de Astorga, viceré di Napoli, e un numero equivalente al príncipe de Ligne, governatore di Milano. Tali opere avrebbero dovuto essere inviate con la massima sollecitudine al fine di ornare la balaustra che si stava erigendo nella *plazuela* del Palacio[105].

[104] Hellwig 1990, Barbeito 1992, pp. 178-80; Matilla 1997, pp. 36-43.

[105] Il progetto fu menzionato per la prima volta da Maura (1915) 2018, vol. II, p. 208 e successivamente approfondito da Sarrablo Aguareles 1956, p. 667, nonché da Silva 1995, pp. 208–09. Sono tuttavia pochi gli studiosi che abbiano preso in considerazione questo incarico, costituendo forse l'unica eccezione Urrea 1977b, p. 255, nota 8 e Morán 1994, p. 259. I pagamenti delle sculture con il fondo del *Bolsillo Secreto* illustrano chiaramente l'interesse

L'esecuzione delle opere fu immediata e, come attesta la documentazione, a metà del 1675 erano già giunte al porto di Cartagena (Murcia) cento statue provenienti da Napoli[106], nessuna ancora da Milano[107] e sessantaquattro da Genova — opere di Francesco Colaro, Bernardo Falconi, Franco Marchiano e Honoré Pellé[108]—, da dove furono successivamente inviate a Madrid. Il carico si completò nel febbraio dell'anno seguente, quando furono effettuate

regio per l'impresa. La partecipazione di Valenzuela, tuttavia, non fu secondaria, poiché egli era, in quel momento, responsabile dei lavori di Palazzo e afferma esplicitamente di essere stato lui a proporre «*S. M. que ordenase viniesen las estatuas de las tres partes propuestas*» (Madrid, AHN, Escoceses, leg. 1, trascritto in Maura (1915) 2018, p. 208, nota 2).

[106] Queste sculture devono essere identificate, senza alcun dubbio, con quelle la cui esportazione da Roma fu autorizzata il 26 giugno 1675 da Giovan Pietro Bellori, responsabile delle antichità della città, per il loro invio a Napoli e la successiva spedizione a Sua Maestà («[…] in esecuzione della visita e fede del signor Giovan Pietro Bellori […], esibita […] sotto questo giorno, concediamo licenza a […] don Michele de Humada, agente del […] Vice Re di Napoli [Antonio Álvarez, marchese di Astorga], che possa far estrarre da Roma e dallo Stato Ecclesiastico […] per condurre in Napoli, sessantasei teste di marmo bianco d'imperatori e d'imperatrici, cioè sessantaquattro maggiori del naturale con li busti di alabastro e di pietre mischie, e dodici teste minori con busti di pietra bigia, come anco dodici statue intere di marmo, le presenti opere tutte havendo fatte fare il detto signor agente del detto eccellentissimo come sopra, intende hora mandarle a Sua Altezza […].»). Roma, ASR, Presidenza delle Strade, vol. 48, f. 126v, trascritto in Fischetti 2008, p. 38, n. 48. Poco tempo dopo, il 14 settembre dello stesso anno, «[…] in esecuzione della visita e fede del signor Giovan Pietro Bellori […], dati […] sotto questo giorno, concediamo licenza a […] Michele de Humada, agente del […] Vice Re di Napoli [Antonio Álvarez, marchese di Astorga]» fu parimenti autorizzata l'estrazione «da Roma e dallo Stato Ecclesiastico […] sessantaquattro busti con loro teste di marmo bianco, maggiori del naturale, moderni, fatti in Roma per ordine di detto signor don Michele agente come sopra, intende hora mandarli a Sua Eccellenza […].» Roma, ASR, Presidenza delle Strade, vol. 48, f. 133r, trascritto in Fischetti 2008, p. 38, n. 49. Di questa spediziona da conto García Cueto 2009, p. 305.

[107] Ignoriamo quali possano essere stati gli scultori milanesi coinvolti nel progetto, che, per quanto a mia conoscenza, non risulta ancora registrato nella bibliografia specialistica dedicata alla scultura lombarda. Si veda Zanuso 2024.

[108] Così si menziona in un documento conservato a Madrid, AHN, Estado, 155***, s. f., trascritto in Silva 1995, p. 218, doc. 19. La bibliografia italiana si era già fatta eco di questo incarico; così, ad esempio, come ricorda Sanguineti 2015, s. n. p., Alfonso 1985, p. 237, nota 36, citando diverse fonti genovesi, afferma che tutti questi scultori, l'11 aprile 1676, «dichiaravano al marchese di Villagarcia gentiluomo della Camera di Sua Maestà Cattolica e suo ambasciatore a Venezia, residente allora a Genova, tuttavia assente, presente per lui don Domenico di Bamonda, d'aver ricevuto doppie 1600 di giusto peso di S. Giorgio, da lire 18 e soldi 16 l'una, per ottanta statue di marmo mischio, a ragione di doppie venti l'una, per la Galleria del Real Palazzo di Madrid in virtù d'un ordine di Sua Maestà datato 21 marzo 1675». La notizia è ripresa anche da P. Boccardo, in *La Scultura a Genova e in Liguria* 1987-89, vol. II (1989), pp. 207-08, e da Franchini 2004, pp. 207-08, i quali, tuttavia, non apportano novità rispetto a quanto già noto.

nuove consegne che, secondo quanto dichiarava la stessa regina, avvennero con grande puntualità, fino a raggiungere un totale di 219 sculture provenienti da questi tre centri[109].

Le sculture non solo giunsero a Madrid, ma furono anche collocate nel luogo per cui erano state concepite, come dimostra un dipinto finora non messo in relazione con questo progetto. La tela in questione, di grande interesse in quanto unico testimone visivo conservato utile a ricostruire l'aspetto della nuova piazza dell'Alcázar dopo l'intervento di Valenzuela, non solo mostra la facciata dell'edificio coronata dalla scultura equestre di Tacca — circostanza che ne consente la datazione a partire dall'aprile del 1676 —, ma raffigura altresì, nelle arcate laterali della piazza, la presenza di una serie di figure bianche che potrebbero essere identificate con il programma monumentale cui qui si fa riferimento (fig. 16)[110].

La materializzazione di questo imponente progetto scultoreo offre lo spunto per una serie di riflessioni che consentono di valutare, nella giusta misura, la portata dell'impresa. In primo luogo, per quanto è dato sapere, un'iniziativa di tali caratteristiche non trova precedenti comparabili nell'Italia del tempo — e forse neppure nell'intero panorama europeo —, potendo essere accostata, per scala e ambizione, unicamente alla decorazione della balaustra di Piazza San Pietro in Vaticano, realizzata proprio in quegli stessi anni[111]. Ma non sorprende soltanto la sua vastità, bensì anche l'efficienza della sua gestione, poiché non va sottovalutata la complessità logistica e amministrativa che comportava l'invio di oltre duecento sculture provenienti da diversi centri artistici — come Napoli, Milano e Genova — fino a Madrid.

D'altra parte, risulta particolarmente sorprendente che tale progetto sia stato portato a compimento in un arco di tempo così ridotto, fino a sfiorare l'inverosimile. È sufficiente confrontare, ad esempio, questa operazione con l'iniziativa promossa negli stessi anni da Valenzuela a Firenze, che si rivelò assai più complessa e difficile da gestire. Ci si può dunque domandare se il coinvolgimento diretto della regina non sia stato percepito dagli ambasciatori come un mandato di particolare urgenza e priorità, circostanza che avrebbe favorito una

[109] Come ricordato da Silva 1995, p. 209, nota 7, il numero totale delle sculture consegnate è noto grazie a Barbeito 1992, p. 185, nota 52, il quale pubblicò un foglio non datato, senza indicarne la collocazione, proveniente dalla *Contaduría de Gastos Secretos*, nel quale si registra il pagamento, per conto di Sua Maestà, delle spese di trasporto relative a tali sculture. Questo autore, che non era a conoscenza del progetto qui analizzato, suggerì che tali sculture potessero identificarsi con quelle del cosiddetto *Jardín de los Emperadores*, il quale, come si è già ricordato, sarebbe scomparso in seguito alle successive riforme, lasciando così prive di collocazione le opere che lo ornavano; mentre le restanti corrisponderebbero alle sculture inviate dal conte di Oñate da Napoli nel 1651, acquisite per mediazione di Velázquez.

[110] Si veda G. Martínez Leiva, in *Madrid en la colección Abelló* 2023, pp. 96-97, cat. 9. Ringrazio Conchita Romero per avermi fornito la fotografia dell'opera che qui riproduco.

[111] Si veda Bernardini 2021, pp. 366-71, cat. 111.

maggiore sollecitudine nell'esecuzione del progetto, in contrasto con l'incarico fiorentino di Valenzuela, che, non configurandosi come una commissione regia diretta, potrebbe essere stato affrontato con maggiore lentezza o con minore pressione istituzionale.

Parimenti, la ricerca di un precedente comparabile nella storia del collezionismo regio ispano presenta non poche difficoltà. Forse l'unico esempio effettivamente equiparabile è rappresentato dall'ambizioso programma di decorazione pittorica del Palacio del Buen Retiro, promosso negli anni Quaranta del Seicento per volontà di Felipe IV tramite il conte-duca di Olivares. Come è noto, tale impresa comportò una vasta serie di commissioni pittoriche — che superarono diverse centinaia di opere — realizzate a Napoli, a Roma e in altri centri italiani, destinate ad arricchire il nuovo *real sito*, parallelamente allo sviluppo di un'intensa politica di acquisizioni volta a potenziare e qualificare la decorazione del palazzo[112].

Se si considera questo incarico in prospettiva, all'interno della storia del collezionismo iberico di scultura, l'ambizioso programma — che favorì, come si è detto, l'ingresso di oltre duecento sculture moderne italiane nelle Collezioni Reali — sembra trovare un paragone di analoga portata soltanto nell'acquisizione delle sculture provenienti dalla collezione di Cristina di Svezia a metà del XVIII secolo. Il recupero di questo vasto progetto consente finalmente di non considerare più l'incorporazione della raccolta svedese come un episodio isolato — e unico — nella storia delle Collezioni Reali spagnole e di riconoscere nell'agenzia artistica di Mariana de Austria un precedente di straordinaria entità, che nulla ha da invidiare alle acquisizioni promosse da Felipe V e Isabel de Farnesio, almeno sul piano quantitativo, se non forse su quello qualitativo.

Al di là delle questioni sin qui esaminate, permane tuttavia un nodo interpretativo di primaria importanza, al quale, allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile fornire una risposta definitiva: la sorte delle sculture così acquisite e installate sulla balaustra della piazza. Restano infatti da chiarire le circostanze della loro eventuale rimozione, le ragioni che la determinarono e il destino finale delle opere, sia in termini di distruzione, dispersione o trasformazione, sia in relazione a possibili riutilizzazioni in altri contesti decorativi o collezionistici. In assenza di nuove evidenze documentarie, appare verosimile — se non altro per una questione di probabilità storica — che almeno una parte di tali sculture, tanto i busti antichi e moderni quanto le opere in cuoio tenero, possa essere tuttora conservata in raccolte spagnole, in particolare presso il Museo del Prado o nell'ambito di Patrimonio Nacional, dove potrebbe essere rimasta finora priva di un'adeguata identificazione[113].

---

[112] Si veda il catalogo della mostra *El Palacio del Rey Planeta* 2005.

[113] Si potrebbe avanzare l'ipotesi che queste opere fossero le sculture genovesi registrate al Buen Retiro alla morte di Carlos II. Si veda Fernández-Bayton (1975–1985), vol. II (1981), pp. 267–68, dove sono indicate come «*de más de las*

Il progetto scultoreo destinato ad ornare la nuova *plazuela* dell'Alcázar, promosso e gestito da Fernando de Valenzuela e da Mariana d'Austria tra il 1675 e il 1677, si rivelò infine un sostanziale insuccesso, nonostante l'indubbia ambizione e la considerevole portata dell'impresa. Tale esito dovette verosimilmente dipendere dalle profonde trasformazioni politiche determinate dalla caduta in disgrazia di Valenzuela, dal conseguente spostamento della corte ad Aragona, dall'esilio della regina a Toledo e dall'ascesa al potere di don Juan José de Austria. Questi eventi interruppero bruscamente la continuità del programma, probabilmente non soltanto per ragioni economiche, ma anche per la volontà del nuovo uomo forte del regime di prendere le distanze dall'azione politica del suo predecessore e di neutralizzarne la memoria pubblica attraverso la disarticolazione delle iniziative da lui promosse.

Il ritratto equestre di Carlos II, commissionato a Firenze a Ferdinando Tacca, Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini, non giunse mai a compimento né fu inviato a Madrid, mentre le sculture progettate dei sovrani spagnoli non superarono neppure la fase di concezione teorica. Le statue dei Leoni, già collocate sulla balaustra del palazzo, vennero a loro volta rimosse[114], e il ritratto equestre di Filippo IV di Pietro Tacca rimase esposto sulla facciata

*de cargo*», espressione che invita a interpretarle come residui provenienti da altri progetti e che suggerisce, inoltre, che tali opere si trovassero lì semplicemente depositate.

[114] Così si afferma in un documento datato 15 dicembre 1677, citato da Hellwig 1990, p. 250, n. 34, e qui trascritto per la prima volta: «*Ilustrísimo Condestable, mi señora me manda diga a V. M. que de de la Galería, que mira al Parque, se bajen mañana viernes las dos estatuas de bronce y que las demás estatuas no se lleven y que se queden como están, y que respecto de esto se (...) previno hoy a Bartolomé Hurtado*». Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 41, exp. 116. Tuttavia, un secondo documento, in questo caso inedito, riapre —come si segnalava sopra— la questione relativa a quali pezzi giunsero effettivamente a essere collocati nel cortile. In questo ordine si indica che quelle «*dos estatuas de bronce de la efigie del Señor Carlos Quinto, y una Reina que estuvieron» (...) «encima de la puerta del Parque*» —e che successivamente «*se pusieron en la bóveda del Tiziano*» dell'Alcázar— dovevano essere trasferite, il 12 luglio 1692, «*de orden de Su Majestad al Buen Retiro, para el adorno de las ocho calles*» (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 41, exp. 45). Questo documento consente di identificare con precisione tali due statue. Una di esse era il *Carlos V y el Furor*, che effettivamente appare inventariato al Buen Retiro nella testamentaria di Carlos II (Fernández Bayton (1975–85), vol. II (1981), p. 266, n. 386), mentre la «*reina*» deve trattarsi —come già proposto da Anthéa Brook— del ritratto dell'imperatrice Isabel de Portugal, che alla fine del secolo risulta ancora nella «bóveda de Tiziano» (fig. 58), non essendo stata trasferita al Buen Retiro, come illustra il documento. Si veda Fernández-Bayton (1975-85), vol. II (1981), p. 152, n. 128. D'altra parte, nel documento che ora si dà a conoscere, si esplicita la discesa di sole due sculture, e non di quattro, che era il numero di pezzi che Valenzuela descriveva come già collocati; pertanto, si potrebbe persino mettere in dubbio che il ritratto di Felipe II e quello di Maria de Hungría giungessero effettivamente ad abbandonare il Buen Retiro per essere installati nell'Alcázar. Un altro documento, pubblicato qui per la prima volta, mostra come il 9 dicembre 1679 «*Su Majestad*» diede ordine «*para que se entreguen luego las estatuas de medio cuerpo que faltaren en la plazuela de Palacio para que se repongan en su lugar*» (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 41, exp. 117), evidenziando così che si continuava a spogliare l'Alcázar delle sue sculture.

dell'Alcázar soltanto per pochi mesi, poiché don Juan José de Austria, una volta consolidato il proprio potere, ne ordinò l'immediata rimozione e il trasferimento al Buen Retiro, da cui era stato precedentemente spostato[115]. Quanto alle centinaia di sculture richieste in Italia per la decorazione della balaustra, esse scomparvero completamente dal registro materiale noto.

Nondimeno, questo progetto consente di illustrare in modo particolarmente eloquente come, a metà del decennio del 1670, quasi tutti i principali centri scultorei italiani — da Genova e dalla Lombardia, passando per Firenze, fino a Napoli — fossero mobilitati al servizio della *Monarquía Hispánica*. Benché la sorte storica abbia voluto che tali opere non si conservino, la documentazione archivistica, le fonti coeve e altri indizi materiali permettono di constatare in modo inequivocabile la partecipazione di questi artisti all'*alhajamiento* del patio dell'Alcázar di Madrid, mettendo in luce come le opere degli scultori italiani contemporanei fossero attivamente richieste, integrate e valorizzate nell'ambiente palatino madrileno.

La scelta del cortile della residenza ufficiale dei re di Spagna quale spazio privilegiato per la collocazione di un'immagine del sovrano non costituì affatto un'iniziativa esclusiva della corte dell'ultimo Austria, ma si protrasse anche nell'ideario del primo Borbone. Francisco Javier de la Plaza Santiago ha segnalato la volontà di Giovanni Battista Sacchetti di collocare nella *Plaza de Armas* del nuovo Palacio Real, nella seconda metà degli anni Trenta del Settecento, una grande scultura monumentale di Felipe V (fig. 17)[116]; ipotesi ulteriormente corroborata da uno dei disegni dello stesso architetto per tale piazza, individuato da José Luis Sancho e nel quale si distingue chiaramente la presenza del monumento progettato (fig. 18).

In definitiva, entrambe le testimonianze sembrano attestare con chiarezza l'intenzione di dare concreta attuazione a questo progetto scultoreo, benché, allo stato attuale delle ricerche, non sia possibile stabilire se sia stato effettivamente realizzato. La menzione di tale iniziativa non va pertanto intesa come un semplice epilogo, bensì come un'apertura problematica che invita a

[115] I conti del trasferimento (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 2) sono riportati in Maura (1915) 2018, pp. 610-13. Un ulteriore documento mai pubblicato illustra come, dopo il trasferimento del ritratto di Tacca al Buen Retiro, fu necessario realizzare un nuovo basamento, che in questo caso venne composto riutilizzando una pietra proveniente dal «piedistallo delle aquile», trovandosi questa inutilizzata, e che si può ipotizzare provenisse dalla fonte di Montorsoli, tradizionalmente nota come «*de las Águilas*», (Patrimonio Nacional, inv. 10033666). Così lo registra il suddetto documento: «*por decreto de 31 de agosto pasado este año se sirve decirme, que habiéndose reconocido para el pedestal sobre que se ha de poner el caballo de bronce en el Buen Retiro se halló que faltan unas piezas de mármol blanco de Génova, y que estas podrán sacarse de una piedra que está en la bóveda del Tigre de Palacio y se separó del pedestal de las águilas y que ha resuelto S. M. se entregue para el efecto referido no haciendo falta a otra cosa y así lo advirtió a V. M. para que se entregue en conformidad de la resolución de S. M. (...). 1 de septiembre de 1677*». Madrid, AGP, Sec. Administrativa, leg. 41, exp. 134.

[116] Plaza Santiago 1975, p. 284. Questo studioso afferma, senza tuttavia indicarne la fonte, che il monumento era stato messo in relazione con le opere dello scultore tedesco Andreas Schlüter.

ulteriori indagini, nella prospettiva di approfondire la persistenza e le trasformazioni di questo modello rappresentativo nel contesto del primo regno borbonico.

### b) Il ritratto equestre regio nel sud dell'Italia: presenza e affermazione del potere monarchico

Come si è segnalato nell'introduzione, nella seconda metà degli anni Settanta del Seicento si avviò, parallelamente al «*caballo de Valenzuela*», la realizzazione di un altro grande ritratto equestre di Carlos II, il cui contesto di produzione, collocazione e finalità differirono tuttavia in modo sostanziale da quelli di tale monumento. Tale divergenza, lungi dal costituire un dato meramente episodico, risponde a una serie di fattori storici che condizionarono la genesi di questo secondo progetto. Nelle pagine che seguono si propone pertanto di esaminare questo monumento secondo una duplice prospettiva — artistica e rappresentativa — assumendo come riferimento altri casi precedenti e successivi in cui furono realizzate opere analoghe, al fine di determinare in quale misura esso si discostasse dal modello fiorentino e, a partire da tale confronto, analizzare la pluralità funzionale del ritratto scultoreo regio in contesti diversi.

Nel 1674 la città di Messina, istigata dalle truppe francese — interessata a destabilizzare l'equilibrio di potere nel Mediterraneo iberico e a indebolire così la *Monarquía Hispánica* nel contesto della Guerra d'Olanda —, si sollevò contro il governo locale[117]. L'insurrezione ebbe tuttavia una durata relativamente breve, poiché fu duramente repressa dal viceré Francisco de Benavente, IX conde de Santisteban, fermo sostenitore di Carlos II[118]. A partire da tale episodio, il viceré decise di promuovere l'erezione di un ritratto equestre del monarca in città, concepito come strumento di affermazione politica volto a ricordare alla popolazione locale la propria soggezione all'autorità regia e la subordinazione istituzionale al potere sovrano emanato da Madrid[119]. La carica simbolica dell'opera era tale che, nel 1707, dopo aver decretato l'indulto per la città, Felipe V ordinò di modificarne il suo assetto con l'obiettivo esplicito di «allontanare dagli occhi e cancellare dalla mente una memoria che ricorda successi dolorosi»[120]. Nonostante questo tentativo di neutralizzazione simbolica — e il desiderio del nuovo sovrano di riconvertire la statua in un ritratto generico del monarca —, la scultura fu infine distrutta nel 1848 dagli stessi

[117] Ribot 1982.

[118] Si veda Manfrè 2016; Setaro 2021, pp. 91-97.

[119] Si citano qui i contributi più recenti, che, per il loro carattere generale, rinviano alla bibliografia precedente: Pascual Chenel 2010, pp. 296–304; Avery 2015; Barbera 2017; Sutera 2018, pp. 177–81. La scultura non fu collocata fino al 1684.

[120] Sorrentino 1913, p. 384, citato in Pascual Chenel 2010, p. 300.

abitanti di Messina, che continuavano a percepirla come emblema materiale della sconfitta e della dominazione politica[121].

Nonostante la sua scomparsa, le descrizioni testuali del monumento — la cui esecuzione fu affidata all'architetto Scipione Basta[122], allo scultore palermitano Giacomo Serpotta[123], responsabile della realizzazione del modello, e ad Andrea Romano, incaricato della fusione e sostituito dopo la sua morte dal figlio Gaspare — consentono di ricostruire con notevole precisione l'aspetto originario dell'opera. Secondo le fonti, il sovrano era raffigurato a cavallo, in posizione di corvetta, con mezza armatura, stivali alti e spada, con il Toson d'Oro pendente al collo. Nella mano destra impugnava il bastone di comando, mentre con la sinistra reggeva le redini del cavallo. Sotto l'animale si disponevano figure di nemici sconfitti e prigionieri incatenati, accanto a un'idra a sette teste — simbolo della città e della ribellione — divorata da un'aquila; nella parte posteriore, un leone assaliva la bestia, completando così un articolato programma allegorico volto a rappresentare la sconfitta dell'insurrezione e la restaurazione dell'ordine monarchico[124].

Al di là delle fonti testuali, si conservano altresì testimonianze materiali che consentono di ricostruire l'aspetto del monumento. Tra questi figurano diverse illustrazioni, incisioni e disegni, pubblicati in concomitanza con l'esecuzione del progetto o in epoca successiva[125], nonché varie versioni in bronzo della medesima composizione: una conservata presso il Museo

---

121 A quanto pare, tuttavia, il cavallo, sebbene danneggiato, sopravvisse alla distruzione. I suoi resti rimasero depositati nell'atrio del palazzo Brunaccini di Messina, per poi passare, secondo alcune fonti, al Museo Nazionale di Napoli, da dove scomparvero definitivamente. Si veda Barbera 2017, p. 114.

122Per lui, si veda Sutera 2018, p. 178. In tale riferimento, l'autrice ricorda, citando Vesco 2015, p. 96, che allo scultore fu commissionata l'esecuzione di una *retablo* destinata alla cappella reale della Cattedrale di Siviglia.

123 Si era valutata la possibilità di affidare l'opera a Giacomo Baratta, il quale si offriva di realizzarla a un costo inferiore rispetto ai suoi colleghi. Avery 2015, pp. 83-84. Come ricorda Barbera 2017, p. 108, è molto probabile che Serpotta ottenesse infine la commissione grazie a Diego de Benavides, figlio del viceré di Sicilia e responsabile del progetto, il quale era membro della Compagnia dell'Oratorio della Carità di San Bartolomeo degli Incurabili di Palermo, dove tra il 1679 e l'anno successivo lo scultore aveva lavorato. Si veda la bibliografia generale citata sopra sul monumento per rintracciare i riferimenti alle fonti che attestano l'identità degli artefici coinvolti.

124 L'ampio numero di descrizioni sono citate e, in alcuni casi, trascritte in Pascual Chenel 2010, pp. 296–99; Avery 2015, pp. 90–95.

125 Pascual Chenel 2010, p. 321, fig. 145; Avery 2015, p. 82, fig. 1; Barbera 2017, p. 109, fig. 1; p. 111, fig. 3; p. 112, fig. 4; p. 113, fig. 5; Setaro 2021, p. 96, fig. 11.

Pepoli di Trapani[126] e un'altra attualmente nella collezione di Juan Abelló (fig. 19)[127]. Colpisce in modo particolare il fatto che in questi due bronzi — così come in molte delle illustrazioni citate (fig. 20)[128] — non compaiano né l'idra né gli elementi fantastici descritti dalle fonti[129].

Si potrebbe dunque ipotizzare se tale soppressione sia da riferire a una fusione dei bronzi successiva al 1708 —momento in cui, come si è visto, quegli elementi furono eliminati al fine di «dolcificare» il monumento— oppure se, al contrario, essa risponda a una scelta consapevole dei committenti, volta a espungere tali figure già prima della loro rimozione per volontà di Felipe V; o ancora se le fonti abbiano deliberatamente enfatizzato o deformato l'aspetto originario dell'opera, con l'intento di accentuarne l'impatto visivo e il carattere terribile dell'iconografia[130]. Tali ipotesi devono tuttavia rimanere aperte nello stato attuale della ricerca, poiché restano ancora ignoti il preciso contesto di produzione di queste opere, la loro funzione originaria e le circostanze concrete della loro realizzazione.

Tuttavia, è possibile che tali bronzi —in particolare la versione spagnola, per la sua maggiore ricchezza decorativa— siano nati come doni cortigiani destinati allo stesso sovrano o a membri del suo entourage più prossimo. Risulta difficile immaginare —considerando le dinamiche della diplomazia artistica e il valore simbolico che oggetti di questo tipo rivestivano quali strumenti atti a ottenere il favore regio, aspetti già ampiamente illustrati in queste pagine nell'analisi del ritratto di Carlos II di Foggini (cat. 22)— che nessuno abbia tentato di presentare al re una riduzione o una versione del monumento, il quale dovette costituire uno dei maggiori successi propagandistici della sua politica internazionale nei territori italiani della *Monarquía Hispánica*, a cominciare dallo stesso Benavides, principale artefice della rapida pacificazione della

---

[126] Quest'opera appartenne al principe di Palagonia, don Salvatore Gravina, di Palermo. Dopo la sua morte, fu acquistata dalla famiglia Pepoli, passando così a Trapani, fino a quando Agostino Pepoli la donò al museo in cui è attualmente conservata. Si veda Salinas 1884, pp. 484–85; Sorrentino 1913, p. 386.

[127]L'opera proviene dalla collezione dei principi di Gravina, distinta famiglia di uno dei testimoni del contratto per la realizzazione del monumento. Si rimanda ad Avery 2015, in part. p. 89, nota 3.

[128] La presente immagine costituisce una testimonianza visiva dello stato del monumento precedente al 1708 e, pertanto, anteriore alla distruzione degli elementi allegorici.

[129] La versione madrilena presenta, d'altra parte, l'inclusione, sul dorso del cavallo, di uno scudo composto da un albero e due lepri, blasone identificabile, come ha proposto Avery 2015, p. 81, con le armi di Vizcaya, storicamente legate alla casa di Haro. Tali modifiche, così come le alterazioni osservabili nelle superfici —che probabilmente rispondono a due fusioni distinte—, consentono di ipotizzare che entrambi gli esemplari, e in particolare la versione Abelló, debbano essere considerati *d'après*, vale a dire opere eseguite successivamente al completamento del monumento originale, con l'introduzione di adattamenti specifici e, pertanto, non fuse in bronzo a partire da modelli preparatori. Questa interpretazione è già stata suggerita da Sutera 2018, p. 179.

[130] Tali questioni sono già presenti nella bibliografia, come ricorda Pascual Chenel 2010, p. 302.

rivolta. Al di là di questo caso specifico, il confronto con altri esempi analoghi consente di rafforzare ulteriormente tale ipotesi.

Il caso più evidente è forse rappresentato dal dipinto di Luca Giordano, *Messina restituita alla Spagna*, allegoria del trionfo della *Casa de Austria* sulla Francia nel controllo della città, personificata come una donna nuda che cade a terra dopo essere inciampata in un guerriero visto di spalle —identificabile con le truppe francesi—, mentre cerca rifugio sotto il manto protettivo della Corona austriaca (fig. 21). Sebbene non sia ancora stato possibile determinare con certezza chi ne fu il mittente, sappiamo che l'opera si trovava a Madrid almeno dal 1684, anno in cui il sovrano ne ordinò il trasferimento nel «Salón de las Comedias» del Buen Retiro, uno degli spazi più accessibili e rappresentativi del palazzo, circostanza che costituisce un eloquente indizio dell'alta considerazione di cui godeva il dipinto[131].

Risulta difficile dubitare che quest'opera sia stata concepita come un dono destinato al sovrano spagnolo, volto a celebrare la vittoria dell'esercito spagnolo nell'isola e, per estensione, sulla Francia. In tale prospettiva, si può ipotizzare che, in un contesto nel quale si cercò di omaggiare il monarca mediante immagini atte a esaltare il suo trionfo militare in Sicilia, anche alcuni di questi due bronzi —o eventuali versioni derivate— potessero essere stati concepiti come doni di corte legati alla medesima impresa politica, destinati a fissare presso la corte la memoria visiva della vittoria e a rafforzare l'immagine del sovrano quale garante dell'ordine e della sovranità spagnola nel Mediterraneo. Sia come sia, tali invii non dovettero necessariamente concretizzarsi, poiché nelle Collezioni Reali non risulta alcun esemplare di caratteristiche analoghe.

Il monumento di Giacomo Serpotta ebbe un significativo omologo, eretto pochi anni dopo in un'altra grande città dell'Italia meridionale, anch'esso inserito in un contesto segnato da una fase di profonda instabilità politica e di acceso confronto istituzionale. Si tratta del ritratto equestre di Felipe V innalzato a Napoli in seguito al soggiorno del sovrano nella città, nel pieno della Guerra di Successione al trono iberico, in un momento in cui risultava imprescindibile consolidare la posizione sovrana della nuova dinastia nel regno partenopeo di fronte alle pretese dell'arciduca Carlo, suo principale antagonista nel conflitto[132]. La sua erezione fu coordinata da Diomede Caraffa e Francesco de Liguoro, che affidarono all'ingegnere reale Giovanni Battista

[131] Úbeda de los Cobos 2017, pp. 116-24, cat. 14.

[132] Per la sua storia, si veda de Dominici (1742) 2008, vol. II, pp. 898-99; Colombo 1900, pp. 9-13; Fittipaldi 1980, pp. 15-16; *Cerimoniale del viceregno* 2012, pp. 508-11; Pignatelli 2016. Tutte le informazioni, così come le citazioni testuali qui riprodotte, provengono da quest'ultimo testo. In questa stessa occasione, Felipe V fu ritratto da Alessandro Rondoni, scultore romano allora attivo nella Certosa di San Martino. Si veda Elizalde 2025a, p. 58, nota 16, con bibliografia precedente.

Manni la concezione dell'insieme, in particolare del piedistallo, la cui esecuzione fu commissionata a Domenico Dentice. Il disegno della scultura spettò a Lorenzo Vaccaro[133], mentre la fusione fu affidata ad Antonio Romero, Giuseppe Conforto e Antonio Perrella[134].

Dopo il completamento del monumento nel 1705, fu trasferito «dalla Reale Fonderia, ove s'è costrutta» al «Largo della Chiesa del Gesù Nuovo, per collocarla su la base di marmo a tal effetto ivi fatta», vale a dire nel fulcro politico e militare della città. Da quel punto, l'effigie equestre del sovrano dominava letteralmente il cuore del potere vicereale, inscrivendo nel paesaggio napoletano un messaggio inequivocabile di obbedienza e fedeltà. L'opera fu inoltre collocata in prossimità e in posizione pressoché allineata con la fontana di Monteoliveto, sormontata dall'effigie di Carlos II (fig. 22), instaurando così una chiara genealogia visiva tra i sovrani spagnoli[135].

La densità del suo significato simbolico condusse — come era accaduto al monumento di Carlos II eretto a Messina— alla sua distruzione, in questo caso da parte delle truppe austriache che occuparono la città nel 1707, le quali «in brevissimo tempo» la ridussero «in pezzi, non restando altro che il corpo del cavallo mozzo in diverse parti». La violenza con cui la statua fu abbattuta testimonia non solo il rifiuto di un determinato regime, ma anche la straordinaria forza simbolica attribuita all'immagine del sovrano: il suo annientamento materiale equivaleva, in ultima istanza, alla negazione pubblica della sua sovranità. Di fatto, poco dopo, coloro che avevano originariamente promosso l'erezione del monumento in onore di Felipe V giunsero persino a prospettare la possibilità di trasformarne i resti in un nuovo ritratto equestre dell'arciduca Carlos, autoproclamato re degli Spagnoli nel 1703. Tuttavia il progetto non giunse mai a compimento e, nel luogo che un tempo aveva ospitato il monumento borbonico, si decise di erigere una statua dell'Immacolata Concezione, «poiché il detto suolo vien destinato non già per usi e comodi privati, ma per servizio della Città ed in ossequio della Vergine SS.ma».

Una volta ancora, tuttavia, conosciamo l'aspetto del monumento grazie all'elevato numero di repliche realizzate e alla loro diffusione in tutta Europa. Di fatto, una di queste

[133] L'incarico di questo progetto a Lorenzo Vaccaro non si spiega unicamente per la sua capacità tecnica e artistica —ampiamente dimostrata in altre opere—, ma anche, forse, per i servizi che aveva precedentemente reso alla Monarchia. Negli ultimi anni del XVII secolo, Carlos II e Mariana de Neoburgo avevano ricevuto diversi doni eseguiti dallo scultore —come si svilupperà più ampiamente nel capitolo dedicato agli omaggi diplomatici—, tra i quali *Las Cuatro Partes del Mundo* in argento, attualmente conservate nella sacrestia della cattedrale di Toledo (cat. 26a, 26b, 26c, 26d).

[134] Rizzo 1983, p. 225, doc. 30. F. Chiurazzi, in *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984, vol. II, p. 334, pubblicò una serie di pagamenti indirizzati ai discendenti di Antonio Perrella per la fusione del bronzo.

[135] Pascual Chenel 2010, pp. 305-07.

versioni fu consegnata nel 1705 dal duca di Pepoli, in occasione di una visita straordinaria a Madrid, a Filippo V, ed è giunta fino a noi nelle collezioni del Museo del Prado (cat. 27). Questa iniziativa, a questo punto, non sorprende, in quanto pratica ormai consueta e pienamente codificata nell'ambito cortigiano; tuttavia, consente di rafforzare l'ipotesi avanzata in precedenza sulle riduzioni in bronzo del monumento di Serpotta, che potrebbero essere state concepite anch'esse come doni diplomatici destinati a Carlos II.

In definitiva, le diverse tipologie di ritratti equestri analizzate in queste pagine illustrano l'uso profondamente polivalente dell'immagine regia. Nel primo caso, il monumento commissionato da Valenzuela a Firenze mirava a legittimare il proprio potere e quello della regina madre a Madrid attraverso la figura di Carlos II, il quale, rappresentato nella scultura — al trotto e in atteggiamento di capitano — contribuiva a rafforzare in modo pacifico tanto la propria autorità quanto quella di Mariana de Austria, presentati come garanti dell'ordine e della continuità dinastica. Al contrario, i ritratti eseguiti a Messina — di Carlos II — e a Napoli — di Felipe V —, eretti in contesti bellici, illustrano un secondo registro funzionale, nel quale tali immagini operavano piuttosto come dispositivi di affermazione e di dissuasione politica, veri e propri strumenti di controllo simbolico del territorio, esprimendo in maniera assai più diretta e assertiva la sottomissione e l'obbedienza di un popolo al proprio sovrano.

Entra qui in gioco un secondo fattore determinante, al di là della mera funzione: il luogo della loro collocazione. Se il monumento fiorentino era destinato alla Spagna, il suo impiego e la sua installazione difficilmente sarebbero stati messi in discussione, in quanto immagine della figura regia concepita per integrarsi nello stesso spazio cortigiano e per rafforzare dall'interno i meccanismi di legittimazione dinastica. Diversamente, quando la medesima immagine veniva collocata lontano da Madrid, sebbene in territori sottoposti all'influenza spagnola, la sua accettazione risultava molto più ambivalente, poiché segnata dalla forza che sosteneva quel dominio: nel momento in cui il regime politico che l'aveva imposta veniva meno, venivano meno, inevitabilmente, anche le immagini che lo rappresentavano. Fu questo, precisamente, l'esito dei monumenti di Giacomo Serpotta e di Lorenzo Vaccaro eretti nel Mezzogiorno d'Italia[136].

[136] Di fatto, non è casuale l'elevato numero di sculture dedicate ai sovrani spagnoli che furono erette in queste località. Basti ricordare l'inserimento, nelle facciate della piazza dei Quattro Canti di Palermo, delle statue dei re iberici da Carlos V a Felipe IV. Si veda Maria Sofia Di Fede 2011. Inoltre, nel 1663, di fronte al Palazzo Reale della città, fu eretto per volontà del Senato di Palermo, con il patrocinio del viceré Fernando de Toledo y Fonseca, conte di Ayala, un imponente monumento a Felipe IV, noto come *Teatro Marmoreo*, nel quale la figura del sovrano appariva dominare, tra altri motivi, le Quattro Parti del Mondo; la scultura bronzea di Felipe IV che coronava il complesso fu sostituita nel corso del XIX secolo da un'altra di Felipe V, la cui motivazione mi è, per il momento, sconosciuta. Per il monumento, si veda Sutera 2018, pp. 163-74. Non dovrebbe sorprendere, pertanto, che fosse proprio in Sicilia

Nel loro insieme, questi esempi consentono di comprendere fino a che punto il ritratto equestre regio non costituisse un genere omogeneo né una mera formula celebrativa, bensì un dispositivo politico straordinariamente flessibile, la cui funzione variava in relazione al contesto spaziale, istituzionale e strategico in cui veniva inserito. In ambito cortigiano, come nel progetto fiorentino, l'immagine del sovrano operava quale strumento di legittimazione dinastica e di consolidamento dell'ordine palatino; nei territori periferici, come a Messina o a Napoli, assumeva una dimensione apertamente performativa e dissuasiva, volta a mettere in scena l'obbedienza e a riaffermare la sovranità attraverso la sua presenza nello spazio urbano; mentre in scenari diplomatici quali Roma la sua efficacia dipendeva quasi esclusivamente dalla capacità simbolica di rappresentare il potere in assenza di un dominio effettivo. Lungi dall'essere un motivo stabile, il ritratto equestre si rivela dunque uno strumento di azione politica, la cui semantica si modulava in funzione del luogo, del momento e delle esigenze del potere che lo promuoveva.

Tuttavia, forse un solo elemento rimane costante in tutti questi casi: la sua fattura italiana. La Monarchia ricorse instancabilmente a scultori toscani, romani o napoletani, sia per tradizione — come nel caso del «*cavallo di Valenzuela*», che ne commissionò l'esecuzione a Firenze sul modello di quanto fatto da Filippo III e Filippo IV — sia per ragioni di prossimità locale, come avvenne a Messina con Serpotta e a Napoli con Vaccaro. In ogni caso, Mariana de Austria, Carlos II e, più tardi, Felipe V, nel corso dei loro anni di governo, non cessarono di incaricare e sollecitare i servizi dei migliori artisti della penisola italiana, da Genova alla Sicilia, divenendo forse i loro principali patroni al di fuori dell'Italia. In tal modo, la scelta costante di maestri italiani non rispondeva soltanto a una preferenza estetica o a una prassi ereditata, ma costituiva una testimonianza eloquente del prestigio e dell'autorità che il loro linguaggio artistico continuava a esercitare nella costruzione dell'immagine pubblica del potere monarchico.

---

—tanto a Palermo quanto a Messina— che si sviluppassero con particolare intensità i cosiddetti monumenti genealogici, i quali, al di fuori dell'ambito funerario e oltre il contesto degli apparati effimeri, costituiscono un fenomeno veramente eccezionale nell'Europa moderna. Si consideri, ad esempio, il monumento costruito a Palermo nel 1678, forse ideato per commemorare la restituzione di Messina, nel quale Carlos II appare accompagnato dalle Quattro Parti del Mondo e da diverse allegorie del potere. Si veda Martínez Leiva 2022, p. 347. Non sembra inoltre casuale, come si vedrà, che dalla Sicilia fosse inviata a Mariana de Neoburgo, alla fine del XVII secolo, una versione ridotta di uno di questi monumenti, opera degli artisti siciliani Giacomo Amato e Antonino e Antonio Grano (fig. 45), da intendersi non solo come simbolo di sottomissione del territorio alla regina, ma anche come espressione di rispetto verso il re e il suo lignaggio: un gesto che incarnava, in definitiva, la stessa logica genealogica che aveva dato senso ai monumenti equestri di Serpotta o Vaccaro.




Fig. 10. Scultore fiorentino attivo alla fine del XVII secolo (qui attribuito), Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini?, *Ritratto di Carlos II*, 1676 *ca.* London, Victoria and Albert Museum, inv. A.14-1963. Foto: Victoria and Albert Museum.



Fig. 11. Giovanni Battista Foggini, *Ritratto di Cosimo III de' Medici*, 1682 *ca.* New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1993.332.1. Foto: The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 12. Claudio Coello o Ferdinand Voet, *Ritratto di Carlos II*, 1676 *ca.* Già a Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Foto: © Arxiu Mas.



Fig. 13. Juan Carreño de Miranda, *Ritratto di Carlos II*, 1676 *ca.* Madrid, Museo del Prado, P000648. Foto: Museo del Prado.




Fig. 14. Ciro Ferri (inv.), Jacques Blondeau (sculp.), Giacomo Rossi (edit.), *Ritratto di Carlos II*, in *Series chronologica et imagines regum Hispaniae*, 1685. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, C-44-043b. Foto: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 15. Scultore fiorentino della fine del XVII secolo (qui attribuito), Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini?, *Ritratto di Felipe IV*, 1676 *ca.* London, Victoria and Albert Museum, inv. A.14-1963. Foto: Victoria and Albert Museum.

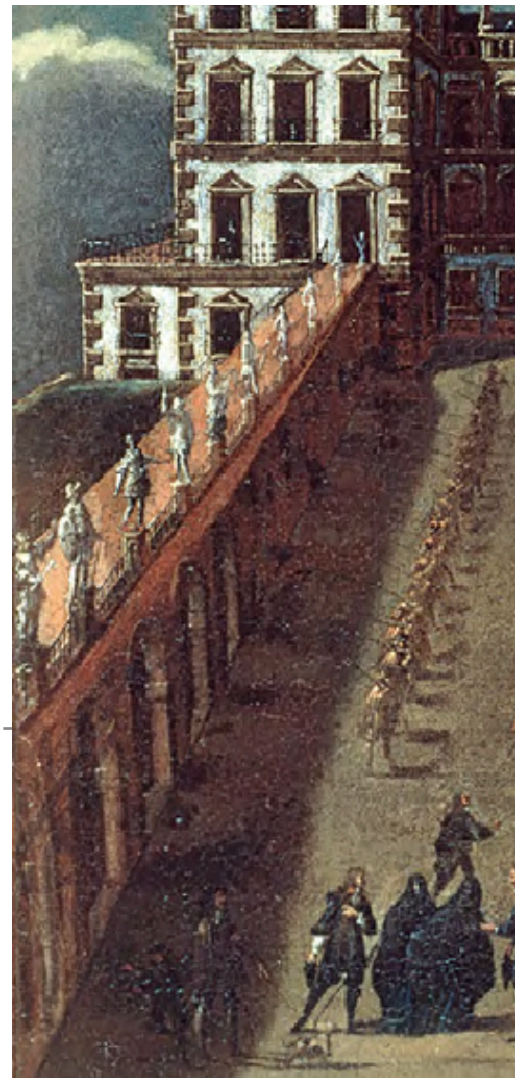


Fig. 16. Anonimo madrileno, *Veduta dell'Alcázar di Madrid con il corteo in uscita dall'edificio con Carlos II e Juan José de Austria in cammino verso il giuramento dei* fueros *della Corona de Aragón*, 1676 *ca.* Madrid, collezione Juan Abelló. Foto: cortesia di Conchita Romero.

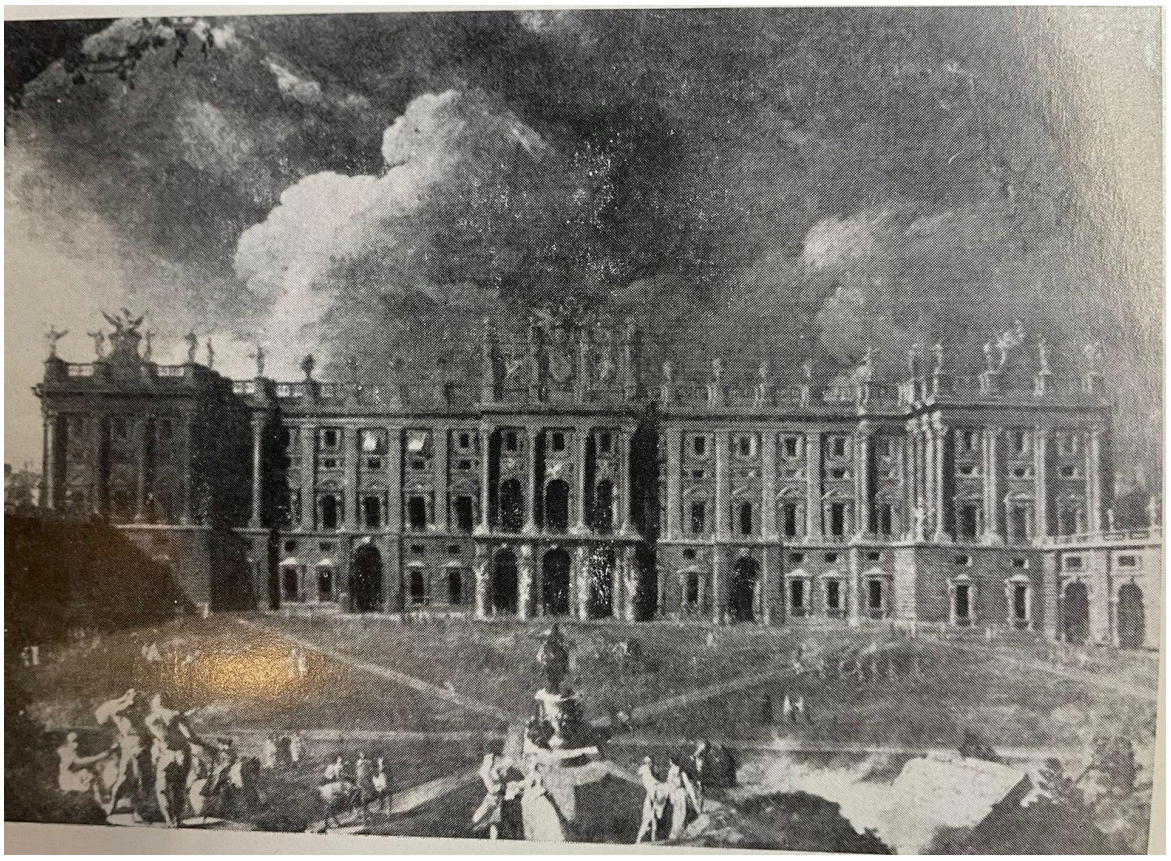


Fig. 17. Autore sconosciuto, *Patio de Armas del Palacio Real Nuevo di Madrid*, 1739 *ca.* Italia, collezione privata. Foto: Santiago Plaza 1975, s. n. p., lámina XLII, 4.

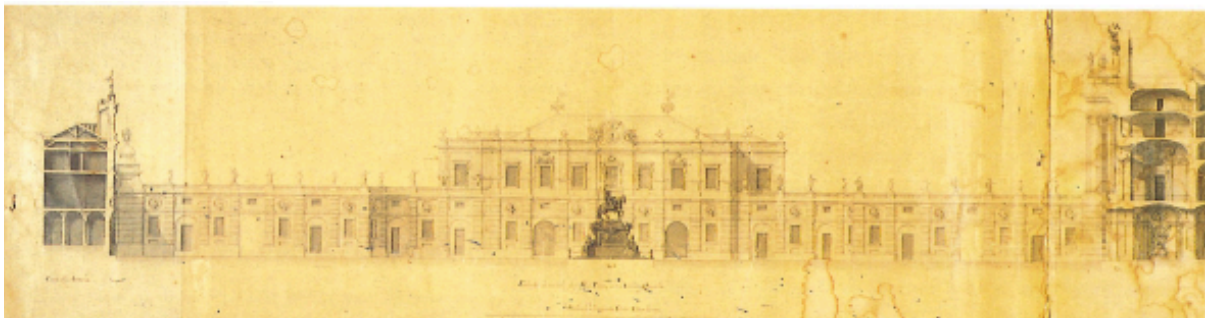


Fig. 18. Giovanni Battista Sacchetti, *Proyecto del Patio de Armas del Palacio Real Nuevo di Madrid*, 1737 *ca.* Madrid, AGP, Planos y Mapas, 37. Foto: Sancho 1995, p. 110.



Fig. 19. Giacomo Serpotta, *Ritratto equestre di Carlos II*, datazione sconosciuta. Madrid, collezione Juan Abelló. Foto: Avery 2015, p. 83, fig. 3.

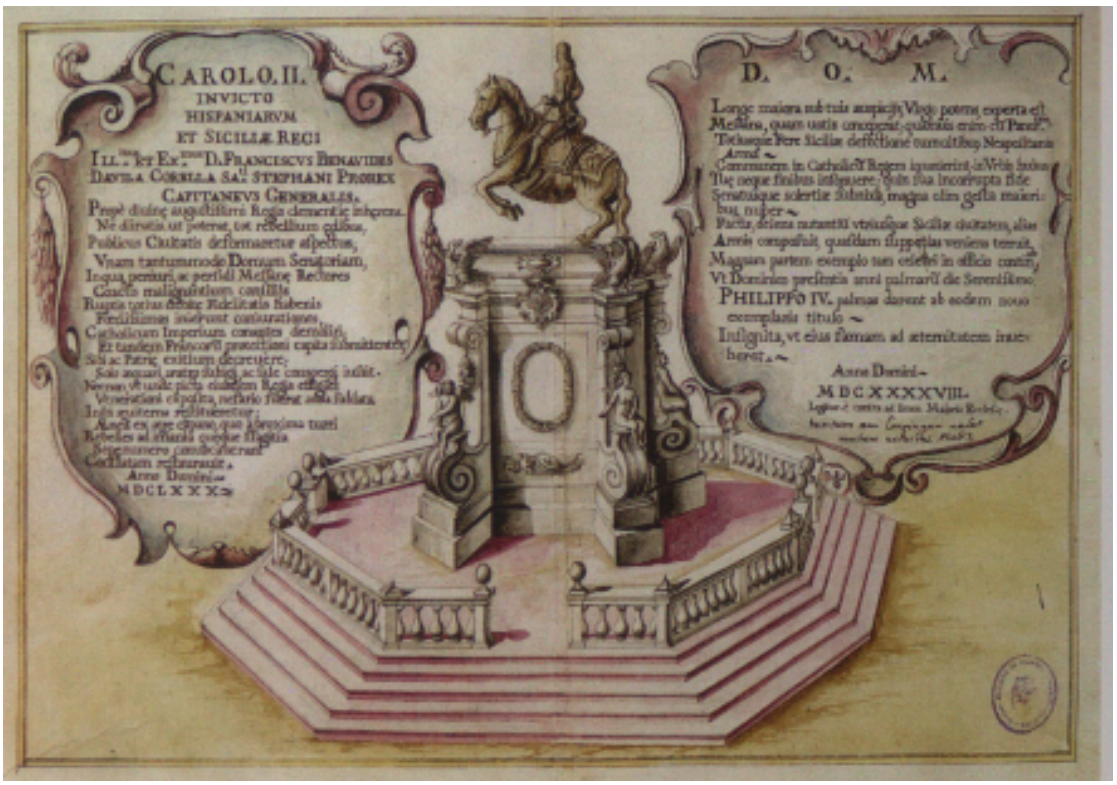



Fig. 20. Autore sconosciuto, *Monumento equestre di Carlos II,* in *Teatro Geográfico Antiguo y Moderno del Reyno de Sicilia*, 1686. Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, segnatura sconosciuta. Foto: Pascual Chenel 2010, p. 321, fig. 145.



Fig. 21. Luca Giordano, *Messina restituita alla Spagna*, 1678. Madrid, Museo del Prado, P003621. Foto: Museo del Prado.



Fig. 22. Francesco d'Angelo, *Ritratto di Carlos II*, 1668-69. Napoli, Fontana di Monteoliveto. Foto: red.

## 2. I doni diplomatici: strategie artistiche e potere nella corte spagnola

Non costituisce una novità mettere in luce l'incessante flusso di doni artistici che, dai diversi territori italiani, venivano inviati in Spagna. Tale pratica, inoltre, non fu affatto esclusiva degli ultimi decenni del XVII secolo né degli inizi della centuria successiva, periodo che nelle pagine seguenti verrà analizzato, ma si manifestò molto prima e prolungò i suoi effetti molto dopo, giungendo persino fino ai nostri giorni. È precisamente nel quadro di questa lunga tradizione — sulla quale tanto si è scritto[137] — che si inserisce il capitolo che segue, incentrato sul ruolo specifico della scultura in tali scambi diplomatici.

Tuttavia, sebbene la storiografia abbia prestato considerevole attenzione a questo fenomeno, lo ha fatto in maniera diseguale. La pittura e le arti suntuarie hanno occupato un posto privilegiato, mentre la scultura, nonostante la sua rilevanza in questa trama di scambi, manca ancora di uno studio articolato e continuativo nel tempo. Il presente capitolo si propone, a partire da tali studi, nonché da nuova documentazione e da opere inedite, di colmare in parte tale lacuna, analizzando la circolazione delle sculture nel contesto dei doni diplomatici tra Italia e Spagna, in particolare attorno alle figure di Carlos II, Mariana di Neoburgo, Felipe V ed Elisabetta Farnese.

Tuttavia, l'importanza di tali omaggi non deve essere sottovalutata né ridotta a un mero gesto di galanteria o cortesia, poiché dietro di essi si celavano significati politici velati, finalizzati a ottenere favori, appoggi o riconoscimenti ufficiali che, talvolta, potevano incidere sulla politica europea ai suoi più alti livelli. Con questo duplice significato devono essere interpretati molti dei doni qui analizzati, giacché qualsiasi avvenimento a Roma, Firenze o Madrid — dalle canonizzazioni e nomine fino agli episodi di tensione politica — poteva divenire occasione propizia affinché determinate personalità, come ambasciatori, nunzi o prelati, dotati di risorse economiche e di un'ampia cultura visiva, attivassero i meccanismi della competizione e del patrocinio.

Già nel capitolo precedente, dedicato alla configurazione dell'immagine e ai ritratti a tutto tondo di Carlos II e Felipe V eseguiti in ambito italiano, si è visto come da Roma, Firenze, Napoli o Palermo si inviassero abitualmente a Madrid versioni o riduzioni dei grandi monumenti creati in loro onore. Così avvenne, ad esempio, quando il nunzio Giuseppe Archinto inviò alla corte il ritratto equestre di Carlos II realizzato da Foggini (cat. 22) , oppure quando il duca di Pepoli inviò a Felipe V una riduzione del monumento equestre eretto a Napoli (cat. 27). In altre occasioni, come si è già osservato, tali doni non erano riduzioni di grandi monumenti, bensì

[137] *The Diplomacy of Art* 2003; *Arte y diplomacia* 2003; Páez Aguiló 2008; *L'arte del dono* 2013, Colomer 2020, tra tanti altri.

creazioni *ex novo* destinate a omaggiare i monarchi, come fecero i duchi di Toscana inviando a Felipe IV una scultura equestre della sua figura, o come intendeva fare il marchese del Carpio progettando di regalare a Carlos II un ritratto della propria persona eseguito da Bernini (cat. 2).

Il successo di tali oggetti era più che assicurato trattandosi di beni di lusso la cui tematica era il sovrano stesso; tuttavia, quando l'oggetto della rappresentazione era diverso, la loro fortuna dipendeva da vari fattori: dalla loro adeguatezza iconografica e religiosa alla sensibilità del destinatario fino alle loro caratteristiche formali e materiali. In effetti, l'efficacia di tali doni non risiedeva unicamente nel loro valore economico o artistico, ma nella loro capacità di adeguarsi alle circostanze politiche, sociali e devozionali del momento. Un dono mal calibrato nella sua iconografia poteva risultare equivoco o persino controproducente, mentre quello che riusciva ad armonizzare il proprio messaggio simbolico con l'immagine che il monarca o il suo *entourage* desideravano proiettare si trasformava in uno strumento efficace di comunicazione cortigiana e diplomatica. È precisamente sotto questa prospettiva che si intende analizzare ciascuno dei doni presentati di seguito.

Non si deve, d'altra parte, dimenticare il criterio artistico di Carlos II e Mariana di Neoburgo, o di Felipe V ed Elisabetta Farnese, principali destinatari degli omaggi qui studiati, poiché i loro gusti — che qualsiasi mittente straniero si sarebbe affrettato a conoscere — condizionavano in maniera determinante la ricezione di tali opere. Come si vedrà, la maggior parte dei doni ricevuti dai monarchi può essere inscritta in due tendenze ben definite, che coincidevano in larga misura con le linee ufficiali del gusto cortigiano. Da un lato, il classicismo romano di ascendenza emiliana, rappresentato nella pittura da Annibale Carracci, Guido Reni e Carlo Maratti, e nella scultura da Alessandro Algardi; dall'altro, la tradizione napoletana, con figure come Luca Giordano, Francesco Solimena e Andrea Vaccaro nella pittura, e Lorenzo Vaccaro nella scultura.

Al di là di questo gusto «ufficiale» o «governativo», ciascun monarca manifestò tuttavia affinità personali. Così, la cultura artistica di Carlos II, formatasi nell'ambiente dell'Alcázar madrileno, si distingue sotto diversi aspetti da quella di Felipe V, il quale, pur adattandosi agli usi cortigiani ispanici, introdusse da Parigi una sensibilità propria che si rifletté anche nei doni ricevuti dall'Italia. Come si vedrà, mentre la maggior parte dei doni destinati all'ultimo Austria si caratterizza per l'impiego di materiali sontuosi come il bronzo dorato o il lapislazzuli, quelli giunti a Madrid a partire dal decennio del 1730 erano privi dell'ostentazione materiale che aveva contraddistinto gli invii precedenti. Si trattava, in definitiva, dell'arte per l'arte e del piacere estetico da parte di monarchi — Felipe V ed Elisabetta Farnese — che tutto induce a riconoscere come autentici dilettanti delle belle arti.

Nelle pagine che seguono ci soffermeremo, pertanto, su ciò che potrebbe definirsi come l'«agenzia artistica passiva» dei sovrani. A differenza delle acquisizioni dirette — nelle quali i re espressero in modo chiaro ed esplicito la loro volontà, come mostrano le liste redatte da Carlos II in relazione alla collezione del marchese del Carpio o la selezione personale di Elisabetta Farnese tra le opere di Cristina di Svezia, che saranno oggetto di analisi nel capitolo seguente — i doni diplomatici si collocavano in un ambito differente. In essi non si ravvisa l'iniziativa diretta del monarca, bensì la capacità di nunzi, ambasciatori e funzionari di decifrare ciò che poteva piacere ai re, ciò che si adattava alla loro personalità, ai loro principi devozionali o alle esigenze della loro posizione politica. In definitiva, l'intero capitolo si articola con la speranza di rispondere a una domanda centrale: perché a Carlos II o a Felipe V si regalava tale o talaltra scultura?

### a) Il rilievo prezioso come omaggio diplomatico durante il XVII secolo. Dai rilievi di Santa Rosa da Lima di Cafà ai doni Barberini

Una eloquente manifestazione di fino a che punto gli avvenimenti religiosi — generalmente interpretati come trionfi politici — potessero influire sugli scambi di oggetti artistici tra Roma e Madrid si trova, a mio avviso, nei due rilievi in bronzo dorato su lapislazzuli con scene della vita di santa Rosa da Lima attribuiti a Melchiorre e oggi custoditi presso il Monastero de Las Descalzas Reales di Madrid (cat. 8a, cat. 8b)[138]. Sebbene non sia stata rinvenuta documentazione che attesti in quali circostanze furono consegnati a detta fondazione religiosa, appare verosimile supporre che si tratti di un dono destinato a Mariana d'Austria e al giovane Carlos II da parte di Antonio González de Acuña, poiché questo procuratore domenicano,

[138] Non credo che questo edificio fosse la destinazione originale di tali opere, poiché l'advocazione domenicana di santa Rosa da Lima contrasta con la devozione clarissa del monastero, aspetto che non deve essere trascurato. La mia ipotesi può tuttavia essere rafforzata da un caso analogo di mecenatismo regio: nel 1678, **Carlos II**, attraverso i suoi inviati a Genova, si domandava che cosa fosse accaduto a una custodia che «*por orden del Señor Rey Don Felipe IV, que goza de Dios, y a expensas de la madre Sor María de la Santísima Trinidad, religiosa del Real Convento de las Descalzas Reales de Madrid, se había de fabricar en Génova de piedras de diversos colores y bronces dorados para que sirviese en medio del Retablo del Altar mayor de dicha Real Capilla*» e, inoltre, si ricorda che «*por cartas constó que el marqués Felipe Spínola, conde Tessarolo, corría con dicha fabrica y este señor se lo encargó a Tomasso Orsolino*», il quale «*hizo escritura que remitió dando […] los precios y bronces*», affermando che «*habría de ser dentro de dos años acabada* […]» (Madrid, AGP, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, caja 7, exp. 41). Tale custodia non sembra essere giunta a Madrid. Se realmente i rilievi fossero stati pensati per il monastero e dietro di essi si trovasse l'intercessione di qualche personaggio della corte o membro del monastero, sospetto che avrebbero lasciato qualche tipo di traccia documentaria. Per l'impatto dei processi di canonizzazione e beatificazione sull'arte a Roma, si veda Casale 2011 e, nel caso ispanico, Agresti 2010.

grande amante delle belle arti, svolse un ruolo fondamentale nella promozione ufficiale presso il Vaticano della causa di beatificazione e canonizzazione di Isabel Flores de Oliva, futura Rosa da Lima[139].

Con tale scopo, Acuña intraprese nel 1659 il suo viaggio a Roma, non senza prima effettuare una sosta a Madrid con l'obiettivo di raccogliere l'appoggio di Felipe IV alla causa mediante la riapertura del processo di beatificazione della limeña presso la Sacra Congregazione dei Riti. La richiesta fu accolta senza particolari ostacoli, poiché il re aveva lottato fin dall'inizio del suo regno per l'ottenimento di tale riconoscimento, la cui conferma avrebbe inaugurato una nuova era di splendore per le colonie americane[140]. Dopo un soggiorno nel viceregame napoletano (1661–64), Acuña riprese la sua missione presso il Vaticano e, a tal fine, stabilì legami con membri delle alte sfere romane, tra cui il cardinale Decio Azzolino, influente segretario della Congregazione del Sant'Uffizio e stretto collaboratore della regina Cristina di Svezia, e Pedro Antonio de Aragón, ambasciatore spagnolo a Roma e, più tardi, a Napoli[141]. Il trionfo della sua missione giunse nel 1668, quando Isabel Flores fu beatificata da papa Clemente IX e canonizzata nel 1671 dal suo successore, Clemente X, già sotto il governo di Carlos II.

---

[139] Nato in seno a una famiglia agiata di origine peruviana, Acuña si formò dapprima presso la Compagnia di Gesù e successivamente nel convento del Rosario dell'Ordine dei Predicatori e presso l'Università di San Marcos di Lima, dove fu nominato cattedratico di Teologia e Morale. Fu altresì responsabile, a partire dal 1657, dell'apertura dei processi apostolici per la beatificazione di fray Juan Macías, fray Martín de Porres e fray Vicente Bernedo, domenicani di origine peruviana. Le informazioni biografiche qui riassunte sono state tratte da Ojeda 2023, pp. 215–18. Si veda anche Urdaneta 2001. Sulla santa, si veda *Santa Rosa de Lima y su tiempo* 1995.

[140] Come riferisce De la Parra in un testo dedicato alla limeña, in tale occasione Acuña consegnò al re una reliquia di santa Rosa, la quale fu accolta con profonda devozione. Il monarca, «*tomándola en la mano, besándola y poniéndola sobre la cabeza, con católica ternura, dixo: Rosa de Santa María, pues fue mi primera acción de Rey solicitar vuestra causa, mirad vos por mi Reyno y por mí*» (Parra 1670, p. 455). Questo gesto è reiterato in un altro passo dello stesso autore: «*La primera firma que echò Felipe Quarto en su Reynado para dar glorioso principio a su gobierno fue pidiendo esta gracia [la beatificación de Santa Rosa] a la Santidad del Pontífice Summo [Urbano VIII]*» (Parra 1670, p. 45). Sulla complessità del processo apostolico e sull'implicazione di Felipe IV nello stesso, si veda Hampe 1996.

[141] Come si ricorda nell'inventario dei beni di Ana Fernández de Córdoba (1679), figlia di Pedro Antonio de Aragón e duchessa di Feria, «*Antonio González, religioso dominico, que hoy es obispo de Caracas*», consegnò al nobile «*una lamina en piedra de dos tercias de alto y media vara de ancho de Nuestra Señora y el Niño, copia de Pietro da Cortona, con su marco en piedra emvutido*» (Madrid, AHP, 10.902, f. 335r, trascritto in Coppel, Helmstutler di Dio 2013, p. 287), il che testimonia non solo il loro rapporto di amicizia, ma anche l'importanza che Acuña attribuiva ai doni artistici. Per le collezioni dell'ambasciatore, si veda Salort, Frutos 2003 e, per la sua ambasciata e altri aspetti, Carrió-Invernizzi 2008a, in part. 417 e Carrió-Invernizzi 2018.

Al di là delle gestioni diplomatiche, il limeño promosse un'intensa campagna artistica e letteraria attorno alla figura della santa, pienamente consapevole del valore simbolico e strategico che essa poteva rappresentare per i suoi obiettivi[142]. Il procuratore finanziò, tra le altre iniziative, la pubblicazione di diversi testi dedicati a Rosa da Lima, con l'obiettivo di esaltare e diffondere la sua vita pia ed esemplare. Parallelamente, ricorse a diversi pittori e scultori per promuovere la creazione di immagini della santa, in un tentativo consapevole di consolidare e propagare la sua iconografia nei circoli devozionali e diplomatici di Roma, così come in altri territori della Monarchia Hispanica. A Melchiorre Cafà, giovane ma già riconosciuto scultore formatosi nell'orbita di Gian Lorenzo Bernini e stretto collaboratore della sua mano destra, Ercole Ferrata, affidò la realizzazione di una scultura di grandi dimensioni che rappresentasse santa Rosa nel momento della sua morte (fig. 23)[143]. L'opera, concepita per ornare il suo sepolcro nella basilica di Santo Domingo di Lima, fu inviata via mare fino al porto del Callao, dove giunse il 15 luglio 1670 con grandi onori e, dopo una solenne processione, fu trasferita nella cappella funeraria costruita in commemorazione della santa, dove si conserva tuttora, divenendo da allora un importante centro di venerazione e pellegrinaggio[144].

Parimenti, Cafà ricevette l'incarico di realizzare un'immagine che rappresentasse la Vergine con san Domenico e i quattro religiosi peruviani allora considerati candidati alla beatificazione: Vicente Bernedo, Juan Macías, Martín de Porres e Rosa da Lima. Nota attraverso due disegni preparatori (figg. 24, 25)[145], la scena fu incisa in stampa da Albert Clouwet, il che ne consentì un'ampia diffusione nei diversi territori della Monarchia, trasformandosi così in un

---

[142] La *testamentaría* di Acuña fornisce ulteriori notizie circa il suo interesse per i beni artistici, poiché al momento della sua morte disponeva di dipinti, sculture e ornamenti per un importo di 11.000 reales, come indica Urdaneta 2001, p. 150, il quale, tuttavia, non specifica il riferimento archivistico. Si veda inoltre Japón 2020.

[143] Il coinvolgimento di Acuña fu suggerito per la prima volta da Montagu 1984, p. 51, e fu confermato da Kinew 2016, p. 347. In precedenza, si attribuiva la commissione dell'opera allo stesso Clemente IX (Fleming 1947, p. 86). Ora, come ha dimostrato Japón 2020, pp. 267–68, l'opera fu finanziata dai genitori di Acuña, Catalina de Acuña e Francisco González. È molto probabile che il peruviano entrasse in contatto con lo scultore attraverso il fratello di quest'ultimo, Giuseppe, anch'egli domenicano, come ha proposto Rice 2006, p. 139. Oltre alla bibliografia già citata, si veda Anselmi 2006, Weddigen 2018, Kinew 2019 e Boehman 2021.

[144] Muguburu (1712) 1917-18, vol. I, pp. 172, 180-83, 185, 198-99, 203 citado en Fleming 1947, p. 86; Weddigen 2018, p. 133.

[145] Vienna, Albertina, n. inv. 1041 e Parigi, Musée du Louvre, n. inv. 9599. Montagu 1984, pp. 51–54. È significativo che la versione parigina della stampa rechi la firma di Giovanni Domenico Leoni, responsabile dell'approvazione delle opere pubblicate a Roma e, inoltre, autore di una biografia della santa (si veda Leoni 1665), panegirico che includeva un'introduzione di Acuña. Nonostante ciò, Montagu 1984, p. 60, nota 17, ritiene improbabile che la stampa sia stata incisa per illustrare tale testo.

efficace strumento di propaganda devozionale e in un sostegno visivo fondamentale per l'avanzamento dei processi di beatificazione. Prova del successo di tale iniziativa è la tela che Lorenzo Sánchez realizzò utilizzando l'invenzione di Cafà per il Monastero di Santa Catalina de Siena a Cuzco (fig. 26)[146].

Nella conformazione dell'immagine di santa Rosa da Lima svolse inoltre un ruolo rilevante un terzo personaggio: Lazzaro Baldi, pittore pistoiese che, nella seconda metà del XVII secolo, partecipò attivamente alla realizzazione di grandi tele di soggetto agiografico concepite come parte dell'apparato decorativo delle solenni celebrazioni di beatificazione e canonizzazione celebrate a Roma[147]. In definitiva, il legame tra il domenicano, lo scultore e il pittore fu determinante per la creazione di un'immagine canonica di santa Rosa, che facilitò l'espansione internazionale del suo culto[148].

La perfetta orchestrazione tra questi personaggi si manifestò nelle cerimonie di beatificazione di santa Rosa, celebrate prima in San Pietro in Vaticano il 15 aprile 1668 e, un mese dopo, in Santa Maria sopra Minerva, chiesa madre dell'Ordine dei Predicatori a Roma. Nel quadro di tali festività, organizzate e finanziate da padre Acuña, i riti liturgici si celebrarono dinanzi alla monumentale scultura di Santa Rosa realizzata da Melchiorre Cafà (fig. 23), concepita come epicentro devozionale dell'insieme. Attorno ad essa, ornando i suddetti templi, furono disposte le grandi tele dipinte da Lazzaro Baldi per l'occasione, che illustravano gli episodi più significativi della vita della santa limeña, articolando così un complesso apparato visivo e cerimoniale al servizio della sua glorificazione[149].

Il riconoscimento fu accolto con grande entusiasmo da Mariana d'Austria e da suo figlio Carlos II, i quali non tardarono a rendere culto a Madrid alla nuova beata[150]. Trasformata in emblema di santità americana, Santa Rosa fu incorporata in modo strategico nella politica di rappresentazione dell'ultimo Austria, apparendo frequentemente — soprattutto in ambito vicereale — accanto al giovane Carlos II in composizioni che li presentano come alleati mistici nella difesa dell'Eucaristia, asse dottrinale e cerimoniale della Monarchia (fig. 27). In maniera quasi immediata, i meccanismi della diplomazia, nella loro dimensione artistica, si attivarono e si

---

[146] Page 2009, p. 33, fig. 8.

[147] Si veda, tra gli altri, Casale 1982.

[148] Montanari 2006, p. 136.

[149] Weddigen 2018, pp. 103-05; Kinew 2019, pp. 254-59.

[150] Parra 1670, pp. 334–39. Non indica l'anno della celebrazione, che possiamo ipotizzare nel 1669. La figura dei monarchi fu presente in modo simbolico in tutte le celebrazioni che si svolsero a Roma. Così, ad esempio, fu costruita un'immagine allegorica sulla facciata principale di San Giacomo degli Spagnoli che raffigurava Clemente IX, seduto sul trono, mentre riceveva da Carlos II l'obbedienza resa delle Indie. Parra 1670, pp. 105–06.

produsse l'invio di molteplici doni a Madrid che celebravano la canonizzazione. Clemente IX, consapevole che tale avvenimento poteva ingraziarlo con la politica ispanica, decise di consegnare «*por dádiva a Vuestras Majestades* [Mariana de Austria y Carlos II] *una imagen de la misma beata Rosa, con extraordinaria indulgencia, algunas medallas y otras cosas dignas de estimación por tan preciosas en lo espiritual*». Parimenti, Acuña si affrettò a inviare oggetti in tutto il mondo che illustrassero il trionfo della sua missione. Attraverso fray Marcos de Vera, spedì settecentocinquanta monete commemorative dell'evento tanto al Nuovo Mondo quanto alla corte spagnola[151].

Tenendo presente ciò, non dovrebbe risultare strano, pertanto, che Acuña decidesse di omaggiare — come qui si sospetta — il re e sua madre con i due rilievi di santa Rosa da Lima oggi conservati nelle collezioni di Patrimonio Nacional, oggetti che non solo plasmavano una devozione strettamente vincolata agli interessi particolari della Monarchia Ispanica, ma che inoltre materializzavano in forma tangibile i frutti del suo operato diplomatico, teologico e culturale a Roma. L'invio di tali opere, la cui paternità si collega strettamente a uno dei membri della triade che, sotto l'auspicio di Acuña, configurò l'immagine della santa — vale a dire Melchiorre Cafà — deve essere inteso come una sorta di testimonianza visiva del successo di una politica orientata ad articolare religiosità, diplomazia e propaganda dinastica.

Tuttavia, non era soltanto la tematica a rendere tali opere oggetti altamente stimati, ma anche la ricchezza dei materiali impiegati — lapislazzuli e bronzo dorato — che le trasformava in beni degni delle *élites* politiche e religiose più raffinate, inclusa la stessa regalità. La scelta di tali materiali non solo conferiva alle opere un elevato valore economico, ma contribuiva a rafforzarne il prestigio simbolico. È rivelatore, in tal senso, che la regina Cristina di Svezia — una delle personalità più influenti del panorama romano di quei decenni — possedesse nel suo guardaroba una versione in argento e altri materiali preziosi che può identificarsi con una replica del *Matrimonio mistico* (cat. 8b), il che conferma il tipo di collezionisti e destinatari di queste opere[152].

[151] Ojeda 2023, p. 233, nota 64.

[152] Roma, ASR, Notai AC, Belli 917, ff. 29–30, trascritto in Montanari 1998, p. 370.

L'invio di rilievi di soggetto religioso realizzati in materiali preziosi fu, dal XVI[153] secolo fino a pieno XIX secolo inoltrato[154], una delle forme più abituali di omaggio tra l'aristocrazia italiana e spagnola. Di fatto, tale pratica si mantenne con forza durante il regno di Carlos II, come dimostra uno dei doni che il nunzio Francesco Acquaviva consegnò all'inizio della sua nunziatura al monarca e che consisteva in «un gran bassorilievo in rame dorato, [con] cartelle d'argento intarsiate di lapislazzuli, [con] acquasantiera e reliquiario»[155]. Nella medesima linea, è probabile che in quegli anni giungesse anch'essa a Madrid *La Sacra Famiglia*, attualmente attribuita a Giovanni Battista Foggini (cat. 22)[156], alla quale può aggiungersi un rilievo inedito in bronzo dorato che riproduce la celebre Natività di Antonio Giorgetti, oggi conservata nel Museo Carmus di Alba de Tormes (fig. 28)[157].

In definitiva, la ricchezza dei materiali, la relativa facilità di trasporto e il loro elevato contenuto simbolico li rendevano doni idonei a rafforzare alleanze politiche e a consolidare reti clientelari tra le gerarchie ispaniche e italiane. La favorevole accoglienza di tali oggetti all'interno delle Collezioni Reali si rifletteva nella loro collocazione nelle residenze regie, nelle testimonianze degli stessi monarchi e nell'uso che ne fu fatto storicamente, elementi tutti che possono aiutarci a comprendere la loro ricezione e il loro impatto nella corte di Madrid.

Questo tipo di omaggi si consolidò a seguito di un episodio trionfante nell'ambito della diplomazia artistica avvenuto durante il regno di Felipe IV. Nel 1659, Francesco Barberini (1597–1679), con l'obiettivo di recuperare il favore di tale monarca, perduto dopo il sostegno della sua famiglia alla Francia — nemica politica della Monarchia Hispanica — decise di inviare a Madrid una serie di doni[158], tra cui una riduzione in argento del grande rilievo dell'Incontro tra

---

[153] Uno dei primi esempi di questa tendenza è costituito dal complesso di rilievi in argento e oro di Guglielmo della Porta che Felipe II ricevette da Pio V (Patrimonio Nacional, nn. inv. 10014408, 10048054; Coppel 2012, pp. 98–111, con bibliografia precedente). A questi si aggiungono i rilievi in porfido provenienti dall'Italia, ispirati a celebri composizioni di Donatello e Jacopo Sansovino, nonché le opere di Del Tadda (Patrimonio Nacional, nn. inv. 10014677, 78, 10014736, 37; Collatera 2019, pp. 15–16, con bibliografia precedente).Tutti questi oggetti si conservano attualmente nel Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

[154] La prova ultima di tale pratica è la placca in argento di Angelo Pellegrini, basata su un modello di Francesco Natale Juvarra, che probabilmente Pio IX regalò all'infanta Isabel, figlia di Isabel II, come dono (Patrimonio Nacional, n. inv. 100012252; Elizalde 2025b, pp. 115-23).

[155] Città del Vaticano, AAV, Segreteria di Stato, Spagna, Appendice XIX, n. 22, vol. 15, s. f. Opera attualmente non rintracciata.

[156] Patrimonio Nacional, n. inv. 10096487.

[157] A causa della sua origine incerta e dell'assenza di prove che ne confermino una provenienza regia, si è deciso di non includerlo nel presente studio.

[158] Si veda Colomer 2007, in part. 99–105. Una versione con aggiunte e rettifiche è stata pubblicata in Colomer 2008.

Leone Magno e Attila, scolpito da Algardi e dalla sua bottega per San Pietro in Vaticano (1646–53) (fig. 29)[159]. L'opera fu consegnata il 22 marzo dall'agente del cardinale, Niccolò Ricci, e il re la contemplò per più di un'ora, pronunciando grandi elogi. Cinque giorni dopo, ordinò che fosse collocata nel suo oratorio privato, il che fu eseguito il 7 aprile[160]. Infine, il 23 agosto comunicò a Barberini che il bassorilievo era considerato «*inestimable*»[161].

Al di là dell'altissimo valore artistico delle opere, era il contenuto stesso del rilievo a renderlo un oggetto tanto altamente apprezzato. Come ha dimostrato Jennifer Montagu, l'opera illustrava l'esortazione da parte del papato alla Spagna affinché si pacificasse con la Francia, i due grandi regni cattolici, di fronte a un possibile attacco ottomano contro la cristianità[162]. L'effetto del rilievo dovette essere fulminante, poiché alla fine di quello stesso anno, Felipe IV accettò la redazione del Trattato dei Pirenei, il che pose fine alle rivalità tra le potenze, garantendo così «*el bienestar, el confort y el reposo de todos los súbditos y de la cristiandad*», nonché l'instaurazione di «*una paz duradera*»[163].

Nel 1665, lo stesso Barberini donò due rilievi ispirati a invenzioni bacchiche di François Duquesnoy[164]: uno in porfido, opera di Tommaso Fedele[165] (fig. 30), e un altro in bronzo e lapislazzuli fuso da Michele Sprinati (fig. 31)[166]. Tale fu lo stupore che quest'ultimo suscitò a Madrid che si decise di eseguire nei laboratori regi una cornice in bronzo che lo protegesse[167].

---

[159] Patrimonio Nacional, n. inv. 10012251. Si veda A. Bacchi, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 196–99, cat. 25, con bibliografia precedente, in pat. Montagu 1971. Il cardinale consegnò a Luis de Haro un'*Adorazione dei pastori* di Ciro Ferri che, a causa della sua qualità, decise di regalare al monarca (Madrid, Museo del Prado, P000121. Cavazzini 2022, pp. 30–31, con bibliografia precedente). Tale pratica da parte del *valido* era consueta, poiché, come si è visto nel capitolo dedicato ai trattati diplomatici, un'effige equestre di Felipe IV, che era stata donata dai granduchi di Toscana, egli decise di consegnarla al monarca.

[160] Fu collocato lì anche il rilievo dell'*Adorazione dei Magi* di Ferri precedentemente menzionato. Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 697–98, cat. 70.

[161] Montagu 1971, p. 44.

[162] E così fu interpretato a corte, poiché nell'inventario dell'Alcázar del 1686 era descritto come «*la Paz christiana de figuras de plata de relieue y medio relieue que se expresan en Sn Pedro y Sn Pablo castigando la Herejia y un Pontifize que los está exsortando con otras figuras, y un letrero abajo sobre lapizlazuli que diçe = Pax christiana su vieçit*». Bottineau 1958a, p. 451, citato in Montagu 1971, p. 44.

[163] Montagu 1971, p. 44.

[164] La maggior parte delle informazioni raccolte di seguito relative alla collocazione dei rilievi bacchici proviene da Muñoz González 1999. I testi riportati da questa studiosa sono stati modificati per renderli più comprensibili.

[165] Madrid, Museo del Prado, E000300. M. Arias, in *Guido Reni* 2023, pp. 328-30, cat. 66 con bibliografía.

[166] Anversa, Rubenshuis, RH.B.045. L. Annibali, in *Il tocco di Pigmalione* 2023, pp. 208-09, cat. VIII. 4 con bibliografía.

[167] La pieza giunse il 29 ottobre 1667 all'Alcázar e fu immediatamente portata davanti al re («In data del 29 del caduto mese fecci portare a Palazzo le cornize di bronzo per il basso rilievo, e fu entrata la cassa nel salone in tempo

Tuttavia, questa fu infine inviata dal cardinale Barberini il 12 novembre 1667, momento in cui Domenico Millanta, suo rappresentante a Madrid, ribadiva il «*servicio a la Corona*» della famiglia romana. Di fronte alla cornice, Mariana di Neoburgo espresse reiteratamente la sua ammirazione con le parole «buona ora» e, inoltre, si mostrò sorpresa dalla sua bellezza e dal fatto che la doratura non avesse subito danni durante la traversata marittima[168].

Ma, al di là di tali testimonianze preziose, poiché sono poche le opinioni che conosciamo dei re di Spagna di fronte a questo tipo di oggetti, la prova più eloquente del trionfo dei rilievi fu il luogo che occuparono nello spazio cortigiano. Solo un anno dopo il loro arrivo, il rilievo in porfido fu collocato, insieme a un altro rilievo di Ercole (fig. 32)[169], di origine sconosciuta, nel «Pasillo de la Madonna» (fig. 56, n. 18), come illustra l'inventario dell'Alcázar del 1666, spazio che precedeva il «Salón Ochavado» (fig. 56, n. 20), uno degli ambienti di maggiore importanza all'interno dell'edificio in quanto fungeva da sala in cui venivano ricevute le ambascerie[170]. D'altra parte, Millanta lasciò constanza che il rilievo in bronzo fu depositato nella biblioteca privata per ordine di Felipe IV, in attesa che si realizzasse una cornice dello stesso materiale, per poi collocarlo «nel luogo che si merita»[171].

---

che il Re che Dio guarde assistito da D. Michaela della Signora Contesa di Riela si portava a vedere una carrozza, volse che subito si aprisse, et la vidde. D. Sebastiano D Herrera che la ricevesse la fecce esponere in luogo che la Regina la vedesse siccome segni». Madrid, 5 novembre de 1667. Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 9.861, f. 371r, trascritto in Muñoz González 1999, p. 578, nota 8). La documentazione dell'epoca riflette l'alto valore della cornice, che negli inventari veniva registrata come elemento indipendente dall'opera principale. Muñoz González 1999, pp. 577–78. La cornice che accompagna attualmente l'opera non può essere quella donata a Carlos II.

[168] «Lunedì mi presentai ai piedi della Serenissima Regina in nome di Vostra Eminenza e, nell'atto di offrire a Sua Maestà la cornice di bronzo e il bassorilievo dorato, rinnovai la costante memoria di Vostra Eminenza in tutte le cose al servizio della Corona. Sua Maestà, con sereno gradimento, rispose due volte: "Buona ora". Aveva tra le mani un guanto lavato, uno di quelli che mi aveva richiesto la S.ra Contessa, la quale, secondo quanto ho inteso da D. Michaela, sua nipote, lo supponeva ricevuto. So anche che la Regina ha visto la cornice e che le Dame di compagnia commentarono quanto fosse splendente nell'oro, al punto che non sembrava aver affrontato un lungo viaggio per mare. Non appena saprò dove verrà collocata, lo riferirò a Vostra Eminenza». 12 novembre 1667. Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 9.861, f. 375r, trascritto in Muñoz González 1999, p. 578, nota 8.

[169] Madrid, Museo del Prado, E000297. Quest'opera, attribuita a Tommaso Fedele, non fu un dono dei Barberini, come generalmente si suole indicare. A. Colantuono, in *L'immagine sovrana* 2023, pp. 370–71, cat. 76, con bibliografia.

[170] Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 556-58, catt. 836-37.

[171] «Poi [Sebastián Herrera Barnuevo] mi mostrò il bassorilievo, che è tuttora collocato sopra una tavola in una stanza della libreria, dove fu depositato per ordine del Re – che sia in cielo – fino a che si potesse fabbricare una cornice di bronzo adeguata. Così mi riferisce il suddetto D. Sebastiano, e ora si cercherà di assegnarle il luogo che merita». Madrid, 2 settembre de 1667. Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 9861, f. 365v, trascritto in Muñoz González 1999, p. 578, nota 8.

Nel 1674, mentre si allestiva il quarto di Carlos II, i bassorilievi furono collocati nella «Galería de la Torrecilla», fiancheggiando la porta che conduceva all'alcova reale, in chiara dimostrazione dell'alta stima di cui godevano. In quel momento furono sistemati accanto a due bufetes anch'essi inviati dai Barberini. Uno di essi, frequentemente utilizzato dai re, era decorato con api, simbolo della famiglia mittente[172]. Gli inventari del 1686 e del 1700 confermano la presenza del rilievo in bronzo nella «Galería del Mediodía» (fig. 56, n. 16), nota anche come «Galería de los Retratos», la cui decorazione scultorea avremo occasione di analizzare integralmente più avanti[173].

In definitiva, tutte queste referenze testimoniano il gusto dei monarchi spagnoli per questo tipo di opere, il che consente di comprendere con maggiore chiarezza il gesto di Antonio González de Acuña nel donare ai sovrani i rilievi di Santa Rosa di Cafà. Tale dono si inseriva, infatti, in una tradizione diplomatica già pienamente consolidata nelle relazioni tra Roma e Madrid, nella quale l'invio di oggetti artistici di questa natura funzionava come un veicolo privilegiato di comunicazione politica, propaganda religiosa ed espressione simbolica di alleanze internazionali. In questo quadro, le opere presenti nel monastero delle Descalzas non solo illustravano il trionfo della politica austriaca a Roma rispetto al Nuovo Mondo, ma incarnavano al contempo una sofisticata strategia diplomatica all'interno delle reti di potere europee, nelle quali gli oggetti artistici di lusso venivano utilizzati come uno degli strumenti più efficaci di rappresentazione e negoziazione.

### b) La fortuna di Alessandro Algardi durante il regno di Carlos II: il *San Michele Arcangelo* di Alba de Tormes

[172] «Il S.r Maggiordomo Maggiore fa comporre con tutta diligenza il quarto del Re. In questa congiuntura sono stato a vederlo, et ho riconosciuto che il bassorilievo di porfido, che prima era collocato nel passaggio della Sala Ochavada, è stato portato alla Galleria della Torrecilla e incassato nella muraglia in corrispondenza dell'altro bassorilievo di bronzo dorato su fondo di lapislazzuli, disegno del fiammingo. In mezzo ai suddetti rilievi si trova la porta dell'alcova, nella quale sono collocati i due buffetti di gioie, così che queste quattro superbissime memorie del generosissimo animo di V. Em. risultano ora riunite. È certo che, per quanto questa grande galleria racchiuda immense gioie, tutti coloro che erano presenti hanno riconosciuto che nessuno aveva contribuito con tanto valore e grandezza». Madrid, 26 dicembre 1674. Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 9.860, f. 93v, trascritto in Muñoz González 1999, p. 580, nota 10. Questi buffetti devono essere quelli che Herrera Barnuevo mostrò al rappresentante dei Barberini a Madrid: «Mi fece vedere anche il bassorilievo di porfido, che si trova nel passaggio della Galleria, dove sono situati due ricchissimi buffet. Uno di essi, decorato con api, risulta ancora macchiato d'inchiostro, poiché Sua Maestà vi scriveva frequentemente, come mi riferisce il suddetto Herrera». Madrid, 5 novembre 1667. Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 9.861, f. 371r, trascritto in Muñoz González 1999, p. 578, nota 8.

[173] Muñoz González 1999, pp. 577-78.

L'*Incontro tra Leone Magno e Attila* (fig. 29) non fu affatto la prima manifestazione della creatività di Algardi giunta in Spagna. Come è ben noto, tra il 1653 e il 1655 approdarono a Madrid otto alari che rappresentavano i quattro elementi, personificati mediante divinità romane duplicate: Giove simboleggiava il fuoco, Giunone l'aria, Nettuno l'acqua e Cibele la terra. Inizialmente, l'esecuzione di questo insieme, commissionato da Velázquez in rappresentanza di Felipe IV, fu affidata ad Alessandro Algardi, ma, dopo la sua morte nel 1654, fu portata a termine dai suoi discepoli Domenico Guidi ed Ercole Ferrata. Al loro arrivo a Madrid, le opere non furono destinate all'Alcázar, bensì la maggior parte venne installata nel «Jardín del Rey» del Palacio Real de Aranjuez (fig. 33)[174].

Tuttavia, un'altra creazione di Alessandro Algardi giunse a corte molto prima, benché il suo successivo oblio da parte della critica abbia impedito di valutarne adeguatamente l'impatto[175]. Si tratta di un reliquiario contenente le spoglie di santa Beatriz, consegnato da papa Innocenzo X attraverso Niccolò Ludovisi come dono a Mariana d'Austria in occasione delle sue nozze con Felipe IV a Milano il 4 agosto 1649, mentre intraprendeva il viaggio verso Madrid per sposare il monarca[176].

Le questioni relative alla realizzazione del reliquiario tra il 1648 e l'anno successivo da parte dello scultore bolognese furono già chiarite da Antonio Bertolotti[177] e Jennifer Montagu[178], i quali individuarono la documentazione pertinente che descrive il processo di creazione. Tuttavia, la sua traiettoria successiva rimaneva avvolta nell'incertezza, poiché non era stato possibile rintracciarne la presenza in territorio iberico: si era ipotizzato che la regina lo avesse destinato al tesoro dell'Alcázar di Madrid o a qualche fondazione regia della capitale[179]. Tuttavia, un documento di grande valore, pubblicato da Benito Mediavilla e José Rodríguez — finora non

[174] Patrimonio Nacional, nn. inv. 10012576 e 10090957. D. García Cueto, C. Giometti, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 210–13, catt. 34–35, con ampia bibliografia precedente. Uno di essi, un Giove, come si vedrà, tuttavia rimase nell'Alcázar, per poi passare al Buen Retiro.

[175] Della paternità dello scultore sembrano ricordarsi soltanto Hermanin 1924, pp. 59–60 e Ferrarino 1977, pp. 11–12, il quale tuttavia lo confonde con l'*Incontro tra Leone Magno e Attila* (fig. 29).

[176] L'evento fu registrato dalle fonti contemporanee: Mascareñas 1650, p. 209; Gigli (1649) 1658, c. 374, citati in Montagu 1985, p. 92, 386, cat. L. 90. Per il viaggio della regina da Vienna a Madrid, si veda Zapata 2008 e Zapata 2016. Un documento, che non ho potuto consultare, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, dovrebbe contenere informazioni relative a tale viaggio: BAV, Barb. lat. 5.370, ff. 232r–34v.

[177] Bertolotti 1886, p. 195.

[178] Montagu 1985, pp. 92, 386, cat. L. 90.

[179] Sembra che la stessa Jennifer Montagu abbia cercato il reliquiario presso Las Descalzas e presso l'Encarnación. María Teresa Ruiz Alcón le comunicò che nulla nel reliquiario del Palacio Real poteva essere identificato con l'opera in questione. Montagu 1985, p. 250, nota 47.

associato a quest'opera — rivela invece che il reliquiario fu depositato nel Monastero di San Lorenzo de El Escorial[180].

La meticolosità di tale testimonianza non solo chiarisce la destinazione del reliquiario, ma consente anche una ricostruzione dettagliata del suo aspetto originario, che differisce leggermente dalla descrizione ipotizzata da Jennifer Montagu, la quale, sulla base della documentazione conservata, suggeriva la presenza, agli angoli, dei quattro santi legati al martirio di santa Beatriz, mentre la figura della santa, di dimensioni maggiori, avrebbe occupato il coperchio. Tuttavia, tale interpretazione, pur sostenuta parzialmente dalla valutazione di Santi Loti e Cristian Lelek sul modello di Algardi[181], non coincide con la descrizione fornita dal nuovo documento, che indica la presenza di «*dos ángeles a los lados* [quattro in totale] *y una representación de*

[180] «*Con el presente instrumento público, que sea evidente a todos y en todas partes y sea conocido que en el año mil seiscientos cuarenta y nueve desde el nacimiento del Señor, en la segunda indicción, en el día 25 del mes de junio, y en el quinto año del pontificado del santísimo en Cristo padre y señor nuestro, el Papa Inocencio X por divina providencia, el ilustre y reverendo señor Cristóbal Signius, noble de Bolonia por la gracia de Dios y de la Santa Sede, arzobispo de Tesalónica y prefecto supremo del Palacio Apostólico, voluntaria y en la mejor forma posible, y por orden expresa y mandato del santísimo señor nuestro Papa Inocencio X, según afirmó haber recibido verbalmente de él, hizo traer desde el cementerio de Ciríaca, con licencia del ilustrísimo y reverendísimo señor Ascanio Rivaldo, vicario general del eminente y reverendísimo cardenal de la Ciudad, el sacro cuerpo de santa Beatriz mártir, junto con un recipiente de vidrio rociado con la sangre de dicha santa mártir, ornamentado con diversas flores, y lo hizo depositar y colocar en una caja de plata en forma de urna, construida con la imagen de dicha santa mártir, en la cúspide de la cual tiene dos ángeles a los lados, y una representación de Cristo en la parte superior y el escudo del mencionado santísimo señor Papa en el pedestal de dicha caja, así como una inscripción en letras doradas en la parte delantera de dicha caja, con la siguiente inscripción: Corpus sanctae Beatricis martyris. Esta caja fue cerrada después con muchos sarmientos (?) plateados; más tarde fue colocada en otra caja de madera con una raspadura del color de la leña (?) por dentro y por fuera, cubierta con pequeños clavos dorados, con adornos alrededor y sellada con una balda y un clavo igualmente dorados, con el efecto de ser transportada a la ciudad de Boloña al eminentísimo y reverendísimo señor Nicolás, cardenal de Ludovisio, enviado papal ante su sacra católica majestad, María Ana de Austria, reina de España por gracia divina, en la ciudad de Milán, con el efecto de ser transportada y entregada a dicha sacra católica majestad, la reina de España, con facultad y autoridad de retenerla en manos de su sacra majestad, de darla a otros, y de exponerla y colocarla en cualquier iglesia, capilla, oratorio o lugar público de devoción, para que pueda ser venerada por los devotos fieles cristianos, no solo así sino de cualquier otro modo mejor*». Mediavilla, Rodríguez 2004, vol. I, pp. 907-10. Ringrazio Rafel Tornel per avermi segnalato questa pubblicazione mentre cercavo il reliquiario, e Robert Ramírez per la traduzione del testo latino. Teresa Zapata 2008, p. 535; Teresa Zapata 2016, p. 47 affermava — senza apportare alcuna fonte — che il reliquiario, il cui autore non indica, fu depositato a El Escorial. Più interessante risulta, tuttavia, il contributo di Francisco Javier Campos 1996, p. 392, il quale, citando il testo *Pompa* 1649, f. 29v, segnala che l'opera, il cui autore egli omette, fu consegnata alla *Camarera Mayor* della regina, la contessa di Medellín, e depositata nel reliquiario dell'Anunciación del monastero.

[181] «Scudi 150 per diversi disegni di detta Cassetta d'argento, modello di creta di tutta grandezza come doveva essere tutti li modelli per gettare le cinque figure, la cocchiglia (sic.), l'arme di N. S., la cartella, le cornice, e di tutte le cose di getto sopraintendenza à tutta l'opera, e continuata assistenza». Roma, ASR, Camerale 1°, Mandati, vol. 1.013, pp. 315-16, trascritto in Montagu 1985, p. 386, cat. L. 90.

*Cristo en la parte superior*». Oltre a tali figure, l'opera, che assumeva la forma del corpo di santa Beatriz ed era coronata da due angeli che affiancavano una rappresentazione di Cristo nella parte superiore, recava lo stemma papale di Innocenzo X e, nella sezione frontale, un'iscrizione dorata che proclamava solennemente: *Corpus Sanctae Beatricis Martyris*. Questa combinazione di elementi iconografici ed araldici non solo sottolineava la funzione devozionale del reliquiario, ma rafforzava altresì l'autorità pontificia e il prestigio dei suoi benefattori.

Nel contesto della fondazione filippina, il reliquiario fu menzionato dal padre de los Santos[182], che disponeva di informazioni dettagliate sull'arrivo dell'opera, così come da Andrés Ximénez[183]. Richard Twiss documenta che a El Escorial si conservavano «*eleven entire bodies of Saints*», tra i quali era incluso quello di santa Beatriz[184]. È ragionevole supporre che l'opera sia sopravvissuta alla guerra d'Indipendenza, poiché Vicente Poleró non la menziona tra le opere registrate come perdute durante l'invasione napoleonica[185]. Inoltre, il reliquiario continuò a essere ricordato in diverse fonti: da Damián Bermejo[186] a José Quevedo[187], passando per Antonio Rotondo[188] fino ad Andrés Marín Pérez e Ildefonso Fernández Sánchez, che lo menzionavano ancora agli inizi del XX secolo[189]. Da quel momento, tuttavia, le referenze si affievoliscono[190].

---

[182] Santos 1667, p. 39v. «*[…] y el undécimo [cuerpo santo] de Santa Beatriz Martír. Embió este Santo Cuerpo el Papa Inocencio Dezimo, á la Serenísima Reyna Doña Maria Ana de Austria, estando en Milán, quando venía a casarse con el Católico Rey Felipe Quarto, Nuestro Patron; y llegando á España, y primero que a la Corte á este Maravilla, le dexó aquí, para aumentar su veneración. Está en una Urna de Plata de muy costosa formación, adorno y grandeza, con algunas guarniciones doradas, que le dan mucho lustre*».

[183] Ximénez 1764, p. 278, che riproduce il testo di Santos. A questa stessa fonte fa riferimento José Miguel Muñoz Jiménez 1996, p. 821, nota 25, il quale, ancora una volta, ignora l'autore dell'opera.

[184] Twiss 1775, p. 202.

[185] Poleró 1857, pp. 18-20, nota 1.

[186] Bermejo 1820, p. 78.

[187] Quevedo 1849, p. 287.

[188] Rotondo 1861, p. 70.

[189] Marín Pérez, Fernández Sánchez 1907, p. 22. «*Y el de [cuerpo de] Santa Beatriz, regalado por el Papa Inocencio X á la Reina Doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV*».

[190] Almudena Pérez de Tudela, alla quale sono grato per la sua assistenza, mi segnalava che soltanto un piccolo reliquiario di Santa Beatriz risulta catalogato nella collezione di Patrimonio Nacional, n. inv. 10044681. Secondo lei, tale oggetto potrebbe collegarsi alla «*entrega de 1593*», e il frammento osseo «*debe de ser* [di] *la abadesa de Padua*». Durante i primi decenni del XX secolo, José María Florit, sotto il patrocinio di Alfonso XIII, intraprese una profonda riorganizzazione degli appartamenti fondazionali di Felipe II a El Escorial. Il suo criterio, segnato dallo spirito storicista dell'epoca, comportò la concentrazione di oggetti di provenienze diverse in nuove ambientazioni museografiche. In tale processo, opere provenienti dal Camarín de Santa Teresa e da altri ambienti — retabli, urne, cassette e reliquiari — furono trasferite alle Sale Capitolari, alla camera di Felipe II o persino al Palacio Real di Madrid per essere restaurate o esposte in mostre temporanee. Il risultato fu, in molti casi, la decontestualizzazione

La cassa inviata da Roma a Milano con il reliquiario di Algardi fu erroneamente identificata da Stanislao Fraschetti con quella che avrebbe dovuto contenere il *Cristo crocifisso* di Bernini (fig. 38)[191] che, come indicavano Filippo Baldinucci[192] e suo figlio Domenico[193], Felipe IV aveva richiesto allo scultore in date prossime. Tale confusione nacque da un'interpretazione errata di un passo del *Diario dei Gigli*, in cui si menzionava un «corpo santo dentro una ricchissima cassa», che lo studioso ritenne riferito all'immagine cristologica, concludendo pertanto che il crocifisso dell'Escorial fosse un dono di papa Innocenzo X[194].

Tale attribuzione si diffuse ampiamente nella critica successiva, da Elías Tormo — tra i primi a studiare il *Cristo* di Bernini dell'Escorial[195]— fino a tempi molto recenti, con la notevole eccezione di María Elena Gómez-Moreno, la quale sosteneva che il dono papale dovesse essere, piuttosto, una reliquia[196]. L'errore fu definitivamente corretto grazie alle scoperte documentarie di David García Cueto, il quale dimostrò che l'opera, come indicavano le fonti, fu in realtà un incarico diretto di Felipe IV per il monastero filippino nel 1654, gestito attraverso il duca di Terranova[197].

Alla luce delle evidenze documentarie qui presentate — in particolare la registrazione del reliquiario nel tesoro di San Lorenzo de El Escorial — è possibile chiudere definitivamente la controversia che per decenni ha confuso l'invio del reliquiario di Santa Beatriz con quello del *Cristo crocifisso* di Bernini. L'identificazione precisa dell'incarico pontificio offerto a Mariana d'Austria, così come il chiarimento dei canali diplomatici che mediarono l'arrivo di entrambe le opere, consentono di stabilire con chiarezza non solo la loro distinta provenienza, ma anche la finalità devozionale e politica di ciascuna, ponendo fine a una questione a lungo dibattuta dalla storiografia.

---

degli oggetti e, in altri, la loro scomparsa dagli spazi originari, come ben potrebbe essere accaduto con l'esemplare ora in esame. Per tale processo, si veda Pérez de Tudela 2015. Ringrazio Juan Luis González per avermi segnalato questo articolo.

[191] Patrimonio Nacional, n. inv. 10014979. Le referenze citate in queste pagine relative al *Cristo* sono state ottenute in gran parte da T. Montanari, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 200–03, cat. 31.

[192] Baldinucci 1682, p. 37.

[193] Bernini 1713, p. 64.

[194] Fraschetti 1900, p. 216. Téngase presente que cuando Fraschetti escribía, aún no se había publicado la obra.

[195] Tormo 1925, p. 24. Il testo fu pubblicato nello stesso anno in cui Voss 1924–25 diede notizia dell'esistenza dell'opera, circostanza che ha reso difficile determinare con certezza a chi spetti la priorità della prima pubblicazione.

[196] Gómez Moreno 1963, p. 512.

[197] García Cueto 2005a, pp. 317-18. Un riassunto della bibliografia precedente in merito si trova in Portela Sandoval 1994, p. 250.

Le opere di Alessandro Algardi giunte in Spagna verso la fine del regno di Felipe IV — gli alari di Aranjuez (fig. 33), il rilievo dell'*Incontro tra Leone Magno e Attila* (fig. 29) e il reliquiario di Santa Beatrice — costituiscono testimonianze particolarmente eloquenti dell'alta stima che lo scultore raggiunse negli ambienti cortigiani madrileni dell'epoca. Tale riconoscimento, che si spiega con la notevole sintonia tra le sue creazioni e i principi estetici, devozionali e iconografici che definivano il gusto delle élites ispaniche del momento, come si analizzerà nelle pagine seguenti, raggiunse forse il suo apice durante il regno dell'ultimo Austria e nei primi decenni del XVIII secolo[198].

L'esempio più rappresentativo della perdurabilità del prestigio di Alessandro Algardi durante il regno di Carlos II si trova nella decisione del nunzio Federico Caccia di offrire, come dono diplomatico al monarca durante la sua permanenza iberica (1693–96), una versione in bronzo dorato del *San Michele Arcangelo che sconfigge il Demonio*, una delle composizioni più celebri dello scultore bolognese (cat. 6)[199]. Tuttavia, l'opera rimase poco tempo nelle mani del sovrano, poiché fu donata dal re alla moglie, Mariana di Neoburgo, la quale — come ha potuto ricostruire Gloria Martínez Leiva — la destinò per disposizione testamentaria al convento carmelitano di Alba de Tormes, dove si conserva tuttora.

Tale procedimento non deve risultare sorprendente, né tanto meno essere interpretato come un segno di volontà da parte della regina tedesca di dilapidare la Collezione Reale spagnola, né come un'indicazione di potere sul marito, come certa letteratura ottocentesca ha suggerito. Come ha dimostrato Ángel Aterido nel suo studio sulle collezioni di Felipe V ed Elisabetta Farnese, questo movimento di beni rispondeva piuttosto a una misura di tutela giuridica e patrimoniale da parte dei coniugi nei confronti delle loro mogli: di fronte alla delicata situazione in cui la regina poteva trovarsi in caso di morte del monarca — situazione che l'avrebbe posta in una condizione di vulnerabilità legale — si procedeva all'alzamiento de beni per garantire che, giunto quel momento, le regine vedove conservassero determinati oggetti artistici di cui potessero disporre liberamente e persino alienare in caso di necessità[200]. Non sarebbe quindi

[198] La necessità di studiare l'impatto di Algardi in Spagna era già stata sottolineata da García Cueto 2006, p. 213 e da Loffredo 2019–21, p. 95. Tale fu la fama dello scultore in Spagna che si giunse persino a diffondere l'idea che egli avesse viaggiato nel paese per eseguire in situ la fonte di Aranjuez. Si veda Ferrarino 1977, p. 12. Ancora nel XIX secolo, Ossorio, Sardá (1862–65), vol. IV (1864), pp. 31, 33, 35, 37, lo consideravano l'artefice di tutte quelle fontane.

[199] «Per il Re. Una statua di S. Michele Arcangelo di bronzo dorato con il suo piedistallo dell'Algardi». Città del Vaticano, AAV, Segreteria di Stato, Spagna, Appendice XIX, n. 22, vol. 15, s. f. Il prototipo originale si conserva a Bologna, Museo Civico Medievale, n. inv. 1504. Tutti i dettagli dell'opera sono riportati nella relativa scheda di catalogo.

[200] Aterido 2004, pp. 78-85.

inverosimile pensare che, in un contesto segnato dalla fragilità della salute del monarca e dall'assenza di discendenza diretta, lo scambio di oggetti artistici tra i coniugi assumesse un valore al contempo simbolico e pratico: da un lato come gesto di affetto e fiducia, dall'altro come forma di garanzia materiale per la sovrana in un eventuale scenario di vedovanza.

Un esempio particolarmente eloquente di tale pratica sotto i regni di Carlos II e Felipe V è rappresentato da un rilievo in avorio con il *Giudizio di Salomone*, oggi conservato nella Casita del Príncipe de El Escorial, come ha segnalato Margarita Estella (fig. 34)[201]. L'opera dovette entrare nella Collezione Reale durante l'ultimo terzo del XVII secolo, poiché risulta registrata nel «Salón de los Espejos» dell'Alcázar come bene del re. Tuttavia, il rilievo passò successivamente nella collezione personale della vedova, Mariana di Neoburgo, la quale lo lasciò in eredità alla nipote Elisabetta Farnese[202]. Quest'ultima lo cedette nuovamente a Felipe V in usufrutto, motivo per cui, alla morte del monarca, l'opera si trovava di nuovo nell'Alcázar di Madrid, prima di rientrare definitivamente nella collezione personale della Farnese, che la avrebbe poi consegnata al figlio Carlo III, rientrando così nella Collezione Reale.

Tornando allo studio del *San Michele Arcangelo*, sorprende che il nunzio, invece di commissionare una nuova composizione a uno scultore attivo a Roma in quel momento, abbia scelto di recuperare un'invenzione dell'antico maestro, fusa per la prima volta nel 1647; vale a dire un modello rimasto praticamente «inattivo» per quasi cinquant'anni, il che suggerisce che la scelta di tale dono non fosse affatto casuale. Al contrario, rivela una decisione attentamente ponderata, che probabilmente si fondava sulla tradizione ormai consolidata di inviare sculture del bolognese a Madrid. In tal senso, la scelta non rispondeva soltanto a criteri estetici o devozionali, ma anche a una logica diplomatica strategica, volta a massimizzare l'impatto simbolico del dono attraverso un referente scultoreo già legittimato dalla storia del collezionismo regio.

L'alto apprezzamento che la corte spagnola nutriva per la scultura algardiana trova, a mio avviso, una delle sue spiegazioni più plausibili nel riconoscimento e nell'accoglienza del classicismo bolognese, corrente estetica nella quale si inscrive lo scultore e che troverà la sua più

---

[201] Patrimonio Nacional, n. inv. 10033067. Estella 1984, p. 108, cat. 179. Si veda Estella 1977a, pp. 491–93, per le trascrizioni degli inventari regi.

[202] La presenza dell'opera nelle collezioni delle regine era ignota a Estella; ricavo il passaggio in quelle collezioni dall'inventario di donazione di Mariana de Neoburgo alla nipote, Isabella Farnese. Madrid, AGP, Carlos II, leg. 179, s. f., trascritto in Aterido 2004, pp. 204–05.

alta espressione nell'opera di Guido Reni, uno dei pittori più ambiti da Felipe IV[203] e Carlos II[204]. Entrambi gli artisti possono infatti essere considerati due facce della stessa medaglia: Reni incarnando la perfezione ideale nella pittura e Algardi traducendola nel marmo e nel bronzo con uguale eleganza e misura. Non a caso, già Jusepe Martínez nei suoi *Discursos practicables* (ca. 1675) considera lo scultore discepolo diretto del pittore[205]„ in un confronto che anticipa in modo significativo le parole di Malvasia, il quale lo definì «un nuovo Guido in marmo»[206].

L'osservazione di Martínez acquista un valore singolare non solo perché egli è l'unico trattatista del Siglo de Oro a menzionare Reni o Algardi[207], ma perché mette in evidenza come la menzione del pittore evocasse naturalmente l'opera dello scultore, stabilendo tra i due un legame concettuale che trascendeva la mera filiazione accademica. Ad ogni modo, non è affatto secondario che Martínez presentasse lo scultore come un equivalente della pittura di Reni. In primo luogo, perché tale valutazione non riflette soltanto lo spirito artistico percepito a Roma, dove soggiornò a lungo, ma anche quello che egli riconosceva nella corte spagnola. In secondo luogo, perché è assai probabile che questa stessa concezione fosse trasmessa nell'ambito della sua

---

203 Questi non solo acquisì, tramite i suoi ambasciatori in Italia, diverse composizioni del pittore bolognese, ma gli commissionò anche altre opere, dal *Ratto di Elena*, destinato al Salón Nuevo dell'Alcázar nel 1627, fino a una *Latona* nel 1637, nessuna delle quali giunse a Madrid. Si veda Pierguidi 2023, pp. 84–89. Ricevette inoltre alcune opere come dono diplomatico, tra cui spicca una *Judith*, inviata nel 1644 dall'allora nunzio apostolico Giulio Rospigliosi, che risultava ancora nelle Collezioni Reali almeno fino al 1794. Si veda Colomer 2006, p. 226.

204 Il monarca affidò a Juan Carreño de Miranda, pittore di camera, una copia della *Judith* che Rospigliosi aveva donato a Felipe IV, al fine di conservarne la memoria nelle Collezioni Reali dinanzi al deterioramento dell'originale (Madrid, Museo del Prado, P0000226. Si veda Pérez Sánchez 1965, pp. 183–84). Inoltre, nell'inventario dell'Alcázar del 1686 risultano registrati dodici originali del maestro bolognese, alcuni — come ha segnalato José Luis Colomer 2006, pp. 226-27 — di recente ingresso, tra cui un *San Girolamo* (Madrid, Museo del Prado, P000217).

205 «(...) *un discípulo del grande Guido Reni, celebérrimo nella pittura, il quale, vedendo di non poter giungere all'eccellenza del suo maestro, si dedicò alla scultura in marmo con tale perfezione che nessuno lo superò, come attesta una tavola o storia di marmo situata nella meravigliosa fabbrica di San Pietro di Roma*». Martínez (1675) 1866, p. 92; 2006, p. 219. Sebbene Martínez non menzioni espressamente il nome dello scultore né fornisca ulteriori dettagli sull'opera, la sua descrizione rimanda con chiarezza all'*Encuentro entre León Magno y Atila* di Alessandro Algardi, unica composizione di tali caratteristiche all'interno di San Pietro e opera che, del resto, dovette conoscere durante uno dei suoi soggiorni romani. Risulta invece più difficile stabilire se Martínez conoscesse la versione in argento della medesima opera, conservata nell'oratorio del re nell'Alcázar di Madrid (fig. 56, n. 37); tuttavia, il suo stretto rapporto con Velázquez e con la corte — fu nominato pittore *ad honorem* da Felipe IV nel 1644 — gli avrebbe consentito di accedere alla Collezione Reale.

206 Malvasia 1678, vol. II, p. 35. Per quanto riguarda il dialogo tra Algardi e Guido Reni, si veda la conferenza tenuta da Fernando Loffredo nell'auditorium del Museo del Prado, nel quadro della mostra dedicata al pittore organizzata dalla medesima istituzione (https://www.youtube.com/watch?v=HCf4g4FgY. Ultima consultazione, febbraio 2025).

207 Vicente Carducho lo omite por completo en sus *Diálogos de la pintura* (1634), y Francisco Pacheco apenas lo menciona en *El arte de la pintura* (1649). Véase García Cueto 2023, p. 22.

attività pedagogica a don Juan José de Austria — figlio di Felipe IV, fratellastro di Carlos II e destinatario esplicito dei *Discursos practicables* — contribuendo così a consolidare nell'ambiente cortigiano un ideale artistico di radice classicista ed emiliana[208].

Ma, senza dubbio, la dimostrazione più evidente del trionfo del classicismo bolognese a Madrid e dell'approdo di artisti che rientravano in questo linguaggio artistico, come Angelo Michele Colonna o Agostino Mitelli[209]i, e, in ambito scultoreo, Giovanni Battista Morelli, discepolo diretto di Algardi e attivo a corte sotto Felipe IV e Carlos II, le cui opere decorarono non solo chiese madrilene, ma anche spazi palatini, contribuendo in modo decisivo alla diffusione e al consolidamento di tale linguaggio artistico nell'ambiente cortigiano[210]. I loro lavori, oggi in gran parte perduti, lasciarono un'impronta profonda nella cultura visiva della corte, riaffermando la predilezione regia per la scuola bolognese, il cui raffinato equilibrio compositivo e la sofisticazione decorativa rispondevano con precisione agli ideali estetici e rappresentativi del cerimoniale cortigiano.

Giunti a questo punto, è necessario evocare l'esistenza di un gruppo marmoreo raffigurante Ercole, Iole e l'Idra, oggi conservato nel parco del Buen Retiro e proveniente dalle Collezioni Reali, dove risulta registrato per la prima volta nel 1686 (cat. 6). La composizione dell'opera, che dipende chiaramente da un modello di Alessandro Algardi, la rende una testimonianza particolarmente significativa della fortuna del maestro bolognese nella Spagna di Carlos II, poiché la sua esistenza solleva una serie di interrogativi ai quali non è stato ancora possibile dare risposta: chi potrebbe aver eseguito l'opera? Si trattò di un invio da Roma, ancora una volta legato all'interesse della corte spagnola per la produzione algardiana? Oppure fu realizzata a Madrid? E, in quest'ultimo caso, chi poteva possedere, negli anni Ottanta del XVII secolo, nel contesto cortigiano, una delle versioni dell'originale di Algardi a partire dalla quale fu elaborato il gruppo?

In definitiva, la presenza del classicismo bolognese nella corte spagnola fu il risultato di un gusto profondamente radicato e coltivato con cura nel corso dei regni di Felipe IV e Carlos II. Tanto nella pittura quanto nella scultura, l'estetica emiliana si affermò come un referente di prestigio, ammirato per il suo equilibrio tra idealizzazione classica ed espressività contenuta. In questo contesto, la scultura di Alessandro Algardi beneficiò della consolidata reputazione della scuola bolognese e del favore di cui i suoi principali rappresentanti godevano presso la monarchia e l'alta aristocrazia. Il suo linguaggio, debitore in larga misura del raffinamento di Guido Reni, non solo facilitò l'accoglienza delle sue opere, ma le elevò alla categoria di simboli

[208] González Asenjo 2005, pp. 438-53.

[209] Per loro García Cueto 2005c.

[210] Per lui Elizalde 2020, con bibliografía.

dell'ideale artistico cortigiano. Così, la fortuna del classicismo bolognese in Spagna non si limitò all'ambito pittorico, ma si proiettò con forza anche nel campo scultoreo, dove Algardi divenne un referente imprescindibile, contribuendo in modo decisivo alla definizione del canone artistico del Siglo de Oro.

Il successo del dono di Caccia non si dovette tuttavia unicamente al suo valore estetico né alla sua raffinatezza materiale, ma anche alla pertinenza della sua iconografia: la figura dell'Arcangelo San Michele, la cui venerazione era condivisa da Carlos II, Mariana di Neoburgo e, più in generale, dall'intera dinastia degli Asburgo. Già durante il regno di Felipe IV si era giunti a proporre che San Michele sostituisse Santiago il Maggiore come patrono della Spagna, iniziativa che ricevette il sostegno del gesuita Juan Eusebio Nieremberg, il quale nel suo trattato *De la devoción y patrocinio de San Miguel*, dedicato al monarca, sosteneva l'istituzione dell'arcangelo quale protettore dei regni ispanici. Sebbene la proposta non prosperasse e incontrasse una ferma resistenza teologica — in particolare da parte di Antonio Calderón e Jerónimo Pardo Villarroel, autori di *Excellencias y primicías del Apóstol Santiago el Mayor* — la devozione cortigiana a San Michele si intensificò notevolmente, come dimostrano le solenni processioni organizzate in suo onore e il consolidamento della sua festività come data di particolare rilevanza nel calendario liturgico e cerimoniale della monarchia[211].

L'iconografia di San Michele Arcangelo ebbe, d'altra parte, una presenza significativa nella Madrid di fine Seicento, come dimostra il notevole numero di commissioni artistiche incentrate sulla sua figura[212]. Tra le opere più rilevanti si distingue il monumentale dipinto eseguito da Luca Giordano per la chiesa madrilena di Nuestra Señora de las Angustias poco dopo l'arrivo della corte (1692), la cui fisionomia è nota grazie alla copia realizzata da Ramón Bayeu, oggi conservata nella cappella maggiore del Palacio Real, poiché l'originale andò perduto durante la Guerra Civile[213]. Altri esempi sono la scultura di San Michele Arcangelo realizzata da

[211] Tutte le informazioni qui riportate provengono da Martínez Leiva 2019, pp. 486–87.

[212] Questa scelta iconografica si mantenne fino al XIX secolo, prova di quanto fosse radicata nei programmi iconografici regi. Mariano Salvador Maella realizzò un dipinto con tale soggetto per la Capilla del Tesoro del Palacio Real di Madrid, attualmente conservato nella Real Capilla del Palacio de Aranjuez (Patrimonio Nacional, n. inv. 10039171). Esiste un disegno preparatorio dell'opera a Madrid, Museo del Prado, D003490. Si veda de la Mano 2011, pp. 644–47, cat. VI. I.67.

[213] Ferrari, Scavizzi 1992, vol. I, p. 385, B23. Patrimonio Nacional, n. inv. 10003742. Un altro dipinto di Luca Giordano con questa iconografia risulta registrato nel *guardajoyas* del palacio del Buen Retiro nel 1716, proveniente dal Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (AGP, Secc. Administrativa, leg. 773, n. 951: «*Una pintura de un San Miguel de mano de Jordan que hizo para San Lorenzo el Real de cinco varas de alto y tres de ancho sin marco que está arrollada en el guardajoyas*»; si veda Aterido 2004, pp. 228–29). Questo dipinto potrebbe essere lo stesso che venne collocato nella iglesia de las Angustias del Buen Retiro nel 1722, come ha dimostrato documentalmente David García Cueto sulla

Luisa Roldán per il monastero di El Escorial, commissionata dallo stesso Carlos II (fig. 35)[214], così come il dipinto di Francisco Camilo per la chiesa di San José di Madrid (fig. 36)[215].

Persino Mariana di Neoburgo possedeva nella sua collezione privata diverse rappresentazioni dell'arcangelo, tra cui una scultura attribuita a Lorenzo Vaccaro (fig. 37). Come ha suggerito Gloria Martínez Leiva, tale opera sarebbe stata originariamente consegnata alla regina dal IX conte di Santisteban, il quale, al ritorno da Napoli, donò un buon numero di opere ai monarchi, tra cui *Las cuatro partes del mundo*, oggi nella sacrestia della Cattedrale di Toledo (Cat. 26a, 26b, 26c, 26d). Dopo la morte della regina, la scultura passò a Elisabetta Farnese, che la donò all'orafo francese residente a Madrid Lorenzo Tarsis. Successivamente fu acquisita da Miguel Ric y Egea, il cui nome rimase inciso ai piedi del gruppo scultoreo. Questo episodio rivela fino a che punto la figura di San Michele facesse parte di un universo simbolico condiviso tra devozione personale, collezionismo nobiliare e reti di scambio artistico tra le corti ispanica e italiana[216].

In conclusione, il bronzo di Alessandro Algardi non fu apprezzato soltanto per la reputazione del suo autore, ma anche per il suo linguaggio estetico, rappresentativo del classicismo bolognese, stile profondamente valorizzato nella corte madrilena, in particolare nei circoli più colti e devoti. A ciò si aggiungeva la scelta di un'iconografia particolarmente significativa per i monarchi, sempre inclini a favorire quelle rappresentazioni che rafforzassero la loro spiritualità e contribuissero a sacralizzare l'immagine della Monarchia Hispanica, in sintonia con le loro devozioni personali. In definitiva, l'opera non solo soddisfaceva i gusti estetici e dottrinali della corte, ma si allineava anche con la dimensione più intima e spirituale dei sovrani[217].

---

base della testimonianza dell'alcaide del Real Sitio, il quale segnalava che lì si sarebbe potuta collocare, di fronte a un dipinto di Sant'antonio «*que es de Jordan*», «*otra pintura que está en el guardarropa arrollada que es un S. M. del mismo autor y tamaño*». Inoltre, tali tele sarebbero state accompagnate dai ritratti nelle pennacchi della cupola della iglesia di san Felipe, santa Isabel, san Luis I e san Fernando, in allusione alla famiglia reale (García Cueto 2011, pp. 223–23). Le opere scomparvero, insieme al resto dei beni lì custoditi, nell'incendio che devastò l'eremo nel 1734.

[214] Patrimonio Nacional, n. inv. 10034690. Si veda Vega-Loeches 2024, s. n. p., nota 20.

[215] L'opera scomparve nel 1936. Questo progetto è stato messo in relazione con un disegno conservato a Madrid, Museo del Prado, D000039. Si veda Pérez Sánchez 1972, pp. 46–47, cat. F. A. 32.

[216] Martínez Leiva 2018a; Martínez Leiva 2022, pp. 352-57.

[217] In uno studio futuro si affronterà in modo approfondito il collezionismo di scultura italiana da parte delle élites madrilene tra XVII e XVIII secolo. Tuttavia, è già possibile osservare come il gusto dei monarchi per l'opera di Algardi si riflettesse in alcuni settori dell'alta aristocrazia cortigiana. È il caso del cardinale Pascual de Aragón, fervente collezionista dello scultore bolognese: diverse sue opere — una *Pietà*, una *Caduta al Calvario* e una *Flagellazione* — furono donate intorno agli anni Sessanta al convento delle Capuchinas, di cui il cardinale fu fondatore

### c) Il *Calvario* di Antonio Raggi di El Escorial e la ricezione del *Crocifisso Pamphilj* di Algardi alla corte di Carlos II

Tra le numerose opere scultoree di provenienza italiana che ancora si conservano nel Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, una di esse occupa, almeno nella prospettiva del presente studio, una posizione particolarmente significativa. Si tratta di un monumentale *Calvario* in bronzo dorato, composto dalla figura di Cristo crocifisso e da una Maddalena prostrata ai suoi piedi, abbandonata a un'intensa espressione patetica del dolore dinanzi alla morte del Messia sulla croce (cat. 4). L'origine esatta dell'opera rimane tuttavia incerta, poiché la documentazione nota finora consente unicamente di affermare che il complesso entrò nel monastero per volontà di Carlos II durante il priorato del padre de los Santos, vale a dire tra il 1681 e il 1687, senza che al momento sia stato possibile identificare con precisione il donatore responsabile del suo arrivo alla corte[218]. Ciononostante, tanto la collocazione che l'opera occupò nel monastero quanto il momento del suo arrivo permettono di avanzare una serie di riflessioni che, a mio avviso, non sono state ancora sufficientemente considerate in relazione a questo complesso.

Fin dal suo ingresso nel monastero, l'opera è rimasta nella cosiddetta «Celda del Obispo» — antico oratorio del priore — uno spazio destinato alla meditazione e al culto privato del superiore della comunità. Questo ambiente, come ha osservato Bonaventura Bassegoda, rivestiva inoltre una notevole rilevanza simbolica, poiché non solo costituiva la sede del più alto responsabile della fondazione, ma durante i soggiorni del monarca a El Escorial egli stesso faceva uso di tale cella[219]. Ciò spiega la ricchezza e la cura della sua decorazione, composta da

---

e benefattore (Nicolau Castro 1990; F. Loffreddo, in *Guido Reni* 2023, pp. 218–19, cat. 26). Allo stesso modo, Yolanda Gil Saura 2023, pp. 384–85, ha dimostrato che nel 1671 il cardinale Moncada manifestò un marcato interesse per una derivazione del rilievo dell'*Incontro tra Leone Magno e Attila* offerta in vendita a Roma, pur rinunciando infine all'acquisto per la scarsa qualità dell'opera. Risulta inoltre che, tramite il suo agente Antonio Pérez de Rúa, tentò di acquisire varie riproduzioni in bronzo «*de modelos originales de Algardi y otros excelentes escultores*», la cui destinazione rimane ignota. Nella stima dei suoi beni dopo la morte si menzionano «*dos estatuas del Bautismo de Nuestro Señor en el río Jordán*», che, secondo quanto suggerito da Gil Saura, potrebbero corrispondere a una versione del gruppo in argento che Algardi donò a papa Innocenzo X nel 1646. Per ulteriori dettagli sulla collezione scultorea del cardinale, si veda Coppel, Helmstutler di Dio 2013, pp. 266–67.

[218] Andrés 1967, p. 133. Sebbene non abbia avuto occasione di studiare direttamente l'opera, desidero esprimere il mio più sincero ringraziamento ad Almudena Pérez de Tudela per l'aiuto prestato. A questa studiosa si deve, inoltre, la reintegrazione del gruppo scultoreo nel 2006, dopo la sua smembratura avvenuta nel 1963 in occasione del centenario della posa della «prima pietra».

[219] Si veda, per questo ambiente e per le sue diverse decorazioni, Bassegoda 2002, pp. 292–94. Questo studioso, tuttavia, si concentra esclusivamente sulle decorazioni pittoriche.

oggetti di grande qualità provenienti dalla Collezione Reale, tra i quali figurava la scultura qui analizzata, dimostrazione pertanto particolarmente eloquente dell'alta stima di cui godeva.

La decorazione della cella si inserisce inoltre nel quadro di un ambizioso programma di restauro promosso da Mariana de Austria dopo il devastante incendio del 1671, che aveva gravemente compromesso l'integrità dell'edificio[220]. Secondo le fonti, in quegli anni furono introdotte nello spazio «*nuevas alhajas y adornos, láminas, pinturas santas* (e) *escritorios*», come parte di uno sforzo concertato volto a restituire a El Escorial — e, in particolare, ai suoi luoghi di maggiore rappresentazione dinastica e governativa — la dignità fondazionale[221]. Questo nuovo allestimento, sostenuto successivamente da Carlos II, culminò con l'esecuzione di programmi artistici di grande portata, quali l'altare della *Sagrada Forma* nella Sacrestia (1685–90; figg. 67-68 )[222] e la decorazione pittorica delle volte dell'edificio, in particolare quella della scala principale e della basilica, realizzate da Luca Giordano tra il 1692 e il 1694[223].

D'altra parte, la consegna di questo oggetto all'edificio non deve risultare meramente aneddotica, poiché si inserisce in una tradizione di lunga durata che aveva tipizzato la donazione di Cristi crocifissi al monastero fin dalle origini stesse della dinastia. Felipe II fece dono del celebre marmo di Benvenuto Cellini[224], così come dei due rilievi di Guglielmo della Porta[225]; Felipe III donò il Crocifisso di Pietro Tacca[226]; e Felipe IV arricchì la collezione con i Cristi di Bernini (fig. 38)[227] e di Domenico Guidi (fig. 39)[228]. È probabile che, seguendo l'esempio dei suoi predecessori, Carlos II abbia voluto anch'egli abbellire il monastero con un'opera di analoghe caratteristiche.

Al di là del suo valore storico o dinastico, questo *Calvario* rappresenta l'esempio più significativo della fortuna e della persistenza, nella Spagna della fine del XVII secolo, di una delle invenzioni più notevoli di Alessandro Algardi: il Cristo crocifisso concepito dallo scultore per Inocencio X Pamphilj, che l'autore dell'opera escurialense — fosse lo stesso Algardi, Raggi o un

---

[220] Sancho 1989; Morán 2009.

[221] Andrés 1967, p. 133. Tuttavia, i doni effettuati da Carlos II al monastero si datano a un periodo ben anteriore; così, ad esempio, come ricorda Leticia de Frutos 2016, p. 70, nel 1676 egli donò un lampadario milanese, attualmente collocato nel coro (Patrimonio Nacional, n. inv. 10035024).

[222] Ce ne occuperemo diffusamente più avanti.

[223] Fuentes Lázaro 2020, entre tantos otros.

[224] Patrimonio Nacional, n. inv. 10034884. López Gajate 1995.

[225] Si veda sopra.

[226] Patrimonio Nacional, n. inv. 10014818. Montigiani 2007, pp. 75-76, con bibliografía precedente.

[227] Si veda sopra.

[228] Patrimonio Nacional, n. inv. 10045275. Giometti 2010, pp. 166-68, cat. 13.S.

altro scultore dell'ambito romano, come si discute nella relativa scheda di catalogo — assunse come modello diretto[229]. Nelle pagine che seguono cercheremo di spiegare quali possano essere state le motivazioni che portarono il committente dell'opera o il suo autore a ordinare l'inclusione di questo crocifisso.

Il prototipo algardiano si caratterizza fondamentalmente per due aspetti che lo rendono unico: in primo luogo, per la sua affiliazione al linguaggio artistico di Guido Reni, il che lo configura, ancora una volta, come epitome del classicismo bolognese, linguaggio che — come si è già visto — godeva di grande apprezzamento alla corte madrilena; e, in secondo luogo, per la peculiare disposizione dei piedi di Cristo, fissati alla croce con due chiodi invece che con uno solo, una soluzione inusuale che, come ha osservato Jennifer Montagu, risultava estranea nel contesto romano e, più in generale, cattolico, dove la tradizione domenicana esigeva l'uso di quattro chiodi[230].

Queste particolarità formali ed estetiche avrebbero tuttavia trovato piena adeguazione teologica in ambito ispano, dove fin dal XVI secolo si preferiva rappresentare Cristo crocifisso con quattro chiodi anziché con tre. Questa prassi ebbe origine in un modello scultoreo ideato da Jacopo del Duca (fig. 40)[231], concepito espressamente per il tabernacolo della basilica di San Lorenzo de El Escorial, che fu inviato agli inizi del secolo a Siviglia, dove generò un acceso dibattito sulle circostanze storiche e teologiche della Passione. Numerosi eruditi, scultori, trattatisti e pittori sivigliani tentarono allora di determinare con precisione come si fosse svolta la crocifissione di Cristo, contribuendo così al consolidamento di una tradizione iconografica propriamente spagnola.

Questa consuetudine religiosa non deve essere sottovalutato, poiché ebbe implicazioni dirette nella ricezione di sculture sacre straniere alla corte madrilena, essendo forse il caso

---

[229] Per questo modello, Montagu 1985, pp. 327–28, cat. L.16. Solo poche repliche del modello possono essere considerate versioni realizzate a Roma nel corso del XVII secolo. Tra queste, il Cristo di Santa Maria del Popolo (72,5 cm) e quello del Palazzo Pallavicini (72,4 cm), segnalato da Federico Zeri e pubblicato da Faldi 1955, p. 52, con attribuzione a Bernini. Come conclude Extermann 2009, p. 146, il Crocifisso di El Escorial deve essere considerato, per la sua fattura e per le sue misure (73 cm), appartenente a questo raro ed esquisito gruppo.

[230] Montagu 1985, p. 85. Antonia Nava Cellini 1967, p. 40, ritenne che tale preferenza rispondesse a questioni puramente compositive. Colpisce invece in modo significativo che nei progetti dipendenti da Bernini il numero dei chiodi si riducesse a tre, come prescriveva l'ortodossia, quali quelli che regge la *Santa Elena* di Andrea Bolgi nella Basilica Vaticana e quelli portati dall'angelo di Girolamo Lucenti per il ponte di Castel Sant'Angelo. Si veda Nava Cellini 1967, p. 41, citato in Bacchi 2019, p. 22.

[231] Dell'opera, allora attribuita a Michelangelo, si conserva un esemplare nella sacrestia della cappella del Palacio Real (Patrimonio Nacional, n. inv. 10012057; si veda Martín 1991, p. 23, cat. 3). Sul tabernacolo, si veda Redín 2002, in part. pp. 137–38.

paradigmatico quello del Cristo in bronzo di Gian Lorenzo Bernini, commissionato da Felipe IV nel 1654 attraverso il duca di Terranova per presiedere l'altare maggiore del Panteón di San Lorenzo de El Escorial, come si è visto (fig. 38). Benché l'opera fosse molto apprezzata e il suo autore generosamente ricompensato, essa rimase poco tempo nella sua collocazione originaria, poiché fu rimossa e trasferita al Colegio Mayor a causa della sua incompatibilità con l'iconografia spagnola, come ha ampiamente dimostrato Felipe Pereda[232].

L'eco di questo episodio non dovette passare inosservato a Roma, poiché appena pochi anni dopo, intorno al 1657, fu affidata a Domenico Guidi l'esecuzione di un nuovo Crocifisso in bronzo destinato a sostituire la figura berniniana (fig. 39)[233]. La decisione del duca di Terranova di ricorrere a questo scultore potrebbe essere interpretata, come suggerisce Tomaso Montanari, come un gesto di riparazione morale nei confronti di Alessandro Algardi, il quale, morto nel 1654, non poté eseguire il progetto escurialense, infine assegnato a Bernini[234]. Tuttavia, non sembra che questa fosse l'unica motivazione: si può infatti ritenere che la scelta di Guidi rispondesse anche al desiderio di evitare la ripetizione di un errore del passato. In qualità di erede artistico di Algardi, il nuovo scultore non solo seguì le preferenze formali del maestro, ma anche le sue decisioni iconografiche, in particolare l'uso dei quattro chiodi. Di fatto, il Cristo modellato da Guidi costituisce una versione piuttosto fedele — benché di scala minore — del Crocifisso Franzone, ideato da Algardi per la cappella familiare nella chiesa dei Santi Vittore e Carlo a Genova[235].

Quell'episodio di portata internazionale — che rappresentò un affronto all'artista più celebre del suo tempo[236] — non dovette essere facilmente dimenticato. Coloro che aspiravano a guadagnarsi il favore dei monarchi spagnoli erano ormai consapevoli delle esigenze della devozione iberica, che venivano in larga misura soddisfatte dai Crocifissi di Algardi. Per questo

---

[232] Pereda 2017, pp. 57-138.

[233] La nuova scultura giunse a Madrid il 28 luglio 1659 (Simancas, AGS, Cámara de Castilla, Libro de Cédula, libro 369, f. 298r, trascritto in Morán, Rudolf 1992, p. 301, doc. 28) e, dopo essere stata contemplata da Felipe IV nel mese di novembre nella Pieza Ochavada dell'Alcázar (Palomino (1724) 2008, p. 50), fu affidata a Velázquez che, nella sua qualità di *aposentador real*, si occupò della sua installazione nel Panteón Real, dove ancora si conserva. Ho ricavato queste informazioni, come si segnalava prima, da T. Montanari, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 202.

[234] Montanari 2009, p. 13.

[235] Montagu 1985, p. 327, cat. 15. D. I.

[236] Ciò potrebbe spiegare il risentimento che Bernini nutriva nei confronti degli Spagnoli, i quali, secondo lo scultore, «non avevano gusto né conoscevano le arti» [«l*es Espagnols n'ont nul goût, ni connaissance des arts*»]. Chantelou (1665) 1885, p. 23, citato in Montanari 2016, p. 139. Tale opinione viene espressa nel momento in cui Bernini ricorda che l'ambasciatore iberico, vedendo il suo *Ratto di Proserpina*, disse che «*es muy linda, es muy linda*» e che «*por mayor belleza sera menester que tenesse de aquellos ojos neros que las monjas dan a ciertos perros pequeños que hazen*».

motivo, risulta ragionevole supporre che l'inclusione di una derivazione del *Cristo Pamphilj* nel *Calvario* escurialense rispondesse a una scelta deliberata, in considerazione del carattere del destinatario e dell'alto valore simbolico dell'opera. Nessuno si sarebbe azzardato a inviare a Carlos II un Cristo che — per quanto ammirevole dal punto di vista formale — potesse essere rifiutato per la sua inadeguatezza iconografica, come era accaduto con la scultura che Bernini aveva inviato anni prima a Madrid.

Se, come ha suggerito Grégoire Extermann — a cui spetta il merito di aver pubblicato per primo l'opera — il gruppo escurialense fosse stato inviato da Fabio Chigi all'ultimo Austria durante il decennio 1670[237], occorrerebbe domandarsi per quale motivo egli non avrebbe scelto uno dei modelli dei Cristi vivo e morto che Bernini eseguì tra il 1656 e il 1661 su commissione dello stesso zio, Alessandro VII, per la basilica vaticana[238]. Perché, invece, ricorrere a un modello pamphiliano, vale a dire a un'invenzione legata a un'altra dinastia pontificia? Perché Antonio Raggi, se accettiamo la sua paternità, scultore strettamente legato a Bernini, avrebbe dovuto basarsi su una creazione di Algardi, il principale rivale del suo maestro?

Queste domande, a mio avviso, trovano risposta nella piena adeguazione dell'opera di Algardi alle aspettative formali, concettuali e devozionali dei committenti spagnoli. Il suo classicismo sobrio, la sua contenuta espressività e la chiarezza teologica delle sue invenzioni offrivano un linguaggio visivo più facilmente assimilabile dalla sensibilità religiosa della corte di Carlos II, in contrasto con il drammatismo accentuato delle formule berniniane, che, peraltro, non si conformavano ai principi teologici predominanti negli ambiti iberici.

La dimostrazione di quanto esposto si trova nell'abbondanza di esemplari di questo tipo giunti in Spagna tra la fine del XVII secolo. Non dovrebbe essere casuale che Giuseppe Archinto, nunzio apostolico in Spagna tra il 1696 e il 1700, donasse al cardinale Portocarrero — una delle figure più eminenti della curia spagnola del suo tempo — un «Christo di bronzo in croce dell'Algardi»[239], né che, nel 1699, José de Aguirre, cardinale protettore del Regno di Sicilia a Roma, disponesse nel proprio testamento che fosse consegnato a Carlos II un crocifisso, presumibilmente algardiano, in bronzo che era appartenuto a María Magdalena de Pazzi[240].

---

[237] Extermann 2009, p. 147. Tuttavia, egli è consapevole che nei conti del cardinale pubblicati da Golzio 1939 non si segnala nulla al riguardo. Anche la possibilità che si trattasse del Marqués del Carpio, ipotesi avanzata dallo studioso in via congetturale, deve essere esclusa.

[238] Bernardini 2021, pp. 372-75, catt. 112a, 112b.

[239] Ciudad del Vaticano, AAV, Segreteria Stato, Spagna, Appendice XIX, n. 22, vol. 15, s.f.

[240] Roma, ASC, Archivio Generale Urbano, sez. 1ª, Giuseppe Soler, prot. 701, s. f., citato in Aterido 2015, p. 82. Si ignora se tale crocifisso sia effettivamente giunto a Madrid.

Tuttavia, il modello conobbe la sua massima diffusione attraverso le piccole versioni in avorio destinate alla devozione privata[241]. Molte di esse sembrano attribuibili a Claude Beissonat, scultore originario della Franca Contea, la cui opera si diffuse rapidamente in Spagna, forse in ragione della sua condizione di suddito della Corona spagnola[242]. Questa circostanza dovette, peraltro, facilitare il suo accesso a Napoli, città nella quale sviluppò un'intensa attività e dove seppe reinterpretare il classicismo di Alessandro Algardi con un raffinamento che gli assicurò una posizione di rilievo tra gli scultori napoletani del suo tempo[243]. Tra questi esemplari si possono menzionare quelli del Museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[244], quello conservato nel Convento de la Encarnación[245], una terza versione recentemente messa all'asta da Jaime Eguiguren[246] e una quarta scultura in una collezione privata di Zaragoza[247].

A questo elenco desidero aggiungere l'esemplare conservato nel Museo Carmelitano di Alba de Tormes, finora assente — per quanto mi consta — nella letteratura specializzata (fig. 41). Si tratta di un'opera di grande qualità che riproduce fedelmente i modelli algardiani, filtrati attraverso l'esemplare della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, il che consente di proporre in via ipotetica la sua attribuzione a Claude Beissonat. Tuttavia, si possono osservare differenze significative tra le due opere: la curvatura del corpo nella scultura salmantina è

---

[241] Tra queste versioni si possono menzionare esemplari conservati nella Catedral de Córdoba (Estella 1973, pp. 29-30, fig. 16; Montagu 1985, p. 335, cat. 16. D. 4); nell'antica collezione Gómez Marín (Estella 1973, p. 30; Montagu 1985, p. 336, cat. 16. L. D. 13); nel Real Convento de Santa Clara de Murcia (Estella 1973, p. 30, fig. 17; Montagu 1985, p. 337, cat. 16. D. 17); nella Colegiata de Santa María la Mayor de Toro o nelle Casas Consistoriales di Madrid. Ora, la fortuna di questo modello potrebbe giustificarsi, se si vuole, con la sua maggiore disponibilità sul mercato o nelle botteghe romane del momento, poiché la sua ampia diffusione non si limita unicamente al territorio spagnolo, ma si riscontrano esempi in diverse aree d'Europa.

[242] Di fatto, ben presto iniziarono a entrare nelle Collezioni Reali spagnole diverse opere della sua produzione. Margarita Estella 2011, p. 24 ha messo in relazione, ad esempio, un'*Immacolata* conservata nel Palacio Real de El Pardo (Patrimonio Nacional, n. inv. 10069829) con un compenso di cinquecento ducati che gli fu corrisposto il 19 febbraio 1680 per una «Signora della Concezione» (Di Liddo 2008, pp. 49-52). Inoltre, la stessa studiosa (Estella 2011, p. 24) ha proposto di identificare, pur senza specificare quali, come opere sue diverse pezzi menzionati nella testamentaria di Mariana de Austria (1696), il che suggerisce una precoce diffusione della sua produzione negli ambienti cortigiani madrileni.

[243] Estella 1973; Estella 1984; Estella 2011. Per la fortuna di Algardi a Napoli: Coiro 2013.

[244] Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, E-091. Estella 1973, pp. 27-28, figs. 15 y 20; Montagu 1985, p. 1985, cat. 16. D. 11; Azcue 1994 (2011), p. 96.

[245] Patrimonio Nacional, n. inv. 00621721. Estella 1973, p. 30 y Montagu 1985, p. 336, cat. 16. D. 12. Agradezco a Roberto Muñoz que me permitiera estudiar la pieza.

[246] Eguiguren s. d.

[247] Estella 2011, p. 26.

sensibilmente minore, e il trattamento del perizoma presenta variazioni notevoli. In ogni caso, l'obiettivo di questa menzione non è stabilire un'attribuzione definitiva, bensì sottolineare l'ampia diffusione in Spagna del modello del Cristo Pamphilj — di matrice algardiana — dal quale quest'opera dipende chiaramente.

Un'ulteriore prova del predominio quasi assoluto del modello algardiano in ambito ispano è la quasi totale assenza di versioni ispirate alla composizione di Bernini. Di fronte all'elevato numero di derivazioni del Crocifisso Pamphilj, ho potuto individuare un solo esempio attribuibile al circolo di Gian Lorenzo Bernini. Si tratta di un Crocifisso inedito, di provenienza incerta, conservato nel Monasterio de las Descalzas Reales, il cui stile, forma e materiale — fuso in bronzo e arricchito da lapislazzuli — suggeriscono che possa trattarsi di un'opera realizzata a Roma verso la metà del XVII secolo, ispirata al Crocifisso dell'Altare del Sacramento della basilica di San Pietro (1672–74), eseguito dallo stesso Bernini (cat. 3). Questo pezzo eccezionale, lungi dal contraddire la tendenza dominante, non fa che sottolineare l'eccezionale portata e la duratura fortuna del modello creato da Alessandro Algardi, la cui iconografia, nella sua sobrietà ed equilibrio teologico, trovò nella Spagna degli Austrias il suo terreno più fertile.

In definitiva, alla luce di quanto esposto, si può comprendere perché da Roma si sia scelto di inviare a Carlos II un dono quale il *Calvario* oggi conservato a El Escorial, la cui accettazione e collocazione nella «Celda del Obispo» costituiscono la migliore dimostrazione del suo successo, frutto della piena adeguazione al gusto artistico, alla pietà e alle convenzioni teologiche della *Monarquía Hispánica*. In questo senso, il gruppo non solo testimonia la duratura influenza di Alessandro Algardi alla corte madrilena, non soltanto per il suo stile classicista, ma anche per la sintonia tra il suo linguaggio creativo e l'ortodossia iberica. Tale affinità, visibile in dettagli iconografici tanto significativi quanto l'uso dei quattro chiodi, garantì che la scultura non fosse percepita come una semplice importazione romana, bensì come un'opera perfettamente conforme al quadro devozionale e politico della Monarchia. Il *Crocifisso Pamphilj* di Algardi, diffuso tanto attraverso opere autografe quanto mediante le sue traduzioni grazie ai lavori in avorio di Claude Beissonat, si trasformò così nel modello più ampiamente diffuso negli ambienti ispano, cessando di essere una mera importazione italiana per agire come un autentico prodotto iberico.

### d) La *Fontana dei Fiumi* di Gian Lorenzo Bernini e *Le Quattro Parti del Mondo* di Lorenzo Vaccaro: la Monarchia Ispanica come governatrice universale

Sebbene i doni analizzati finora siano stati principalmente di carattere devozionale, quelli di natura politica non ebbero affatto un ruolo secondario. Le grandi *élites* romane e i loro

rappresentanti diplomatici, così come in altre città italiane, omaggiarono la corte di Madrid con sculture che esaltavano l'autorità di Carlos II e Felipe V. In altre parole, le opere inviate in Spagna non celebravano soltanto i riti e le devozioni dinastiche e personali dei monarchi e dei loro familiari, ma funzionavano anche come testimonianza del riconoscimento italiano nei confronti del potere della Monarchia Ispanica. Forse l'esempio più significativo di questa pratica è la *Fontana dei Fiumi* di Gian Lorenzo Bernini (cat. 1), la cui genesi, così come il momento e l'agente responsabili del suo trasferimento in Spagna, rimangono avvolti in interrogativi ancora da chiarire.

L'opera è stata abitualmente interpretata come un riconoscimento allegorico della supremazia ispanica sull'orbe, simboleggiata dalle quattro figure allegoriche dei fiumi, che rappresentavano i continenti allora conosciuti, che originariamente affiancavano il monumento[248]. Questa lettura è stata collegata a un momento di espansione ed esaltazione politica durante il regno di Felipe IV, poiché l'opera recava il suo stemma, come narra Ponz[249], così come alla Pace dei Pirenei (1659), trattato che pose fine al prolungato conflitto tra Spagna e Francia, nonché alla pace con il Portogallo del 1668, che concluse la Guerra di Restaurazione portoghese e riconobbe ufficialmente l'indipendenza del regno lusitano dopo decenni di dominazione spagnola[250].

D'altra parte, Marcello Fagiolo ha proposto che la fontana sarebbe stata inviata per iniziativa di Clemente IX come commemorazione della Pace di Aquisgrana, la quale, firmata il 2 maggio 1668, pose fine alla Guerra di Devoluzione tra Francia e Spagna[251]. A suo giudizio, inoltre, questo dono risponderebbe allo stretto legame del pontefice con la monarchia spagnola, dato che aveva esercitato come nunzio apostolico a Madrid tra il 1644 e il 1652[252] e, dopo il suo ritorno a Roma, avrebbe promosso iniziative artistiche di marcato carattere *filohispanico*, come l'erezione della scultura di Felipe IV nella basilica di Santa Maria Maggiore[253].

Tuttavia, questa provenienza risulta poco verosimile per diversi motivi. Da un lato, come già si è osservato, vi figuravano gli stemmi di Felipe IV, il che impedisce di interpretarla come riflesso di un trionfo politico avvenuto dopo la morte del sovrano nel 1665. Dall'altro, ai piedi

[248] Bernardini 2021, p. 305 è stata l'ultima a sostenere questa tesi, riprendendo le idee già esposte nella bibliografia precedente.

[249] «*Como este modelo se destinó para el señor Felipe IV, se pusieron él las armas de España*» Ponz (1772-94) 1947, p. 538, citato in Rodríguez Ruiz 2003, p. 26.

[250] L. de Frutos, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 206.

[251] Fagiolo 2004a, p. 12. Riappare in Faggiolo 2014, p. 57.

[252] Sull'agenzia artistica del nunzio durante la sua nunziatura: García Cueto 2010, pp. 1.860-64.

[253] Si veda Ostrow 1991; Carriò-Invernizzi 2008b; Fagiolo 2014, pp. 59-63; Bernardini 2021, pp. 422-25, cat. 127.

dell'obelisco fu incisa un'iscrizione che esalta senza ambiguità la figura di Innocenzo X, presentato come il principale artefice dello splendore della famiglia Pamphilj. In effetti, secondo il testo, grazie a lui e alla collocazione dell'«obelisco egizio sopra le quattro fontane […]» si «adornò la Piazza Navona, […] restituendo così alla città di Roma una maestà paragonabile all'antica grandezza». Si sottolinea inoltre che il pontefice, «unendo piacere e salute, magnificenza ed erudizione», riuscì a «placare la sete dei corpi e ravvivare la sete dell'ingegno»[254].

Tenendo conto di ciò, ci si può domandare se Clemente IX sarebbe stato realmente disposto a inviare alla corte spagnola un'opera che costituiva un chiaro omaggio a una famiglia considerata rivale. Avrebbe forse il papa Rospigliosi, dopo aver conseguito la pacificazione tra Francia e Spagna, consentito l'invio di una scultura che contraddiceva la retorica autocelebrativa abituale in questo tipo di gesti diplomatici? Avrebbe rinunciato all'opportunità di commissionare un'opera che funzionasse come diretto promemoria del debito che la Monarchia Ispanica aveva contratto nei suoi confronti? Non si sarebbe forse preoccupato di modificare l'iscrizione dell'opera?

In definitiva, se Clemente IX fosse stato l'emissario della fontana, è lecito pensare che avrebbe effettivamente preso tali precauzioni, cosa che non sarebbe risultata affatto straordinaria. Come si è già osservato, quando i Barberini inviarono a Madrid una copia dell'*Incontro tra Leone Magno e Attila* di Algardi (fig. 29) — con l'obiettivo di assicurare l'impegno della corte ispanica nei confronti della Chiesa cattolica contro la minaccia turca — aggiunsero una breve iscrizione (*Pax Christiana superavit*) che ne trasformò completamente il significato. L'opera abbandonò così il suo senso originario — la supremazia del papato e il trionfo sull'eresia protestante — per diventare un'allegoria della necessità di preservare l'unità della cristianità, una fratellanza la cui stabilità si fondava sul governo austriaco. Inoltre, al rilievo furono aggiunti due leoni, figura chiave nell'araldica degli Austrias. Queste modifiche apparentemente minori — che non devono essere sottovalutate nell'ambito degli scambi diplomatici — alterarono profondamente la lettura dell'opera, dimostrando come anche i dettagli più sottili potessero modulare il messaggio politico di una creazione artistica.

In effetti, non era infrequente che una famiglia si appropriasse di opere promosse da un'altra — così come i Barberini riutilizzarono un'opera originariamente commissionata dai Pamphilj, quale l'*Incontro tra Leone Magno e Attila* (fig. 29), anche i Rospigliosi avrebbero potuto farlo se avessero desiderato inviare una versione della *Fontana* — poiché questo tipo di pezzi circolava con relativa libertà nel mercato romano. Tuttavia, ben diverso sarebbe stato che una

[254] È trascritta integralmente in L. de Frutos, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 204. Ringrazio Robert Ramírez per la traduzione in castigliano dell'iscrizione, che ho successivamente tradotto in italiano.

dinastia decidesse di inviare a una corte straniera un'opera concepita per celebrare una pace politica raggiunta grazie alla propria mediazione e che, invece, esaltasse in modo così esplicito un'altra famiglia. Un «errore» di tale natura non avrebbe avuto spazio nella sofisticata diplomazia vaticana del XVII secolo.

Un caso paradigmatico di questa strategia di risemantizzazione si può individuare in un incarico successivo che ebbe come protagonista, precisamente, la *Fontana dei Fiumi*. Durante la sua ambasceria a Roma, il marqués del Carpio commissionò a Gian Lorenzo Bernini — che si trovava allora negli ultimi anni della sua vita — una versione in marmo e bronzo del monumento, nella quale lo stemma dei Pamphilj doveva essere sostituito da quello dello stesso Gaspar de Haro y Guzmán. Inoltre, le iscrizioni collocate ai piedi dell'obelisco furono modificate per esaltare il marchese, il re al quale serviva, vale a dire Carlos II, il papa dinanzi al quale entrambi rispondevano, Innocenzo X Pamphilj, nonché lo stesso scultore (fig. 42)[255]. In tal modo, l'opera si trasformò in un monumento di autoglorificazione che, pur continuando a rimandare formalmente e concettualmente alla fontana di Piazza Navona, grazie a queste alterazioni divenne un'opera destinata a esaltare un'intera stirpe di personaggi che, salvo il suo artefice, nulla avevano a che vedere con la fonte originaria[256].

A questo punto, la presenza dell'iscrizione sembra rendere inevitabile attribuire la committenza dell'opera alla famiglia Pamphilj e, in particolare, a papa Innocenzo X. Tuttavia,

---

[255] «*Ad Innocentium XI Summum Pontificem / Pro Carolo II. Hipaniarum Rege / Excell. D. D. Gaspar de Haro et Guzman / Marchio de Carpio et Heliche Orator / Ad Typum Molis, in Agonali Foro erecte / Ab Equite Bernini Opus hoc extrui / Jussit eodem dirigente qui interim / Dum perficeretur defunctus / Hos posthumo partu: / Inexhaustam Sve Mentis Fecunditatem clausit / Anno. D. M. D. C. L. XXX. I.*». L'iscrizione, trascritta in Avery 2003, p. 464, nota 48, è riprodotta sulla fontana quattro volte, in greco, latino, italiano e spagnolo.

[256] Per la fontana, si veda Avery 2003, pp. 451-59; Fernández-Santos 2004; Frutos 2009, pp. 399-401; Frutos 2010, pp. 1.925-27; Fernández-Santos 2020, pp. 66-67; Fusconi, Fernández-Santos, Kuhn-Forte 2021, pp. 336-39. In un primo momento, Margarita Estella 2002 suggerì che la statua allegorica di un fiume conservata nei giardini di Aranjuez potesse identificarsi con una delle figure della fontana commissionata dal marqués del Carpio alla bottega di Bernini (Patrimonio Nacional, n. 10012580). Tuttavia, sia dal punto di vista iconografico sia da quello formale, la scultura presenta differenze notevoli rispetto al modello berniniano, discrepanza che la stessa autrice riconosceva. Successivamente, in un lavoro di sintesi, Estella 2008, pp. 24-27, rivide questa ipotesi e accolse la proposta di Mercedes Simal 2006, pp. 272-73, che attribuisce l'opera a Bastiano Torrigiano sulla base del monogramma inciso nella tinaja che la figura sostiene, paternità già segnalata dall'abate Ajello nel suo catalogo delle sculture reali. Dal canto suo, Frutos 2010, p. 1926, nota 89, ha suggerito che la figura corrisponderebbe piuttosto alla scultura inventariata nel Jardín de San Joaquín, residenza madrilena del marqués del Carpio, tra il 1677 e il 1692. Da lì si può immaginare che l'opera sia passata a La Granja attraverso le acquisizioni che Carlos II e Felipe V effettuarono di quella collezione, luogo in cui poté essere studiata da Ajello, e infine ad Aranjuez, nell'ambito dell'operazione promossa da Carlos IV per ornare tale Real Sitio.

occorre ammettere che, allo stato attuale della ricerca, tale ipotesi non può essere né confermata né definitivamente confutata, poiché resta aperta la possibilità che dietro l'invio si celasse, in realtà, qualche membro della curia, un nunzio o un ambasciatore residente a Roma[257]. Un personaggio di tal genere, mosso dal desiderio di ottenere il favore o il riconoscimento da parte di Felipe IV, avrebbe potuto promuovere la realizzazione di una riduzione in bronzo della Fontana destinata a Madrid, chiedendo l'inclusione dello stemma di Felipe IV ma mantenendo l'iscrizione originaria per il suo valore legittimante e simbolico, più storico che descrittivo. Ciò avrebbe consentito di leggere l'opera nel contesto cortigiano madrileno come la riproduzione di una commissione pontificia, trasformata, mediante l'inserimento delle armi di Spagna, in un gesto di deferenza nei confronti della Monarchia Ispanica.

In questo senso, il bronzo acquisisce una nuova significazione: più che rappresentare la supremazia del monarca spagnolo sul mondo — e, di conseguenza, sulla Chiesa — esso evocherebbe una relazione di reciprocità ed equilibrio tra i re di Spagna e il Vaticano. Il significato originario dell'opera di Bernini — la supremazia della Chiesa cattolica sul mondo, un messaggio chiaramente motivato dalla Pace di Westfalia (1648), che inflisse un duro colpo alla cristianità legittimando ufficialmente il protestantesimo — si sarebbe visto così integrato, nella versione madrilena, da un nuovo livello di senso: l'impegno attivo della Spagna in tale causa. L'iscrizione laudatoria ai Pamphilj si troverebbe dunque sullo stesso piano dello stemma di Felipe IV, evitando l'instaurarsi di una gerarchia tra i due poteri e suggerendo piuttosto una forma di fratellanza simbolica e, in ultima istanza, un richiamo al re al suo dovere di sostenere la Chiesa nella sua missione evangelizzatrice e nella difesa della fede.

Questo dialogo visivo tra la monarchia e la Chiesa fu, del resto, un motivo ricorrente nella retorica celebrativa degli Austrias. In numerose occasioni, i sovrani compaiono affiancati da figure sacre — che, per estensione, alludevano al potere vaticano — insieme ad allegorie dei quattro continenti, riferimento, dunque, a una sfera d'influenza internazionale. Un esempio paradigmatico è offerto dalla tela che Pascual de Aragón commissionò a Roma a Pietro del Po nel 1662 per commemorare la nascita di Carlos II (fig. 43): vi si rappresenta la famiglia reale spagnola affiancata dall'Immacolata Concezione e dalle allegorie dei quattro continenti, simbolo del potere che, grazie all'intercessione della Vergine, i monarchi esercitano sull'orbe[258].

---

[257] L. de Frutos, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 206, pensò tanto al marqués del Carpio quanto a Niccolò Ludovisi, il quale aveva già inviato diverse opere di Bernini a Madrid (cfr. García Cueto 2005b). D. Rodríguez Ruiz, in *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica* 2014, p. 120, avallò l'ipotesi di Pedro de Aragón, condivisa dalla studiosa precedentemente menzionata. Fagiolo 2004b, p. 189, suggerì anch'egli come ipotesi Alessandro VII o qualche altro membro della sua corte.

[258] Catedral de Toledo. Per il dipinto, si veda: Carrió-Invernazzi 2008c.

Questa interpretazione potrebbe trovare ulteriore sostegno nel luogo che la *fontana* occupò nell'Alcázar di Madrid. Durante la sua collocazione nella cosiddetta «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 24), la cui decorazione analizzeremo con maggiore dettaglio più avanti — documentata almeno tra il 1686 e il 1700 — l'opera condivideva lo spazio con una serie di dipinti raffiguranti le principali funzioni del pontefice romano[259]. La disposizione congiunta di tali scene e della fontana suggerisce una volontà programmatica di sottolineare l'alleanza tra il potere spirituale del papato e l'autorità temporale della Monarchia, come già aveva intuito Juan José Martín González[260]. Letta in questo contesto, la fontana non si configurerebbe soltanto come affermazione del potere universale degli Austrias, ma come parte di una messa in scena visiva volta a enfatizzare la cooperazione tra le due potenze chiamate a operare congiuntamente per la cristianità.

Ad ogni modo, questo tipo di allegorie delle quattro parti del mondo poteva essere utilizzato con finalità strettamente politiche — vale a dire come esaltazione della capacità amministrativa, legislativa o territoriale della Monarchia — oppure con intenti puramente artistici. In quest'ultimo grado di lettura deve collocarsi il gruppo delle *Quattro Parti del Mondo* di Lorenzo Vaccaro (cat. 26a, 26b, 26c, 26d), donato nel 1695 da Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban, a Mariana de Neoburgo come segno di gratitudine per la sua nomina a Grande di Spagna avvenuta l'anno precedente[261]. Lungi dall'articolare un discorso teologico o devozionale, queste allegorie celebravano la proiezione globale della Monarchia Ispanica e il riconoscimento dei suoi sudditi, trasformandosi così in una manifestazione visiva della sua pretesa di sovranità universale e del suo dominio sui territori dei quattro continenti.

Questa iconografia sarebbe divenuta una delle più ricorrenti all'interno della retorica rappresentativa della Monarchia, come dimostrano non soltanto le commissioni regie stesse, ma anche l'infinità di doni di questo tipo ricevuti dai sovrani, nonché il loro impiego in ogni genere di festività[262]. Così, ad esempio, nel 1680, in occasione del matrimonio di Carlos II con María

[259] Le tele, che compaiono attribuite nell'inventario dell'Alcázar del 1666 a Giovanni Lanfranco e Pietro da Cortona, furono acquistate dal conde de Oñate a Roma nel 1652. Scomparvero nel corso del XVIII secolo (Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 426, cat. 526; p. 432, cat. 538; p. 438, cat. 558; pp. 439-40, cat. 565; p. 440, cat. 566; p. 441, cat. 567; p. 441, cat. 568; pp. 441-42, cat. 569; pp. 442-43, cat. 570; p. 443, cat. 571). Si veda anche Aterido 2006, pp. 313-15.

[260] Martín González 1991, p. 246.

[261] Come di consueto, i dati specifici e la bibliografia dettagliata si trovano nella scheda corrispondente.

[262] Questa retorica non è tuttavia esclusiva del regno di Carlos II, poiché, come illustra Setaro 2021, p. 246, un'incisione che accompagna le relazioni delle feste del 1658, organizzate in occasione della nascita dell'infante Felipe Próspero, terzo figlio di Felipe IV, include già riferimenti ai quattro continenti. Allo stesso modo, durante le riforme del Buen Retiro intraprese in occasione delle nozze dell'infante don Felipe con Luisa Isabel de Orleans nel

Luisa de Orleans, la città di Madrid eresse diversi archi trionfali nei quali i continenti erano rappresentati mediante busti allegorici[263]; e, un decennio più tardi, un epitalamio stampato in occasione delle sue seconde nozze con Mariana de Neoburgo incluse illustrazioni in cui quattro colonne, ornate con queste medesime figure, sostenevano simbolicamente la Monarchia. In quello stesso anno, infatti, il Consejo de Indias promosse un apparato effimero nel quale i ritratti reali erano disposti sopra un globo terrestre sostenuto dalle Quattro Parti del Mondo, rafforzando così l'immagine di un potere universale sorretto da tutti i continenti[264].

Questa iconografia si estese anche all'ambito testuale e scenico. Nel 1684, in occasione del compleanno del sovrano, fu rappresentata a Napoli l'opera *Il Giustino*, nella quale comparivano reiterati riferimenti ai *Quattro Continenti* come emblemi del governo universale della dinastia austriaca[265]. Ancora più esplicito risulta il frontespizio del panegirico di Jerónimo de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo cristiano*, concepito per celebrare la proclamazione pubblica della maestà di Carlos II. Nell'immagine, il re appare in un medaglione centrale incoronato da Europa e Asia, mentre America e Africa, disposte nella parte inferiore, lo contemplano riverentemente e sostengono cartigli con il suo nome, rafforzando così l'idea di un dominio globale e provvidenzialmente legittimato (fig. 44)[266].

Anche nel campo delle arti visive, la Monarchia fece ricorso a questa iconografia con intenzioni propagandistiche. Nel 1697, lo stesso Carlos II incaricò Luca Giordano di includere le Quattro Parti del Mondo negli affreschi destinati al «Salón de Baile» del Palacio del Buen Retiro di Madrid (attuale Casón del Buen Retiro), espressamente «*en demostración de los dominios que en todas ellas posee esta excelsa Monarquía*»[267]. Questa reiterazione simbolica, presente in opere effimere, testi encomiastici, decorazioni palatine e commissioni devozionali, rivela fino a che punto l'immagine della Monarchia come potenza globale si consolidò come uno degli assi fondamentali del programma iconografico della corte negli ultimi anni del XVII secolo.

---

1739, si decise di ridecorare i suoi nuovi appartamenti con diverse pitture, tra le quali figuravano quattro allegorie dei continenti, opere di Miguel Jacinto Meléndez e Nicola Vaccaro. Di questo insieme si conserva soltanto la rappresentazione dell'Asia, oggi in collezione privata (Aterido 2004, p. 238; *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio* 2004, vol. II, p. 426, n. 658). Parimenti, nell'inventario dei beni di Isabel de Farnesio redatto alla morte del marito (1746), si menzionano a La Granja «*Quatro figuras de Marfil, que representan las quatro partes del Mundo, pues tienen cada una la inscripción que los explica. Tiene a once dedos de alto*» (Herrero 2001, p. 253).

[263] Setaro 2021, p. 247, con bibliografía.

[264] Setaro 2021, p. 247 con bibliografía.

[265] Frutos 2014b, pp. 26-29.

[266] Setaro 2021, pp. 246-47, con bibliografía.

[267] Setaro 2021, p. 247, con bibliografia. Queste opere andarono perdute per ragioni conservative e storiche proprie dell'edificio.

In questo contesto di reiterata esaltazione simbolica, nel quale dispositivi effimeri, programmi scenici, panegirici stampati e decorazioni palatine convergono nella costruzione di un'immagine universalista della Monarchia Ispanica, non dovrebbe risultare sorprendente l'arrivo alla corte della *Genealogía de la reina*, una delle opere più significative della collezione scultorea di Mariana de Neoburgo e, per estensione, della politica artistica e celebrativa della *Casa del Rey* e della *Reina*[268]. Come ha dimostrato Gloria Martínez Leiva, l'opera, offerta nel 1696 dal duca di Veragua, Pedro Manuel Colón de Portugal, probabilmente come gesto di gratitudine dopo la sua nomina a viceré di Sicilia in quello stesso anno, fu ideata nella sua interezza dagli artisti siciliani Giacomo Amato e Antonino e Antonio Grano, responsabili tanto della concezione generale quanto del programma iconografico.

L'opera, dopo il suo arrivo a Madrid, fu collocata nel «Cuarto de la Reina» dell'Alcázar, insieme ad altre creazioni di analoga iconografia, come le quattro allegorie in argento di Vaccaro alle quali abbiamo fatto riferimento[269], nonché, tra altri oggetti, a una serie di tele di Luca Giordano inviate dal marqués del Carpio nel 1688, che raffiguravano, ancora una volta, le quattro parti del mondo[270]. Nel 1701, l'opera fu inviata, in seguito all'esilio della regina dalla corte a Toledo, nel cui Alcázar fu collocata insieme, tra le altre opere, le sculture di *San Michele Arcangelo che sconfigge il Demonio* di Algardi (cat. 5) e Vacarro (fig. 37) e a una serie di ritratti della sua famiglia, formando un programma chiaramente volto a esaltare la sua dinastia. Abbandonata dopo la sua partenza per Bayonne, l'opera fu consegnata, insieme al resto delle sue proprietà, alle monache de le Vallecas, dove rimase fino alla sua morte a metà del XVIII secolo. Successivamente, l'opera donata alla nipote, Isabella Farnese, fu trasferita al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, dove fu descritta da diversi viaggiatori. Sebbene fosse stata sottratta durante la Guerra d'Indipendenza, l'opera fece ritorno, sebbene gravemente danneggiata, al monastero. Dopo tale episodio, le menzioni dell'opera si interrompono[271].

La sua struttura — ricostruita a partire da una serie di disegni preparatori e di stampe presenti nelle descrizioni del Monastero (fig. 45)— si organizzava attorno a una torre con basamento circolare, decorata con ventinove figure dei conti del Palatinato del Reno, antenati diretti della sovrana, da Carlo Magno fino a suo padre, l'elettore palatino Filippo Guglielmo di

[268] Si veda Cavi 2019, pp. 280-83; Martínez Leiva 2022, pp. 347-51.

[269] Fernández-Bayton (1975-85), vol. III (1985), p. 17, n. 39, citato in Martínez Leiva 2016, p. 369, che ne fu informata da Jorge Fernández-Santos. Per questo spazio: Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 84.

[270] Frutos 2009, pp. 626-30. Se ne conservano soltanto tre, tutte nel Palacio de la Zarzuela: *Africa* (Patrimonio Nacional, n. inv. 10055611), *Europa* (Patrimonio Nacional, n. inv. 10055610) e *Asia* (Patrimonio Nacional, n. inv. 10055605). L'*America* andò perduta nell'incendio dell'Ambasciata di Lisbona a Madrid, dove era depositata.

[271] Martínez Leiva 2022, pp. 347-51.

Neuburg. Nei diversi livelli si distribuivano non soltanto eroi fondatori della casa dei Wittelsbach, ma anche allegorie quali la Pace, la Maestà o la Felicità, simboli delle virtù dinastiche e del buon governo. Alla sommità si ergeva un'imponente figura di Mariana de Neoburgo, incoronata dalla Fama e dalla Vittoria e affiancata dalle Quattro Parti del Mondo, mentre teneva nelle mani un pomo regale e un globo terrestre. La sovranità della regina sull'orbe, legittimata dalla sua illustre genealogia ed esaltata mediante un elaborato linguaggio allegorico, rafforzava così l'immagine della Monarchia come potere provvidenziale, sostenuto dalla storia, dalla virtù e dall'universalità della sua missione.

Come abbiamo già insinuato nel capitolo dedicato ai ritratti italiani dei monarchi che costituiscono il nucleo di questo studio, non fu casuale che da Palermo fosse inviato questo monumento. Nell'isola, fin dagli inizi del XVII secolo, si andavano sviluppando programmi scultorei destinati a esaltare la genealogia dei membri della dinastia, nonché a favorirne la presenza simbolica in un territorio il cui governo aveva conosciuto serie minacce, come esemplificano la facciata della piazza dei Quattro Canti o persino il teatro marmoreo di Felipe IV. Tuttavia, per quanto mi consta, questo è l'unico esempio autonomo concepito come omaggio diplomatico nel contesto che qui stiamo analizzando, circostanza che colloca tanto l'opera quanto gli agenti coinvolti nella sua creazione al vertice della sofisticazione artistica e celebrativa del momento.

Le diverse creazioni analizzate in queste pagine costituiscono espressioni paradigmatiche di come la scultura barocca italiana — romana, napoletana o siciliana che fosse — venne posta al servizio della Monarchia Ispanica quale strumento privilegiato di esaltazione visiva. Nonostante la loro diversità formale e funzionale, tutte convergono in un medesimo orizzonte simbolico, nel quale la figura del sovrano, o della sua consorte, si eleva sopra il mondo conosciuto quale emblema di una sovranità legittima, provvidenziale e universale. Questo linguaggio, accuratamente codificato, consentì alla corte di proiettare un'immagine di potere fondata non soltanto sull'ampiezza territoriale dell'impero, ma anche sulla legittimità genealogica, sulle virtù dinastiche e sulla stretta alleanza con il papato. Queste sculture non erano, pertanto, meri elementi ornamentali in contesti cortigiani o urbani: si configuravano come autentici manifesti visivi della supremazia globale degli Austrias.

### e) «Quattro cose, che erano altrettante meraviglie»: i doni della legazione Barberini a Felipe V durante il suo soggiorno a Napoli (1702)

Se le beatificazioni e canonizzazioni di personalità affini all'ambito iberico e ispanoamericano, così come le devozioni particolari dei monarchi o le loro vittorie militari,

offrivano un contesto ottimale per omaggiare la corte di Madrid con sfarzosi doni diplomatici, che sottolineassero il rispetto verso il potere della Monarchia Ispanica, la presenza fisica di un sovrano spagnolo in territorio italiano costituiva un'occasione ancor più propizia per rendergli onore, soprattutto quando questi si presentava come uno dei grandi protagonisti della scena politica europea contemporanea.

L'ingresso di Felipe V in Italia nel 1702, dopo oltre un secolo e mezzo di assenza regia — poiché dal viaggio di Felipe II tra il 1548 e il 1551 nessun monarca ispanico aveva più rimesso piede nei possedimenti spagnoli della penisola italiana — rappresentò un avvenimento di straordinaria rilevanza simbolica. La sua presenza non solo poneva fine a quella lunga assenza, ma si inscriveva in una strategia accuratamente calcolata volta a confermare l'appoggio italiano — in particolare napoletano — alla causa borbonica, in un momento cruciale della Guerra di Successione, presentandosi per la prima volta davanti all'Europa cattolica come legittimo successore di Carlos II e sovrano di Spagna. Le potenze italiane, pienamente consapevoli della portata dell'evento, non lasciarono cadere l'occasione di offrire una precoce dimostrazione di adesione a Felipe V, che si profilava come una pedina decisiva nel fragile equilibrio politico europeo, minacciato dalle pretese austriache al trono vacante; in tale contesto, ogni gesto di ospitalità sembrava insufficiente per assicurarsi il favore del nuovo monarca[272].

Durante il suo soggiorno napoletano, protrattosi dal 16 aprile al 2 giugno 1702, il re, alloggiato nel Palazzo Reale, visitò alcuni dei luoghi più rappresentativi della città, dalla Certosa di San Martino alla chiesa del Gesù Nuovo[273]. Al contempo, mantenne uno stretto contatto tanto

[272] Per quanto riguarda questa visita: *Cerimoniale del viceregno* 2012, pp. 503-04; Morales Folguera 2018; Pérez Samper 2019. Si prese in considerazione l'organizzazione di un possibile soggiorno del monarca a Roma, dopo la sua visita partenopea, come dimostrano diversi documenti conservati in Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 10.635, f. 450r.-451v. In essi si specifica che la procedura da seguire avrebbe dovuto essere la medesima adottata per la ricezione in città di Cristina di Svezia avvenuta anni prima, modificando, tuttavia, i doni con cui si sarebbero dovuti omaggiare i sovrani, poiché ella «venne a Roma con animo di dimorare, e perciò essendo quella sprovvista di tutto Nostro Signore volle provvederla di Carrozza, e di una sedia, ed al contrario nel presente caso il Re vi verrebbe per puro passaggio, e non per dimorare lungo tempo». Come informa Costa 2009a, p. 121, in tale occasione si intendeva esporre in Vaticano i migliori dipinti di Roma per mostrarli al re.

[273] Il viaggio si trasformò in un'intensa esperienza di formazione artistica per il giovane monarca, che fin da molto presto aveva manifestato una marcata ammirazione per le belle arti e, in particolare, per la pittura meridionale italiana. In quell'occasione, Felipe V fece chiamare Solimena per commissionargli il proprio ritratto, del quale il re rimase talmente compiaciuto da affermare che «il volto era così naturale che non aveva bisogno di specchi per guardarsi». Dell'originale, oggi non localizzato, si conoscono diverse versioni (cfr. *Francesco Solimena* 2018, vol. 2, pp. 540-41, cat. 267). Come ricordavamo più sopra, nel capitolo dei ritratti, in quell'occasione fu ritratto anche da

con le alte *élite* iberiche responsabili dell'amministrazione del viceregno quanto con i rappresentanti delle principali dinastie italiane, in una chiara volontà di fraternizzazione e dialogo con le cuspidi amministrative e culturali non solo partenopee, ma dell'intera penisola. Uno di questi incontri — forse il più significativo per il nostro studio — ebbe luogo il 20 maggio.

In quella data, Carlo Barberini (1630–1704), rappresentante di papa Clemente XI Altieri, fu ricevuto dal re e, dopo un lungo colloquio, consegnò a nome del Santo Padre una croce d'oro del valore di novemila scudi, contenente un frammento del *lignum crucis*, insieme a diverse reliquie di santi[274]. Nella stessa serata, il cardinale Barberini, a titolo personale, offrì a Felipe V un sontuoso insieme di doni, tra i quali figuravano:

> «[…] *une précieuse statue d'albâtre orientale, représentât la fabuleuse déesse Diane, qui avoit un chien couché à ses pieds, d'un admirable entailleur sur une seule pièce d'agate ; en une riche cuvette de porphyre à anse, toute d'une pièce; en un excellent cabinet d'un prix extraordinaire par les signatures enrichies de pierres précieuses, & par la statue de Garanbacco toute d'une pièce, qu'on admirait dans la niche du milieu ornée de quantité de perles & autres pierres précieuses. Enfin en une très-belle statue de marbre blanc d'un Hercule toute d'une pièce, qui dépeçait un serpent, faite para le Chevalier Bernini ; & en une tasse d'agate émaillée de pierre précieuses. A tous ces magnifiques présents il joignit quarante cassettes couvertes de brocart d'or ; pleines de précieuses odeurs, dix portières en broderie d'or, la haquenée du pape harnachée d'une bride & d'une très riche selle, & plusieurs autres chose de prix e de dévotion, que je passe sous silence, comme tous les autres présentes qu'il fit aux principaux seigneurs de la Cour ; pour ne pas groffir ce Journal des libéralités de cette Eminence*»[275].

Questa descrizione può essere completata da un'ulteriore memoria di viaggio redatta da Francesco Bianchini, cronista ufficiale della traversata, che recita:

---

Alessandro Rondoni. Il viaggio proseguì verso nord: il 18 giugno Felipe V visitò Pavia e, nei giorni successivi, Milano, dove percorse il Castello Sforzesco e la Biblioteca Ambrosiana, la cui galleria di statue e calchi osservò con particolare interesse. Infine, il 13 novembre si imbarcò a Genova alla volta della Spagna. Le informazioni qui raccolte provengono da Bottineau (1962) 1986, pp. 257-61 e Simal 2006, pp. 266-67.

[274] Bulifon 1702, pp. 188-89. Rousset de Missy 1719, p. 358 informa che le reliquie consegnate in rappresentanza del papa erano «*quattre corps saints, dans des chasses d'or & argent artistement travaillées*».

[275] Bulifon 1702, pp. 189-90, trascritto parzialmente in Bottineau (1962) 1986, pp. 286-87, nota 274. Come si ricorda in quest'ultima nota, Alenda y Mira 1903, vol. II, p. 476, cita anch'esso tali doni. Gli omaggi diplomatici offerti durante il soggiorno italiano di Felipe V dovettero essere, senza dubbio, numerosi. Oltre al fastoso gesto del pontefice attraverso il cardinale Barberini, disponiamo di altri esempi significativi di questa effervescente attività cortigiana. Nella medesima occasione, il duca Sforza Cesarini donò al giovane monarca quattro dipinti di Filippo Lauri, artista romano attivo nella seconda metà del XVII secolo e strettamente legato agli ambienti devozionali e decorativi della Roma barocca. Ringrazio Elisa Martini, che ha dedicato la sua tesi di dottorato allo studio di questo pittore, per avermi fornito notizia di tale episodio, del quale aveva già dato conto Aterido 2015, p. 59.

«[Carlo Barberini] fu presentato al re, che infinitamente se ne compiacque, chiamandolo degno delle prime gallerie del mondo: consisteva in quattro cose, che erano altrettante meraviglie. L'Ercole del cavaliere Bernini, che ancora bambino strozzava i serpenti. Un catino di porfido, lavoro di quei tempi, che per la perfezione dell'arte potevano chiamarsi secoli d'oro. Una madonna di Calambuccco alta un palmo e mezzo con bambino, tutta d'un pezzo, tempestata di piccoli diamanti, posta dentro ad una ben proporzionata nicchi con ornamento introno di pitture e i cammei, di arabeschi smaltati e di continui scorciamenti di bronzo indorato; l'assomiglierei, se fosse lecito usare in un picciolo di un grand' esempio, al ricco altare di S. Ignazio di Loiola nel Gesù di Roma; ma forse di maggiore vaghezza, e con questa differenza, che dove in quello vi sono all'intorno specchi d'alabastro e bassorilievi d'eccellente mano; in questa vi erano pitture in rame, certamente di mano non inferiore, dicendosi del famoso pennello di Raffaello d'Urbino, rappresentanti i misteri di Maria Vergine. Una statua col busto trasparente, e l'estremità di bronzo, antica, rappresentante una diana cacciatrice, ed opera la più illustre di quante ornavano la galleria barberina, posta sopra un piedistallo d'ebano con ornati di bronzo e d'argento dorato, coll'arme del re: delle quali andava pure fregiata la sopradetta madonna»[276].

[276] Bianchini (1703) 1858, pp. 61-62, citato in Brunetti 2019, p. 292. Informazioni complementari si trovano in Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 10.227, f. 53r., riferimento citato in Simal 2006, p. 267, nota 17 e qui trascritto per la prima volta: «Il mercoledì 31 tornò il cardinale legato a visitare S. M., che lo ricevette et accompagnò al luogo già detto, e presentò S. C. al Re il regalo mandatogli da Nostro Signore, consistente in una croce d'oro con molte gioie, meravigliosamente lavorata stimata circa scudi dieci mila […] Tornato dalla detta visita, mandò il Cardinale il suo proprio regalo à S. M., che furono una grande tazza di porfido mirabilmente lavorata, un ercole bambino seduto sopra un drago in atto di squarciargli la gola, opera del celebratissimo Cavalier Bernini, una Madonna con un bambino in braccio netta d'un pezzo di calmucco guarnita in una cassetta d'argento, che si apriva nelli sportelli; in più quadretti era dipinta la Passione di Nostro Signore della inimitabile mano di Raffaello, una Diana di metallo di Prencipe (¿?) en la veste, et un cane, che le stava ai piedi della più preziosa agata, che lavora pero gli antichi, e la singolarità di queste cose non l'hanno dato il prezzo». E un'altra menzione in Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 10.635, fols. 385r.-390v.: «fece dono S. Em. A. [Carlo Barberini a Felipe V] a nome del Pontefice una croce preziosissima d'oro con entrovi un pezzo di legno della Santa Croce stimata da 9 mille scudi romani con molte altre reliquie. Nel doppo pranzo dì stesso mando il Cardinal Legato a regalar al Re a suo proprio nome: una statua che rappresentava Diana, quale ha il busto di pietra preziosa trasparente antica, e il Cane, che le posa ai piedi e tutto d'un pezzo d'agata, essendo la base o sgabellone d'ebano con armi di S.M. intarsiate di bronzo dorato. Un tino di porfido con suoi manichi tutto d'un pezzo alla grassezza di mezzo dito incavato. Un tabernacolo con varie figurine di miniature, e gioie, contenendo nella nicchia in mezzo, una Statua di Carambucco con perle, e altre gioie, essendo tutto d'un pezzo. Altra statua d'un pezzo che scherzata con un Mostro marino di marmo bianco di mirabissima fattura, molte cere sante. Una tazza d'agata legata con gioje. Un lavamano di porfido. Quadri diversi di varij celebri

In definitiva, alla luce di quanto esposto e incrociando le informazioni fornite dalle fonti qui riunite, si può concludere che Carlo Barberini decise di donare a Felipe V, durante il suo soggiorno napoletano, quattro sculture a tutto tondo di straordinaria qualità, considerate al loro tempo «quattro meraviglie» […] degne «delle prime gallerie del mondo» e, in ultima istanza, di un re. Nelle pagine che seguono analizzeremo ciascuna di queste opere, cercando di determinare le ragioni per cui furono concepite come doni in quell'occasione e collocandole nel quadro simbolico, politico e diplomatico offerto dal viaggio del sovrano, tentando al contempo di identificare, quando possibile, gli esemplari originari con le opere oggi conservate.

Il primo di questi doni — un Ercole che sbrana le fauci di un drago — fu identificato da Irving Lavin[277] con una scultura di Gian Lorenzo Bernini, riscoperta sul mercato nel 1961 da Antonio Nava Cellini[278]. L'opera, una delle prime manifestazioni dell'artista e ancora immersa, di conseguenza, in un intenso dibattito critico circa il grado effettivo di partecipazione di Bernini e di suo padre Pietro alla sua esecuzione, apparteneva almeno dal 1617 ai Barberini, dalla cui collezione uscì in questa occasione[279]. Quest'opera, il cui tracciato si sarebbe perso dopo la sua consegna a Felipe V[280], entrò, dopo la riscoperta, nella collezione privata dello stesso Lavin, prima di confluire nel Jean Paul Getty Museum di Los Angeles (fig. 46)[281].

Ora, a cosa rispondeva la scelta di questa singolare scultura come dono al giovane Felipe V? A tale domanda si possono addurre diverse ragioni. In primo luogo, spicca la sua tematica. Come è noto, la figura di Ercole fu, fin da epoca precoce, assunta come antenato mitico della dinastia austriaca — e, per estensione, della Monarchia Ispanica, il cui massimo rappresentante era ora Felipe V — non solo per incarnare la forza fondativa del lignaggio, ma anche una serie di virtù tradizionalmente associate all'ideale regio, quali la costanza, l'eroismo e la difesa

---

pittori; 40 cassette coperte di broccato con odori; 10 portieri nobili tessuti d'oro, la chinea del papa bardata riccamente dal Cardinal Legato, y altre molte galanterie con diverse divozioni». Numerosi altri riferimenti, come ricordato in Lavin 1968, p. 230, note 56-57, si trovano in Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat. 5.638, ff. 288v., 289r; 5.041, f. 38v.; 5.408, f. 21; Ms. Urb. lat. 1.701, f. 38v., 39; Ms. Bolognetti 64, p. 486.

[277] Lavin 1968, pp. 229-30.

[278] Nava Cellini 1961.

[279] Per l'opera, si veda Bernardini 2021, pp. 92-93, cat. 9. In questa voce di catalogo non sono raccolte né le osservazioni di Bottineau (1962) 1986, pp. 286–87, nota 274 — il quale, seguendo Pollak 1928, p. 334, fu il primo a collegare l'opera con gli inventari Barberini — ma che non identifica la scultura, pubblicata solo un anno prima da Antonio Nava Cellini, merito che, come si è detto, spetta a Irving Lavin; né i contributi più recenti di Simal 2006, pp. 266–67.

[280] Bernardini 2021, p. 93 afferma che l'opera fu portata a Madrid, sebbene manchino ancora prove definitive al riguardo.

[281] N. inv. 87. SA. 42.

dell'ordine[282]. Tuttavia, anche i Borbone fecero propria tale figura, già a partire dal regno di Enrico IV, come emblema dei valori che la dinastia aspirava a rappresentare[283]. L'immagine di un giovane Ercole — o di un putto di carattere erculeo, come oggi si tende a identificare l'opera — che vince un mostro non faceva che sottolineare la legittimità e il vigore del nuovo sovrano, in un momento in cui, ancora giovane e impegnato nei campi di battaglia, doveva affermarsi agli occhi dell'Europa come erede legittimo della Casa d'Austria e garante dell'equilibrio cristiano.

Ci si può chiedere, inoltre, se la decisione di Carlo Barberini di consegnare questa scultura al monarca spagnolo fosse motivata anche dalla celebrità del suo autore. È indubbio che il giovane duca d'Anjou conoscesse l'opera di Gian Lorenzo Bernini, il quale aveva lavorato per suo nonno Luigi XIV, prima alla sua stessa corte, realizzando, tra le altre opere, il suo ritratto[284], e successivamente, da Roma, un imponente monumento equestre del sovrano (cat. 2, fig. 1)[285], opere che il principe molto probabilmente contemplò durante la sua infanzia a Versailles. Sarebbe dunque plausibile interpretare questo gesto come espressione della volontà di offrire al monarca un'opera eccezionale, tanto per l'autorialità quanto per la fantasia compositiva e la qualità scultorea che la definivano.

D'altro canto, da un punto di vista pratico, questo tipo di sculture — di dimensioni relativamente contenute, facilmente trasportabili — si configurava come dono ideale nel contesto delle relazioni diplomatiche. Recentemente, Maichol Clemente ha dimostrato come, il 19 marzo 1682, l'abate Elpidio Benedetti, agente culturale e diplomatico al servizio della corte francese, progettò di inviare a Jean-Baptiste Colbert — primo ministro di Luigi XIV e grande promotore delle arti — una scultura di Andromeda eseguita da Gian Lorenzo Bernini in gioventù (fig. 47)[286]. Sebbene l'invio non giungesse a compimento, il solo fatto di aver considerato tale opera come

---

[282] Per una ricca e articolata storia della rappresentazione di Ercole durante il Siglo de Oro, si veda López Torrijos 1985, pp. 115-85.

[283] Un estudio acerca de la iconografía de Hércules en la representación dinástica gala, tomando como eje la *Apoteosis de Hércules* de François Lemoyne en Versalles, puede verse en Blanco Aparicio 2016.

[284] Versailles, Musée National du Château et de Trianon, n. inv. 2040 (MR 2125). Si veda Bernardini 2022, pp. 426-29, cat. 128. Come è ben noto, Bernini trascorse alcuni mesi nel 1665 alla corte francese, evento che, nonostante la sua importanza culturale e politica, non si concluse in modo soddisfacente, poiché lo stile di Bernini, profondamente radicato nella teatralità barocca romana, non si adattò pienamente alle esigenze estetiche della corte francese, più sobria e classicista. Per una visione d'insieme del complesso e accidentato periodo parigino dello scultore napoletano, si veda Pesco 2007.

[285] Versailles, Musée National du Château et de Trianon, inv. n. MR 1758. Bernardini 2021, pp. 458-64, cat. 137.

[286] Clemente 2024.

possibile presente risulta estremamente rivelatore, poiché le sue caratteristiche non differiscono sostanzialmente da quelle della scultura consegnata due decenni più tardi a Felipe V.

Proveniente anch'essa dalla collezione Barberini, fu donata al monarca, come narrano le fonti, una scultura di Diana cacciatrice, la cui storia conosciamo grazie alle ricerche archivistiche di Vittoria Brunetti[287]. L'opera consegnata era stata restaurata da Lorenzo Ottoni nel 1686, su incarico di Carlo Barberini, che ordinò allo scultore di «accomodare e ritoccare un torso interamente panneggiato, privo di testa e di braccia, alto circa un palmo e un quarto», che si trovava «completamente consunto e danneggiato dal trascorrere del tempo» nell'*antiquarium* familiare[288]. Seguendo dunque le istruzioni ricevute, lo scultore rifece le cosce, così come le estremità e la testa, che furono successivamente fuse in metallo e assemblate al torso.

Una volta levigata la figura, fu aggiunto ai piedi della dea un cane in alabastro e una pietra verde scolpita a forma di roccia su cui essa poggiava. L'opera fu montata su una base di marmo nero «senza modanatura sui quattro lati», alla quale si aggiunse un ornamento metallico a forma di ape araldica, secondo un modello in cera predisposto dallo stesso scultore. Dopo il restauro, la scultura fu collocata nell'appartamento invernale del cardinale Carlo Barberini, come conferma l'inventario del 1692, nel quale è descritta come «una statua di Diana con torso di alabastro orientale traslucido, con testa, braccia e gambe di metallo, corpo, frecce in mano e cane ai piedi, alta tre palmi e mezzo (circa 80 cm), con il suo piedistallo quadrato di verde antico senza modanatura nera»[289].

Non sembra un dettaglio secondario che la figura di Diana, dea della caccia, fosse offerta a Felipe V durante il suo soggiorno a Napoli nel 1702. Accompagnata dalle armi reali del monarca, che sarebbero state aggiunte in previsione dell'invio, la scultura si presentava non solo come un dono prezioso, ma come una possibile immagine tutelare del giovane sovrano. In un momento tanto delicato come quello — quando Felipe V iniziava a proiettarsi davanti all'Europa come nuovo re di Spagna — tali donazioni potevano essere interpretate come allusive alle connessioni tra la pratica venatoria, associata a Diana, e l'esercizio del potere. In tal senso, la scultura operava come un'allegoria tacita del potere regio: il giovane re, ancora immerso nel pieno della contesa successoria, riceveva una figura protettrice che condensava le qualità che desiderava incarnare e comunicare al mondo.

Inoltre, lo splendore dei materiali impiegati nella scultura di Diana — agata traslucida, bronzo dorato, alabastro, ebano e pietre semipreziose — non costituiva un semplice sfoggio di

[287] Brunetti 2019.

[288] Città del Vaticano, BAV, Arch. Barb., Indice II, 2.449, fol. 34, n. 287, trascritto in Brunetti 2019, p. 292.

[289] Aronberg Lavin 1975, p. 449, n. 546, citato in Brunetti 2019, p. 292.

ricchezza, bensì parte integrante della sua funzione rappresentativa. In un contesto di rivalità dinastica e intensa competizione diplomatica, la magnificenza del dono agiva come affermazione tangibile del prestigio di chi lo offriva — la famiglia Barberini — e del rango del destinatario. L'uso di pietre dure e metalli preziosi conferiva all'opera un'aura di esclusività che la elevava al di sopra della mera scultura decorativa. In tal senso, l'oggetto si trasformava in un autentico trofeo diplomatico, destinato a impressionare e sedurre il giovane monarca sulla scena internazionale.

Il terzo dono consisteva in un raffinato tabernacolo d'argento decorato con numerosi intarsi di pietre preziose, al cui interno si trovava un'immagine della Vergine con il Bambino scolpita in un unico pezzo di calmucco — pietra semipreziosa di tonalità traslucida, prossima al calcedonio — alta circa quaranta centimetri. Il suo ricettacolo era inoltre ornato all'interno con scene mariane o della Passione di Cristo che le fonti attribuivano a Raffaello, sebbene si trattasse probabilmente di opere di qualche maestro classicista dell'ambiente romano. È significativo che Bianchini paragonasse questo oggetto al celebre altare-tabernacolo di sant'Ignazio di Loyola nella chiesa del Gesù di Roma, uno dei monumenti più emblematici del barocco romano ed epitome della religiosità gesuitica, poiché rappresenta un superbo esempio di raffinatezza artistica e cultuale.

L'ultimo dei doni era una tazza o catino con anse, scolpita in un unico blocco di porfido, materiale di straordinaria durezza e di altissimo valore simbolico. Tale materiale rimandava, più di ogni altro, al passato classico della civiltà europea e, non a caso, le fonti descrivono il pezzo come di «quei tempi», suggerendo che si trattasse di un'opera antica o, quantomeno, che intendesse deliberatamente assumerne l'apparenza. Al contempo, il porfido evocava la maestà imperiale; la sua scelta può dunque essere interpretata come emblema di legittimità e potere[290]. In definitiva, l'oggetto si inseriva pienamente nella logica simbolica dei doni regali, in cui lusso, rarità ed evocazione della tradizione imperiale confluivano per rafforzare l'immagine del nuovo sovrano come legittimo depositario dell'eredità degli Austrias.

In conclusione, questi quattro oggetti — il cui tracciato si perde dopo la legazione napoletana e la cui effettiva giunta alla corte spagnola non è ancora stata confermata — permettono di delineare con precisione il modo in cui un aristocratico romano cercava di accattivarsi il favore di un sovrano europeo. Carlo Barberini, consapevole della portata dell'incontro e senza esitare a superare, tanto per numero quanto per qualità, i doni inviati da Clemente XI, consegnò a Felipe V opere di altissima qualità artistica e simbolica, la cui scelta fu attentamente meditata. Una favorevole accoglienza di tali doni non avrebbe costituito soltanto un

[290] Si veda *Porphyre* 2003.

gesto di cortesia, ma poteva consolidare un'alleanza duratura tra il giovane monarca e la famiglia del mittente, in un contesto diplomatico instabile e dal futuro incerto.

È particolarmente suggestivo che i Barberini, pur disponendo di una delle collezioni pittoriche più notevoli del loro tempo — non solo a Roma, ma probabilmente in tutta Europa — non abbiano scelto di omaggiare Felipe V con dipinti, opzione che sarebbe risultata più prevedibile e, in un certo senso, più semplice, bensì con quattro oggetti a tutto tondo. La ragione di tale scelta potrebbe risiedere proprio nella rarità di simili doni, il cui peso e la difficoltà di trasporto li rendevano assai meno frequenti e, pertanto, molto più esclusivi e sorprendenti. Inoltre, non si deve dimenticare l'impressione che poteva suscitare la ricchezza dei materiali impiegati, che, come si è visto, spaziava dal marmo al porfido, passando per il bronzo, l'argento o l'agata.

Ci si può chiedere se tale decisione non rispondesse anche a una questione di carattere «familiare». Come si è visto in precedenza, Francesco Barberini, zio di Carlo, aveva offerto nel 1659 a Felipe IV una sontuosa serie di doni scultorei accolti con notevole entusiasmo: dall'altare argenteo dell'*Incontro tra Leone Magno e Attila* (fig. 29) al raffinato rilievo bacchico in lapislazzuli, derivato da una composizione di Duquesnoy (fig. 31), fino a quello in porfido eseguito da Tommaso Fedele (fig. 30). È verosimile supporre che Carlo, al momento di scegliere i doni destinati a Felipe V, evocasse il successo di quel precedente — del quale, senza dubbio, avrà ascoltato racconti elogiativi nell'ambiente familiare — e decidesse, quattro decenni dopo, di emulare tale strategia come una scommessa sicura.

Comunque sia, il successo ottenuto non fu minore, poiché «la maestà del re avendo riconosciuto nel sig. Cardinale legato, un ritratto vero dello splendore della corte romana, per le parti corrispondenti alla generosità e grandezza dell'animo suo, volle soddisfare anch'egli a quella del proprio». Così il monarca «mandò […] verso le ventun'ora il sig. duca di Verchar, grande di Spagna, a vistarlo in suo nome ed a rinnovare gli atti di ringraziamento e di stima, con espressione: *Che le sarebbe stata sempre cara ogni occasione di suo servizio*»[291].

I doni avevano sortito l'effetto desiderato, e i Barberini si erano assicurati il favore del re, il quale avrebbe ora accolto con particolare deferenza le loro richieste e istanze. L'ingranaggio diplomatico, lubrificato dalla preziosità degli oggetti artistici, si rimetteva in moto con rinnovato slancio: almeno sulla carta, la famiglia aveva garantito il sostegno di un monarca di risonanza europea. Tuttavia, al di là dell'aneddoto politico, la legazione Barberini rivela fino a che punto la scultura potesse operare come strumento di mediazione simbolica nell'Europa barocca. In essa convergono la materialità preziosa, la dimensione performativa del dono e la costruzione di

[291] Bianchini 1703, p. 70. Il corsivo è mio.

un'immagine condivisa di sovranità, devozione e magnificenza. Ciascuno dei doni agiva come un microcosmo politico, nel quale le virtù regie si traducevano in marmo, porfido, bronzo o argento, rendendo visibile una rete di corrispondenze tra arte, diplomazia e potere. Da questa prospettiva, la legazione napoletana del 1702 non solo testimonia la capacità dei Barberini di mobilitare il linguaggio artistico a beneficio della propria causa, ma incarna in maniera esemplare la funzione relazionale e simbolica della scultura cortigiana: un'arte concepita per persuadere, commuovere e legittimare.

### f) Giovanni Giardini e l'oreficeria romana al servizio della *Monarquía Hispánica* durante il primo regno di Felipe V. I doni del nunzio Giorgio Spinola

I doni consegnati all'inizio del XVIII secolo a **Felipe V**, o ai suoi rappresentanti diplomatici in Italia, da parte delle *élite* romane non si riducono affatto agli esempi precedentemente menzionati. Così, ad esempio, alla fine di settembre del 1702 papa Clemente XI Albani ordinò di saldare i compensi all'orefice Giovanni Giardini per la realizzazione di una pila per acqua benedetta decorata con un bassorilievo in argento raffigurante Santa Maria Egiziaca, che doveva essere consegnata a Giovanni Battista Borghese, ambasciatore straordinario del re presso la Santa Sede. Sebbene la documentazione non specifichi se l'oggetto fosse destinato in ultima istanza al monarca, risulta significativo che un nobile al servizio del Borbone ricevesse in dono un oggetto di tale natura e qualità. Non si conosce, in ogni caso, quale sorte abbia avuto l'opera — la cui identificazione si deve ad Alvar González-Palacios, quando passò sul mercato dopo essere stata nelle collezioni dei Principi di Thurn und Taxis, Schloss Sankt Emmeram, a Ratisbona, fino al 1993 — né se il Borghese giungesse a considerare una sua donazione al re, poiché essa scompare dai registri già nel Settecento (fig. 48)[292]. Ad ogni modo, questo tipo di lussuosi manufatti si consolidarono come uno degli omaggi diplomatici per eccellenza inviati da Roma alle corti europee — o ai loro più eminenti rappresentanti — nel corso del secolo, conferendo un notevole protagonismo alle creazioni dell'orefice romano[293].

---

[292] González-Palacios 1995, pp. 367-39.

[293] Al di là degli esempi che verranno analizzati di seguito, il Vaticano decise di omaggiare i re di Spagna con opere di Giovanni Giardini almeno in un'altra occasione documentata. Nel 1744, Benedetto XIV offrì a Carlos III, durante il suo soggiorno nella città papale, due superbi rilievi raffiguranti *L'orazione nell'orto* e *La deposizione dalla croce*, eseguiti da questo orafo e da Thomas Germain su modelli di Angelo de' Rossi. Di queste due opere, la cui vicenda successiva è ignota, è sopravvissuta soltanto, sebbene in forma alterata, *La deposizione* (Marsiglia, Collezione Rau; cfr. Montagu 1996, pp. 129–131). Colgo l'occasione per presentare altre due notizie relative a doni analoghi ricevuti da Carlos III. Nel 1738, Clemente XII donò a María Amalia di Sassonia due rilievi di Francesco Giardoni in occasione del suo matrimonio con l'allora principe don Carlos, futuro Carlos III (Patrimonio Nacional, n. inv. 10012896, *Ecce Homo*; n. inv. 10012897, *Mater Dolorosa*; cfr. González-Palacios 2001, pp. 289–293, con bibliografia). Da parte sua, come ha

Nello stesso anno 1702, ad esempio, il medesimo pontefice commissionò a Giovanni Giardini la realizzazione di una straordinaria rosa d'oro coronata da uno zaffiro, che intendeva inviare a María Luisa Gabriella di Savoia, moglie di Felipe V[294]. D'altra parte, sei anni più tardi, quello stesso papa inviò a Madrid un lussuoso cofano, sempre eseguito dall'orefice, contenente le sacre fasce destinate al primogenito del monarca, il futuro Luis I[295]. In sintesi, Clemente XI fece giungere alla nuova capitale borbonica, nell'arco di pochi anni, i doni più tradizionalmente associati ai protocolli cortigiani e agli atti di galanteria relativi a nozze e nascite — la rosa d'oro e le fasce benedette — con i quali intendeva ingraziarsi la nuova dinastia.

Nonostante gli scambi di doni e le buone intenzioni diplomatiche, i rapporti tra la Santa Sede e Felipe V si deteriorarono nel contesto della Guerra di Successione Spagnola. L'anno 1709 risultò particolarmente avverso alla causa borbonica, poiché la Francia attraversava una profonda crisi economica e finanziaria che indebolì considerevolmente le forze militari di Luigi XIV. Di conseguenza, il sovrano ordinò il ritiro delle sue truppe dalla Penisola Iberica, privilegiando la difesa dei propri confini di fronte all'avanzata della coalizione alleata nei Paesi Bassi spagnoli. Tale decisione compromise gravemente la posizione di Felipe V nella penisola e rappresentò un colpo decisivo per l'andamento del conflitto[296].

Di fronte a questa congiuntura critica e alle crescenti pressioni militari delle truppe austriache in territorio pontificio, papa Clemente XI — che fino ad allora aveva mantenuto una posizione di apparente neutralità, se non lievemente filospagnola — manifestò apertamente il proprio sostegno all'arciduca Carlo d'Austria, il quale godeva già dell'appoggio delle potenze alleate. Questo gesto, interpretato da Felipe V come un affronto diretto alla sua legittimità dinastica, condusse alla rottura delle relazioni diplomatiche con la Santa Sede: il monarca ordinò

---

sostenuto María Teresa Ruiz Alcón (1982, p. 113), il rilievo dell'*Annunciazione* eseguito in pietre dure, oggi proprietà di Patrimonio Nacional (n. inv. 10010109), dovette essere un dono offerto a Carlos III dalla figlia María Luisa, sposata con il granduca di Toscana Leopoldo II di Lorena. Secondo la studiosa, e in confronto con altre opere uscite dalle botteghe di Foggini e Torricelli — responsabili, sotto il governo di Cosimo III de' Medici, della Galleria dei Lavori — il rilievo doveva essere un prodotto fiorentino dei primi decenni del XVIII secolo. Tale ipotesi, tuttavia, contraddice la proposta di González-Palacios 2001, pp. 152–55, cat. 26, il quale identifica il pezzo con quello descritto da Francesco Ghinghi in una lettera del 1753, che ne costituisce il termine di datazione. Sulla base di tale testimonianza, González-Palacios conclude che non si tratta di un'opera fiorentina, bensì di un manufatto realizzato a metà secolo nel Real Laboratorio delle Pietre Dure di Napoli, fondato da Carlos III durante il suo governo partenopeo e diretto dallo stesso Ghinghi, discepolo, peraltro, di Foggini, di cui replicò i modelli.

[294] González-Palacios 1995, p. 372.

[295] González-Palacios 1995, p. 370. Tre anni prima aveva inviato un altro esemplare analogo al figlio del duca di Borgogna, erede al trono di Francia.

[296] Per la Guerra di Successione spagnola e il ruolo del Vaticano, si veda Martín Marcos 2011.

la chiusura del Tribunale della Rota a Madrid e l'espulsione del nunzio apostolico Antonio Felice Zondadari (fig. 49)[297], mentre istruiva il marchese di Uceda, ambasciatore spagnolo a Roma, a rientrare nella Penisola Iberica. Tali decisioni consolidarono un distanziamento profondo e duraturo che avrebbe segnato i rapporti tra la monarchia borbonica e il papato negli anni successivi.

I mutamenti di allineamento diplomatico nella politica internazionale del Vaticano durante il corso della Guerra di Successione Spagnola si rendono evidenti nella rinnovata politica di omaggi artistici, che a partire da quel momento iniziò a favorire in modo particolare la corte di Vienna, in chiara dimostrazione della simpatia del pontefice verso la candidatura austriaca. Proprio in quell'anno fatidico del 1709 per la causa borbonica, Clemente XI donò all'imperatore Giuseppe I, fratello dell'arciduca Carlo, un tabernacolo realizzato da Giovanni Giardini in occasione della sua ascesa al trono imperiale (fig. 50)[298].

L'opera, che riproduceva essenzialmente la struttura del rilievo consegnato anni prima all'ambasciatore di Felipe V (fig. 48), incorporava inoltre due allegorie della Giustizia e della Carità, virtù che l'imperatore avrebbe dovuto osservare nell'esercizio del suo ministero politico e, in particolare, nei suoi rapporti con la Santa Sede. Di fatto, l'opera, portata a Vienna dal cardinale Annibale Albani, nipote del pontefice, agiva non solo come omaggio per la recente nomina imperiale, ma si inscriveva nel quadro delle complesse negoziazioni avviate in quello stesso anno per la restituzione del territorio di Comacchio (ducato di Ferrara), recentemente occupato dalle truppe imperiali.

Gli scambi di oggetti lussuosi tra Roma e Vienna si intensificarono notevolmente e, due anni più tardi, nel 1711, papa Clemente XI consegnò all'arciduca Carlo — già allora re di Napoli con il titolo di Carlo III — durante il suo viaggio verso Milano in cammino verso la sua incoronazione come imperatore del Sacro Romano Impero con il nome di Carlo VI, dopo la morte del fratello, un altro importante reliquiario della Santa Croce. L'opera, oggi conservata nella Geistliche Schatzkammer di Vienna e anch'essa realizzata da Giovanni Giardini (fig. 51), costituisce una vera punta di diamante tanto di queste pratiche diplomatico-devozionali quanto

---

[297] Si veda sull'opera: M. L. Bryan, in *Art in Rome in the Eighteenth Century* 2000, pp. 353–54, cat. 206. Il dipinto fa parte di una serie più ampia dedicata alla vita del nunzio, conservata in gran parte presso le Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini-Corsini, a Roma (nn. inv. 2543, 44. 45, 46)

[298] Tutte le informazioni contenute in questi paragrafi provengono da González-Palacios 1995, pp. 369–70. Come si suggerisce in tale testo, è probabile che Giuseppe I, deceduto poco dopo, nel 1711, abbia lasciato questo oggetto in eredità alla figlia María Amalia. Quest'ultima contrasse matrimonio nel 1721 con Carlo Alberto, in seguito elettore di Baviera, nella cui collezione l'opera entrò per via matrimoniale. In tal modo, il manufatto giunse infine a Monaco di Baviera.

della consolidazione della fama del suo creatore, le cui opere erano ormai divenute un autentico emblema della Santa Sede e testimoni materiali di alcuni dei principali avvenimenti politici europei del momento[299].

Questi doni confermano fino a che punto l'arte — e, in particolare, l'oreficeria e la scultura di prestigio — si fosse trasformata in una risorsa strategica di prim'ordine all'interno della complessa rete di alleanze, rivalità e gesti simbolici che definirono la diplomazia europea durante la Guerra di Successione Spagnola. In un primo momento, gli omaggi promossi dalla Santa Sede furono diretti prioritariamente a Felipe V, in una chiara volontà di consolidamento e allineamento con la causa borbonica; tuttavia, man mano che la sua posizione internazionale si indeboliva, il *focus* si spostò verso l'arciduca Carlo, che iniziò allora a ricevere tali doni pontifici. Nondimeno, la proclamazione dell'austriaco come re di Napoli e, successivamente, come imperatore del Sacro Romano Impero riattivò nelle potenze europee il timore di una restaurazione simbolica dell'antico impero di Carlos V, conducendo a un progressivo ritiro dei sostegni diplomatici. Questo mutamento politico si rifletté nella politica artistica pontificia, che ridusse sensibilmente l'invio di opere legate al circolo di Giardini alla corte di Vienna, mentre riattivava i propri rapporti con la causa di Felipe V.

Nonostante le relazioni diplomatiche tra il Vaticano e Madrid non fossero formalmente ristabilite fino al 1717, con la firma di un nuovo concordato, Clemente XI inviò già nel 1711 un nuovo nunzio, Giorgio Spinola, con l'intento di ottenere il perdono del monarca. In un momento di estrema tensione politica, il nuovo rappresentante della Santa Sede cercò di ingraziarsi Felipe V mediante la consegna di diversi doni, alcuni dei quali rivestivano una notevole significazione tanto simbolica quanto materiale. Al suo arrivo a Madrid, il 4 luglio, furono consegnati al monarca, tra gli altri oggetti, «quattro statue rappresentanti le quattro stagioni con teste di bronzo dorato, con panneggiamenti di alabastro […] e zoccoli di mero antico»; «un vaso di bronzo figurato»; «un adornamento grande di lapislazzulo quadro di rami dorati con la deposizione della Croce di nostro Signore d'ambra»; «una acquasanta con bassorilievi d'avorio rappresentante il battesimo di San Giovanni»; «una miniatura della [Corsini?] con cornice di diaspro granitore […] rappresentante Santa Cecilia»; e «un bassorilievo di marmo con sileno e piede di porfido»[300].

Colpisce in primo luogo che, in questo contesto, si sia optato per omaggiare Felipe V principalmente con oggetti a tutto tondo. Ancora una volta, sembra confermarsi che, quando la circostanza lo richiedeva, il modo più efficace di rendere omaggio a un monarca fosse l'invio di

[299] Montagu 1996, pp. 119-20, pl. IX.

[300] Città del Vaticano, AAV, Segreteria Stato, Spagna, Appendice XIX, núm. 22, vol. 15, s.f. Non sono riuscito a localizzare nessuna di queste opere, qualora siano effettivamente conservate.

sculture eseguite in materiali preziosi quali il bronzo dorato, l'alabastro, il lapislazzuli, l'avorio, il porfido o il marmo. Tuttavia, al di là della loro ricchezza materiale, tali oggetti erano concepiti tanto per la devozione privata quanto per il collezionismo cortigiano, il che li rendeva opere di duplice significato: dal mero godimento artistico fino all'esercizio della pietà personale. Mentre alcune, come il bassorilievo in marmo e porfido con figura di sileno, manifestavano un carattere apertamente cortigiano, altre, come il pannello in lapislazzuli con la *Deposizione della Croce* realizzata in ambra, rivelavano un uso più intimo e devozionale. Nel loro insieme, questo gruppo di opere testimonia un duplice registro di omaggio diplomatico — privato e istituzionale — che riflette con chiarezza la sofisticata retorica della rappresentazione papale di fronte alla nuova monarchia borbonica.

Tuttavia, ogni gesto di omaggio sembrava insufficiente di fronte alla profonda inimicizia che ancora separava la Santa Sede dalla corte del primo Borbone, cosicché gli invii diplomatici si intensificarono notevolmente durante la fase finale della Guerra di Successione. Sebbene sia possibile che molti di questi doni — che non possono essere identificati con opere oggi conservate — non giungessero infine a essere consegnati a Felipe V e al suo *entourage* a causa delle difficili relazioni tra Spagna e papato, essi risultano particolarmente rivelatori, poiché permettono di intravedere come, da Roma, si cercasse di influire sulla corte madrilena e di recuperarne il favore nel mutevole scenario politico internazionale.

Ad ogni modo, al momento della partenza di Giorgio Spinola nel 1713 si prevedeva la consegna a Felipe V di decine di oggetti, tra i quali figuravano «un quadro di pietre dure con cornice di bronzo indorato, e figure allusive alli regni di Spagna e dell'Indie», «una cassetta di pietre dure della […] della Fonderia del Gran Duca di Toscana» e «un crocefisso grande dell'Algardi con piede, e bronzi indorati»[301].

Il secondo oggetto, un cofano di pietre dure eseguito nel laboratorio granducale di Firenze, non può essere identificato con un esemplare preciso a causa della vaghezza della sua descrizione e dell'elevatissimo numero di oggetti di questo tipo che, da Firenze, venivano inviati a Madrid[302]. Tuttavia, un'idea approssimativa del suo aspetto potrebbe trovarsi in un esemplare oggi conservato nelle collezioni di Patrimonio Nacional (fig. 52), il quale, come ha segnalato Alvar González-Palacios, deve trattarsi di una manifattura fiorentina del Barocco tardo, poiché

[301] Città del Vaticano, AAV, Segreteria Stato, Spagna, Appendice XIX, núm. 22, vol. 15, s.f.

[302] González-Palacios 2001, pp. 34-38.

alcuni dei suoi elementi decorativi dipendono direttamente dalla creatività di Giovanni Battista Foggini, allora direttore del laboratorio[303].

Fondamentale per le tesi qui presentate risulta l'ultimo oggetto precedentemente menzionato. Questo «crocefisso grande dell'Algardi» doveva senza dubbio trattarsi di una derivazione del *Crocifisso Pamphilj* disegnato dallo scultore bolognese, la cui presenza e fortuna in Spagna durante l'ultimo terzo del XVII secolo sono già state ampiamente analizzate più sopra. È possibile, pertanto, che il pezzo fosse inviato da Roma come risposta all'elevato apprezzamento di cui godevano le opere di Algardi alla corte madrilena, poiché queste — e in particolare i suoi crocifissi — rispondevano con particolare efficacia alle esigenze iconografiche proprie della pietà austriaca, come si è cercato di dimostrare in precedenza.

Tuttavia, l'arrivo di un nuovo monarca in Spagna, portatore della propria cultura religiosa e visiva, annullava in parte tale adeguatezza. Forse per il giovane Borbone, formato nel cattolicesimo francese, la questione del numero dei chiodi con cui Cristo fu fissato alla croce — dottrina propriamente spagnola — costituiva ormai un argomento distante, poco rilevante all'interno dei suoi orizzonti devozionali. In questa nuova congiuntura, il modello algardiano del Crocifisso, qualora lo avesse effettivamente ricevuto, poté essere apprezzato dal sovrano più per la sua autorialità o per la qualità della sua esecuzione che per la sua carica devozionale.

Questa percezione può essere rafforzata dall'arrivo a Madrid di un nuovo Crocifisso algardiano più di trent'anni dopo, il cui tracciato, tuttavia, si perde poco tempo dopo. Nel 1748, Isabella Farnese ricevette, come parte dell'eredità della zia, l'infanta Dorotea Sofia, un Cristo in avorio di Alessandro Algardi[304], proveniente molto probabilmente dalle collezioni parmigiane, nelle quali già dall'inizio del XVIII secolo si documentava un'opera di tali caratteristiche attribuita allo scultore[305].

Non sembra plausibile che la regina — italiana per formazione culturale e sensibilità devozionale — avesse bisogno di un Cristo di Algardi per le proprie pratiche di preghiera, dato che esso impiegava quattro chiodi e non tre, un dibattito teologico che con ogni probabilità le risultava estraneo. È verosimile che la zia decidesse di lasciarle il pezzo per la fama del suo autore, per le sue qualità artistiche o, persino, perché si trattasse di un oggetto familiare che Isabella aveva conosciuto o venerato durante la giovinezza, più che per la sua iconografia o per la sua

[303] Patrimonio Nacional, n. inv. 10012349. González-Palacios 2001, pp. 207–09, cat. 39. Tuttavia, come osserva lo stesso studioso, l'opera dovette essere modificata alla fine del XVIII secolo, poiché «*carece de una clara unidad estilística*».

[304] Simal 2006, p. 269, nota 29.

[305] «N° XLIX. A. 1708. Estratto dell'inventario dei quadri e degli oggetti d'arte della galleria del duca di Parma (...). Un Cristo grande d'avorio sopra croce nera di legno, che si diceva dell'Algardi». Campori 1870, p. 500.

adeguatezza dottrinale. In questo caso, dunque, si può affermare che le intenzioni dell'emittente e le aspettative del destinatario fossero perfettamente allineate.

Il contrario avvenne, a mio giudizio, nell'episodio precedente: il nunzio apostolico inviò a Madrid un Crocifisso di Algardi confidando che le sue caratteristiche formali e devozionali si sarebbero adeguate alla sensibilità religiosa della corte, così come era avvenuto in epoca asburgica, ad esempio con il Cristo algardiano del *Calvario* dell'Escorial (Cat. 4). Tuttavia, il nuovo monarca borbonico — formato in una spiritualità di matrice francese — difficilmente avrebbe percepito tale livello di significato, poiché quelle esigenze teologiche e devozionali appartenevano ormai a una tradizione che gli risultava estranea.

L'interesse e il gusto di Felipe V per l'oreficeria romana barocca trovano un'evidente conferma in un tabernacolo inedito, proveniente dalla collezione del marchese del Carpio — come si preciserà nella relativa scheda di catalogo — e attualmente collocato sull'altare maggiore della Real Colegiata del Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia; cat. 9). Ad oggi, tuttavia, non è stato possibile determinare con esattezza il momento di ingresso dell'opera nelle Collezioni Reali, sebbene tutto faccia supporre che ciò sia avvenuto già durante il regno del Borbone, poiché il manufatto non figura né nell'elenco dei beni acquisiti da Carlos II dopo la morte del marchese del Carpio[306] né nella testamentaria del medesimo sovrano, dove sarebbe stato registrato qualora avesse fatto parte del suo patrimonio in quel momento[307].

Può altresì escludersi l'ipotesi di un'acquisizione posteriore da parte di Felipe V e di Elisabetta Farnese presso Catalina de Haro y Guzmán, erede del marchese, dal momento che l'opera non compare nei relativi inventari e che, inoltre, tale operazione fu formalizzata nel 1728, tre anni dopo l'installazione del tabernacolo nella sua collocazione definitiva, come confermato da un ordine di pagamento al pittore Francisco Ortega, datato 1725, per un importo di otto reales, «*por haber transportado la alhaja de piedra lapis lazuli que ha de servir para el sagrario de esta iglesia*»[308], identificabile con l'oggetto qui studiato e il che costituisce dunque il *terminus ante quem* per la sua incorporazione al Patrimonio Regio.

Nonostante l'assenza di documentazione diretta che consenta di precisarne la via d'ingresso alle Collezioni Regie, una serie di indizi compositivi e iconografici permette di proporre che l'opera dovette giungere come dono, forse imputabile all'erede del marchese. Cionondimeno, la sua inclusione nelle proprietà dei sovrani consente di illustrare come oggetti la cui genesi si inscrive nel quadro dell'ultima diplomazia asburgica — poiché il marchese del

306 Madrid, ADA, Caja 221-2, f. 1v, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, pp. 622–24.

307 Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), pp. 127-40; vol. II (1981), pp. 258-65; vol. II (1985), pp. 13-24.

308 Madrid, AGP, Libros y Registros, 10.337, s. f. 1725.

Carpio incarna in modo esemplare il collezionismo di arte italiana a fini rappresentativi e politici — potessero essere pienamente assimilati dal nuovo monarca nella misura in cui la loro iconografia e il loro contenuto simbolico si allineavano ai principi fondamentali della Monarchia Ispanica.

Tale consonanza trova la propria spiegazione nel motivo centrale del tabernacolo: un'immagine della Vergine di Loreto, una delle più antiche e radicate advocazioni mariane tanto nella Penisola Iberica quanto nell'insieme della Monarchia Ispanica. Il suo culto godette di una speciale predilezione da parte dei sovrani iberici sin dal XVI secolo, i quali lo promossero come emblema di ortodossia cattolica e lo integrarono nella loro proiezione internazionale attraverso pellegrinaggi, donazioni e sontuosi doni votivi. Ne è prova la fondazione a Madrid, per iniziativa di Felipe II, del Colegio de Nuestra Señora de Loreto, istituzione regia destinata all'educazione delle giovani e alla diffusione della sua devozione nella capitale e oggi trasformato in scuola pubblico. Pio V Ghislieri ringraziò tale iniziativa inviando al re un'immagine della Vergine datata 1586 e firmata da Giovanni Battista Montani, architetto e intagliatore di origine lombarda, la cui produzione scultorea è pressoché sconosciuta[309].

Al di là del suo contenuto strettamente spirituale, uno degli elementi formali del tabernacolo rivela fino a che punto quest'opera potesse essere pienamente assimilata e apprezzata da qualsiasi monarca spagnolo, indipendentemente dalla dinastia di appartenenza. Mi riferisco alla presenza, alla base dell'oggetto, di quattro leoni in atteggiamento mansueto, uno degli emblemi araldici più rappresentativi della Corona spagnola, che giunse a costituirne un autentico alter ego simbolico. Non è casuale, in questo senso, che i celebri leoni in bronzo eseguiti a Roma da Giuliano Finelli e Matteo Bonarelli, o Bonuccelli, tra il 1649 e il 1651 su commissione di Velázquez, si siano imposti come uno dei principali segni visivi dell'immagine regia all'interno dell'Alcázar madrileno (figg. 7, 53a, 53b)[310].

Questo animale fu rapidamente assimilato anche dal giovane Felipe V, come dimostra un'incisione pubblicata nel 1704 da Gérard Edelinck su disegno di Teodoro Ardemans (fig. 54). In essa il sovrano — rappresentato nel contesto di una delle grandi battaglie della Guerra di Successione — appare circondato dalle allegorie della Fama, dell'Abbondanza e della Giustizia, virtù che condensano gli ideali e le promesse del nuovo regime borbonico. Ai suoi piedi, un leone

[309] Su di lui, si veda Baglione (1642) 2023, pp. 320–23.

[310] Sul leone come emblema della Monarchia, si veda Mínguez 2013, pp. 127–42. Per questi leoni, Azcue 2017, pp. 2907–14, con ampia bibliografia precedente. Patrimonio Nacional, nn. inv. 10010406, 10010497, 10010498, 10010499. Nel Museo del Prado si conservano altri otto leoni appartenenti allo stesso insieme: O000453, O000449, O002938, 39, 40, 41, 42, 43 .

coronato unisce simbolicamente due globi terrestri: uno sormontato da una torre, emblema della Castiglia e, per estensione, della Monarchia Ispanica; l'altro recante il giglio, emblema della dinastia francese. Entrambe le sfere sono custodite dalle insegne del Toson d'Oro e dell'Ordine dello Spirito Santo, massime onorificenze delle case reali spagnola e francese. Il leone si configura così come punto di unione tra due demarcazioni politiche, dinastiche e territoriali[311].

Analoga lettura emerge dal ritratto che Antonio Palomino eseguì del giovane Felipe V, oggi nelle collezioni dell'Università di Salamanca (fig. 55)[312]. Il monarca vi appare in piedi, vestito di rigoroso nero, recando le insegne delle due case dinastiche, accanto a un tavolo colmo di carte e in un interno severo sul cui sfondo si erge una grande colonna, tradizionale simbolo della Casa d'Austria. Alla sua destra, un leone mansueto volge lo sguardo verso il giovane re, incarnando la forza contenuta del potere regio. Alla sua sinistra, un'apertura architettonica lascia intravedere tre sculture d'ispirazione mitologica: l'Ercole Farnese, una figura femminile identificabile con Cerere e una terza figura maschile armata di lancia e scudo, probabilmente allusione a Marte. L'intera scena si configura così come una sofisticata orchestrazione simbolica delle virtù attribuite al nuovo monarca, che intreccia deliberatamente elementi del nuovo ideario borbonico con la tradizione iconografica degli Asburgo.

L'importanza simbolica del leone era, del resto, perfettamente nota negli ambienti artistici e diplomatici romani, come dimostrano diversi doni inviati a Madrid. Lo suggerisce, ancora una volta, il rilievo in argento di Alessandro Algardi, *L'incontro tra Attila e Leone Magno* (fig. 29) — già citato più volte nel corso di questo lavoro — il cui piedistallo era sostenuto da due leoni in atteggiamento mansueto, disposizione che trova un chiaro eco nel tabernacolo di La Granja e che indica una deliberata continuità nell'impiego di questo emblema regio.

In conclusione, la presenza del leone nel tabernacolo — animale che trascese le differenze dinastiche che governarono la Spagna e si mantenne come emblema costante di potere, fermezza e legittimità monarchica — non solo non avrebbe suscitato alcun conflitto sotto il nuovo regime, ma sarebbe stata pienamente assimilata da Felipe V, integrandosi in un immaginario simbolico che non contraddiceva, bensì riaffermava, i principi fondamentali dell'ordine borbonico, in piena continuità con la tradizione rappresentativa ereditata dagli Asburgo e prova eloquente dell'alto valore attribuito a quest'opera è il luogo in cui fu collocata: l'altare maggiore della Real Colegiata del Palacio de San Ildefonso, spazio di grande visibilità e densità simbolica per il re.

---

[311] Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/2949/20/1.

[312] M. Villán, in *Luisa Roldán* 2024, pp. 201-03, cat. 30.1, con bibliografía.

In definitiva, il tabernacolo della Madonna di Loreto illustra in modo esemplare l'eccezionale adeguatezza delle oreficerie romane nei contesti cortigiani ispanici, nonché la persistenza di modelli iconografici, valori devozionali ed emblemi regi condivisi da Asburgo e Borbone. Il fatto che un'opera creata per un membro della corte dell'ultimo Asburgo, quale fu il marchese del Carpio, sia stata conservata, ammirata e utilizzata sotto il regno di Felipe V, dimostra fino a che punto il nuovo monarca seppe riconoscere, appropriarsi e risignificare oggetti ereditati dal passato. A partire da questo caso, lo sguardo può estendersi ad altre sculture giunte alla corte durante il primo regno borbonico, i cui linguaggi, materiali e significati rivelano una sensibilità artistica attenta tanto all'eredità ricevuta quanto alle nuove esigenze del potere e del gusto sovrano.

### g) Apertura verso una nuova sensibilità: il trionfo del marmo durante il secondo regno di Felipe V. La *Fede* di Antonio Corradini

Nel corso del secondo regno di Felipe V (1725-46), le sculture consegnate come doni diplomatici da parte delle aristocrazie italiane subirono un'importante trasformazione nella loro materialità: il bronzo, il lapislazzuli e il porfido cedettero il passo al marmo bianco, che fino a quel momento — salvo pochi casi — era rimasto assente da queste dinamiche. Sebbene risulti complesso giustificare le ragioni dell'introduzione di questo nuovo materiale — al punto che, con ogni probabilità, non esistette una sola motivazione specifica — è possibile ipotizzare che alla base della sua scelta si trovasse l'interesse dei sovrani — e, forse in particolare, della stessa Isabella Farnese — per l'Antichità e per la sua purezza materiale, nonché per il suo valore simbolico, associato sin dal Rinascimento alla nobiltà delle forme classiche e all'idea di eternità[313]. Non può inoltre escludersi che tale preferenza rispondesse, almeno in parte, al contesto della diplomazia europea, dove l'impiego della scultura in marmo bianco come dono conobbe, a partire dalla metà del XVIII secolo, una rinnovata fortuna[314].

In termini più specifici, l'interesse di Felipe V per le antichità deve essere compreso tanto come risultato della sua formazione giovanile in Francia quanto come espressione della politica

[313] Per allora si era già diffusa in Europa la convinzione — errata, sebbene destinata a lunga fortuna — della purezza immacolata delle superfici della scultura greca, mito che di lì a poco Johann Joachim Winckelmann avrebbe consacrato nella sua *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).

[314] Gli studi sul collezionismo archeologico durante il regno di Carlos II risultano, allo stato attuale delle ricerche, estremamente esigui, quando non del tutto assenti. Così, ad esempio, Miguel Morán 2010 non affronta questo periodo nel volume *La memoria de las piedras*; allo stesso modo, Pilar Silva Maroto, nel saggio del 2001 volto a ricostruire il collezionismo di scultura antica da parte dei sovrani di Spagna da Felipe II a Felipe V, omette la figura di Carlos II. Alla luce di tale lacuna storiografica, non è possibile valutare con precisione fino a che punto anche l'ultimo degli Asburgo abbia nutrito un reale interesse per questi oggetti.

culturale che egli promosse una volta salito al trono spagnolo. Educato nel raffinato ambiente di Versailles, il giovane duca d'Anjou fu profondamente segnato dall'insegnamento del suo precettore, François de Salignac de La Mothe-Fénelon, la cui opera *Les Aventures de Télémaque*, composta per la sua istruzione, gli trasmise un ideale morale e politico ispirato all'Antichità classica. Altrettanto decisiva fu l'influenza del collezionista e antiquario François Roger de Gaignières, la cui straordinaria raccolta di antichità egli poté conoscere direttamente a Parigi. Questa duplice sensibilità — morale e storica — si tradusse, dopo il suo arrivo in Spagna, in iniziative di ampio respiro, quali la creazione della Real Biblioteca (1712), con il suo Gabinete de Antigüedades — baluardo dello sviluppo degli studi antiquari nel paese, al quale abbiamo già dedicato attenzione — e, successivamente, la fondazione della Real Academia de la Historia (1738) e della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), istituzioni che cristallizzarono la volontà della Corona di rinnovare lo studio erudito e artistico nel quadro di una cultura monarchica illuminata[315].

L'inclinazione personale di Felipe V per l'Antichità trovò inoltre un canale privilegiato nell'azione collezionistica della sua seconda moglie, Elisabetta Farnese, formata nell'ambiente colto di Parma e in diretto contatto con la straordinaria collezione di scultura classica riunita dalla sua famiglia — che costituisce oggi il nucleo principale del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, uno dei più importanti al mondo nel campo dell'antichità classica —, apportò alla corte spagnola una sensibilità artistica e una conoscenza del collezionismo italiano di prim'ordine. La sua iniziativa fu decisiva per l'incorporazione al patrimonio reale di due delle più notevoli collezioni di sculture antiche allora disponibili in Europa: quella di Cristina di Svezia, a Roma, e, poco dopo, quella di Catalina de Haro y Guzmán, marchesa del Carpio e duchessa d'Alba, a Madrid. Grazie a tali acquisizioni, le collezioni reali spagnole si arricchirono di oltre trecento sculture classiche, elevando il loro rango al livello delle grandi raccolte europee del XVIII secolo[316].

---

[315] Non intendiamo in alcun modo ricostruire qui in maniera esaustiva tutti gli episodi che segnarono lo sviluppo degli studi archeologici presso i sovrani spagnoli del XVIII secolo — e, in particolare, sotto Felipe V ed Elisabetta Farnese — né fornire un repertorio completo della bibliografia in materia. Ci limitiamo piuttosto a offrire una serie di riferimenti a titolo di prima e minima contestualizzazione: Mora 1998; *Coleccionismo de escultura clásica en España* 2001; *Illuminismo e Ilustración* 2003; Alfonso Mola, Martínez Shaw 2005; Maier 2010; *Corona y Arqueología* 2010; *De Pompeya al Nuevo Mundo* 2012. Da contributo di Maier è tratta l'informazione sintetizzata nel presente paragrafo; per un ampliamento della bibliografia e del quadro interpretativo si rinvia al relativo apparato critico.

[316] Al processo di acquisizione di entrambe le collezioni, nonché alla loro disposizione nel Palacio Real de La Granja, sarà dedicata un'analisi approfondita nel capitolo corrispondente.

Al vertice di questa nuova tendenza si colloca, senza alcun dubbio, la *Fede* di Antonio Corradini, una delle sculture più significative tra quelle riunite da Felipe V ed Elisabetta Farnese a La Granja (cat. 30). La bibliografia aveva tradizionalmente considerato quest'opera come un dono destinato alla regina, offerto da Alessandro Aldobrandini, vescovo di Rodi e nunzio apostolico negli anni Venti del Settecento, sulla base della sua inclusione nell'inventario dei beni della sovrana redatto dopo la morte del marito (1746) e, successivamente, nel suo inventario *post mortem* (1766), nonché per la presenza dell'emblema del giglio inciso sulla superficie. Tuttavia, le fonti diplomatiche rivelano che si trattò in realtà di un dono indirizzato allo stesso Felipe V, come dimostra la testimonianza dell'ambasciatore fiorentino in Spagna, Vieri di Castiglione, che assistette all'episodio e lo registrò dettagliatamente nei suoi rapporti[317].

In definitiva, come già osservato nell'analizzare il passaggio del *San Michele Arcangelo* di Algardi dalla collezione di Carlos II a quella della moglie Mariana de Neoburgo (cat. 5), questo trasferimento di opere — che si intensificò durante il regno di Felipe V e Isabella Farnese — rispondeva a una prassi che rifletteva una forma di tutela nei confronti delle regine che non erano madri di principi eredi in primo grado e che, alla morte dei loro consorti, si trovavano in una situazione patrimoniale particolarmente delicata. Nelle pagine che seguono si prenderà in esame un'ampia serie di sculture la cui origine rimane incerta, ma che risultano registrate negli inventari della regina e che, pertanto, erano giuridicamente di sua proprietà, sebbene forse non fossero entrate nella Collezione Reale per sua iniziativa diretta[318].

Tornando alla descrizione del diplomatico, colpisce che egli specificasse che l'opera consegnata era eseguita in marmo e proveniva da Roma, indicando al contempo che si trattava di una «venere», lapsus che potrebbe spiegarsi con l'effetto dei panneggi bagnati che avvolgono il corpo della scultura, un espediente formale ereditato dalla cultura figurativa greca e romana che Corradini seppe imitare come pochi altri, nonché con l'alta considerazione con cui il re accolse l'opera, esprimendo nei suoi confronti un «particular preggio».

In definitiva, se dovessimo immaginare questa scultura esclusivamente sulla base delle informazioni trasmesse dalle fonti, si sarebbe portati a pensare, senza esitazione, a un'antichità classica proveniente da Roma piuttosto che a una creazione contemporanea. Non è da escludere, pertanto, che essa fosse presentata o percepita — almeno implicitamente — come un'antichità, o come un'opera capace di evocare deliberatamente tale statuto. Ciò mette in evidenza fino a che

[317] «Mons. Nunzio nell'essere stato a S. Ildefonso ha regalato alla M. del Re una statua di marmo rappresentante una Venere fatta venir di Roma che ha ricevuto con particular appregio». Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 5009, 14 ottobre 1724, trascritto in Simal 2016b, p. 242, la quale non mette in relazione questa notizia con l'opera di Corradini. Tutti i dati si ritrovano nella scheda corrispondente.

[318] Aterido 2004, pp. 78-85.

punto la materialità, il linguaggio formale e l'orizzonte culturale della ricezione condizionassero la lettura simbolica di questi doni diplomatici. Grazie a tale notizia, a Firenze si ebbe dunque consapevolezza del tipo di opere concrete che potevano risultare gradite al monarca spagnolo.

L'opera si inserisce, del resto, in un fenomeno di portata europea che illustra perfettamente la sintonia e il senso di appartenenza condiviso tra la corte del primo Borbone e le altre case regnanti del continente. Proprio tra il secondo e il terzo decennio del Settecento — periodo al quale risale anche l'esecuzione della scultura destinata alla Spagna — Corradini realizzò esemplari di caratteristiche analoghe per Augusto il Forte di Dresda (cat. 30, fig. 3) e per lo zar Pietro il Grande di Russia (cat. 30, fig. 4). Tale scelta da parte dei committenti — in entrambi i casi i sovrani stessi, che incaricarono direttamente lo scultore — dimostra, da un lato, la fama che Corradini aveva raggiunto grazie a una perizia tecnica ineguagliabile e, dall'altro, l'attrattiva che in quel momento esercitavano in tutta Europa le tematiche e i materiali impiegati.

In sintesi, non risulta difficile comprendere perché Alessandro Aldobrandini abbia deciso di offrire questa scultura a Felipe V e Elisabetta Farnese. Non solo opere di analoghe caratteristiche ornavano le residenze di alcuni dei monarchi più potenti dell'epoca — collocando così la collezione spagnola al medesimo livello e attestando, ancora una volta, l'alto grado raggiunto dal collezionismo scultoreo alla corte borbonica, senza nulla da invidiare al resto d'Europa — ma essa rispondeva altresì al gusto personale dei sovrani, essendo eseguita in marmo bianco e dotata di un sottile sapore di antichità, tale da indurre in errore lo stesso ambasciatore toscano a Madrid nella sua identificazione.

Di fatto, queste medesime dinamiche riemersero in una serie di doni che, pur non essendo di fattura italiana moderna, rimanevano pienamente inseriti nelle logiche qui analizzate; ragione per cui presentiamo sommariamente le notizie che li accompagnano alla Fede di Corradini, al fine di sostenere ulteriormente il nostro argomento. Senza dubbio, l'esempio più eloquente è costituito dai doni realizzati dal cardinale Belluga[319], il quale nel 1738, «*saviendo lo che*

[319] Il mittente di questi doni fu Luis Antonio de Moncada y Belluga, una delle figure chiave nelle relazioni politiche tra la Santa Sede e la corte di Madrid durante il terzo decennio del XVIII secolo. Nel dicembre del 1732 gli fu affidata ufficialmente la protezione degli affari spagnoli a Roma, città nella quale si era già trasferito nel 1724 in occasione del conclave che elesse Benedetto XIII e dove sarebbe rimasto fino alla morte, avvenuta intorno al 1743. Il suo ruolo assunse un rilievo eccezionale non solo per la posizione istituzionale che occupava, ma anche per il legame personale che mantenne con la famiglia reale, consolidatosi sin dagli anni della Guerra di Successione, quando sostenne attivamente la causa borbonica. Tale appoggio fu ampiamente ricompensato: nel 1705, dopo la nomina a vescovo di Murcia, fu ricevuto con onori da Felipe V; nel 1719, quando fu creato cardinale da Clemente XI, il monarca, timoroso di un suo eventuale allontanamento dalla Spagna, cercò di garantirgli una collocazione stabile nell'orbita della corte. Non sorprende, pertanto, che questa prossimità alla Corona si traducesse nell'invio a Madrid di doni particolarmente sontuosi, accuratamente selezionati per soddisfare i gusti e le aspettative dei sovrani.

*Sus Mag[esta]des estiman las antiguedades de esta Corte [Roma], assi en quadros como en piedras* [...]», decise di consegnare «*un S[an]to X[ris]pto a la columna, hechura de Miguel Angel Bonarota*[320]*, y un Salvador de medio cuerpo*[321]*, hechura del mismo, y otro representante Olimpia, hechura de la escuela griega, y quatro pequeños originales, tres de ellos de Nuestra S[eño]ra en varios misterios, y otro del seráfico P[adr]e S[a]n Fran[cis]co durmiendo*»[322].

L'oggetto di maggiore interesse è l'Olimpia, «*hechura de la escuela griega*», che, come ha suggerito Mercedes Simal, deve identificarsi con un rilievo ancora oggi conservato nelle Collezioni Reali spagnole, attribuito con solide argomentazioni da Francesco Caglioti a Desiderio da Settignano[323]. Questa composizione godette di una particolare fortuna a partire dalla metà del XVII secolo, poiché, come avvenne per la *Fede*, repliche dell'opera circolarono in diverse corti italiane ed europee. Nel 1756 lo scultore piemontese Filippo Collino, allora attivo a Roma, realizzò una copia del rilievo di Desiderio, probabilmente a partire da un calco conservato in città, con l'intento di inviarla alla corte di Savoia, dove giunse accompagnata da un rilievo raffigurante Alessandro Magno[324]. In una data imprecisata, un'altra coppia di rilievi — forse opera dello stesso autore o del suo immediato entourage — fu inviata in Russia, verosimilmente anch'essa come dono diplomatico, dove risulta documentata già prima del 1790 nel palazzo di Pavlovsk, precisamente nel boudoir della zarina Marija Fëdorovna[325].

---

Per un profilo del cardinale, del suo patronato e del suo ruolo a Roma: Bottineau (1962) 1986, p. 374; López-Guadalupe 2003–04; Simal 2006, p. 269, nota 30; Díaz Gómez 2016; Barrio Gonzalo 2022.

[320] Si tratta di una piccola figura in marmo raffigurante Cristo alla colonna, individuata da Margarita Estella nel 1982 presso il Museo Arqueológico Nacional di Madrid (n. inv. 1920/13/4), dove giunse nel 1920 proveniente dal Museo del Prado. Nel catalogo del Real Museo de Pintura y Escultura del 1857, in cui figurava ancora registrata con il numero 245 — che conserva tuttora —, se ne indicava già la provenienza dalle Collezioni Reali (Ossorio y Sala (1862–65), vol. III (1864), p. 23, fig. X), una traiettoria successivamente confermata da Amelia Aranda (1999, pp. 191–92, citato in Estella 2008, p. 18, nota 4), la quale ha individuato la scultura nella testamentaria di Carlos III, che l'avrebbe ricevuta per via ereditaria attraverso la madre, prima destinataria del dono.

[321] Mercedes Simal 2006, p. 269, nota. 30. Patrimonio Nacional, n. inv. 10006486.

[322] Simancas, AGS, Estado 4901, s. f., trascritto parzialmente in Bottineau (1962) 1986, p. 398, nota 105, e integralmente in Simal 2006, p. 269. Si ignora quale fosse l'origine delle opere.

[323] Patrimonio Nacional, n. inv. 10040081. Caglioti 2006, pp. 96-98; Caglioti 2008, p. 81. Quest'ultimo contributo corrisponde agli atti di un convegno organizzato nel 2003 presso la National Gallery of Art di Washington, occasione nella quale l'autore presentò per la prima volta la proposta attributiva.

[324] Torino, Palazzo Reale, Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio del Piemonte, invv. SM 601 e SM 660. Caglioti 2006, pp. 97, 101, n. 12; Caglioti 2008, p. 107, n. 81.

[325] Caglioti 2006, pp. 97, 101, nota 13. Si conosce inoltre una seconda versione in marmo di questa composizione, conservata presso il Philadelphia Museum of Art e proveniente dalla collezione Foulc di Parigi, la cui esecuzione può essere considerata romana del XVII secolo. Cfr. Caglioti 2006, p. 98, fig. 71.

Si delinea così un fenomeno che trascende il caso isolato e che permette di parlare di una vera e propria produzione quasi seriale di doni diplomatici. La diffusione del rilievo attribuito a Desiderio da Settignano — identificabile con l'Olimpia menzionata nelle fonti — dimostra come determinati modelli, dotati di un'aura di classicità e di prestigio antiquario, venissero replicati, adattati e reindirizzati verso diverse corti europee in funzione delle esigenze della situazione. Il fatto che copie o derivazioni dell'opera siano documentate presso la corte sabauda e, successivamente, in Russia, conferma l'esistenza di un circuito internazionale nel quale il valore del dono non risiedeva tanto nell'unicità dell'oggetto quanto nella sua appartenenza a un linguaggio condiviso, capace di evocare l'autorità dell'Antico e di inserirsi in un orizzonte estetico comune alle monarchie europee. In questo senso, la circolazione dell'Olimpia, così come avienne con la *Fede* non appare come un episodio isolato, bensì come parte di una strategia diplomatica più ampia, nella quale la scultura — e in particolare il rilievo di ascendenza rinascimentale o classica — funzionava come veicolo privilegiato del nuovo gusto paneuropeo

In ultimo luogo, colpisce che le tre attribuzioni riportate nel documento con cui lo stesso Belluga consegna le sculture all'ambasciatore Sebastián de la Quadra, ministro di Felipe V, risultino errate o, forse, consapevolmente alterate. Né il Cristo alla colonna né il rilievo del Salvatore possono difficilmente essere messi in relazione con lo scalpello di Michelangelo — semmai con un maestro fiorentino del Cinquecento — così come appare del tutto impossibile considerare greco il rilievo dell'Olimpia. Non si tratta tanto di stabilire se tali indicazioni intendessero ingannare i destinatari quanto di osservare il fatto stesso che esse venissero presentate come "antiche" o come capolavori di maestri supremi. È precisamente questa qualificazione a risultare significativa: il valore simbolico del dono si costruiva attraverso la sua dichiarata appartenenza all'orizzonte dell'Antico o a un canone artistico di massima autorità. In altre parole, ciò che conta non è l'eventuale errore attributivo, ma l'atto di nominare l'opera come greca o michelangiolesca, inserendola così in una genealogia di prestigio funzionale a soddisfare le aspettative e il gusto dei sovrani.

In conclusione, il passaggio dal bronzo e dalle pietre dure al marmo bianco nei doni diplomatici destinati alla corte di Felipe V non costituisce un semplice mutamento materiale, bensì il segno di una trasformazione più profonda del linguaggio simbolico della diplomazia artistica. La predilezione per opere capaci di evocare l'Antico — sia attraverso la materia, sia mediante modelli rinascimentali o attribuzioni costruite in chiave antiquaria — rivela l'emergere di un orizzonte estetico condiviso dalle principali corti europee, nel quale la scultura in marmo si affermò come veicolo privilegiato di prestigio, erudizione e legittimità. In questo contesto, la

corte borbonica spagnola non appare come mera destinataria passiva, ma come interlocutrice pienamente inserita in un circuito internazionale di scambi simbolici, capace di riconoscere, appropriarsi e reinterpretare modelli e oggetti provenienti da Roma e dall'Italia. I doni qui analizzati dimostrano, in definitiva, come la materialità dell'opera, la sua presunta antichità e la retorica della sua attribuzione concorressero a costruire un dispositivo diplomatico complesso, nel quale arte, politica e memoria dell'Antico si intrecciavano in modo indissolubile.

***

In definitiva, l'analisi degli esempi esaminati dimostra con chiarezza che la scultura costituì uno dei veicoli privilegiati della diplomazia artistica tra l'Italia e le corti di Carlos II e Felipe V. Pur in presenza di importanti contributi pittorici, fu la scultura a consentire di esprimere con maggiore efficacia magnificenza, devozione e fedeltà politica, grazie alla sua forza materiale, alla sua presenza tridimensionale e alla sua capacità di incarnare valori dinastici ed ecclesiastici. È particolarmente significativo, in tal senso, che il nunzio Zondadari abbia tentato di omaggiare il primo Borbone — in un momento di altissima tensione tra Madrid e il Vaticano, giunto fino alla rottura delle relazioni diplomatiche — con una serie di raffinate sculture guidate da un Crocifisso di Alessandro Algardi. Analogamente, non sorprende che i Barberini abbiano fatto ricorso in modo sistematico alla scultura in congiunture di speciale rilievo politico: durante il regno di Felipe IV con l'altare dell'*Incontro tra Leone Magno e Attila* di Algard (fig. 29)i; nella minorità di Carlos II con il rilievo bacchico di Duquesnoy (fig. 31); e, già sotto Felipe V, con l'invio a Napoli, nel 1702, di quattro statue che il cronista di famiglia definì «quattro meraviglie».

Il successo di tali opere rispondeva a molteplici fattori. In primo luogo, alla loro dimensione tematica, che in numerosi casi costituiva un esplicito riconoscimento — talora persino un gesto di deferenza — nei confronti del destinatario. Particolarmente eloquenti risultano quei doni volti a esaltare la dimensione politica dei sovrani, sia in stretta consonanza con l'autorità ecclesiastica — come suggerisce il caso della *Fontana dei Fiumi* (cat. 1) di Bernini — sia attraverso l'affermazione della sovranità universale della Monarchia Ispanica, come nelle allegorie delle *Quattro Parti del Mondo* di Lorenzo Vaccaro (cat. 26a, 26b, 26c, 26d). In molti altri casi, tuttavia, prevalse la dimensione religiosa, sia come strumento di legittimazione delle aspirazioni spirituali della Casa d'Austria — come attestano i rilievi di Santa Rosa de Lima di Melchiorre Cafà (cat. 8a, 8b)— sia in chiave strettamente devozionale, come nei Crocifissi algardiani eseguiti con tre chiodi (cat. 4), in conformità con l'ortodossia iberica.

Sotto Carlos II, la preferenza per il classicismo bolognese e per materiali preziosi rivelò una sensibilità coerente con la tradizione asburgica, culminata nella straordinaria fortuna di

Algardi a Madrid. Con Felipe V, tale eredità non fu interrotta, ma progressivamente riorientata: a partire dagli anni Venti del Settecento si affermò una crescente valorizzazione dell'Antico, tradotta nell'uso privilegiato del marmo bianco e nella circolazione di modelli di ascendenza classica. Il dono scultoreo si adattò così a un nuovo orizzonte culturale, in sintonia con le tendenze europee e con lo sviluppo degli studi antiquari.

Parallelamente, mutò anche la percezione di questi oggetti. Se in precedenza essi avevano operato principalmente come strumenti devozionali o dispositivi di rappresentazione politica, nel secondo regno del primo Borbone iniziarono a essere collocati in spazi concepiti con un carattere quasi museografico, anticipando forme di collezionismo erudito e illuminato. Non si trattò di una rottura, bensì di una riconfigurazione dei codici simbolici della magnificenza cortigiana, ora fondata sull'autorità della forma antica e sulla legittimazione culturale del potere.

I doni scultorei si rivelano pertanto strumenti centrali nella costruzione delle relazioni politiche e simboliche tra Roma, Firenze e Madrid in un momento di delicata transizione dinastica. Essi contribuirono a definire un linguaggio visivo condiviso, nel quale arte, religione e politica si intrecciarono in modo indissolubile. Lungi dall'essere meri gesti di cortesia, queste opere agirono come dispositivi di negoziazione e come manifestazioni tangibili della configurazione simbolica del potere monarchico nell'Europa del primo Settecento.



Fig. 23. Melchiorre Cafà, *Santa Rosa de Lima*, 1665 *ca*. Lima, Catedral. Foto: Perú Barroco.



Fig. 24. Melchiorre Cafà, *Vergine con il Bambino e cinque santi domenicani*, 1665 *ca*. Wien, Albertina, n. inv. 1041. Foto: Albertina.



Fig. 25. Melchiorre Cafà, *Vergine con il Bambino e cinque santi domenicani*, 1665 *ca.* Parigi, Musée du Louvre, n. inv. 9599. Foto: Musée du Louvre.



Fig. 26. Lorenzo Sánchez, *Vergine con il Bambino e cinque santi domenicani*, ultimo terzo del XVII secolo. Cuzco, Monastero de Santa Catalina de Siena. Foto: Page 2009, p. 33, fig. 80.



Fig. 27. Scuola cusqueña, Carlo II e Santa Rosa da Lima che difendono l'Eucaristia, ultimo terzo del XVII secolo. Collezione Celso Pastor de la Torre. Foto: Wikipedia.



Fig. 28. Antonio Giorgetti (qui attribuito), Natività, ca. 1660. Alba de Tormes, Museo Carmus. Foto: autore.



Fig. 29. Alessandro Algardi (inv.), Ercole Ferrata e Pietro da Cortona (mod.), Santi Loti e Giovanni Artusi (fus.), *L'Incontro tra Leone Magno e Attila*, 1657–59. Madrid, Patrimonio Nacional, n. inv. 10012251. Foto: Patrimonio Nacional.



Fig. 30. François Duquesnoy (inv.), Tommaso Fedeli (esc.), *L'Amore sacro e profano,* 1659 *ca.* Madrid, Museo del Prado, n. inv. E000300. Foto: Museo del Prado.



Fig. 31. François Duquesnoy (inv.), Michele Sprinati (fond.), *Sileno ebbro*, 1660 *ca.* Anversa, Rubenshuis, n. inv. RH.B.045. Foto: autore.




Fig. 32. Tommaso Fedele, *Ercole*, metà del XVII secolo. Madrid, Museo del Prado, n. inv. E000297. Foto: Museo del Prado.



Fig. 33. Alessandro Algardi (inv. e mod.), Domenico Guidi (fus.), *Alare con figura di Cibele*; Alessandro Algardi (inv. e mod.), Ercole Ferrata (fus.), *Alare con figura di Nettuno*, 1654–1656. Patrimonio Nacional, nn. inv. 10012576, 10090957. Foto: Patrimonio Nacional.




Fig. 34. Autore sconosciuto, *Giudizio di Salomone*, datazione sconosciuta. Patrimonio Nacional, n. inv. 10033067. Foto: Patrimonio Nacional.



Fig. 35. Luisa Roldán, *San Michele Arcangelo*, 1692 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10034690. Foto: Patrimonio Nacional.




Fig. 36. Francisco Camilo, *San Michele Arcangelo*, ultimo terzo del XVII secolo. Madrid, Museo del Prado, n. inv. D000039. Foto: Museo del Prado.



Fig. 37. Lorenzo Vaccaro, *San Michele Arcangelo*, 1700 *ca.* Collezione privata. Foto: Martínez Leiva 2022, p. 355, fig. 142.




Fig. 38. Gian Lorenzo Bernini, *Cristo crocifisso*, 1655 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10014979.

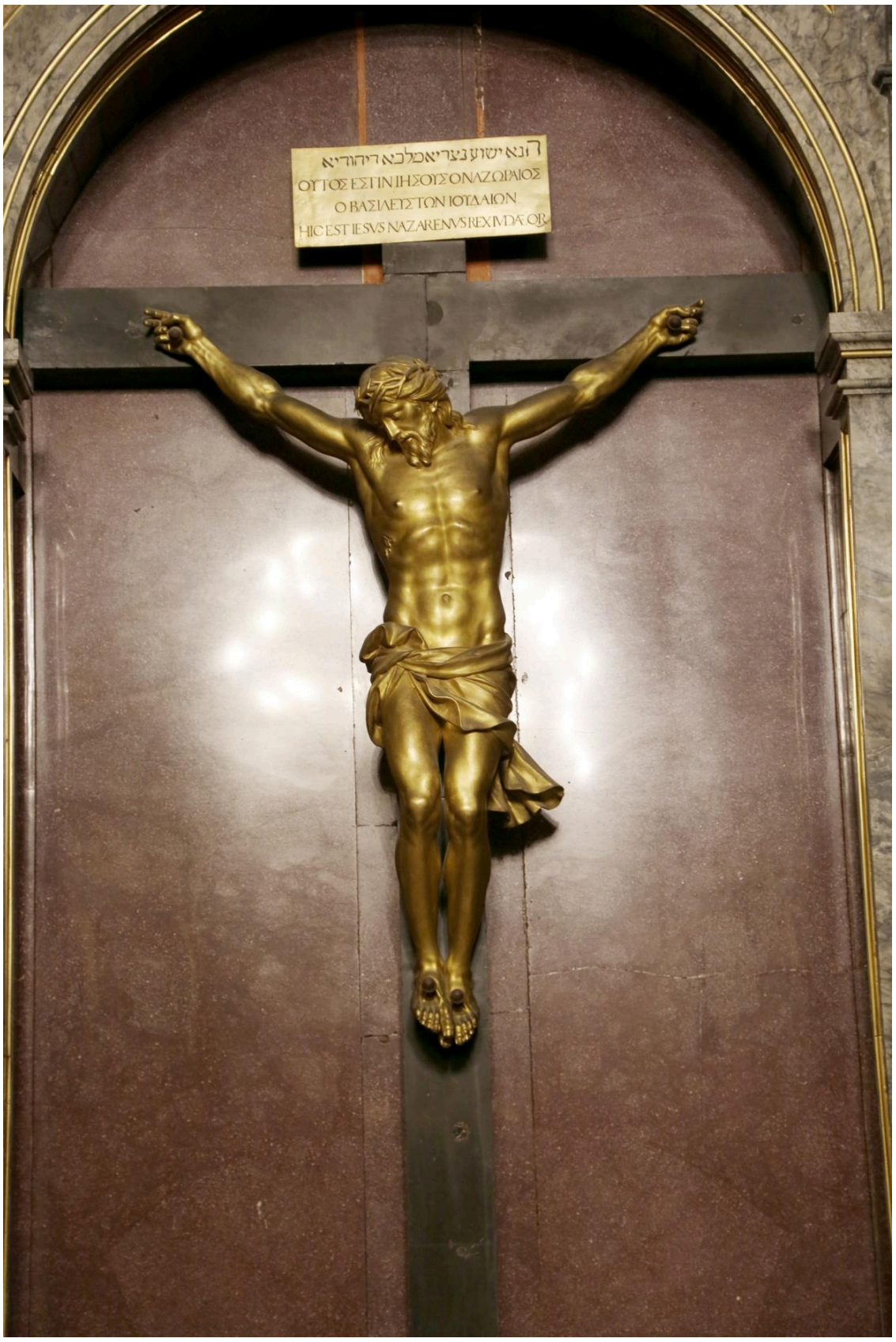



Fig. 39. Alessandro Algardi (inv.), Domenico Guidi (fus.), *Cristo crocifisso*, 1655 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10045275. Foto: Patrimonio Nacional.



Fig. 40. Jacopo del Duca (inv.), Giovanni Battista Franconio (fus.), *Cristo crocifisso*, fine del XVI secolo o inizi del XVII secolo. Patrimonio Nacional, n. inv. 10012057. Foto: Martín 1990, p. 23.

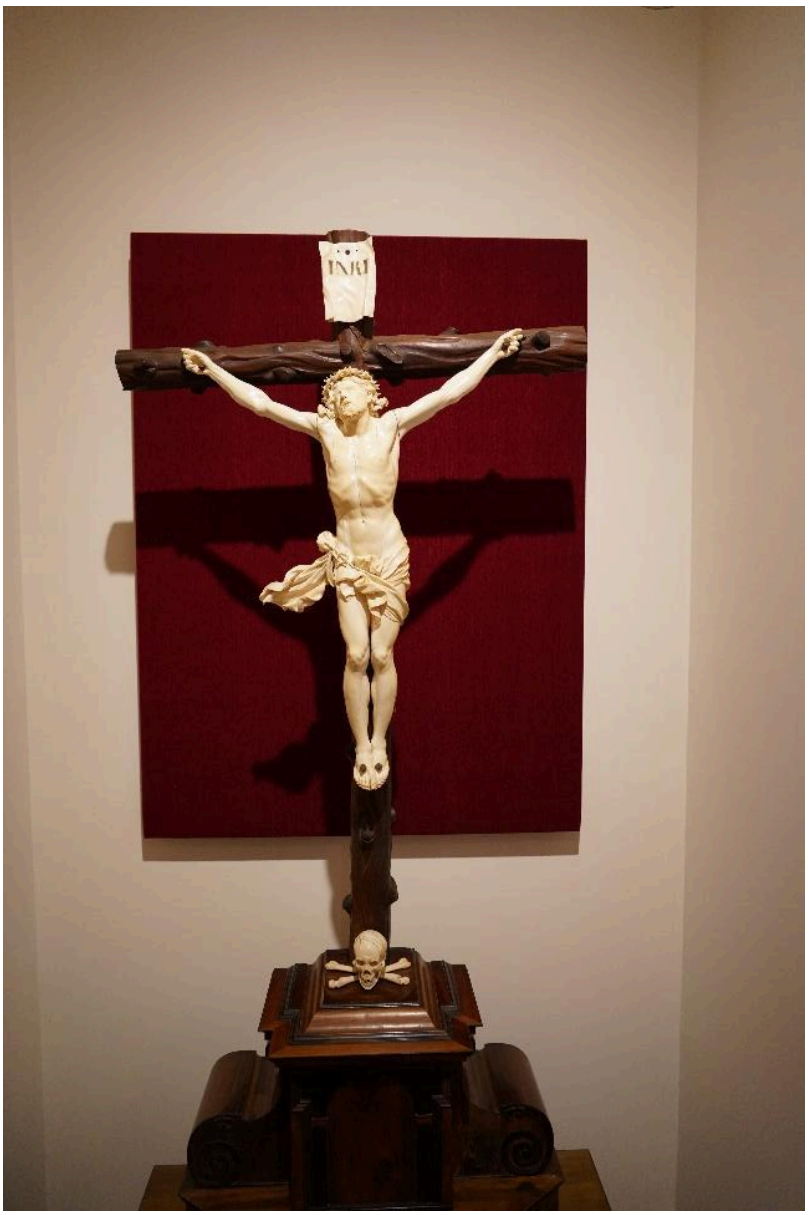



Fig. 41. Claude Beissonat (qui attribuito), *Cristo crocifisso*, ultimo terzo del XVII secolo? Alba de Tormes (Salamanca), Museo Carmus. Foto: autore.



Fig. 42. Gian Lorenzo Bernini e collaboratori, *Fontana dei Fiumi*, 1680 *ca.* Blenheim (Regno Unito), Blenheim Palace. Foto: Fusconi, Fernández-Santos, Kuh-Forth 2004, p. 340.



Fig. 43. Pietro del Po, *La famiglia reale spagnola con la Vergine Maria e le rappresentazioni dei quattro continenti*, 1662. Toledo, Catedral Primada. Foto: Carrió-Invernizzi 2008c, p. 84, fig. 1.




Fig. 44. Jerónimo de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo cristiano*, 1666. Foto: Setaro 2021, p. 256, fig. 59.

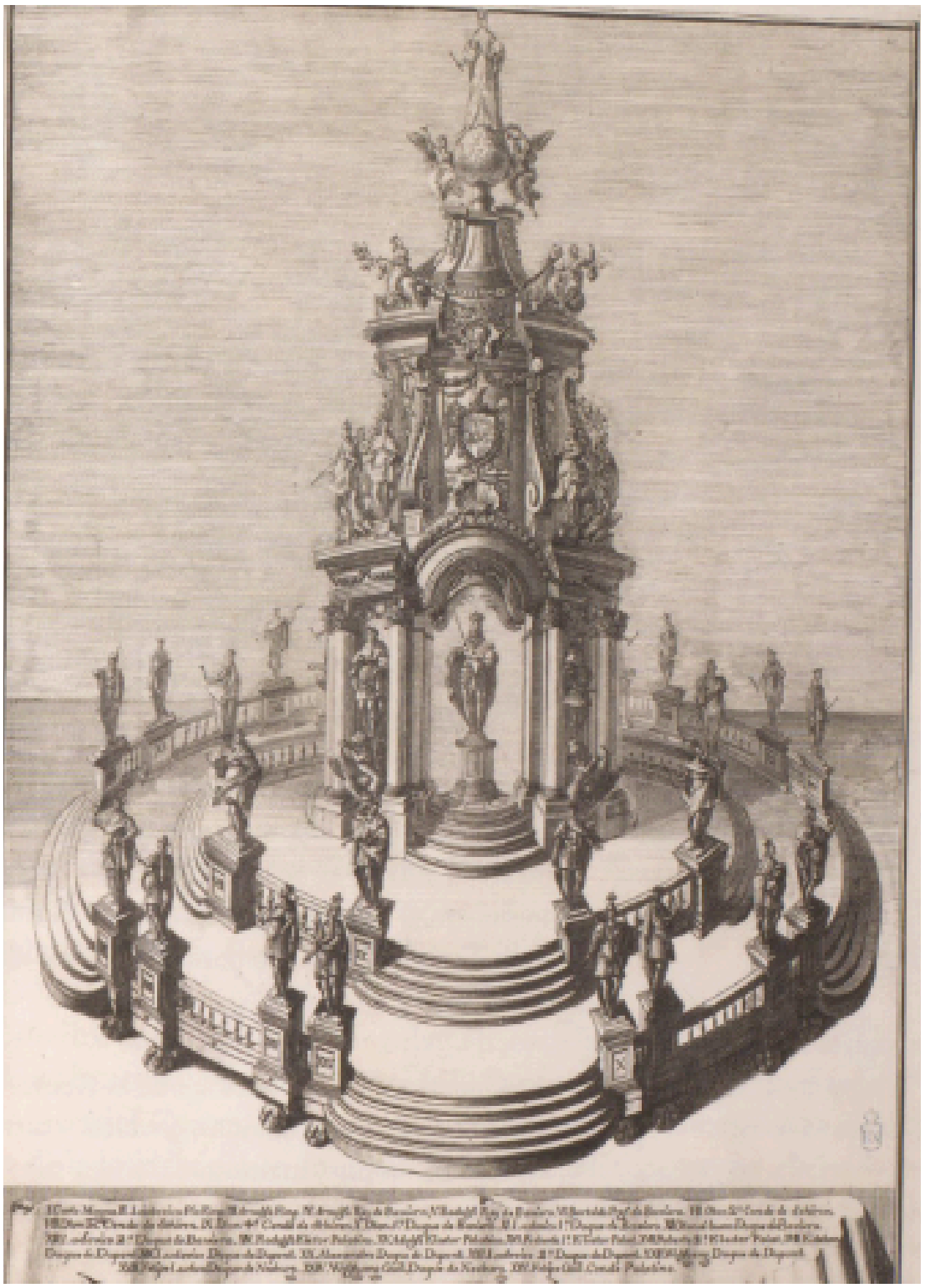


Fig. 45. Lázaro Gómez (diseg.), Juan Minguet (inc.), *Genealogia della regina Mariana di Neoburgo*. Madrid, Biblioteca Nacional, n. inv. sconosciuto. Foto: Martínez Leiva 2022, p. 349, fig. 138.



Fig. 46. Pietro Bernini, Gian Lorenzo Bernini, *Putti su drago*, 1617 *ca.* Los Angeles, J. Paul Getty Museum, n. inv. 87.SA.42. Foto: J. Paul Getty Museum.



Fig. 47. Gian Lorenzo Bernini, *Andromeda*, 1617 *ca.* Collezione privata. Foto: Clemente 2024, p. 1100.



Fig. 48. Giovanni Giardini, *Tabernacolo di Santa Maria Egiziaca*, 1702 *ca.* New York, The Metropolitan Museum of Art, Wrightsman Fund, 1995, 110. Foto: The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 50. Giovanni Giardini, *Tabernacolo*, 1709 *ca.* Residenz, Monaco di Baviera, n. inv. RK 178 (WAF). Foto: González-Palacios 1995, p. 369, fig. 17.



Fig. 51. Giovanni Giardini, *Reliquiario della Santa Croce*, 1711 *ca.* Vienna, Geistliche Schatzkammer.

Foto: Montagu 1996, pl. IX.



Fig. 49. Placido Costanzi, *Espulsione del nunzio Federico Zondadari da Madrid*, 1728. Minneapolis Institute of Art, n. inv. 69.32. Foto: Minneapolis Institute of Art.



Fig. 52. Manifattura fiorentina (su invenzione di Giovanni Battista Foggini), con interventi posteriori, *Arca di San Felice*, inizi del XVIII secolo. Madrid, Patrimonio Nacional, n. inv. 100012349. Foto: Patrimonio Nacional.





Figg. 53a, b. Giulio Finelli, Matteo Bonarelli (inv. e fus.), *Leoni*, 1650 *ca.* Madrid, Museo del Prado, n. inv. O000453. Foto: Museo del Prado.




Fig. 54. Teodoro Ardemans (inv.), Gérard Edelinck (inc.), *Ritratto equestre di Filippo V*, 1704. Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/2949/20/1. Foto: Biblioteca Nacional de España.



Fig. 55. Antonio Palomino, *Ritratto di Filippo V*, 1710 *ca.* Salamanca, Universidad. Foto: Wikipedia.

## 3. La scultura italiana nella decorazione dei *Reales Sitios*

Il considerevole numero di sculture italiane moderne che entrarono a far parte delle Collezioni Reali durante i regni di Carlos II e Felipe V, attraverso molteplici canali— commissioni dirette, doni diplomatici o acquisizioni— trovò rapidamente sistemazione nei sistemi decorativi articolati nei diversi *Reales Sitios*. Tali opere, insieme alle altri ornamenti e agli oggetti suntuarî che componevano il patrimonio regio, si integrarono così negli scenari palatini nei quali si svolgevano le funzioni pubbliche connesse all'autorità monarchica, mentre al contempo ornavano, come manufatti artistici, gli spazi destinati agli aspetti più intimi della vita del re, della regina e dei membri della corte.

Al fine di valutare nella sua giusta misura il ruolo svolto dalla scultura barocca italiana nei palazzi reali spagnoli, si procederà all'analisi di tre dei principali centri della monarchia: il Real Alcázar, il Palacio del Buen Retiro e il Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Lo studio di tali gallerie e ambienti palatini esclude deliberatamente altri luoghi, quali il Monastero di San Lorenzo de El Escorial, il Palacio del Pardo o Aranjuez, nei quali pure si conservò un numero significativo di sculture italiane di rilievo. Tale esclusione risponde tuttavia a differenti motivazioni: in alcuni casi, la funzione delle opere non fu strettamente decorativa — dimensione sulla quale si concentra il presente studio — ma devozionale o strutturale, come nel caso dell'altare della Sagrada Forma a El Escorial (figg. 67, 68), sul quale ci concentreremo nel seguente capitolo; in altri, la loro incorporazione alle Collezioni Reali non dipese direttamente dalle politiche promosse da Carlos II o Felipe V, come accade per buona parte delle sculture del «Jardín del Rey» ad Aranjuez, integrate nel patrimonio regio sotto Felipe IV.

Anche all'interno di questi spazi è stato adottato un criterio di selezione ancora più restrittivo, per ragioni strettamente metodologiche. Nel caso del Real Alcázar, l'analisi si è concentrata esclusivamente sul «Cuarto del Rey», lasciando deliberatamente al di fuori gli appartamenti della regina e, più in generale, gli ambienti occupati da altri membri della corte residenti nel palazzo, in considerazione dell'assenza di inventari completi o di documentazione sufficientemente precisa. Tale scelta implica l'esclusione dal presente capitolo — benché non dall'insieme da questo lavoro — di opere quali *San Michele Arcangelo che sconfigge il Demonio* di Alessandro Algardi (cat. 5), collocato nell'oratorio della regina (fig. 56, n. 37); la *Genealogia di María de Neoburgo* (fig. 45), che doveva trovarsi nella «Galería de la Reina» (fig. 56, n. 32), omologa della «Galería del Mediodía» (fig. 56, n. 23) del re; o le *Quattro Parti del Mondo* di Lorenzo Vaccaro (cat. 26a, 26b, 26c, 26d), situate nella «Galería del Cierzo» della Regina, parallela a quella del re (fig. 56, n. 33).

D'altro canto, sebbene il presente studio si concentri su opere eseguite in Italia tra il 1660 e il 1740 circa, risulta estremamente difficile escludere del tutto manufatti che non rientrano rigidamente in tale delimitazione cronologica e geografica. Pur non costituendo il nucleo dell'analisi, si è ritenuto opportuno menzionarli quando la loro presenza contribuisce a contestualizzare il processo decorativo delle residenze regie in età *carolina* e *filipina*, offrendo una visione più ampia del quadro esaminato e consentendo di valutare con maggiore precisione il ruolo svolto da determinate sculture moderne nel sistema decorativo dei *Reales Sitios*.

Molte delle identificazioni proposte in queste pagine si fondano inoltre su inventari reali e documentazione amministrativa nei quali non sempre sono specificate con chiarezza la paternità e la cronologia delle opere elencate. Ciò impone di maneggiare con prudenza le categorie di «antico» e «moderno», spesso utilizzate in modo impreciso nelle fonti, e spiega come alcune opere qui considerate "antiche" possano in realtà corrispondere a produzioni contemporanee, o viceversa. In tale contesto, si è optato per un criterio il più possibile inclusivo, nella speranza che tali riferimenti possano risultare utili a future ricerche, senza per questo compromettere la coerenza metodologica dell'insieme.

Come già anticipato, il fondamento del presente discorso risiede anzitutto nella documentazione archivistica, in particolare inventari e testamentarie. Tra questi documenti spiccano i cosiddetti *careos*, ossia i registri delle incorporazioni e delle sostituzioni nella decorazione dell'Alcázar tra il 1666 — anno in cui fu redatto l'inventario del palazzo dopo la morte di Felipe IV[326] — e il 1686[327]. Di particolare rilievo è inoltre l'inventario dell'Alcázar del 1686, pubblicato da Bottineau nel 1958 e successivamente trascritto integralmente da Ángel Rodríguez Rebollo e Gloria Martínez Leiva[328]. Per lo studio della decorazione dell'Alcázar, del

[326] L'inventario redatto dopo la morte del re, che comprende dipinti e ornamenti, è stato pubblicato da Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015. Tuttavia, esso risulta incompleto, poiché le ultime pagine — relative, tra l'altro, al «Salón de los Espejos» (fig. 56, n. 21) — sono state strappate.

[327] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 5, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, pp. 901-08.

[328] Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, pp. 985–93; Madrid, AGP, Secc-Administrativa, leg. 38, exp. 3, ff. 85r–94v; si citano qui unicamente i riferimenti alle «*estatuas, espejos, bufetes de piedra y otros adornos*». Esiste inoltre una copia in Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 15. La redazione di un inventario di tale portata in quella data risulta, in effetti, sorprendente, poiché documenti di questa ampiezza non venivano elaborati con frequenza. Laura Oliván 2014, pp. 34–36, ha proposto che la sua compilazione fosse legata alla conclusione della *curatela* esercitata da Mariana de Austria su Carlos II; ipotesi che, tuttavia, Ribot 2025, pp. 163–64, mette in discussione, negando l'effettiva esistenza di tale tutela da parte della regina reggente nei confronti del figlio.

Buen Retiro e, più in generale, dell'insieme delle Collezioni Reali, risultano infine fondamentali le *testamentarías* del monarca (1700–03), pubblicate integralmente da Gloria Fernández-Bayton[329].

Il panorama documentario relativo al regno di Felipe V appare, al contrario, assai più frammentario, a causa della scarsità e dell'ineguale conservazione delle fonti. Tra queste riveste particolare importanza l'inventario delle sculture salvate dall'incendio dell'Alcázar — primo documento che testimonia le aggiunte scultoree introdotte dal sovrano nella decorazione del palazzo tra il 1700 e la distruzione dell'edificio nel 1734, trascritto integralmente per la prima volta nell'appendice della presente tesi[330]—, il quale presenta tuttavia non poche incongruenze e difficoltà interpretative. Ben più problematica è però l'assenza di un'edizione completa della *testamentaría* del monarca, conservata soltanto in forma frammentaria[331]. Tale lacuna limita in modo significativo la possibilità di ricostruire con precisione la configurazione della Collezione Reale nella prima metà del XVIII secolo, impedendo una conoscenza esaustiva degli ornamenti presenti nel Buen Retiro e negli altri Reales Sitios e rendendo complessa la ricostruzione della traiettoria di molte sculture appartenenti alla Corona lungo l'intero arco del regno. Ne deriva l'impossibilità di determinare con certezza quali opere furono rimosse dall'Alcázar prima del 1734 e successivamente redistribuite all'interno del patrimonio borbonico. Questo inevitabile margine di incertezza impone pertanto una costante cautela interpretativa e conferma la necessità di ulteriori approfondimenti.

Molto più favorevole appare, invece, il quadro documentario relativo al Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. A differenza dell'Alcázar o del Buen Retiro, per questo *Real Sitio* si conserva un numero considerevole di inventari reali, in gran parte pubblicati da María Jesús Herrero Sanz[332] e Mercedes Simal[333], che consentono di ricostruire con maggiore precisione la disposizione e l'evoluzione delle collezioni. A ciò si aggiunge l'abbondante letteratura di viaggio e le descrizioni contemporanee, che offrono preziose testimonianze sull'interno del palazzo e sulla configurazione decorativa dei suoi spazi[334]. Tale densità documentaria non elimina del tutto le

---

[329] Fernández-Bayton (1975-85).

[330] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 10.

[331] In questo senso, rivestirà particolare interesse la futura consultazione della tesi di dottorato di Mercedes Simal 2016a, dedicata allo studio del Palacio del Buen Retiro durante i regni di Felipe V e Fernando VI, tuttora non accessibile al pubblico.

[332] Herrero 2000; Herrero 2001. Gli inventari conosciuti del palazzo fino al 2000 sono raccolti in *El Real Sitio de La Granja* 2000, p. 476.

[333] Simal 2016b.

[334] Twiss 1774; Ponz (1772-94) 1947, pp. 890-892; Martín Sedeño (1825) 1845; Fagoaga, Muñico 1845; Breñosa, Castellarnau 1884; Maestre 1936,

lacune interpretative, ma permette un'analisi più articolata dei programmi decorativi e dell'inserimento della scultura italiana nel progetto cortigiano borbonico.

### a) Il Real Alcázar di Madrid durante il governo di Carlos II

Al momento della nascita di Carlos II (6 novembre 1661), la decorazione del Real Alcázar di Madrid aveva già raggiunto un altissimo grado di sofisticazione e complessità, che si sarebbe ulteriormente accresciuto negli anni successivi, tanto durante la minorità del sovrano quanto dopo la sua effettiva assunzione del potere, sotto la reggenza della madre, Mariana de Austria. Già il giorno stesso del suo battesimo, il 22 novembre 1661, venne collocato nella Real Capilla (fig. 56, n. X), all'interno di un imponente *retablo* disegnato da Sebastián Herrera Barnuevo, lo *Spasimo di Sicilia* di Raffaello, opera che tuttavia lo stesso Felipe IV non parve apprezzare tanto quanto spesso si è ritenuto[335]. Nel 1665 giunsero inoltre i rilievi romani inviati dai Barberini (figg. 30, 31), cui si è già fatto riferimento, e proprio nei primi anni di governo della *Junta* e dell'avvio effettivo della reggenza arrivò presumibilmente anche la *Fontana dei Fiumi* di Bernini (cat. 1), il cui spostamento tra le stanze del «Cuarto del Rey» sarà analizzato più avanti.

Dinanzi a tale dispiegamento, non sorprende che François Bertaut, già nel 1659, osservasse come, prima di giungere al *«gran salón donde estaba el rey*», fosse necessario attraversare «*las galerías y los salones, llenos de muchas estatua*s»[336]. Analogamente, un decennio più tardi, i cronisti che accompagnarono Cosimo de' Medici nel suo viaggio a Madrid (1668–69), pur soffermandosi soprattutto su dipinti e arazzi, sottolinearono la presenza di «*vaciados de una grandísima parte de las mejores estatuas de Roma*» e di «*gran cantidad (…) de vasos de pórfido con algunos bajorrelieves», oltre a «espejos adornados en pórfido*» e ad altre sculture e oggetti[337].

Sarà tuttavia durante il regno di Carlos II che si registra il maggior incremento di oggetti di scultorei nel palazzo, come attestano i *careos*, nei quali si afferma esplicitamente che «*ay mas adornos al presente que el año de 1666 quando se hizo el Ymbentario*»[338]. Lungi dall'essere una formula

---

[335] Così affermava lo stesso ambasciatore fiorentino a Madrid, Vieri da Castiglione, che ebbe modo di assistere all'installazione dell'opera. Egli osservava infatti che il dipinto di Raffaello non era stato considerato dal re come una delle migliori opere del maestro di Urbino: «Quattro giorni (or)sono fu portato in Palazzo il quadro di Raffaello da Urbino mandato dal Signore Conte d'Ayala, viceré di Sicilia, a Sua Maestà, e alla Maestà Sua non parve delle migliori opere di quell'huomo e questo detto (?) quadro, per il quale alcuni palermitani si erano ammirati, alcuni meno (¿?) sono». Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4977, s.f., 22 novembre 1661.

[336] Bertaut 1669, trascritto in *El Real Alcázar de Madrid* 2004, p. 501

[337] Sánchez Rivero 1933, trascritto in *El Real Alcázar de Madrid* 2004, pp. 499-500.

[338] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 5, f. 9v, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 908.

retorica, tale dichiarazione riflette un effettivo aumento del numero delle opere presenti, come dimostra il confronto tra i due momenti documentari. Le incorporazioni avvenute tra il 1666 e il 1686 risultano dunque costanti e significative, superando verosimilmente quelle dei decenni precedenti.

Tra le aggiunte di scultura moderna di origine italiana in età *carolina* spiccano le «*quatro figuras de Bronze, las dos de Ercules y dos de una Nimfa con unas serpientes, los pies triangulos todos yguales que siruen de adorno a los lados de las chimeneas en el suelo*»[339], collocate nella «Galería del Mediodía» o «de Retratos» (cat. 33a, 33b; fig. 56, n. 15), contigua alla «Pieza Ochavada» (fig. 56, n. 19). Tali opere, che venivano a sostituire «*dos morillos de bronce con dos figuras de lo mismo*»[340], probabilmente di fattura precedente, si inserivano in un ambiente riccamente articolato, dominato da un lungo numero di dipinti, soprattutto ritratti, tra cui la serie dei *Dodici Cesari* di Tiziano — distrutta nell'incendio del 1734 — e da un nutrito insieme di busti[341], teste di porfido[342] e rilievi di trionfi imperiali[343] già presenti in loco almeno dal 1666[344].

Tuttavia, tra il 1666 e il 1686 furono incorporati in questo luogo, oltre l'*Ercules* e la *Nimfa*, il rilievo dell'*amor sacro e profano* di Tommaso Fedeli, dono dei Barberini a Felipe IV (fig. 30)[345], e tre opere di nuovo ingresso nella Collezione Reale: «*una bancal de bronce a manera de quadro de Relieve*

---

339 Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 3, f. 87r, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 986, nn. 1663-66.

340 Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 5, f. 2r, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 901. Martínez Leiva e Rodríguez Rebollo 2015, pp. 525–26, cat. 770–71, propongono di identificare questi bronzi con alcune delle opere attualmente conservate presso il Museo Arqueológico Nacional di Madrid. Per queste opere, si veda Sáenz de Miera 1994b, p. 271.

341 Si veda Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 526–29, cat. 772–75, sebbene l'identificazione risulti in parte congetturale, a causa della difficoltà di individuare con precisione questi ritratti sulla base delle voci registrate negli inventari reali.

342 Secondo Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 523, n. 767, p. 525, n. 769, si tratterebbe rispettivamente di due ritratti di Augusto e di Cesare della serie di imperatori inviata a Felipe IV nel 1655 da Roma dal IV duca di Terranova (Patrimonio Nacional, nn. inv. 1003143, 1003144). Le restanti opere che componevano la serie si trovavano apparentemente al Buen Retiro, come si preciserà più avanti. Per queste, si veda Schröder 2001, pp. 54–58; García Cueto 2005a, p. 321; López Conde 2019, pp. 52–53.

343 Si tratta della Scena *di trionfo* di Benedetto Cervi Pavese (Madrid, Museo del Prado, inv. E000268; Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 522–23, cat. 766) e di *Parata di soldati*, attribuito al Bambaia (Madrid, Museo del Prado, inv. E000290; Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 524–25, cat. 768). Si veda Cupperi 2013.

344 Si veda Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 49-50, 489-529.

345 Madrid, Museo del Prado, E000300. Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 556-57, cat. 836.

*y de Campo de Laspilazuli, de siete quartas de ancho y una vara de alto*»[346], da identificare con il rilievo donata dalla medesima famiglia romana a Mariana de Austria a metà degli anni Sessanta (fig. 31), insieme a «*dos fabulas de bronce sobre peana de ébano, la una de Ercules matando un Centauro con la clava, y la otra de Leocconte con sus hijos que estan sobre dos bufetes*», la cui incorporazione dovette avvenire già durante il regno del figlio[347].

La decorazione della sala subì importanti rimaneggiamenti a partire da quel momento (1686), come illustra la *testamentaría* di Carlos II (1700-03)[348]. In effetti, i quattro «morillos» in bronzo furono trasferiti, nell'ultimo quarto del secolo, al Palacio del Buen Retiro, come si avrà modo di vedere, e «*las dos fabulas*» furono spostate, l'una nella «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 24)e l'altra nella «Pieza Oscura» (fig. 56, n. 13), come si specificherà più avanti. Alla decorazione della sala si aggiunsero tuttavia «*dos movimientos de relojes (…) echos en Nápoles dorados de molido*», composti da «*basa y cornisa de ébano y con concha sin figura arriba*», con un «*arbotante que cierra el frontis con cinco remates*», il tutto sostenuto da «*columnas salomonicas ochavadas con basa y capiteles de ébano*», le quali poggiavano a loro volta su «*dos de los bufetes*»[349].

Si può dunque immaginare la «Galería del Mediodía» come uno spazio densamente articolato, nel quale pittura e scultura si integravano in un programma decorativo profondamente mediato. Come tutto fa pensare, nei paramenti superiori si disponevano, appese in serie, le grandi tele veneziane e diverse effigi di uomini e donne, legate — direttamente o indirettamente — alla monarchia, mentre nella fascia inferiore si organizzava un registro scultoreo composto da busti in marmo e teste di porfido collocate su mensole addossate al muro. Allo stesso modo, su altri consolle in pietre pregiate si appoggiavano inizialmente i bronzi di soggetto mitologico, poi sostituiti dai complessi orologi napoletani. A mezza altezza, in dialogo con l'insieme pittorico, si integravano i rilievi in lapislazzuli e porfido, allestiti come *pendants*, le cui superfici levigate e cromaticamente intense rafforzavano il carattere sontuoso dello spazio. Infine, completando la scenografia nel registro inferiore e fiancheggiando i camini, i quattro allari in bronzo — con le figure di Ercole e della ninfa tra serpenti — chiudevano la decorazione dell'insieme[350].

---

[346] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 3, ff. 86v–87r, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 986, n. 1659.

[347] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 3, ff. 87r, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 986, nn. 1661–62.

[348] Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), pp. 134-36.

[349] Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 135, cat. 35.

[350] Richiamo qui l'attenzione sull'esistenza di «*una medalla de marmol blanco del Sr Emperador Carlos quinto laureado y con el tuson en su Peana también de marmol*», presente nell'«Alcoba de la Galería de Retratos» (fig. 56, n. 16), che dovette essere collocata in tale ambiente tra il 1666 e il 1686, come illustrano i *careos* (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768,

Una delle «*fabulas de bronce*», quella che rappresenta «*un Hércules matando un centauro con la clava*», composizione che deve con ogni probabilità identificarsi con una versione della celebre opera di Giambologna commissionata allo scultore da Francesco I de' Medici nel 1580 e integrata nella serie dei dodici bronzi dedicati alle fatiche dell'eroe[351], dopo la sua permanenza nella «Galería del Mediodía» (fig. 56, n. 15) passò, dopo il 1686, alla «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 23), dove compare registrata nella *testamentaría* di Carlos II insieme ad altri due gruppi in bronzo, la cui incorporazione nelle Collezioni Reali dovette prodursi anch'essa durante il suo regno. Questi raffiguravano rispettivamente un leone che attacca un cavallo e un leone che affonda le fauci in un toro, composizioni la cui invenzione — sebbene forse non la loro esecuzione — potrebbe attribuirsi al medesimo scultore, poiché evocano con chiarezza alcune delle sue creazioni più celebri[352].

Queste tre opere trovarono collocazione accanto a numerose altre sculture italiane di moderna fattura che furono depositate in tale spazio durante il regno dell'ultimo Austria, trasformando la «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 23) — autentico *sanctasanctórum* della decorazione pittorica dell'Alcázar — in una vera e propria galleria di scultura[353]. Prima del 1686, ebbe luogo il

exp. 5, f. 86v, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 987). Nella *testamentaría* di Carlos II l'opera risulta registrata nella «Galería del Poniente», nota anche come «Dorada» (fig. 56, n. 8). Fernández Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 141, n. 7). Tutto induce a ritenere che si tratti di Madrid, Museo del Prado, E000264. Tuttavia, il fatto che nei *careos* sia descritta come laureata — attributo di cui è privo il busto citato, opera di Pompeo e Leone Leoni — impone, quanto meno, di richiamare l'attenzione sulla precisione della descrizione documentaria.

[351] Si veda D. Zikos, in *Giambologna* 2006, p. 175. Fernández-Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 150. Si può ipotizzare, a titolo meramente congetturale, che quell'Ercole possa identificarsi con l'esemplare attualmente conservato presso il Museo Arqueológico Nacional (n. inv. 52862), dove giunse proveniente dal «Real Gabinete de Historia Natural», nel quale sarebbe stato probabilmente depositato per volontà di Carlos III. Si veda R. Coppel, in *Brillos en Bronce* 2009, pp. 132–33, cat. 15. Del gruppo esiste un'altra versione nel Museo del Prado (E000406; cfr. R. Coppel, in *Brillos en Bronce* 2009, pp. 270–73, cat. 76), proveniente dalla collezione Paroy (Sancho 2009, p. 68, n. 75, nota 52).

[352] I due gruppi risultano attualmente dispersi, poiché si conserva soltanto una coppia di identica iconografia proveniente dall'acquisto Paroy (Patrimonio Nacional, nn. inv. 10032748, 10032750. Si veda R. Coppel, in *Brillos en Bronce* 2009, pp. 276–77, cat. 78; Sancho 2009, p. 66, nn. 30 e 31).

[353] Per questo spazio, si veda Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 74, 418–48. Alla morte di Felipe IV, l'ambiente ospitava principalmente calchi in gesso portati da Diego Velázquez dall'Italia — sebbene non esclusivamente, poiché vi si registravano anche «*ocho medallas de mármol*», vale a dire otto teste (Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 445, cat. 589) —, tra cui, ad esempio, l'*Arianna dormiente* (Madrid, RABASF, inv. V-11; Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 446–48, cat. 592). A questi, come illustrano i *careos*, si aggiunsero «*dos estatuas de yesso, una de una figura echada durmiendo y otra de una ninfa pequeña sobre un peñasco, también dormida*» (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 5, f. 6v, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 906), che compaiono nuovamente registrate nell'inventario del 1686 (Madrid, AGP, Secc.

trasferimento in questo ambiente della *Fontana dei Fiumi* (cat. 1), che, dopo essere stata collocata nello studio del re nella «Torre Dorada» (fig. 56, n. 11), passò allo spazio che oggi non occupa più, come attestano tanto i *careos*[354] quanto l'inventario dell'Alcázar redatto in quell'anno[355]. Nei ventiquattro anni intercorsi tra tale inventario e quello compilato in occasione della morte del sovrano, si aggiunsero non solo i tre bronzi di Giambologna già menzionati, ma anche il ritratto equestre di Carlos II di Giovanni Battista Foggini, integrato nelle collezioni reali nel 1698 (cat. 22)[356].

In definitiva, durante il regno di Carlos II la «Galería del Cierzo» si consolidò come uno degli spazi più significativi dell'apparato rappresentativo dell'Alcázar, dove pittura e scultura si integravano in un dialogo di alto livello qualitativo. Se l'ambiente custodiva già alcune delle più celebri pitture della collezione regia e i calchi introdotti sotto Felipe IV, fu la sistematica introduzione di bronzi moderni, per volere di Carlos II, a conferirgli una nuova fisionomia. La presenza di opere legate ai nomi di Bernini, Foggini e Giambologna non solo elevava il prestigio del luogo, ma definiva consapevolmente la galleria come uno spazio in cui la scultura moderna assumeva un ruolo centrale nella decorazione del palazzo del re.

Tornando alla «*fábula de Leoconte con sus hijos*», presente nella «Galería del Mediodía» (fig. 56, n. 15) — chiaramente una derivazione in bronzo del celebre gruppo ellenistico di Agesandro, Polidoro e Atenodoro di Rodi[357] —, dopo essere documentata in quello spazio nel 1686,

---

Administrativa, leg. 38, exp. 3, ff. 88v, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 988, nn. 1686–87). Tuttavia, queste scompaiono nella *testamentaría* del 1700, venendo sostituite da «*una estatua de un Hércules vaciado de yeso sentado sobre la clava y tres manzanas*» e «*una estatua de Flora del mismo*». Fernández-Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 400, catt. 99–100, che corrispondevano a quegli esemplari che, alla morte di Felipe IV, si trovavano nel corridoio presso «al cubo y pieza de la audiencia», ambiente che durante il regno di Carlos II sarà noto come «pieza del hermafrodita» (fig. 56, n. 22; Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 475–76, nn. 668–69). Colpisce altresì la presenza in questo luogo, come dimostrano i *careos* del 1686, di «*un quadro con moldura negra, de media vara de alto y una terçia de ancho, con dos figuras de marmol de medio Relieue, de hombre y muger*» (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 5, f. 6r, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 904), che potrebbe identificarsi con il rilievo tedesco di Adamo ed Eva (Madrid, Museo del Prado, E000281).

354 «*56. Una Aguja a ymitazión de la de Roma, de Bronçe sobre diferentes figuras y animales, con un peñasco y estanque redondo, con dos escudos de Armas, todo de bronze*». Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 5, f. 6v, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 906.

355 Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 3, f. 88v, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 988, n. 1685.

356 Fu inoltre aggiunto, tra l'altro, «*un oratorio portátil de charol*» (Fernández Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 149, n. 97), così come «*diecisiete tablas de charol del mismo altor del oratorio (de tres varas y tercia de alto) y de ancho media vara cada una para bimbo*» (Fernández Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 149, n. 98).

357 Roma, Musei Vaticani, inv. 1067.

ricompare nel 1700 nella cosiddetta «Pieza Oscura» dell'Alcázar (fig. 56, n. 12). In questa occasione è registrata insieme a «*otra estatua de bronce*» raffigurante Anteo e un centauro, la cui esistenza era finora passata inosservata[358]. Entrambe le sculture dovevano verosimilmente poggiare sui *«dos bufetes iguales de mármol negro de Italia, de cinco pies y medio de largo por tres y medio de ancho*»[359], da identificarsi con quelli registrati nello stesso ambiente nel 1686[360] e introdotti dopo la morte di Felipe IV, come attestano i *careos*[361].

Se l'ingresso di entrambe le sculture nella *Colección Real* va senza dubbio attribuito all'iniziativa dell'ultimo Austria, risulta assai più complesso precisarne l'identificazione attuale e determinarne la fattura. Quanto al primo bronzo, potrebbe essere considerato con cautela un'opera moderna, dal momento che le composizioni derivate dal *Laocoonte* conobbero un'ampia diffusione nel corso del XVII secolo[362]; la seconda scultura, invece, potrebbe forse identificarsi con una nuova variante dell'*Ercole col centauro* di Giambologna, del quale esisteva già una copia nella «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 23), come si è detto. Tuttavia, quanto qui proposto resta allo stato di mera ipotesi di lavoro.

Ad ogni modo, colpisce in modo particolare che nella «Pieza Oscura» — luogo in cui Felipe IV e, successivamente, Carlos II si riunivano con i loro consigli — fosse presente anche una rappresentazione pittorica del Laocoonte attribuita a El Greco, documentata in loco almeno dal 1666, oggi dispersa e messa in relazione con quella che nel 1621 figurava tra i beni del figlio del pittore. Sebbene sia estremamente difficile stabilire se la collocazione del bronzo di medesima iconografia in questo ambiente rispondesse alla presenza del dipinto, in un possibile dialogo tra opere eseguite su supporti differenti, resta innegabile che la decorazione di tale spazio — già

---

[358] Compaiono entrambi nella medesima voce. Fernández-Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 140, n. 69.

[359] Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 140, n. 68.

[360] «*Dos Bufetes de a vara y media de largo y tres quartas de ancho de Pasta negra con unos naypes tendidos embutidos, sobre Pies de madera cuadrados jaspeados de verde y Perfiles de oro*». Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 3, f. 87v, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 987, n. 1685.

[361] «*dos bufetes de pasta negra con unos embutidos de naypes tendidos, de a vara y media de largo y tres quartas de ancho, sobre pies de madera jaspeados de verde y perfiles de oro*». Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 5, f. 6r, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 904, n. 50.

[362] Nelle collezioni di Patrimonio Nacional si conservano due Laocoonte: uno attribuito a Giovanni Battista Foggini — per ragioni piuttosto fragili — e considerato proveniente dalla collezione Paroy (n. inv. 10003089; cfr. M. J. Herrero, in *Brillos en Bronce* 2009, pp. 310–11, cat. 93; Sancho 2009, p. 66, n. 29); e una versione fusa a metà del XIX secolo da Ferdinand Barbedienne (n. inv. 10010301; si veda Herrero 2008, p. 239, cat. 154). Nel Museo del Prado, al contrario, si conservano due teste del sacerdote troiano (E000326 e E000328; cfr. Azcue 2017, pp. 2.893–94, nota 54), la cui genesi e provenienza restano tuttora sconosciute.

imponente per la presenza di tele di Paolo Veronese e di capolavori di Peter Paul Rubens e Anthony van Dyck — fu ulteriormente rafforzata, alla fine del XVII secolo, dall'aggiunta di diverse sculture per volontà regia[363].

Sebbene la «Galería del Mediodía», la «Galería del Cierzo» e la «Pieza Oscura» (fig. 56, nn. 15, 23, 12) costituiscano i tre ambienti la cui decorazione scultorea conobbe le trasformazioni più significative durante il regno di Carlos II, anche altri spazi del «Cuarto Principal» dell'Alcázar e, in particolare, del «Cuarto del Rey» accolsero, seppur in misura minore, nuove sculture, molte delle quali eseguite in Italia in date presumibilmente recenti e incorporate nelle Colecciones Reales per iniziativa dell'ultimo Austria. Tra questi va menzionata la cosiddetta «Galería del Hermafrodita» (fig. 56, n. 22), denominata durante il regno di Felipe IV «*pieza junto a la Galería del Cierzo, que mira al parque*»[364], nella quale si riunivano *l'Ermafrodito*[365] e la *Venere della conchiglia*[366] di Matteo Bonarelli, una replica del *Toro Farnese*[367], presumibilmente opera di Antonio Susini e la *Caccia di Meleagro* di Giovanni Bandini[368], raffinato *ensemble* di scultura italiana che rimase sostanzialmente invariato dalla sua costituzione a metà del secolo fino al 1686[369]. Tuttavia, come dimostra l'inventario redatto in occasione della morte di Carlos II alla fine del secolo, lo spazio si era arricchito di «*dos echuras de medio Cuerpo de emperadores con sus peanas redondas de mármol blanco tasadas en ocho doblones amba*s»[370], il cui ingresso può essere verosimilmente attribuito all'iniziativa di Carlos II; la loro fattura potrebbe essere moderna, benché nulla consenta di affermarlo con certezza.

Un discorso analogo può essere applicato al «Salón Ochavado» (fig. 56, n. 19), nelle cui otto nicchie erano disposti i cinque pianeti di Jacques Jonghelinck[371], insieme a tre sculture

---

[363] Per lo spazio, si veda Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 43–44, 476–81; per l'opera di El Greco, p. 476, n. 670.

[364] Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 448-62.

[365] Madrid, Museo del Prado, E000223. Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 459-60, cat. 626

[366] Madrid, Museo del Prado, E000169. Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 461, n. 627.

[367] Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 662, n. 628. Risulta difficile stabilire se questo possa corrispondere a uno degli esemplari conservati presso Patrimonio Nacional (nn. inv. 10006418, 19; cfr. Herrero 2008, pp. 114–15, cat. 22, 116–17, cat. 23), poiché agli inizi del XVIII secolo giunse a Madrid una seconda versione proveniente dall'eredità del Gran Delfino, come si vedrà più oltre, e, un secolo dopo, Carlos IV ne incorporò un'ulteriore (Sancho 2009, p. 66, nota 20). In sintesi, nelle collezioni reali arrivarono a esistere tre versioni di quest'opera, della quale oggi ne conosciamo soltanto due.

[368] Madrid, Museo del Prado, E000265. Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 459, cat. 625.

[369] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 3, ff. 88r–87v, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 988, nn. 1680–83.

[370] Fernández-Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 148, n. 95. Non conosciamo la provenienza delle opere, né se facessero già parte delle *Colecciones Reales* o se costituissero aggiunte *caroline*.

[371] Patrimonio Nacional, n. inv. 10003151-53, 100010386-89

eseguite da Pietro del Duca e Cesare Sebastiani[372], configurando un programma decorativo nel quale la scultura svolgeva un ruolo assolutamente primario. La decorazione dello spazio era inoltre completata da un nutrito numero di busti di imperatori e imperatrici in marmo[373] e in bronzo[374], inizialmente collocati in nicchie sotto le volte e, a partire dal 1678, disposti al suolo su piedistalli[375]. L'assetto decorativo rimase sostanzialmente invariato fino al 1686[376], sebbene nella *testamentaría* del monarca si registri l'aggiunta di due nuovi orologi di complessissima forma e iconografia[377].

Prima di avanzare, conviene tuttavia soffermarsi brevemente su questi busti di imperatori e imperatrici in marmo, che, come accade di frequente per questa tipologia di opere, risultano difficili da collegare a esemplari concreti, a causa della genericità delle voci inventariali — spesso sintetiche e poco descrittive — e della possibilità che più pezzi possano corrispondere a una medesima registrazione documentaria. Ciononostante, Gloria Martínez Leiva e Ángel Rodríguez Rebollo propongono di identificare una di queste voci — il busto di Plautilla — con un bellissimo esemplare nel quale, a loro avviso, compare inciso il nome dell'imperatrice (fig. 59). Sebbene nulla impedisca che tale busto coincida effettivamente con quello registrato nell'Alcázar nel 1666, non disponiamo tuttavia di elementi conclusivi che consentano di affermarlo con certezza[378].

Ad ogni modo, risulta opportuno richiamare in questo punto una serie di busti che appaiono prossimi a quest'ultimo e che potrebbero aver costituito un insieme unitario. Il primo è un busto dell'imperatrice Giulia Domna (fig. 60), la cui testa in marmo bianco e, soprattutto, la cui tunica in diaspro ricordano in modo significativo la Plautilla[379]. Un terzo busto, forse anch'esso identificabile con Giulia Domna, presenta la medesima combinazione di materiali, circostanza che suggerisce possa aver funzionato come pendant — o come parte di una serie

---

372 Si trattava di un *Discobolo Vitelleschi* (Patrimonio Nacional, inv. 10003154; Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 570–71, n. 866), di un *Germanico* (Patrimonio Nacional, inv. 10010390; Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 571–72, n. 867) e di un *Fauno* (Patrimonio Nacional, inv. 10010391; Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 571, n. 868).

373 Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 573-77, n. 880.

374 Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 577, nn. 881-84.

375 Barbeito 1992, p. 193.

376 Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 3, ff. 86r, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 986, nn. 1615–42.

377 Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 133, nn. 23-24.

378 Patrimonio Nacional, inv. 10003140. Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 574, nn. 871.

379 Madrid, Museo del Prado, E000116.

coerente — insieme alle due opere menzionate (fig. 61)[380]. Le tre sculture, pur mostrando una chiara fattura riconducibile all'ambito romano, non sembrano tuttavia attribuibili a un'unica mano, poiché rivelano differenze stilistiche apprezzabili. In ogni caso, sarà necessario riprendere più avanti lo studio della serie, con l'auspicio di individuare ulteriori esemplari nelle collezioni del Museo del Prado o di Patrimonio Nacional che consentano di definirne con maggiore precisione l'origine, la cronologia e il contesto di acquisizione.

L'ultimo ambiente del «Cuarto del Rey» di cui si analizza la decorazione è il «Salón de los Espejos» (fig. 56, n. 20), così denominato per le consolle leonine e le cornici aquiliformi che lo ivi conservate (figg. 7, 53a, 53b, X)[381]. La decorazione di questo spazio rimase relativamente stabile per tutta la seconda metà del XVII secolo, sebbene meriti particolare attenzione l'introduzione di un consistente numero di orologi, alcuni dei quali eseguiti da Francesco Filippini, sulla cui vita e produzione ci dilungheremo per stesso più avanti[382]. Parimenti, la figura dello *Spinario*, che fino al 1686 si trovava al centro del «Salón»[383], fu sostituita a partire da quella data dal rilievo del *Juicio de Salomón*, registrato nello stesso luogo nella *testamentaría* di Carlos II (fig. 34). All'ambiente furono inoltre aggiunti «*dos morillos de chimenea de bronze Variados con mascarones y bolas tassados*», che potrebbero identificarsi con quelli rimossi dalla «Galería del Mediodía» (fig. 56, n. 15) per fare spazio all'Ercole e la Ninfa (cat. 33a, 33b) oppure, in alternativa, con opere di nuovo ingresso nella *Colección Real*[384].

Questo ambiente ospitava tuttavia anche dei manufatti la cui materialità non è stata finora sufficientemente approfondita in queste pagine e che avrebbe esercitato un impatto significativo sulle politiche acquisitive di Carlos II: il porfido[385]. L'inventario del 1686 documenta nel «Salón de los Espejos» dell'Alcázar (fig. 56, n. 20) «*seis urnas […] de pórfido […] a manera de jarrones iguales y las otras cuatro a manera de tazas con cubiertas*», le quali compaiono nei ritratti dei re di Spagna ambientati in questo stesso spazio (fig. 7)[386]. Tali oggetti dovevano trovarsi lì almeno dalla metà

[380] Patrimonio Nacional, inv. 10003141. Esiste altresì un busto della medesima imperatrice presso il Museo Cerralbo di Madrid (inv. 02506), che sembra anch'esso un'opera italiana del XVII secolo. Lo studio delle collezioni di scultura di questo museo — particolarmente ricche di opere italiane — dovrà essere affrontato in altra sede.

[381] Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 58–70, appendice documentaria, pp. 700–24.

[382] Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), pp. 130-31, nn. 5-15.

[383] Madrid, Museo del Prado, E000163. Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 577-79, cat. 885.

[384] Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 131, n. 16.

[385] Si veda Cruz Yábar 2017, pp. 121–24. Per i marmi colorati nel collezionismo regio iberico, si veda García Cueto 2016.

[386] Le opere si trovavano ancora in quel luogo alla fine del regno di Carlos II. Si veda Fernández Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 129, n. 1. Non sappiamo se vi fossero già in precedenza, come suggerisce Cruz Yábar 2017, p. 121, poiché — come egli stesso riconosce — l'assenza della documentazione relativa a questo ambiente nella *testamentaría*

del secolo, poiché — come si è visto più sopra — i cronisti che accompagnarono Cosme III nel suo viaggio a Madrid ricordavano con meraviglia la «*gran cantidad (…) de vasos de pórfido con algunos bajorrelieves*».

L'impronta del collezionismo di scultura moderna da parte di Carlos II si fece sentire anche in altri ambienti dell'Alcázar, come i quarti che costituivano le cosiddette «Bóvedas de Tiziano» (fig. 58)[387], così denominate per la notevole selezione di opere del pittore lì collocate. Tra le sculture aggiunte a questo spazio durante il regno *carolino,* si distingue un marmo raffigurante un *Bacco con bambino*, oggi conservato presso il Museo del Prado (fig. 61), il cui ingresso nelle Collezioni Reali dovette avvenire dopo il 1686, poichè non compare in quell'inventario, ma è attestato per la prima volta negli elenchi dell'Alcázar redatti immediatamente dopo la morte del monarca[388]. Ad ogni modo, sebbene lo stato di conservazione dell'opera, profondamente corrosa — forse a causa di una prolungata esposizione agli agenti atmosferici —, ne renda difficile una corretta lettura stilistica e qualsiasi tentativo di attribuzione

---

di Felipe IV (1666) non consente di affermarlo con certezza. È tuttavia molto probabile che alcuni di questi vasi in porfido corrispondano alle otto opere che, nel 1652, Felipe IV ordinò di acquistare al conte di Oñate, ambasciatore a Roma, e che aveva conosciuto attraverso alcuni disegni che don Juan de Córdoba aveva inviato a Velázquez da quella città. Oppure che si tratti dei vasi acquistati nel 1657 dal duca di Terranova, allora appartenenti alla famiglia Vitelleschi. Si veda Pita Andrade 1960, vol. I, pp. 404–05, citato in Cruz Yábar 2017, p. 121. Nell'inventario di Felipe IV compaiono già oggetti di questa natura. Nella «Pieza inmediata a la Aurora» (fig. 57, n. 53) si registrano «*dos urnas, de una tercia de largo, con sus tapadores de pórfido*», che furono successivamente trasferite nella stanza denominata «Retiradizo» (fig. 57, n. 57), dovendosi con ogni probabilità identificare con le stesse ricordate nel «gabinete que sale a la Priora». Si veda Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2015, p. 269, cat. 159–60. Allo stesso modo, nell'«Alcoba de la Galería del Mediodía» (fig. 56, n. 16) si registravano «*dos jarras grandes, de pórfido, con sus tapadores*», che passarono successivamente alla «Pieza de la Cámara donde dormía Su Majestad» (fig. 57, n. 58) e, in seguito, alle «Bóvedas de Tiziano» (fig. 58, n. 45). Si veda Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2015, p. 544, cat. 806–07.

[387] Si veda, per questo spazio, Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 109–19.

[388] «*Se hallo a la enttrada de la dicha Boveda del tiziano una Estatua de marmol blanco de Genova de un baco con un Satiro a los pies de vara y media de alto tadas en cincuenta doblones*». Fernández Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 152, n. 130. Questa informazione è tratta dalla scheda di catalogo anonima del Museo del Prado, disponibile all'indirizzo https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baco/1b444db1-30ec-484b-ab8b-560d22ff478c (ultima consultazione 12 febbraio 2026). Tuttavia, potrebbe anche trattarsi di «*la esttattua de mármol de Genova blanco (...) de Orfeo con un niño a los pies*», presente nella «Galería Abierta» del «Cuerpo Bajo de Bóvedas» (fig. 57). Fernández Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 161, n. 179. Tale dimostrazione documentaria impedisce di continuare a sostenere la provenienza dell'opera dalla collezione del marchese del Carpio, ipotesi formulata da Coppel 1998, pp. 382–83, cat. 192, sulla base del suo accostamento a una scultura di Venere che, invece, risulta effettivamente provenire da quella raccolta. Si veda, per quest'ultima — conservata anch'essa a Madrid, Museo del Prado, E000874 —, M. A. Elvira Barba, in *El Cuaderno Ajello* 1998, pp. 74–77, cat. 21.

fondata, essa può essere considerata, allo stato attuale degli studi, un'opera italiana del XVII secolo, circostanza che ne giustifica l'inclusione in questa sede.

La seconda aggiunta di interesse è «*una estatua de mármol blanco de la fábula de Hércules con la clava hiriendo a una Hidra de siete cabezas, y otra figura que las va cauterizando, todo de mármol*», che, secondo quanto riferiscono i *careos* del 1686, fu trasferita «*de la pieza del despacho de la torre*» (fig. 56, n. 11) «a las Bóvedas de Tiziano» (fig. 58)[389]. Ciononostante, la scultura continua a essere menzionata nell'inventario del 1686 nella sua collocazione precedente, senza che risulti documentato l'effettivo trasferimento alla *bóveda*, dove, di fatto, non compare registrata[390]. Come si precisa nella relativa scheda di catalogo (cat. 6), nella quale verrà affrontata anche la questione del possibile autore, l'opera si trovava ancora nell'Alcázar nel primo terzo del XVIII secolo, per poi essere successivamente trasferita al Buen Retiro, nei cui giardini si conserva tuttora.

Gli esempi illustrati in precedenza dimostrano come, nell'ultimo terzo del XVII secolo, sotto il regno *carolino*, il programma decorativo dell'Alcázar di Madrid — pur essendo già stato ampiamente definito durante il regno del padre — si arricchì in modo significativo per quanto concerne l'introduzione di scultura italiana moderna, la quale occupò inoltre una posizione preminente negli spazi più rappresentativi del palazzo. In definitiva, a Carlos II deve essere attribuito non solo un incremento sostanziale di tali opere all'interno della Collezione Reale, ma anche — e in modo decisivo — l'aver conferito alla scultura una preminenza fino ad allora inedita nell'Alcázar, promuovendo per la prima volta la configurazione di vere e proprie gallerie scultoree. Con tutto ciò, sarà nel palazzo del Buen Retiro che questo impulso conoscerà uno sviluppo ancora più marcato, come si vedrà.

**b) Il Palacio del Buen Retiro e le acquisizioni di scultura dell'ultimo Austria**

Sin dalla sua costruzione negli anni Quaranta del Seicento, per iniziativa di Felipe IV, il Palacio del Buen Retiro si consolidò come uno dei principali scenari di sperimentazione decorativa della corona. L'articolazione ornamentale del complesso si concretizzò, in larga misura, per quanto riguarda la decorazione scultorea, attraverso il trasferimento e la ridistribuzione di opere provenienti da altri *Reales Sitios* nel corso dei decenni centrali del XVII secolo, configurando progressivamente un programma scultoreo di notevole densità, tanto negli

[389] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 5, f. 6r, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 904, n. 45.

[390] «*Una estatua de mármol blanco de Hércules hiriendo con la clava a la Hidra de siete cabezas y otra figura que las va cauterizando con fuego*». Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 3, ff. 87v, trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 987, n. 1671.

spazi interni quanto nei giardini e nelle eremi attorno[391]. Ne danno conto, tra le altre testimonianze, le relazioni redatte in occasione della visita di Cosimo III de' Medici al palazzo nel 1668, i cui accompagnatori menzionano, ad esempio, l'esistenza di una serie di busti di imperatori in porfido nei pressi della chiesa di San Pablo[392].

Tali aggiunte si mantennero con particolare intensità durante il regno di Carlos II, il quale arricchì notevolmente questa residenza con opere provenienti da altri palazzi reali, come dimostra una serie di mandati regi qui presentati per la prima volta. Così, ad esempio, il 2 marzo 1678 il sovrano ordinò, per il tramite dei suoi funzionari, che «*de las estatuas de medio cuerpo que hay en Palacio se entreguen treinta y dos a disposición del marqués de la Guardia, para que se ponga en el Buen Retiro*»[393]. Nel 1685, invece, si informava il «*veedor y contador de las obras reales*» che il monarca aveva richiesto di esaminare il «*número y la calidad de la estatua que hay en la munición del Palacio*», affinché «*entre malas y buenas se den veinte para poner en las obras del ornamento de las ocho calles que se está haciendo en el Buen Retiro*»[394].

Il trasferimento di opere al Palacio del Buen Retiro proseguì negli anni successivi e, in effetti, il 12 luglio 1692, Carlos II ordinò di condurre al palazzo «*la fuente pequeña de mármol negro, que estaba en el jaulón (¿?) que se deshizo en el terrado de la torre del despacho*», disponendone l'installazione «*en el mirador de la cámara de la Reina, nuestra señora, que mira al Jardín del Caballo*»[395]. Tale descrizione apre la possibilità di identificarla con la fonte «*de mármol negro con su pilón, taza, pedestal y remate de una culebra con diferentes piezas*», che sembra essere stata acquistata dal monarca

391 Simal 2023. Ringrazio l'autrice per avermi inviato questo articolo prima della sua pubblicazione.

392 Taín 2015, p. 192. Si è menzionato più sopra come due dei busti che componevano la serie in porfido, della quale dovevano far parte queste opere secondo i cronisti del granduca e che fu inviata dal duque de Terranova a Felipe IV, si trovassero già in quello stesso anno nella «Galería del Mediodía» dell'Alcázar de Madrid (fig. 56, n. 23). Le opere del Buen Retiro riappaiono successivamente all'interno dell'edificio, come si precisa nella testamentaria di Carlos II (Fernández Bayton [1975–85], vol. II (1981), p. 263, n. 361), dove si puntualizza che erano accompagnate da «*seis estatuas de medio cuerpo*», nonché da «*seis cabezas de pórfido de emperadores romanos sin ropajes*» (Fernández Bayton [1975–85], vol. II (1981), p. 263, n. 362). È probabile che tali registrazioni corrispondano alle sculture oggi conservate presso Patrimonio Nacional (nn. inv. 1003121–22, 10003137–39; 10003145–50).

393 Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 41, exp. 115.

394 Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 41, exp. 133. Tutte queste sculture potrebbero corrispondere a Fernández Bayton [1975–85], vol. II (1981), pp. 267–68, nn. 393, 395, 397, 398–99, 401, le quali, come ho già proposto nel capitolo dedicato ai ritratti, potrebbero appartenere a quel complesso scultoreo che tra il 1675 e l'anno successivo fu inviato da Genova, Milano e Napoli per decorare la balaustrada del cortile dell'Alcázar de Madrid.

395 Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 41, exp. 45.

nella asta pubblica dei beni del marqués del Carpio, celebrata due anni prima[396], nella quale egli acquistò un insieme significativo di sculture destinate precisamente a questa residenza.

Tuttavia, la documentazione successiva induce a dubitare di tale identificazione, poiché alla morte di Carlos II risulta registrata nel giardino del palazzo una sola fonte, il cui aspetto, formato da «*quatro bruttesco de ojas y carttone de bronce dorado en los escudos*»[397], sembra discostarsi dall'opera dell'ambasciatore. Quest'ultima descrizione sembra invece coincidere con una delle fonti «*con delfines, mascarones, sabandijas y varios adornos de festones y hojas de laurel en los miembros de su arquitectura*» documentate nel «terrado del cuarto del rey» alla morte di Carlos III, nella medesima residenza. In quest'ultimo caso, tuttavia, l'opera è considerata di marmo bianco ed è attribuita a Roberto Michel[398], circostanza che impedirebbe pertanto di supporre che si tratti di quella trasferita nel 1692 al Palacio del Buen Retiro, né della fonte di marmi neri del marqués, né di quella registrata nel 1700 nel *Real Sitio*. Alla luce di questi dati, risulta estremamente complesso determinare con certezza quale fosse la fonte trasferita al Palacio del Buen Retiro alla fine del XVII secolo per iniziativa di Carlos II.

Al di là delle aggiunte effettuate nei giardini, risultano particolarmente significative le nuove incorporazioni al *guardajoyas* del palazzo, che durante il regno di Carlos II, come dimostra la sua *testamentarñía*[399], conobbe un sostanziale arricchimento grazie, ancora una volta, alle acquisizioni realizzate nel 1690, con la mediazione di Francesco Filippini, nell'*almoneda* del marqués del Carpio[400]. Tale operazione si concretizzò nell'incorporazione nelle Collezioni Reali, da un lato, di sculture in marmi policromi e, dall'altro, nell'ingresso di bronzi italiani che

---

[396] Madrid, ADA, Caja 221-2, f. 1v, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, p. 622. Si tentò altresì di acquisire una «*fuente de mármol blanco con su pilón y su taza, pedestal y remate y tres cupidos echados y otro que sirve de remate*», corrispondente alla *Fuente de los tres cupidos*, riprodotta nell'*album Carpio* e assente nell'inventario romano del marqués del Carpio poiché inviata nel 1679 a Madrid, dove fu installata nel Jardín de San Joaquín, spazio nel quale rimase almeno fino al 1689. Tuttavia, nessuna di queste fonti ricompare nei documenti trascritti da Leticia de Frutos nel suo studio sulle collezioni del marqués del Carpio, circostanza che induce a supporre che essa non sia infine entrata nelle Collezioni Reali. Si veda Madrid, ADA, Caja 221-2, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, pp. 623–24, e Madrid, AHPM, prot. 9.819, ff. 1.180v–84r, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, pp. 625–26, doc. 153. Per le fonti Carpio, si veda Frutos 2009, pp. 716–17. Si veda anche Fernández-Santos 2004 e, più recentemente, Fusconi, Fernández-Santos, Kuh-Forth 2004, p. 339.

[397] Fernández-Bayton (1975-85), vol. II (1981), p. 266, n. 387.

[398] Fernández Miranda (1988-91), vol. I (1988), p. 358, n. 3760

[399] Fernández-Bayton (1975-85), vol. II (1981), pp. 258-65.

[400] Si veda Cacciotti 1994, p. 169, e Frutos 2010, pp. 706, 715–17. Diverse liste delle sculture acquisite si trovano in Madrid, ADA, Caja 221-2, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, pp. 621–24, doc. 152, e in Madrid, AHPM, prot. 9.819, ff. 1.180v–84r, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, pp. 625–26, doc. 153.

riproducevano alcune delle composizioni più celebrate di Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi. Questa nuova ornamentazione, ulteriormente rafforzata dal trasferimento di un insieme di opere già appartenenti alla Corona, contribuì a configurare una vera e propria ed squisita galleria di sculture italiane di nuova creazione nel Palacio del Buen Retiro, analoga a quella già consolidata nella «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 24) dell'Alcázar, come si è segnalato in precedenza[401].

Tra le acquisizioni Carpio si distingue una serie di vasi in porfido di diversa tipologia[402], molti dei quali possono oggi identificarsi nelle collezioni del Museo del Prado, grazie, come già proposto da Álvar González-Palacios, alle precise illustrazioni dell'*Album Carpio*[403], che consentono di riconoscere puntualmente gli oggetti della sua collezione di sculture. Tuttavia, altre cinque opere conservate nel museo madrileno potrebbero non condividere la medesima provenienza[404], poiché è possibile che facessero già parte della Colección Real, che, come si è segnalato, risultava particolarmente prolifica in questo tipo di manufatti.

Tra le sculture in marmi policromi figurava altresì l'effigie di Rossetto, il cane del marqués, anch'essa acquisita da Carlos II nell'asta pubblica dell'ambasciatore (figg. 63a, 63b )[405].

---

401 Furono collocate nel palazzo anche altre opere in marmo bianco, la cui provenienza risulta difficile da determinare. Merita tuttavia particolare attenzione la «*esttattua de Piedra Marmol blanco que es Vn cupido de relieue enttero desnudo con Vna Palma al lado Yzquierdo y Sobre Vn pedresttal redondo de la misma piedra y el plintto de marmol negro que en todo tiene Vara y media de altto con poca diferenzia tasada en dos mili Reales de Vellón*». Si veda Fernández-Bayton (1975–85), vol. II (1981), p. 264, n. 372.

402 Fernández-Bayton (1975–85), vol. II (1981), pp. 259–60, nn. 328–34. Vi rimasero ancora alla fine del XVIII secolo, poiché furono viste da Ponz (1772–94) 1947, p. 556, e inventariate dopo la morte di Carlos III (Fernández-Miranda (1988–91), vol. I (1988), p. 371, nn. 3.849–58). Nei documenti che elencano le acquisizioni Carpio (Madrid, ADA, Caja 221-2, f. 2r, trascritto in Frutos 2009, appendice documentario, p. 622) si specifica che furono acquistati anche «*dos ladrillos cuadrados de pórfido*», «*una figura de una rana de pórfido*», «*una figura de una rana de piedra de berde*», «*quatro pedestales de jaspez de Sicilia con basas y capiteles blancos*» e «*quattro pirámides de pórfido con sus pedestales de diásporo y molduras de bronce y remates de moldura de una bara de alto poco menos*», nonché diversi bufetes e tavoli in porfido. Questi ultimi potrebbero corrispondere alle *«columnas de tres pies y quatro de alto aistriadas embutidas de jaspe de Italia, los capiteles de mármol blanco de Carrara del Orn. dórico; las basas de lo mismo, mármol blanco, del Orn. compuesto y su plinto, embutidos de jaspe de Ytalia*» presenti nel Palacio del Buen Retiro (Fernández-Miranda (1988–91), vol. I (1988), p. 371, n. 3858).

403 González-Palacios 2001, pp. 36-37. Madrid, Museo del Prado, O000492, O000495. Le opere provenivano dalla collezione Massimi.

404 Madrid, Museo del Prado, O000207, 8; O000483; O000491; O000496

405 La descrizione nella lista delle sculture acquisite dal marqués recita: «*Una almohada de jazpe diáspero con un perrillo enzima de piedra de agatta: la almuada de pasamanos y borlas de bronze*». Madrid, ADA, Caja 221-2, f. 2r, trascritto in Frutos 2009, appendice documentario, p. 622. La *testamentaría* di Carlos II («*Un Perro Braco de Relieue enttero de Piedra agatta parda la figura y echado Sobre Vna Almoada de Jaspe de diferenttes Colores*», Fernández-Bayton (1975–85), vol. II (1981), p.

L'opera fu collocata insieme a «*Quattro esttattuas medios Cuerpos Yguales de piedra de Vnos negros y negras las Cauezas de relieue enttero y los ropajes de medio relieue Sobre Zócalos redondos*», che Miguel Morán Turina ha identificato con i quattro ritratti di etiopi conservati nella collezione del Museo del Prado (cat. 31) e acquistati all'asta di Fernando de Valenzuela celebrata nel 1678[406].

Al di là delle opere in marmi policromi, si registra nel Palacio, come si è detto, una consistente serie di bronzi italiani. Tra questi, «*quattro piezas iguales de bronce doradas de molido que se componen de pies formados de cartones revestidos de hojas y unas cabecillas de serafines de medio relieve (y) una esphera encima y en ella sentada una figura con ropajes y en la mano un gallardete que tienen de alto tres quartas*»[407], che devono essere, senza dubbio, i «*cuatro morillos en bronce dorado con cuatro estatuas encima sentadas sobre unas liseras (?) y abajo de sus peanas de cartelas revestidas de hojas y follajes», accompagnati da «quatro cartelas revestidas de dos hojas y mascarones en medio revestidas de hojas y le acompañan unos gallones calados que drive de un hierro en que están puestos de bronze dorado*», presenti nella collezione Carpio[408].

---

260, n. 335) e quella di Carlos III («*Una almohada de jaspe amarillo blanco y encarnado: y un perrito encima de alabastro melado*», Fernández-Miranda (1988–91), vol. I (1988), p. 371, n. 3848 o, forse più probabilmente, «*un perro de piedra jaspe ceniciento, echado sobre una almohada, también de jaspe de diversos colores, de tres quartas de largo y media vara escasa de ancho*», Fernández-Miranda (1988–91), vol. I (1988), p. 358, n. 3757). Madrid, Museo del Prado, E000299. Si veda Coppel 1998, pp. 262–63, cat. 120.

[406] La bibliografia in merito è raccolta nella relativa scheda di catalogo. La lista dei beni di Valenzuela messi all'asta nell'*almoneda* fu pubblicata, come ricorda Gabriel Maura (1915) 2018, vol. II, pp. 191–92, per la prima volta in *Documentos inéditos* (1842–96), vol. LXVII (1877), pp. 135–292. Questo documento costituisce una fonte di eccezionale ricchezza, non solo perché consente di conoscere la collezione del ministro, ma anche perché nell'inventario si specifica chi acquistò ciascun oggetto. Nell'elenco si enumerano, tra un'infinità di beni, arredi in legni pregiati decorati con conchiglie e avori, sculture in corallo, oggetti d'argento, porcellane cinesi e manufatti delle più diverse provenienze, oltre a paraventi a sei ante. La collezione comprendeva inoltre tappeti turchi e ogni sorta di mobilio sontuosamente decorato con i più raffinati tessuti, nonché arazzi in lana e seta raffiguranti la storia di Ciro, sei con Ulisse e Polifemo, tredici con la storia di Salomone, nove panni dedicati ai Sensi e quattro alla Genesi. Questi ultimi si conservano nella Catedral de Tarragona. Si veda Diéguez 2017, pp. 291–92, nonché *Jacob Jordaens y España* 2018, pp. 480–82, con le rispettive schede di catalogo. Il complesso comprendeva anche una galleria di ritratti con effigi di Felipe IV, la regina doña Mariana, Carlos II e papa Clemente X, tra gli altri. Inoltre, la casa era adornata con orologi fabbricati a Parigi e in Germania — in oro, argento, ebano e pietre preziose —, insieme a dipinti di Tintoretto, Luca Giordano e Albrecht Dürer, nonché a dodici statue in marmo.

[407] Fernández Bayton (1975-85), vol. II (1981), p. 263, n. 363.

[408] Madrid, ADA, Caja 221-2, f. 1v, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, p. 622. Nell'altro documento che raccoglie le sculture acquisite da Carlos II (Madrid, ADA, Caja 221-2), anch'esso trascritto da Leticia de Frutos 2009, appendice documentaria, pp. 623–24, si specifica che il secondo asiento menzionato era relativo al primo oggetto, in quanto «*compañeros de dichos morillos*». Informazioni analoghe si trovano in Madrid, AHPM, prot. 9.819, f. 1.181v., trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, p. 625.

Le descrizioni fornite dalla documentazione consentono di affermare che ci troviamo di fronte alle sculture dei *Continenti* che lo scultore napoletano Filippo Santini realizzò per il marqués e la cui traiettoria era rimasta fino ad oggi sconosciuta[409]. D'altra parte, tali composizioni, alla luce delle descrizioni contenute negli inventari, non dovevano discostarsi molto dalle *Quattro Parti del Mondo* che Lorenzo Vaccaro eseguì alla fine del XVII secolo per iniziativa del IX marqués de Santisteban, il quale le inviò come omaggio diplomatico a Mariana de Neoburgo (cat. 26a, 26b, 26c, 26d). Alla luce dell'incorporazione di questo insieme nella *Colección Real* — fatto finora trascurato dalla critica — possiamo forse comprendere con maggiore precisione perché quel viceré desiderasse consegnare tale gruppo alla regina; e la ragione, verosimilmente, non sarebbe altra che quella di completare la collezione di Mariana con opere per le quali il marito aveva già manifestato un profondo interesse[410].

Insieme a questi bronzi trovò collocazione nel palazzo, proveniente dalla collezione del marqués, nientemeno che una replica del celebre *David* di Gian Lorenzo Bernini[411], che rimase nel Palacio del Buen Retiro fino alla fine del XVIII secolo, quando venne registrata con una sorprendente attribuzione ad Algardi, circostanza sintomatica del modo in cui la fama di quest'ultimo — divenuto figura di riferimento per il pensiero illuminista, come si vedrà nel capitolo dedicato agli scultori italiani in Spagna — era giunta a eclissare quella di Bernini[412].

Questa figura compare, nella *testamentaría* di Carlos II, accompagnata da altre sculture in bronzo che facevano già parte della *Colección Real*. Tra queste, «*una figura de bronce de un Júpiter*

---

[409] Catello 1973, p. 224; A. González-Palacios, in *Civiltà del Seicento* 1994, vol. I, p. 217, citati in Frutos 2009, p. 716. Tale studiosa, tuttavia, confonde questi quattro *morillos* con quelli di Algardi che Carlos II acquistò presumibilmente anch'egli nell'almoneda del Carpio, come si vedrà, trascurando che si trattava di due insiemi distinti. García Cueto 2009, p. 310, segnala un altro pagamento, tratto da Nappi 1983, p. 56, mediante il quale si corrispondono a Filippo Santini 770 ducati per l'esecuzione di «quattro statue di rama indorate significando le quattro parti del mondo che erano del quondam marchese del Carpio». Tale notizia è ripresa da Di Liddo 2020, pp. 48-49, che le considera disperse.

[410] Le opere rimasero nel Palacio del Buen Retiro fino alla fine del XVIII secolo, come risulta dagli inventari redatti dopo la morte di Carlos III. Fernández-Miranda 1988–91, vol. I (1981), p. 359, n. 3765. Le vide Ponz (1772–94) 1947, p. 556. È verosimile che siano già scomparse in quel momento a causa del loro cattivo stato di conservazione.

[411] Roma, Galleria Borghese, inv. LXXVII. Così appare descritta negli inventari relativi all'acquisto delle sculture dal marqués: «*Una estatua de bronze de una bara de altto de David sacada por el original de Bernini*» (Madrid, ADA, Caja 221-2, ff. 1v–2r, trascritto in Frutos 2009, appendice documentario, p. 622).

[412] «*Un David, de una vara de alto, de bronce, disparando la piedra; del mismo autor* (Alessandro Algardi)» (Fernández-Miranda 1988–91, vol. I [1988], p. 359, n. 3767). Nella *testamentaría* di Carlos II è descritta come «*Una esttattua de Bronze que es Dauid cubiertto con Vna piel y en acttittud de tirar con Onda Vna piedra Sobre Vna plantta redonda y a los pies algunas Armas*» (Fernández-Bayton 1975–85, vol. II [1981], p. 264, n. 368). Ponz (1772–94) 1947, p. 556, la riconosce come opera di Bernini.

*sentado en una águila sobre un globo y por pie una planta triángulo con tres estatuas pequeñas de unos hombres desnudos en diferentes actitudes teniendo unos peñascos, y todo lo referido de bronce*»[413], nonché «*Quattro esttattuas de bronze Yguales en ttamaño las dos de hombres con Vna Sierpe de tres Cauezas Cada Uno a los pies y las Ottras dos de mugeres con Unas Culebras rodeadas Sujettandolas con la mano y Cada Una de dichas esttattuas con su pie triangulo resaltteada la plantta Calado y con Unas conchas en los Ynttermedios de Uara y media de altto con poca diferenzia con el pie y las figuras reuesttidas de ropajes*»[414].

La prima opera va identificata con una delle statue di Giove che Velázquez commissionò ad Algardi durante il suo secondo soggiorno a Roma e che, per ragioni a noi ignote, fu separata dal resto del gruppo, il quale venne depositato ad Aranjuez (fig. 33)[415]. Questo esemplare, al contrario, prima di passare al Palacio del Buen Retiro, dove rimase fino al XVIII secolo, come ricorda la *testamentaria* di Carlos III[416] e la testimonianza di Antonio Ponz[417], transitò inizialmente per l'Alcázar di Madrid, dove risulta registrato nella «Pieza consecutiva de los cubiertos» (fig. 57, n. 62) nel 1666 e nel 1686. Ad ogni modo, questa scultura è attualmente in paradero desconocido[418].

---

[413] Fernández-Bayton (1975-85), vol. II (1981), p. 264, n. 366.

[414] Fernández-Bayton (1975–85), vol. II (1981), pp. 263-64, cat. 365.

[415] Montagu 1985, p. 412, cat. 129. L. C. 3

[416] Fernández-Miranda (1988-91), vol. I (1988), p. 359, n. 3766.

[417] Ponz (1772-94) 1947, p. 556.

[418] G. Extermann, in *Guido Reni* 2023, pp. 272–77, cat. 46, ha proposto di identificare questa opera con un esemplare attualmente in collezione privata. Tale ipotesi necessita tuttavia di ulteriori verifiche. Nonostante quanto detto, non si dovrebbe dimenticare che tra le opere acquisite nella vendita Carpio figuravano altresì «*unos morillos para chimenea de metal que tienen por remates a Júpiter y a Diana y tiene quatro piezas cada uno*». Si veda Madrid, ADA, Caja 221-2, f. 1v, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, p. 622. Questi andrebbero identificati con le statue di Giove sopra un'aquila e di Giunone sopra un pavone, registrate nella collezione romana del marqués («Due capifuochi dell'Algardi di ottone alti palmi 5 in circa con due figure, l'una rappresenta Giove col fulmine in mano sopra l'Aquila, e l'altra Giunone sul Pavone, e trè figure sotto per uno, che le sostengono con una palla tonda in mezzo per uno»). Madrid, ADA, Caja 302-4, f. 173v, trascritto in Frutos 2009, appendice documentario, p. 227. Già segnalato in Cacciotti 1994, p. 193. Il modo in cui entrambe le opere entrarono nelle collezioni dell'ambasciatore rimane tuttora ignoto. Furono successivamente inviate da Napoli a Madrid il 2 agosto 1685 («*Dos morillos en bronce de Algardi*». Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo de Escorial, Ms. IV-&-25, f. 9v, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, p. 270). Tuttavia, non è del tutto certo che queste due opere — il cui ingresso nella collezione Carpio resta ancora oscuro — siano effettivamente confluite nella *Colección Real*, poiché, sebbene compaiano in una delle liste di acquisizione, non figurano nelle perizie effettuate da Filippini (Madrid, ADA, Caja 221-2, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, pp. 623–24; e Madrid, AHPM, prot. 9.819, ff. 1.180v–84r, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, pp. 625–26, doc. 153).

Le altre quattro sculture corrispondono, senza dubbio, ai morillos di cui ci siamo occupati più sopra, analizzando la «Galería del Mediodía» dell'Alcázar (fig. 56, n. 23; cat. 33a, 33b), da dove passarono, dopo il 1686, al Palacio del Buen Retiro. In questa residenza rimasero almeno fino alla morte di Carlos III, quando vengono descritte come «*Dos Furias y dos Hércules con la Hidra (…) todas del mismo tamaño (…)*», il cui autore è indicato come Alessandro Algardi[419], attribuzione che tuttavia, grazie al recupero di due dei quattro esemplari nel mercato antiquario parigino, possiamo oggi smentire e che non costituisce altro che un'ulteriore prova della fortuna del bolognese in Spagna durante l'Età Moderna.

L'*ensemble* si completava con una *Venere con Cupido* in bronzo di considerevole altezza, che sembra aver svolto anch'essa la funzione di alari da camino. Le circostanze del suo ingresso nelle Collezioni Reali restano tuttavia poco chiare, poiché non si documenta alcun esemplare analogo in precedenza tra i beni della Corona, né compare nulla di simile nell'asta del marqués del Carpio, circostanza che impone di ricercarne la via di accesso attraverso altri canali ancora non identificati. Ciononostante, appare verosimile collocarne l'incorporazione nel regno di Carlos II[420].

La maggior parte di questo insieme di sculture in bronzo — in concreto, la *Venere con Cupido*, il *David* e due dei quattro *morillos* di Ercole ed Ecate — fu, dopo la permanenza nel Palacio del Buen Retiro, alienata dal patrimonio regio da María Cristina de Borbón-dos Sicilias, la quale, a metà del XIX secolo, dopo averle disposte nella sua residenza suburbana a Carabanchel, le donò alla figlia María Luisa Fernanda. Quest'ultima, insieme al marito, il duque de Orleans, le trasferì al Palacio de San Telmo, a Sevilla, dove ricompaiono documentate. Dopo la morte di entrambi, il complesso passò al figlio, il duque de Galliera, che ne avviò la dispersione nel mercato artistico parigino già agli inizi del XX secolo[421].

Queste notizie relative alla dispersione delle Collezioni Reali di scultura presenti nel Palacio del Buen Retiro consentono di mettere in discussione la diffusa convinzione secondo cui l'occupazione francese durante la guerra d'Indipendenza avrebbe provocato la distruzione integrale del palazzo e delle opere d'arte che lo ornamentavano, argomento al quale si ricorre frequentemente nello studio delle opere della Colección Real legate a quella residenza. Sebbene

---

[419] Fernández-Miranda (1988–91), vol. I (1988), p. 359, cat. 3766. Le menziona anche Ponz (1772–94) 1947, p. 556.

[420] «*Otras dos estatuas desnudas de bronce que son Venus y Cupido de tres quarttas por mas O menos de alto que parecen ser para Morillos de chimeneas con pies de Yerro para poner leña tasadas en seis mil Reales ambas*». Fernández-Bayton (1975–85), vol. II (1981), p. 264, n. 367. «*Una venus desnuda, de tras quartas de alto en 3000*». Fernández-Miranda 1988–91 (1988), vol. I, p. 359, n. 3768. Benché non sia specifico, l'opera è inventariata tra le figure in bronzo.

[421] Tutti i riferimenti bibliografici relativi a quanto esposto sono raccolti nella scheda di catalogo dedicata ai *morillos* di Ecate ed Ercole (cat. 33a, 33b).

sia innegabile che l'edificio abbia subito danni considerevoli durante il conflitto, non tutto ciò che un tempo decorava le sue sale scomparve come conseguenza diretta dell'invasione francese. Molte opere — come nel caso di questi bronzi — abbandonarono le Collezioni Reali attraverso canali diversi e ben più «legittimi», legati a trasferimenti, redistribuzioni interne o decisioni amministrative promosse dalla stessa Corona.

### c) La decorazione dei *Reales Sitios* durante il regno di Felipe V. Il Palacio de La Granja de San Ildefonso

Lo studio dell'ornamentazione scultorea dei *Reales Sitios* durante il regno di Felipe V presenta non poche difficoltà a causa di una serie di eventi e circostanze di diversa natura, di cui si darà conto, in particolare in relazione all'Alcázar e al Palacio del Buen Retiro, man mano che si analizzeranno ciascuno di questi spazi. Ad ogni modo, fin dall'arrivo del primo Borbone, entrambi gli edifici furono oggetto di importanti riforme nei loro ambienti, il che comportò modifiche sostanziali nei sistemi decorativi e, prevedibilmente, nella disposizione delle sculture; modifiche che tuttavia possiamo ricostruire solo in misura assai limitata a causa dell'assenza di inventari redatti durante questo periodo, tanto per l'uno[422] quanto per l'altro[423].

Cionondimeno, l'Alcázar continuò a configurarsi come spazio di ricezione e redistribuzione di sculture italiane di fattura moderna, come dimostra l'arrivo della replica del ritratto equestre di Felipe V eseguita da Lorenzo Vaccaro, che, secondo le cronache, fu collocata nei «cuartos del príncipe» dell'edificio dopo il suo trasferimento a Madrid (cat. 27). Inoltre, furono apportate altre modifiche, come, ad esempio, la sostituzione nel 1711 dei vasi in porfido presenti nel «Salón de los Espejos» (fig. 56, n. 21; fig. 7)[424], ai quali si è già fatto riferimento, verosimilmente a causa del loro stato di deterioramento. Non va altresì dimenticato come nel «jardín de la Reina» dell'Alcázar siano stati depositati nel 1709 cinquanta sculture requisite agli almirantes per la loro posizione apertamente austracista[425].

---

[422] Per le riforme dell'Alcázar durante il primo periodo borbonico, si vedano Bottineau (1962) 1986, pp. 531-47; Barbeito 1992, pp. 218-19; Sancho 1994, pp. 105-06; López Castán 2012.

[423] Per le riforme del Buen Retiro, si vedano Bottineau (1962) 1986, pp. 292-99; Aterido 2004, pp. 227-39; Simal 2016c;

[424] Barbeito 1992, p. 214.

[425] Le spese di trasporto e di montaggio ammontarono a 7.333 *reales de vellón*. Simancas, AGS, Dirección General del Tesoro, inventario 24, leg. 841, ff. 194-201, citato in Simal 2006, p. 268. L'assenza di qualsiasi descrizione impedisce di identificare con certezza queste opere e, ancor meno, di confermare se si trattasse effettivamente di sculture italiane moderne.Sulle collezioni degli Almirantes de Castilla si veda Cristina Agüero 2023 e, per la scultura in particolare, Cruz Yábar 2019. Anche altri nobili subirono analoghi processi di requisizione: nel 1713 fu ordinata l'integrazione nella *Colección Real* di nove dipinti della scuola di Luca Giordano, appartenenti al marqués de San Pablo,

Tuttavia, al di là di questo tipo di riferimenti puntuali, la documentazione conservata consente appena di avanzare con sicurezza circa quali possano essere state le modifiche introdotte nell'incorporazione scultorea durante il primo terzo del XVIII secolo, sia nel «Cuarto del Rey» sia nel «Cuarto de la Reina». A tale precarietà documentaria si aggiunge, inoltre, un evento di fondamentale importanza: l'incendio del 1734, che incise in maniera decisiva tanto sulla struttura architettonica dell'edificio quanto sulla sopravvivenza materiale del suo programma decorativo — e, in particolare, scultoreo —, rendendo quasi irreversibilmente difficile la ricostruzione dell'*alhajamiento* borbonico dell'Alcázar. D'altra parte, l'unica fonte che potrebbe orientarci in merito alle incorporazioni di scultura moderna nel *Real Sitio* — l'inventario delle sculture salvate dalla distruzione e depositate nelle «Casas Arzobispales» a carico della *Real Furriera*, trascritto per la prima volta nell'appendice documentaria di questa tesi — presenta anch'essa non poche difficoltà interpretative, come dimostra la sua analisi puntuale[426].

I primi fogli dell'inventario registrano le «*alhajas modernas*», ossia le sculture che sarebbero apparentemente entrate nella *Colección Real* tra il 1700 e il 1734. Tuttavia, nella loro relazione sono incluse opere che provenivano inequivocabilmente da fasi anteriori, tanto dal regno di Carlos II quanto da quello di Felipe IV. Così, ad esempio, si menzionano le quattro menadi che si trovavano già nella «Pieza Larga» dei «Cuartos Bajos» dell'Alcázar (fig. 57, n. 61) almeno dal 1666[427], oppure diverse opere di Morelli eseguite per il cosiddetto «Rey Planeta», come il san

anch'egli sostenitore dell'arciduca. Due di essi — *Il Trionfo di Davide* e *Giuditta* — furono collocati nella «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 24) dell'Alcázar, mentre i restanti (*Giacobbe al pozzo*, *La fuga in Egitto*, *Le figlie di Lot*, *Betsabea al bagno*, *Noli me tangere*, *Gesù e la Samaritana* e *Susanna e i vecchioni*) furono destinati alla pieza de la Audiencia del medesimo palazzo. Si vedano Bottineau (1962) 1986, p. 300, e Aterido 2004, pp. 146-47.

[426] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 10. Il documento si articola in una serie di fascicoli, dei quali il primo risulta il più rilevante per il nostro studio, poiché vi sono registrate le alhajas modernas, ossia le opere scultoree che, apparentemente, erano entrate nel patrimonio regio durante il regno di Felipe V. Un secondo fascicolo registra le opere provenienti dalla collezione di Carlos II salvate dall'incendio dell'Alcázar, alle quali viene assegnato un nuovo numero d'inventario, ponendole in corrispondenza con la numerazione precedentemente attribuita nella testamentaria dell'ultimo Austria e trascritta da Gloría Fernández-Bayton (1975-86), circostanza che consente di ricostruire apparentemente le opere "storiche" della *Colección Real* che si salvarono dal fuoco. Figura altresì una relazione di diversi vetri e oggetti in bronzo destinati alla fusione, depositati presso la *Furriera*, nonché un ultimo fascicolo nel quale si enumerano gli elementi costitutivi — tanto scultorei quanto architettonici — del *retablo* primitivo della Colegiata de La Granja de San Ildefonso, includendo le *Virtù* del «Salón del Trono» del Palacio Real de Madrid (figg. 82, 83, 84, 85).

[427] Madrid, Museo del Prado, E00042, 43, 45, 46. Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 10, f. 3v, trascritto nell'appendice documentaria. Si vedano Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 340-41, nn. 319-22.

Juanito[428]. Allo stesso modo, viene considerato come incorporazione borbonica il gruppo di *Ercole e Iolaus con l'idra.*, oggi conservato nel parco del Buen Retiro (cat. 6), di cui ci siamo occupati poco sopra, benché la sua presenza nelle *Colecciones Reales* risalga all'ultimo Austria[429].

Queste imprecisioni illustrano il profondo disordine generato dopo l'incendio dell'Alcázar, nonché le difficoltà che persino gli stessi ufficiali della corte di Felipe V incontrarono nel determinare l'effettiva provenienza delle opere e nell'attribuirle con precisione a una o a un'altra istanza regia. Ciononostante, l'inventario non è privo di valore, poiché grazie ad esso possiamo corroborare che opere quali il busto di *Hermes* in bronzo[430], il *ritratto di Seneca* con il suo piedistallo[431] o il *ritratto del IX almirante de Castilla*[432], tutte oggi al Museo del Prado, si trovavano già nella Colección Real prima del 1734. In particolare, si potrebbe presumere che tutte queste opere, la cui prima attestazione nelle *Colecciones Reales* risaliva al 1747 — vale a dire alla *testamentaría* del monarca redatta un anno dopo la sua morte — debbano essere imputate alle confische effettuate da Felipe V sulla collezione degli almirantes, che, come s'è già visto, non dovettero essere di scarsa entità.

Al di là di questa questione, dal documento può inferirsi l'ingresso nelle collezioni dei sovrani iberici nel primo terzo del XVIII secolo, di opere di notevole interesse quali «*Una medalla con tres niños dormidos, de todo relieve, de mármol blanco sobre una bandeja de mármol negro en óvalo*»[433], «*Un niño Hércules de mármol blanco de cuerpo entero echado sobre una piel de león, en peñasco de mármol negro*»[434] o «*Una medalla de Venus y Mercurio de alto relieve de mármol blanco*»[435]. Conviene inoltre richiamare l'attenzione sull'esistenza di «*una figura de una furia de bronce hecha pedazos, que le faltan muchas piezas, y*

[428] Madrid, Museo del Prado, E000632. Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 10, f. 2r, trascritto nell'appendice documentaria. Si veda Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 309-10, n. 229.

[429] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, ff. 2v-3r, trascritto nell'appendice documentaria.

[430] Madrid, Museo del Prado, E000181. Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, f. 1v, trascritto nell'appendice documentaria.

[431] Madrid, Museo del Prado, E000144. Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, f. 1r, trascritto nell'appendice documentaria.

[432] Madrid, Museo del Prado, E000254. Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, f. 2r, trascritto nell'appendice documentaria.

[433] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, f. 2v, trascritto nell'appendice documentaria. Potrebbe trattarsi di Madrid, Museo del Prado, E000645 o E0000647, come propone Barba 1999, p. 37.

[434] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, f. 2v, trascritto nell'appendice documentaria. Elvira Barba 1999, p. 36, attraverso la descrizione contenuta nella testamentaria di Felipe V, lo mette in relazione con Madrid, Museo del Prado, E000635.

[435] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, f. 3r, trascritto nell'appendice documentaria.

*otra más pequeña de un pie de alto, que también tiene de menos un muslo, piernas y brazo*»[436], opera evidentemente danneggiate in conseguenza dell'incendio dell'Alcázar. In ogni caso, sebbene da tale descrizione non sia possibile determinare se si tratti di opere di fattura italiana né se corrispondano a pezzi antichi o moderni, o addirittura tuttora conservati, se ne lascia qui attestazione, al fine di poter eventualmente ricorrere alla loro identificazione.

Tuttavia, questo *legajo* presenta un'ulteriore difficoltà. Nella sua seconda parte — vale a dire quella destinata a registrare le sculture storicamente presenti nella *Colección Real* che si salvarono dall'incendio — sorprende l'assenza di opere la cui sopravvivenza è attestata, come la *Caccia* di Bandini, alla quale si è già fatto riferimento, o l'*Apoteosi di Claudio*, collocate durante il regno di Carlos II rispettivamente nella «Sala del Hermafrodita» (fig. 56, n. 22)[437] e nelle Bóvedas de Tiziano (fig. 58)[438]. Di fronte a tale omissione, il documento non può dunque essere inteso come testimonianza esaustiva né, tantomeno, come prova conclusiva della distruzione o della perdita effettiva di determinate sculture della Colección Real in seguito all'incendio dell'Alcázar. È possibile che esistesse un inventario complementare, oggi sconosciuto, nel quale fossero registrate opere depositate sotto la custodia di altre dipendenze della Real Casa[439]; o persino che alcune delle sculture che avevano ornato l'Alcázar fossero state precedentemente trasferite in altri Reales Sitios — come il Palacio del Buen Retiro —, circostanza che spiegherebbe tanto la loro assenza in questo legajo quanto la loro successiva conservazione.

Inoltre, colpisce in modo particolare l'assenza di determinate opere la cui presenza nell'Alcázar è ampiamente documentata, come i diversi bronzi che, come si è visto, si trovavano nella «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 23), la quale, secondo l'inventario del 1734, sembrava comprendere unicamente la *Fontana dei Fiumi* di Bernini (cat. 1) e il *ritratto di Carlos II* di Foggini (cat. 22)[440]. Tale omissione induce a ritenere che queste opere non figurino nel registro non perché siano perite nell'incendio, ma perché non si trovavano più nell'Alcázar al momento della sua redazione. Risulterebbe, infatti, difficilmente spiegabile che il fuoco avesse distrutto alcune sculture e non altre collocate nella medesima sala. Tutto ciò rafforza l'ipotesi che alcune di queste opere fossero state precedentemente trasferite in altri spazi — verosimilmente in altri *Reales Sitios* — o avessero già abbandonato la *Colección Real*, circostanza che ne spiegherebbe l'assenza nell'inventario.

---

[436] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, f. 8r, trascritto nell'appendice documentaria.

[437] Di fatto, si menzionano soltanto *l'Ermafrodito*, *la Venere con la conchiglia* e due busti di imperatori. Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, f. 12r-12v, trascritto nell'appendice documentaria.

[438] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, ff. 12v-13r, trascritto nell'appendice documentaria.

[439] Forse si tratta del pliego conservato a Madrid, AGP, Secc. Reinados, Felipe V, leg. 209.

[440] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 768, leg. 10, ff. 12r-12v, trascritto nell'appendice documentaria.

In ogni caso, le collezioni di scultura salvate dall'incendio del 1734 e depositate a carico della *Real Furriera* nelle «Casas Arzobispales» dovettero rimanervi almeno fino al 1773, anno in cui Felipe de Castro redasse un secondo inventario — anch'esso inedito[441] — nel quale tali *alhajas* sono nuovamente registrate. A partire da quel momento, e dopo la conclusione del nuovo Palacio Real, molte di queste opere furono restaurate e si procedette alla loro collocazione nelle nuove dipendenze dell'edificio, integrandosi nel rinnovato programma decorativo della residenza borbonica. Poco tempo dopo, tuttavia, non poche di esse passarono al Real Museo de Pintura y Escultura, dove ancora oggi si conservano.

Di fronte a questo stato frammentario della documentazione — conseguenza diretta delle lacune inventariali, delle perdite materiali e delle successive riorganizzazioni spaziali — si rende necessario ritornare, in una futura indagine, allo studio dell'ornato scultoreo dell'Alcázar durante il regno di Felipe V, al fine di definirne con maggiore precisione la configurazione, l'articolazione interna e l'aspetto finale. Solo un'analisi sistematica delle fonti conservate, posta in relazione con la ricostruzione spaziale dell'edificio e con la traiettoria materiale delle opere, consentirà di comprendere in modo più esatto la logica decorativa che ne presiedette l'installazione e le trasformazioni che essa subì nel passaggio tra la tradizione ereditata dagli Austrias e la nuova sensibilità borbonica.

Un discorso analogo può applicarsi alla decorazione scultorea del Buen Retiro, i cui ambienti interni così come i giardini continuarono a ricevere un numero considerevole di opere d'arte durante la prima metà del XVIII secolo. Così, prima del 1711, Felipe V ordinò che fossero inviate «*diferentes estatuas de piedra y mármol (...) al Real Sitio del Buen Retiro*»[442], le quali provenivano dalle sculture confiscate all'almirante de Castilla, come risulta da una stima parziale del palazzo redatta nel 1747[443]. L'assenza di informazioni precise circa la fattura e l'aspetto di tali opere rende difficile qualsiasi tentativo di identificazione con esemplari oggi conservati, cosicché risulta impossibile stabilire se tra esse potesse trovarsi la *Venus* di Ercole Ferrata — scultore romano, allievo e collaboratore di Gian Lorenzo Bernini — che, secondo quanto riferiscono Lione Pascoli e Filippo Baldinucci, sarebbe stata acquistata dal IX almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera y Colonna, durante il suo soggiorno a Napoli[444].

---

[441] Madrid, AGP, Reinados, Carlos III, leg. 202, s. f.

[442] Madrid, AHN, Estado, 188, citato in Aterido 2004, p. 148.

[443] Si trattava di «*doce estatuas de medio cuerpo de mármol blanco con los ropajes negros para enzima de los bufetes que entregaron de casa del almirante de más de media vara de alto (…)*» e «*dos cabezas de mármol blanco de Génova con sus plintos que para el mismo fin se trajeron también de casa del almirante de dos pies de alto cada una*». Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 773, f. 91r-91v, trascritto in Aterido 2004, p. 148.

[444] Baldinucci (1681-1728) 1974-75, vol. V, p. 379; Pascoli (1730-36) 1992, p. 328, citado en Bacchi 1996, p. 802.

Questo interesse per il rinnovamento decorativo del palazzo potrebbe spiegare perché, tra la fine del secondo decennio e l'inizio di quello successivo, il monarca abbia deciso di depositare nel Buen Retiro le cosiddette *alhajas del Delfín*, ricevute nel 1711 dopo la morte del Gran Delfín di Francia, come illustra un ordine di pagamento ai responsabili del trasferimento delle opere da questa residenza al Palacio de La Granja nel marzo del 1724[445].

Ciononostante, al di là di queste due notizie, poco può aggiungersi circa la configurazione decorativa del Buen Retiro in età borbonica, a causa, ancora una volta, della frammentarietà e della conservazione parziale degli inventari e delle stime. L'assenza di descrizioni dettagliate, così come la mancanza di una corrispondenza sistematica tra i registri documentari e le opere oggi conservate, nonché lo stato lacunoso della testamentaria di Felipe V — già segnalato nell'introduzione — impediscono di ricostruire con precisione la disposizione concreta delle sculture nel complesso palatino. Tale lacuna impone, per il momento, di sospendere qui l'analisi, che potrà essere ripresa solo in una futura occasione alla luce di nuove evidenze documentarie o di una revisione sistematica delle

**Il Palacio Real de La Granja de San Ildefonso e la sua decorazione scultorea**

Con tutto ciò, il Palacio de La Granja de San Ildefonso divenne, per quanto qui interessa, il principale scenario della politica artistica promossa da Felipe V e Elisabetta Farnese, poiché vi fu concentrata la maggior parte delle nuove acquisizioni di scultura italiana moderna. Utilizzato occasionalmente dai membri della casa d'Austria come luogo di ritiro, l'edificio fu trasformato dai sovrani borbonici in una vera e propria residenza di carattere palatino, coerente con la sua nuova funzione rappresentativa: dapprima come spazio di raccoglimento e di distanziamento politico in seguito all'abdicazione del monarca in favore del figlio Luis I; e, successivamente, dopo la prematura morte di quest'ultimo e il ritorno forzato del re al trono, in palazzo reale e sede effettiva della Monarchia, assumendo un nuovo statuto quale residenza ufficiale.

---

445 «*En la quenta de los caudales de otro cargo se os harán buenos quatromill ochocientos y setenta y seis reales de vellón que en virtud de orden del Marqués de Grimaldi de ocho de este presente mes, pagareis a Don Joses Marentes, por el importe de la conducción de diferentes Alajas de la herencia de el Señor Delfín mi Padre que Dios aya, desde el Palacio del Buen Retiro a este, sin que para el abono sea necesario mas recado que este decreto, la citada orden y el recibió de dicho Marentes. En San Ildefonso a 20 de marzo de 1724*». Madrid, AGP, San Ildefonso, cajas 23.019, 20). Le opere compaiono descritti nell'Alcázar di Madrid nel 1716, dove rimanevano conservati nei loro astucci in attesa di poter essere disposti nel nuovo spazio che René Carlier progettava di realizzare nell'antica «sala de las Furias» (fig. 56, n 15) della residenza madrilena. Sul tesoro si vedano: Verlet 1756; Angulo (1944) 1989; Bottineau (1962) 1986, p. 474; Arbeteta 1991; Arbeteta 1992; Arbeteta 2001; Arbeteta, Azcue 2018.

Questa relazione profondamente personale — e progressivamente istituzionalizzata — con il palazzo, unita alla distruzione dell'Alcázar nel 1734 e alla già consolidata configurazione decorativa del Buen Retiro, dovuta in larga misura a Carlos II, determinò che il maggior numero di sculture moderne entrate nella *Colección Real* in quegli anni trovasse collocazione a La Granja. Fu infatti in questo contesto che si progettarono espressamente ampie gallerie destinate ad accogliere le nuove sculture incorporate alla Corona, la cui effettiva realizzazione, tuttavia, si protrasse considerevolmente: il progetto inizialmente elaborato da Andrea Procaccini fu profondamente modificato a partire dal 1735 da Filippo Juvarra, alterando tanto l'articolazione delle gallerie quanto la loro inserzione nel complesso palatino, circostanza che condusse nel 1737 alla costruzione della cosiddetta Casa de las Alhajas, concepita come soluzione provvisoria per l'esposizione delle opere. Questa sistemazione transitoria consentì di mostrare parte della collezione mentre proseguivano le riforme del palazzo, la cui conclusione intorno al 1745 rese possibile la loro collocazione definitiva nel corso dell'anno successivo[446].

Nonostante la lunga gestazione del progetto, la creazione di nuovi spazi specificamente destinate ad accogliere la collezione di scultura evidenzia un rapporto qualitativamente distinto tra i sovrani e la loro collezione rispetto a quello dei loro predecessori. Non si trattava più di adattare opere preesistenti a spazi ereditati, bensì di concepire ambienti progettati *ex profeso* per la loro esposizione, definiti in funzione delle opere che dovevano accogliere e dotati di condizioni adeguate alla loro ordinazione e contemplazione. In definitiva, la scultura — siano essi calchi in gesso, opere di fattura antica o creazioni moderne — cessò di occupare una posizione subordinata all'interno di programmi ornamentali più ampi per divenire elemento strutturante dello spazio stesso. L'architettura iniziò così a organizzarsi attorno alla collezione, rivelando una volontà di sistematizzazione che rispondeva tanto a criteri estetici quanto a istanze di carattere «proto-museografico», cosicché La Granja non operò come mero luogo di accumulazione, bensì come ambito nel quale si ridefinì l'articolazione tra oggetto artistico, spazio palatino e spettatore.

Tra le opere collocate in questa nuova galleria si distinsero senza dubbio le acquisizioni provenienti dagli acquisti effettuati nel 1724 al principe di Bracciano, Baldassare Odescalchi, il quale aveva ereditato dallo zio Livio le imponenti collezioni di scultura riunite da Cristina di Svezia a Roma[447]. A queste si aggiunsero, tre anni più tardi, numerosi pezzi acquistati da Catalina

[446] Sancho 1994, pp. 262-65; Luzón 200, pp. 212-15.

[447] Tra l'ampia bibliografia relativa a questa collezione e al suo arrivo a La Granja, si veda: Salas 1940-41, pp. 242-46; León 1993, pp. 21-22; Borsellino 1994, pp. 254-52; Walker 1994; *Cristina de Suecia en el Museo del Prado* 1997; Montanari 1997a; Montanari 1997b; Montanari 1998; *El Cuaderno Ajello y las esculturas del Museo del Prado* 1998; Luzón 2000; Riaza de los Mozos y Simal 2000; Borsellino 2001; Elvira Barba 2001; Silva 2001, pp. 26-32; González, Riaza

de Haro y Guzmán, erede del VII marqués del Carpio, che tra Roma e Napoli aveva riunito una vasta raccolta di sculture e oggetti d'arte i quali, dopo la sua morte e il loro trasferimento a Madrid, passarono progressivamente a integrarsi nel patrimonio familiare e, infine, nella Corona[448]. Sebbene la maggior parte delle opere entrate nella *Colección Real* attraverso queste operazioni fosse costituita da antichità di prim'ordine, è altresì vero che in entrambe le transazioni confluirono anche sculture moderne italiane, la cui presenza è rimasta in larga misura oscurata dal prestigio storiografico e simbolico delle antichità, la cui rilevanza ha tradizionalmente condizionato la percezione complessiva di tali acquisizioni.

Senza andare oltre, attraverso l'acquisizione legata al lascito del marqués del Carpio entrarono nel patrimonio regio la *Testa di Apollo* di Domenico Guidi (cat. 10), le allegorie femminili di Alessandro Rondoni (cat. 15a, 15b, 15c, 15d) e i busti di *Semiramide* e *Pentesilea* (cat. 12a, 12b) eseguiti da Johann Bernhard Fischer von Erlach, tutti a suo tempo commissionati dallo stesso marchese. Per parte sua, mediante l'operazione relativa alla collezione Odescalchi, confluirono nella Spagna i *Due angeli che si contendono una palma* di Domenico Guidi (cat. 11), un *Busto di Etiope* (cat. 19) e il *Ritratto di Alessandro Magno* (cat. 18), entrambi di autore ignoto e commissionati da Cristina di Svezia, nonché i rilievi di *Diana* e *Leda* (cat. 20a, 20b), una serie di imperatori dovuta ad Alessandro Rondoni (cat. 17) e, tra le altre opere, una *Testa di Bambino* di Giusto Le Court (cat. 28) e una *Diana* dello stesso scultore, completata da Enrico Merengo (cat. 29), opere tutte promosse da Livio Odescalchi al fine di completare e arricchire la collezione della regina svedese.

Ora, risulta particolarmente difficile stabilire se tutte queste opere siano state scelte per il loro carattere moderno o se la loro incorporazione abbia risposto a criteri differenti. Ciò nondimeno, tale circostanza non implica che la modernità fosse un criterio irrilevante, poiché, ad esempio, nel quadro delle negoziazioni intrattenute con Andrea Procaccini e con il cardinale Acquaviva per l'acquisizione del complesso Cristina di Svezia, Elisabetta Farnese — che assunse un ruolo centrale nella gestione dell'operazione — non escluse esplicitamente l'inclusione di sculture di Bernini, Algardi o François Duquesnoy, sottolineando che ciò che risultava realmente determinante era che le opere fossero «ben disegnate», indipendentemente dal fatto che fossero «moderne o antiche»[449].

---

de los Mozos 2002; Elvira Barba 2003; *Esculturas para una reina.* 2006; Tárraga 2008; Elvira Barba 2010; Maier 2010; Elvira Barba 2011.

[448] Pérez Sánchez 1960; Cacciotti 1994; Cacciotti 1996; Beaven 1999; Avery 2003, pp. 451-59; Frutos 2009, pp. 298-302, 730; Cacciotti 2012.

[449] Luzón 2000, p. 204.

Occorre tuttavia interrogarsi fino a che punto coloro che intervennero nella selezione possedessero una consapevolezza precisa di ciò che effettivamente si stava inviando a Madrid, di quanto veniva espressamente richiesto e di ciò che, al contrario, doveva essere escluso. Un esempio particolarmente rivelatore di questa zona di ambiguità è offerto dalla coppia di imperatori romani, Tiberio (fig. 64) e Augusto (fig. 65), la cui identificazione aveva già generato frizioni durante la loro permanenza nelle collezioni di Cristina di Svezia e di Livio Odescalchi. La seconda di queste sculture, composta da un torso antico restaurato nel 1695 da Alessandro Rondoni — uno degli scultori di fiducia di Odescalchi —, fu definita nell'inventario del 1721, redatto quando la collezione era passata nelle mani del nipote Baldassare d'Erba e utilizzato come base per le successive scelte operate dai monarchi spagnoli ai fini dell'acquisizione, come «fatta ad imitatione dell'antico, non molto perfetta». Ancor più eloquente risulta la voce relativa al suo pendant, il Tiberio, descritto nel medesimo inventario come «Statua […] antica di scultore greco, col manto reale di sommo gusto fatto dalla medesima pietra, ma dal Bernino». Entrambe le testimonianze documentarie evidenziano come l'autorialità, i diversi livelli di intervento e la partecipazione di agenti moderni alla configurazione materiale di queste sculture apparissero già sfumati nel contesto romano stesso, ancor prima del loro trasferimento alla corte spagnola[450].

Alla luce di quanto esposto, tutto sembra piuttosto indicare che il criterio che guidò gli agenti spagnoli a Roma — operanti in rappresentanza dei sovrani — e alcuni dei loro interlocutori italiani, tra i quali spicca Camillo Rusconi, non si articolasse attorno a una gerarchizzazione rigorosa fondata sull'autorialità o sulla cronologia, bensì privilegiasse quelle opere che, per fattura, materialità e apparenza, risultavano di maggiore interesse. L'acquisto in blocco di questi complessi induce inoltre a ritenere che fosse applicato un criterio unitario, volto a privilegiare determinati gruppi nella loro interezza piuttosto che selezioni individualizzate, salvo rare eccezioni. Non va infine dimenticato che molte sculture che oggi riconosciamo come moderne furono allora interpretate come antichità, più in funzione della loro apparenza formale che della loro precisa attribuzione autoriale.

Ciononostante, queste non furono le uniche opere di scultura moderna entrate a La Granja in quegli anni. Basti ricordare, tra le altre, la Fe di Corradini, donata a Felipe V dal nunzio Alessandro Aldobrandini nel 1724 (cat. 30), o il rilievo raffigurante un Santo in estasi attribuito a Giovanni Baratta (cat. 25), opere già analizzate nelle pagine precedenti. A queste acquisizioni devono aggiungersi anche i bronzi di Mercurio e Apollo, che riproducono celebri composizioni dello scultore fiammingo François Duquesnoy (cat. 7a, 7b). Tuttavia, le modalità del loro arrivo in Spagna restano incerte, poiché, sebbene siano documentati per la prima volta nell'inventario

[450] Elizalde 2025a, p. 52, con le relative referenze archivistiche.

testamentario di Elisabetta Farnese redatto a La Granja nel 1746, dopo la morte di Felipe V, non è ancora noto chi possa aver inviato le opere né in quali circostanze esse siano entrate nella collezione, tanto più che — come si argomenta nella corrispondente scheda di catalogo — l'ipotesi di una provenienza dalla collezione del marqués del Carpio appare difficilmente sostenibile.

Alla luce di questi esempi, verso la metà del XVIII secolo i «Cuartos Bajos» del palacio de La Granja de San Ildefonso dovevano offrire una rappresentazione significativa e materialmente eterogenea della scultura italiana contemporanea. Opere provenienti da ambiti veneziani e romani, eseguite in marmo o in bronzo, rinascimentali o barocche, coesistevano all'interno di un medesimo programma espositivo la cui logica generale, tuttavia, rimaneva subordinata al predominio simbolico delle antichità. In tale contesto, molte di queste opere moderne tendevano a integrarsi senza una distinzione esplicita, dissolvendosi in un orizzonte formale di matrice antichizzante che ne condizionava la ricezione. Resta pertanto aperta la questione fino a che punto Felipe V o Elisabetta Farnese riconoscessero come moderne determinate opere o se, al contrario, la loro valutazione si articolasse piuttosto attorno a parametri formali e simbolici che non a una consapevolezza storica precisa della loro cronologia o autorialità[451].

[451] Ciononostante, il Palacio de La Granja beneficiò in modo significativo anche dell'incorporazione di opere francesi provenienti dall'eredità di Luis de Francia, il Gran Delfín, deceduto nella notte tra il 14 e il 15 aprile 1711, tra le quali figuravano, oltre a orologi a pendola, tavoli, lampadari, specchi, sedute e oggetti orientali, diverse statue e piccoli bronzi. Si veda Bottineau (1962) 1986, p. 252. Sembra che il giovane monarca abbia scelto deliberatamente tali pezzi, come parrebbe suggerire la sua stessa dichiarazione, poiché, come ricordava Saint-Simon (1879-1930), vol. 22 (1932.), p. 33, citato in Bottineau (1962) 1986, p. 252, egli «*declaró (…) che preferia muebles*» ad altri tipi di oggetti, termine che nel contesto dell'epoca poteva includere anche sculture. Tra queste, Bottineau propose di identificare i ritratti in marmo di María Teresa de Austria (Patrimonio Nacional, n. inv. 10029783; si veda Maral, Carpentier-Vanhaverbeke 2020, p. 487, cat. 114) e del Gran Delfín (Patrimonio Nacional, n. inv. 10029781; Maral, Carpentier-Vanhaverbeke 2020, p. 487, cat. 113), entrambi firmati da Coysevox e datati 1683, nonché con un terzo ritratto di Louis XIV (Patrimonio Nacional, n. inv. 10029782; si veda Maral, Carpentier-Vanhaverbeke 2010, p. 514, cat. R. 19), oggi conservati nel Palacio Real de Aranjuez. Tuttavia, Alexandre Maral e Valéri Carpentier-Vanhaverbeke 2022, pp. 316-17, hanno recentemente suggerito che tali opere sarebbero state in realtà consegnate dall'ambasciatore di Francia a Carlos IV, secondo una lettera inviata da María Luisa de Parma a Manuel Godoy agli inizi del 1804. Questa nuova ipotesi si fonda — come indicano gli stessi autori, in particolare nella nota 1840 (p. 466) — sulla scheda di catalogo dei busti redatta da María Jesús Herrero per la mostra *El Real Sitio de La Granja* 2000, pp. 275-77, cat. 2.5. Tuttavia, in tale testo non si rinviene alcun riferimento esplicito che consenta di verificare questa provenienza, per cui la proposta appare, allo stato attuale, priva di un riscontro documentario conclusivo. Per quanto concerne i piccoli bronzi, Bottineau suggerì la possibile presenza di un'effigie di Louis XIV a cavallo e di un'altra in cui il monarca appare nell'atto di sconfiggere i suoi nemici, entrambe oggi conservate nel Museo del Prado (E000282, E000270, rispettivamente). Tuttavia, il primo gruppo, attribuito alla bottega di François

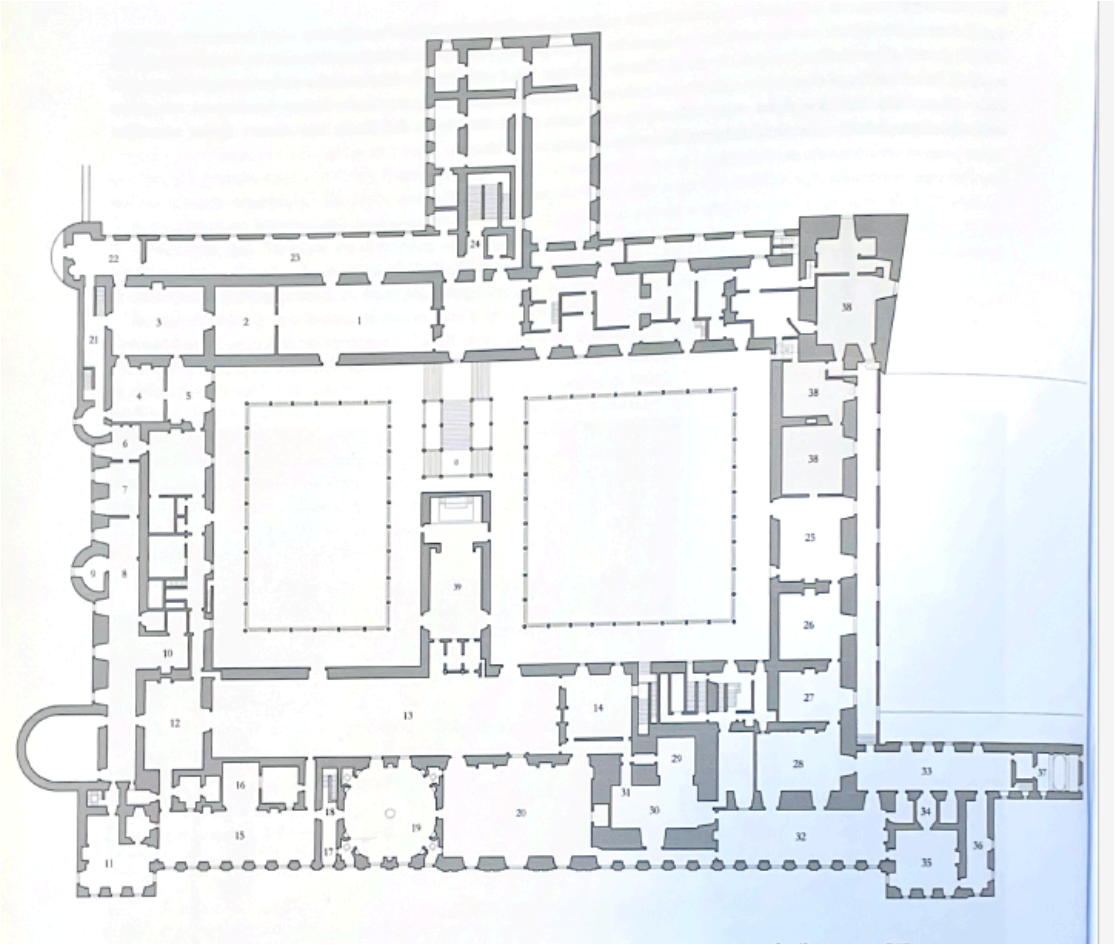


Fig. 56. Rilievo grafico della «Planta Principal» dell'Alcázar di Madrid, disegnato da Daniel Martínez Díaz, pubblicato in Rodríguez Rebollo, Martínez Leiva 2015, p. 28.

**Cuarto del Rey**

1. Escalera Imperial entre los patios del Rey y la Reina
2. Sala de la Guardia
3. Saleta
4. Antecámara
5. Pieza de la Cámara
6. Antecamarilla de Embajadores
7. Pieza de audiencia retirada
8. Pieza donde come el rey

Girardon, e il secondo, attribuito a Guillaume de Groff, provengono in realtà dalla vendita Paroy. Si vedano R. Coppel, in *Brillos en bronce* 2009, pp. 242-43, cat. 62; Sancho 2009, p. 65, n. 2; e R. Coppel, in *Brillos en bronce* 2009, pp. 244-45, cat. 63; Sancho 2009, p. 65, n. 4. Le opere che provengono da questa ereredità sono, in realtà, un ritratto del Gran Delfino (10006624), un Marco Aurelio (Madrid, Museo Arqueológico, n. inv. 53020) e un Toro Farnese (100006418). Si veda Herrero 2000, p. 14, per le opere di Patrimonio e Coppel 1987, pp. 293-96, cat. 80, per le opere del MAN.

9. Galería Dorada
10. Cubo de las trazas
11. Pieza donde su Majestad Cena
12. Torre Dorada. Despacho del Rey
13. Pieza Oscura
14. Salón Dorado
15. Pieza de las Furias. Dormitorio oficial del Rey
16. Galería del Mediodía
17. Alcoba de la Galería del Mediodía
18. Pasillo de la Madona
19. Escalera del Zaguán o del Rubinejo
20. Pieza Ochavada
21. Salón de los Espejos
22. Pasillo junto al cubo y Pieza de la Audiencia
23. Pieza junto a la Galería del Cierzo que mira al parque (antigua torre de Francisco I o Alcoba Dorada)
24. Galería del Cierzo
25. Escalera de la Galería del Cierzo

**Cuarto de la Reina**

25. Sala de Guardia
26. Antecámara
27. Cámara
28. Pieza del Estrado
29. Aposento para vestirse o Tocador
30. Dormitorio
31. Pasillo
32. Galería principal de la Reina
33. Galería del Cierzo de la Reina
34. Gabinete
35. Oratorio de ordinario
36. Sacristía
37. Oratorio nuevo
38. Piezas del Cuarto de las Infantas

**Capilla Real**

39. Capilla Real
40. Relicario

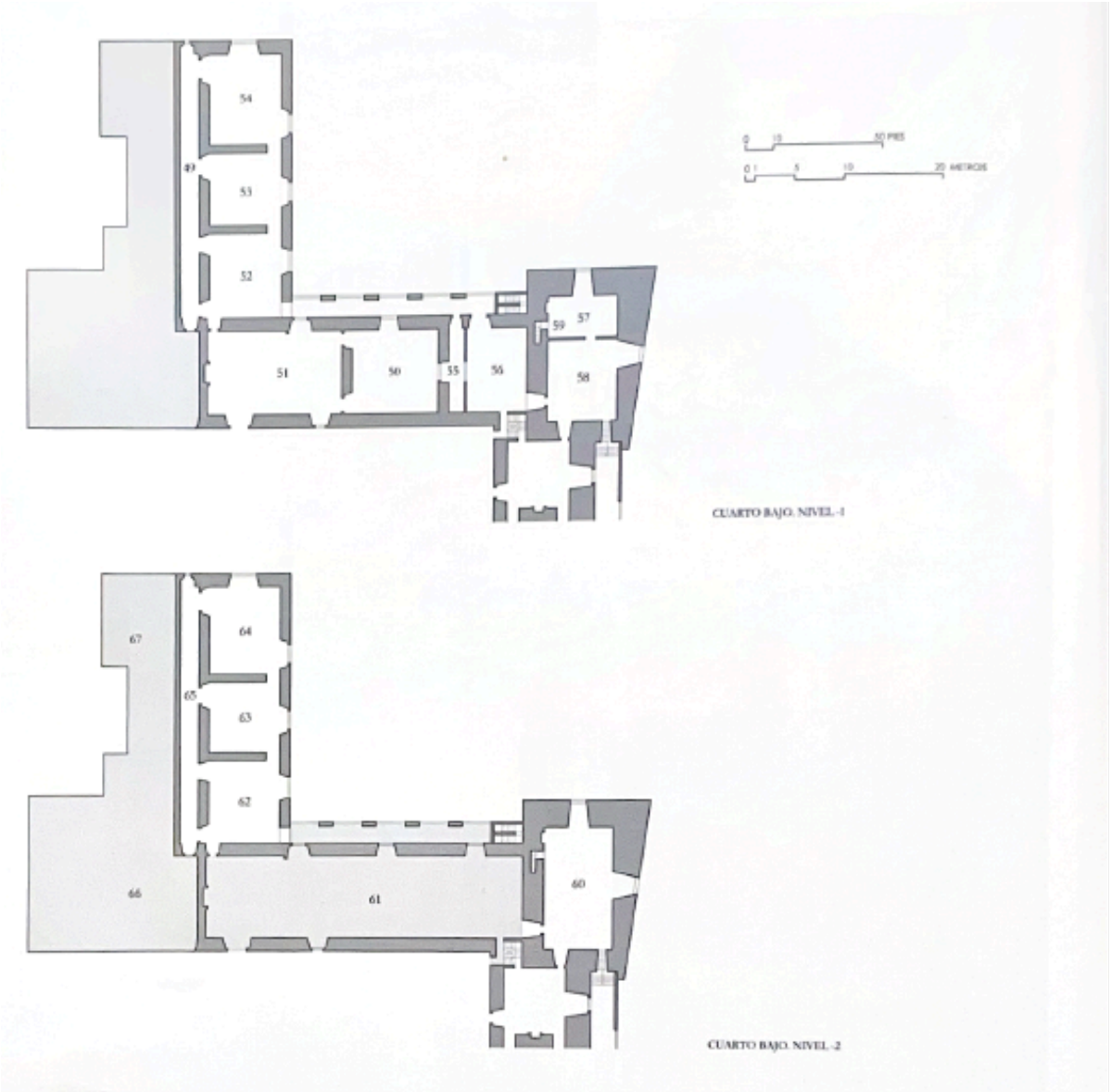



Fig. 57. Rilievo grafico dei «Cuartos Bajos» dell'Alcázar di Madrid, disegnato da Daniel Martínez Díaz, pubblicato in Rodríguez Rebollo, Martínez Leiva 2015, p. 120.

**Cuarto del Rey**

**Cuerpo alto del Cuarto Bajo**

49. Pasillo que va a la escalera de la Galería del Cierzo
50. Pieza primera donde daba su Majestad audiencia
51. Pieza inmediata donde su Majestad cenaba
52. Pieza donde su Majestad comía en cuyo techo está pintada la Noche
53. Pieza donde asiste el gentilhombre o inmediata de la Aurora

54. Pieza del despacho en cuyo techo está pintado Apolo
55. Pieza pequeña que sale a la Priora en donde se pone el recado para vestir a su Majestad
56. Pieza del Cuarto Bajo en que se vestía su Majestad
57. Retiradizo
58. Pieza donde su Majestad dormía
59. Escalera secreta del Cuarto Bajo que baja a las bóvedas

**Cuerpo Bajo de Bóvedas**

60. Pieza de la Torre
61. Pieza larga de las bóvedas
62. Pieza de los cubiertos
63. Pieza inmediata
64. Pieza inmediata que corresponde al Despacho del Cuarto Bajo
65. Pasillos al pie de la escalera de la Galería del Cierzo
66. Pieza primera de las bóvedas bajando por la escalera principal del patio
67. Piezas pequeñas de las bóvedas

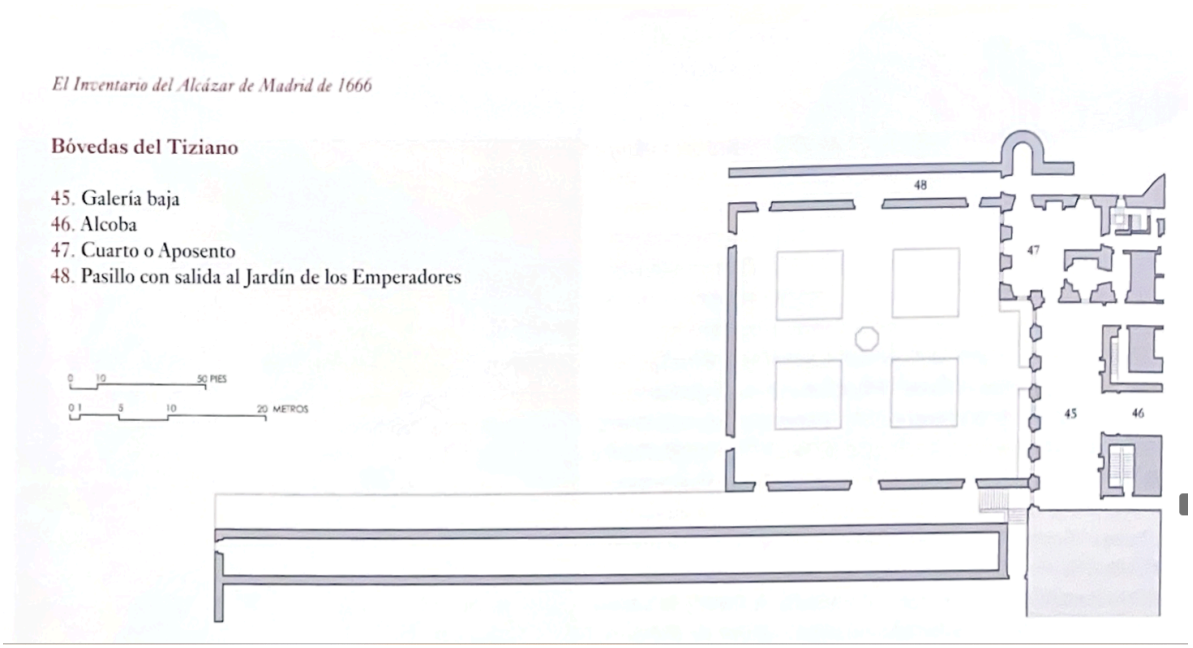



Fig. 58. Rilievo grafico delle «Bóvedas de Tiziano» dell'Alcázar di Madrid, disegnato da Daniel Martínez Díaz, pubblicato in Rodríguez Rebollo, Martínez Leiva 2015, p. 120.



Fig. 59. Scultore italiano, ambito romano?, *Ritratto di Plautilla*, XVII secolo. Patrimonio Nacional, n. inv. 1003140. Foto: Patrimonio Nacional.



Fig. 60. Scultore italiano, ambito romano?, *Ritratto di Giulia Domna*, XVII secolo. Patrimonio Nacional, n. inv. 1003141. Foto: Patrimonio Nacional.




Fig. 61. Scultore italiano, ambito romano?, *Ritratto di Giulia Domna*, XVII secolo, ultimo terzo? Madrid, Museo del Prado, E000116. Foto: Museo del Prado.



Fig. 62. Scultore italiano?, *Bacco con satiro,* XVII secolo. Madrid, Museo del Prado, E000873. Foto: Museo del Prado.



Figg. 63a, 63b. Scultore italiano, *Rossetto*, 1677-82 *ca.* Madrid, Museo del Prado, E000299. Foto: Museo del Prado



Fig. 64. Scultore sconosciuto, *Tiberio*, XVII. Madrid, Museo del Prado, E000112. Foto: Museo del Prado.



Fig. 65. Scultore romano, Alessandro Rondoni, *Augusto*, II d. C., 1695. Madrid, Museo del Prado, E000174. Foto: Museo del Prado

## 4. Gli scultori italiani alla corte spagnola: impatto tecnico, istituzionale e materiale sulle arti locali

L'impatto della scultura italiana in Spagna durante l'ultimo terzo del XVII secolo e la prima metà del secolo successivo non si concretizzò unicamente mediante l'invio dalla prima alla seconda di diversi generi di oggetti scultorei, di cui si è già dato conto nelle pagine precedenti, ma anche attraverso l'arrivo a Madrid di un nutrito gruppo di scultori italiani, di origini differenti, chiamati a svolgere un ruolo tutt'altro che secondario o subordinato nello sviluppo delle arti locali spagnole. Il loro impatto non si limitò, **infatti**, all'ambito strettamente scultoreo, ma si estese — come si vedrà di seguito — a uno spettro molto più ampio, tanto sul piano strutturale, all'interno della complessa gerarchia dei «funzionari» al servizio della *Casa del Rey*, quanto su quello tecnico, poiché la loro presenza contribuì a riattivare e potenziare, in determinati momenti, pratiche scultoree specifiche, tra cui la fusione del bronzo.

Le molteplici necessità della Corona ai tempi di Carlo II e Filippo in relazione allo sviluppo di progetti di grande portata, nei quali la scultura non rimase affatto relegata a un ruolo secondario, favorì la chiamata di artisti italiani che, in stretta collaborazione con gli scultori locali, si impegnarono in imprese di ampio respiro destinate a definire la fisionomia dei diversi Reales Sitios: da Giovanni Battista Morelli ad Aranjuez fino a Francesco Filippini nel Monasterio di San Lorenzo de El Escorial, Peter Philipp Schor nell'Alcázar di Madrid o, già nella prima metà del XVIII secolo, Giovanni Baratta nel Palacio de La Granja de San Ildefonso. Lo studio di tali figure non si limiterà soltanto all'analisi delle circostanze che determinarono le ragioni del loro arrivo a corte e delle tracce materiali che lasciarono nelle diverse residenze dei sovrani spagnoli, ma intende anche esaminare, da una prospettiva più ampia, in che modo esse si inserirono nel complesso intreccio dell'amministrazione generale delle *Obras Reales*. L'analisi di queste traiettorie ci condurrà, così, a ridefinire completamente il ruolo dello scultore di corte in Spagna, in particolare durante il regno di Carlo II, nella misura in cui, attraverso lo studio di diverse personalità — particolarmente Francesco Filippini — la cui attività a corte non si concentrò eminentemente sulla creazione di sculture, bensì sull'assunzione di responsabilità di varia natura, sarà possibile comprendere con maggiore precisione quale fosse il loro posto all'interno del sistema artistico locale, cosa ci si aspettasse da uno scultore, quali fossero le sue funzioni effettive e in che modo fosse percepito dai suoi omologhi.

La risposta a tali questioni aiuterebbe a spiegare perché alcune di queste personalità siano rimaste escluse dalla storia canonica della scultura spagnola, essendo stata la loro condizione di «scultori» relegata in secondo piano rispetto ad altre funzioni alle quali si dedicarono con maggiore intensità o rispetto al ruolo «ufficiale» da essi svolto a corte. A ciò si aggiungono, in

non pochi casi, la brevità dell'esercizio della loro professione o persino l'instabilità della loro presenza nell'ambito cortigiano, nonché, senza dubbio, la loro condizione di stranieri. È per questo che qui si propone una riflessione su quale sia stato realmente il ruolo dello scultore di corte, al fine di poter analizzarne la figura nella sua piena ampiezza e restituire la complessità di un profilo professionale che non può essere compreso unicamente a partire da categorie restrittive o da definizioni tradizionali del mestiere.

Ma al di là degli aspetti amministrativi, non si dovrebbe trascurare che questi scultori e molte delle loro opere eseguite e giunte a Madrid — e in particolare il retablo del Noviziato dei gesuiti (cat. 21) — esercitarono un'influenza significativa nell'ambito locale, divenendo non solo un autentico revulsivo per le arti spagnole, ma anche un modello di riferimento per la loro riformulazione. Lo confermò la stessa Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, che vide in questo insieme un baluardo esemplare per il recupero delle belle e «buone» arti, di fronte a ciò che percepiva come gli eccessi del barocco precedente, associato, ad esempio, a figure come Francesco Filippini o Peter Philipp Schor. Tuttavia, al di là di una questione puramente filologica di forme e linguaggi artistici, l'analisi di tale modello consente di illustrare riformulazioni ben più profonde, che favorirono una ridefinizione della stessa essenza del *retablo* iberico, il quale, a partire dalla decade del 1730 circa, superò il radicato modello tradizionale di matrice *escurialense* per aprirsi a forme europee, di origine italiana, che sfociarono in trasformazioni molto più profonde nei sistemi artistici cortigiani.

Su questa base, il presente capitolo si articola, in conclusione, come una riflessione congiunta sulla presenza di scultori italiani alla corte spagnola e sulle trasformazioni che tale presenza introdusse nel sistema artistico spagnolo, tanto dal punto di vista istituzionale quanto tecnico e materiale. Attraverso l'analisi di casi concreti e di progetti di particolare rilevanza, si esaminerà in che modo tali artefici si integrarono nella struttura delle *Obras Reales*, come contribuirono a ridefinire il profilo funzionale dello scultore di corte e fino a che punto la loro attività favorì la riattivazione di pratiche scultoree specifiche e la riformulazione di tipologie fondamentali, come il retablo, nell'ambito ispanico.

### a) Francesco Filippini († 1697), «escultor de corte» di Carlos II

Poco dopo la morte di Giovanni Battista Morelli († 1669), dovette giungere in Spagna l'italiano Francesco Filippini, destinato a svolgere un ruolo fondamentale nei sistemi artistici e tecnici della corte di Carlo II[452]. Originario di Sant'Agata Feltria (Rimini), egli è attestato nei primi

[452] Per Filippini, si veda Cruz Yábar 2014; Cruz Yábar 2021; Cruz Yábar 2022. Da tali studi è stata tratta gran parte delle informazioni che seguono.

anni Sessanta a Roma, dove venne nominato cavaliere di San Giovanni in Laterano, circostanza che lascia supporre fosse ben integrato nei circoli religiosi e sociali della città; ciò induce inoltre a ritenere che proprio in quegli anni abbia ricevuto una prima formazione presso qualche bottega locale, la cui definizione non è stata ancora ricostruita nella sua piena dimensione.[453]

Ad ogni modo, Francesco Filippini compare documentato a Madrid per la prima volta nel 1674, esercitando la professione di orologiaio, attività per la quale sarebbe stato inizialmente conosciuto a corte. In quell'anno riparò il meccanismo dell'orologio della Casa de la Panadería, in Plaza Mayor[454], così come quello del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial[455] e, un anno dopo, stimò gli orologi di Francisco de Moura, terzo marqués de Castel Rodrigo, morto nello stesso anno (1675)[456]. In definitiva, tutte queste attività confermano la sua crescente presenza nei circuiti artistici della corte, circostanza che avrebbe favorito il suo ingresso al servizio di don Juan José de Austria[457]. Per questo personaggio — che esercitò la funzione di primo ministro della Monarchia tra il 1677 e il 1679, proprio nel momento in cui Francesco Filippini iniziò a lavorare per lui — svolse lavori nelle parti metalliche della cappella della Virgen del Milagro nel Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, la fondazione più personale del fratellastro di Carlo II, nella quale operava contemporaneamente Dionisio Mantuano[458]. Inoltre, l'italiano fu responsabile della cura e della manutenzione della sua collezione di orologi e oggetti matematici, creando al contempo pezzi ex professo per lui[459].

Tuttavia, la svolta decisiva per l'italiano giunse nel 1678, quando don Juan José de Austria offrì al suo fratellastro, il re Carlos II, durante la *jornada* de Aranjuez, «*un reloj (…) con figuras de bronce y otros adorno*s». Elvira González Asenjo ha proposto di identificare tale dono con quel «*reloj*

---

453 Così lo dichiarava nella divisione dei suoi beni con le figlie nel 1680, conservata a Madrid, AHPM, prot. 10700, ff. 231-358, pubblicata per la prima volta da Agulló 1978, p. 93, e utilizzata da Cruz Yábar 2022, p. 111.

454 Benito Ruano 1969, p. 17, citato in Cruz Yábar 2022, p. 111.

455 Mediavilla 2005, p. 53, citato in Cruz Yábar 2022, p. 111.

456 Barrio Moya 1996, p. 304, citato in Cruz Yábar 2022, p. 111

457 Le notizie che seguono circa il rapporto tra Filippini e don Juan José de Austria, citate in Cruz Yábar 2022, p. 111, provengono da González Asenjo 2005, pp. 618-20.

458 Infatti, nel 1676 questo pittore stimò le pitture dello stesso Filippini in occasione del suo matrimonio con Inés de Dueñas. Madrid, AHPM, prot. 10.700, ff. 231-358, trascritto in Agulló 1978, p. 93, citato in Cruz Yábar 2022, p. 111. Ciò apre la possibilità che don Juan José de Austria sia effettivamente venuto a conoscenza dell'attività dell'orologiaio attraverso tale pittore.

459 «*un reloj de luz (...) con letrero de tafetán y caja de baqueta claveteada; después de habérmelo hecho pagar, mandó Su Alteza que lo hiciese de otro género, en que puse una lámina en la cual está pintada la Creación de Eva original de Andrés Eslao y Bolbi, y de hacer la caja forrada de terciopelo carmesí*». Secondo González Asenjo 2005, p. 619, tale «*Andrés Eslao y Bolbi*» potrebbe identificarsi con l'orafo Andrea Balbi

*hecho en Madrid de mano de Philipin, relojero de Cámara, de nueva invención, por razón que él por sí, con el paso de sí mismo, anda treinta horas bajando una escalerilla, y al fin de las treinta horas se sube para que haga el efecto de andar; hecho a cuatro ángulos, caja de bronce dorado de molido, con adorno de plata, y su sobrecarga de cristales, guarnición de bronces dorados de molido*», pezzo che si trovava nel «Gabinete del Salón de los Espejos» dell'Alcázar de Madrid alla morte del monarca (1700)[460]; tuttavia, la disparità tra le due descrizioni — si noti la discrepanza nei materiali e l'assenza, nell'esemplare dell'Alcázar, di figure — induce a ritenere che non si tratti necessariamente dello stesso orologio, bensì piuttosto di un'altra opera realizzata dall'orologiaio a partire da quello stesso anno, momento in cui — verosimilmente a causa del successo di quel primo dono e come conseguenza della passione reale, quasi dinastica, per questo tipo di oggetti — Carlo II lo nominò *relojero de Cámara*.

Poco dopo la sua nomina, Francesco Filippini fu responsabile del disegno dell'apparato effimero che gli argentieri madrileni disposero nella calle de la Platería in occasione dell'ingresso a Madrid della nuova regina, María Luisa de Orleans (1679). Tale decorazione era composta da un palco e da un fregio, dodici telai destinati a dipinti, quarantaquattro credenze per pezzi d'argento e diversi piedistalli per sculture, elementi che lo stesso Filippini avrebbe dovuto argentare e dorare, nonché da quaranta angioletti in gesso con ghirlande — venti con il nome in cifra di Carlo II e altri venti con quello della regina — e dalle quattro Virtù Cardinali, realizzate con corpo in legno e teste, mani e piedi in gesso[461]. Tutto ciò consente di affermare che, già in questi primi momenti, Filippini aveva raggiunto una piena e legittima integrazione non solo negli ambienti regi e nobiliari, ma anche nel competitivo e rigidamente regolamentato sistema artistico e corporativo della città.

Tuttavia, il grande progetto della vita di Francesco Filippini dovette svilupparsi negli anni Ottanta del XVII secolo, quando, per volontà di Carlos II, realizzò importanti interventi nella decorazione del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial e, in particolare, dell'altare della Sagrada Forma (figg. 67, 68). Questo progetto non costituì soltanto uno degli interventi più significativi del mecenatismo dell'ultimo Austria nell'edificio dal punto di vista artistico, ma rappresentò inoltre, come è ben noto, la concretizzazione materiale di un episodio drammatico nella storia del governo *carolino* e, in larga misura, dell'intera dinastia asburgica[462].

---

[460] Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 132, n. 18. Per questo spazio, si veda Bottineau (1962) 1986, p. 276, nota 142; Aterido 2015, p. 70.

[461] Agulló 2005, pp. 61-61, 354-55, citato in Cruz Yábar 2022, p. 112.

[462] La bibliografia relativa a questo spazio è ampia. I riferimenti che seguono sono stati in gran parte tratti da Cruz Yábar 2014, ma anche da Mediavilla 2003, Vega-Loeches 2013. Fernández-Santos 2021 e Vega-Loeches 2024, oltre che dalla letteratura periegetica dedicata all'edificio.

All'inizio del 1677, don Juan José de Austria, insieme ai suoi sostenitori, fece irruzione violentemente nel monastero — persino in spazi consacrati — per trarre con la forza Fernando de Valenzuela, che si era rifugiato nel cenobio in seguito alle pressioni esercitate da quest'ultimo per deporlo dalla carica di primo ministro. Le conseguenze di tale episodio furono immediate e di vasta portata: Valenzuela fu catturato e condannato all'esilio, la regina reggente fu allontanata a Toledo e don Juan José fece il suo ingresso a Madrid come nuovo valido. Venuta a conoscenza dei fatti, la Santa Sede reagì con fermezza, scomunicando tutti i partecipanti all'assalto; tuttavia, Carlos II intervenne personalmente presso Innocenzo XI per ottenere il perdono per gli implicati. Il pontefice acconsentì, ma subordinò la remissione della pena all'espiazione pubblica della colpa mediante l'erezione di una cappella o di un altare nel medesimo monastero, impresa che il sovrano avrebbe assunto direttamente, trasformando così un episodio di violenza politica in un gesto di riparazione sacra.

Il primo progetto per tale opera consistette in un piccolo altare formato da un frontale d'argento e coronato da una scultura di San Lorenzo, destinato ad accogliere le reliquie del santo, insieme ad altri elementi liturgici. La statua — che, secondo quanto riferisce Fray Francisco de los Santos, era «*mayor del natural (…) hecha de plata con guarniciones de oro en la vestidura de diácono*» e che «*pesa diez y ocho arrobas y media de plata*» — presentava inoltre «*en el pecho, como joyel*», «*otra reliquia (…) que es un pedazo de su espalda*»[463]. Secondo la testimonianza di Antonio Palomino, tale scultura sarebbe stata disegnata da Juan Carreño de Miranda e fusa da Francesco Filippini, episodio di particolare interesse per comprendere le dinamiche di collaborazione tra pittori e scultori nel contesto cortigiano *carolino*[464]. Inoltre, esso costituisce una chiara testimonianza, da un lato, della collaborazione dell'italiano con gli artisti di corte del momento e, dall'altro, dell'assunzione di una nuova funzione che Filippini sembra aver sviluppato proprio in questi anni: la fusione di certa difficoltà.

Tuttavia, in seguito all'ampliamento del progetto, tale scultura non venne collocata nella sacrestia dell'edificio, come inizialmente previsto, ma fu infine posta sull'altare di San Jerónimo nella basilica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial[465]. Questa nuova collocazione suscitò

[463] Santos 1698, f. 37v., citato in Cruz Yábar 2014, p. 91.

[464] Palomino (1715-24) 1988, vol. III, pp. 398-99, citato in Cruz Yábar 2014, p. 91

[465] Andrés 1967, p. 133. L'opera rimase in tale collocazione fino agli inizi del XIX secolo, quando scomparve durante la *Guerra de la Independencia*. Poleró 1857, p. 18. Tuttavia, un'incisione conservata presso la Biblioteca Nacional de España (INVENT/27289; 267 × 217 mm) potrebbe rappresentare la suddetta scultura del santo. In tal caso, sarebbe necessario posticiparne la data di distruzione almeno alla metà del XIX secolo, poiché l'immagine fu incisa nel 1847 da Francisco de Paula Van Halen per illustrare la rivista *España Pintoresca y Artística*. L'opera raffigurata non può essere considerata un riflesso della scultura collocata sulla facciata principale dell'edificio né della statua del santo

l'animadversione di Francisco de Herrera *el Mozo*, il quale, ritenendo che tanto Juan Carreño de Miranda quanto Francesco Filippini si stessero ingerendo nelle sue attribuzioni come *aposentador mayor*, diffuse a corte una serie di pamphlet satirici intitolati *Turibio ramplón de Piquineli*, «*aludiendo a éste (Carreño) en lo de Turibio por lo asturiano, y en lo de ramplón por no ser de tan pulidos pies (…) y en lo de Piquineli, aludiendo a Filippini, que era italiano*»[466]. Tale reazione, tutt'altro che atipica se si considera il temperamento iracondo del pittore sivigliano, mette in luce fino a che punto l'italiano svolgesse già un ruolo centrale tra gli ufficiali del re, agendo de facto come assistente della *Furriera*, incarico che avrebbe ottenuto ufficialmente poco tempo dopo.

Pochi mesi dopo l'avvio del progetto, il monarca decise di collocare nel cuore del monumento espiatorio la *Sagrada Forma* di Gorkum, reliquia conservata nel monastero sin dal regno di Felipe II, sebbene non priva di dubbi sulla sua autenticità. La congiuntura offriva un'occasione particolarmente propizia per recuperare tale elemento, giunto a Madrid da Vienna, dove era stato trasferito da Praga e, in precedenza, da Anversa, città nella quale, durante la *Guerra de los Ochenta Años*, era stato profanato insieme al tempio che lo custodiva. Questo episodio, così come la successiva circolazione della reliquia attraverso diversi territori della Monarchia, forniva il quadro simbolico ideale per collocarla al centro di un altare concepito per restaurare la dignità perduta degli spazi sacri del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial dopo gli avvenimenti del 1677.

Al fine di esporre la reliquia con la dignità che le spettava e di adempiere alla promessa formulata a Roma per ottenere il perdono pontificio, Carlos II decise di monumentalizzare il disegno dell'altare espiatorio e di installarlo nella sacrestia del monastero. Con tale obiettivo incaricò nuovamente Francesco Filippini di trasformare un grande orologio che suo zio, l'imperatore Leopoldo I, gli aveva donato, convertendolo in un tabernacolo destinato ad accogliere la *Sagrada Forma*. L'aspetto dell'opera, consegnata al cenobio il 15 maggio 1678, è giunto fino a noi grazie alla celebre incisione di Juan Bernabé Palomino inclusa da Andrés Ximénez nella sua *Descripción de El Escorial* (fig. 66), poiché, sfortunatamente, fu rubata — e con ogni probabilità distrutta — dai francesi durante l'invasione del monastero (1808)[467].

Il nuovo tabernacolo, che misurava «*tre varas y un codo de altura y entre cuatro y cinco pies de ancho*» — circa tre metri per uno e mezzo — si articolava a partire da un basamento di mezza

conservata nell'antecoro della basilica (Patrimonio Nacional, inv. 10034993), a causa di evidenti differenze formali. Su quest'ultima opera, tuttora priva di uno studio monografico, si veda Portela Sandoval 1994, pp. 245–46.

[466] Palomino (1715-24) 1988, vol. III, pp. 398-99, citato in Cruz Yábar 2014, p. 91. Di questo aneddoto dà conto Navarrete 2022, p. 19.

[467] Dopo il suo sequestro, l'opera fu sostituita da un'altra, progettata nel 1829 da Vicente López, che si conserva tuttora *in situ*.

vara di altezza (0,42 m), decorato con elementi di filigrana e figure riccamente ornate con pietre preziose. Da esso prendevano avvio le statue di Giove e Giunone, disposte ai lati del primo corpo, alto sessanta centimetri e composto da otto cariatidi — quattro per lato — con capitelli compositi, che sostenevano un fregio con la relativa cornice e un piccolo corridoio decorato con statue delle Arti e delle Scienze Liberali con i rispettivi attributi, collocate davanti alle colonne del secondo corpo. In questo secondo corpo — spazio che ospitava originariamente il meccanismo dell'orologio — venne collocata la custodia con la *Sagrada Forma*. Il terzo corpo, di carattere marcatamente architettonico e decorato con angioletti e figure serpentiformi, era sormontato dalla figura di Atlante che reggeva il globo terrestre. L'opera incorporava inoltre pietre preziose di diversi colori — granati, turchesi, ametiste e crisoliti — distribuite tanto nella decorazione esterna quanto in quella interna, quest'ultima eseguita in filigrana d'argento bianco sotto forma di pendenti, festoni e fiori[468].

Nella medesima occasione, come ha dimostrato documentalmente Benito Mediavilla[469], Carlos II decise di consegnare un fastoso insieme di oggetti liturgici destinati al servizio dell'altare. Tra essi figurava un'altra custodia d'argento, di due *varas* di altezza, con campo dorato, coronata da sole e croce e ornata da diverse pietre e raggi[470], così come sette candelabri, angeli e

[468] Questo monumentale tabernacolo fu coronato dal grande Cristo in bronzo dorato di Pietro Tacca (Patrimonio Nacional, n. inv. 10014818) e collocato su un altare eseguito dagli artigiani e maestri che lavoravano abitualmente nel Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Tra essi figurava Cristóbal Rodríguez Jarama, *aparejador*, *veedor* e *contador della Real Fábrica* (Cruz Yábar 2014, p. 93, nota 21), nonché Miguel García, *ensamblador*, al quale furono affidati i pilastroni, le mensole, il pannello di fondo, le cornici, il *tarjetón*, la mensa dell'altare, la struttura della custodia e altri ornamenti (Cruz Yábar 2014, p. 93, nota 22). Intervenne inoltre Pedro del Hoyo Hijosa, responsabile della doratura dell'intero complesso e autore di una cassa in ferro con vetro e motivi decorativi destinata a proteggere il viril collocato all'interno del tabernacolo, oltre a due angeli in legno e ad altre figure (Cruz Yábar 2014, pp. 93-94, nota 23).

[469] Mediavilla 2003, pp. 224-25. Si veda anche Cruz Yábar 2014, pp. 95-96.

[470] Questo oggetto scomparve anch'esso durante la *francesada*. Tuttavia, il suo aspetto può essere ricostruito grazie a una serie di tele di Claudio Coello, che raffigurano il Padre del Santo mentre porta la custodia con la reliquia. Si veda Stepánek 1990, citato in Cruz Yábar 2014, p. 96. Cruz Valdovinos 1999, p. 512, attribuì a Filippini una custodia conservata presso le Agustinas Recoletas di Salamanca per le sue somiglianze con l'esemplare *escurialense*. Successivamente, Cruz Yábar 2014, pp. 96–97, poté confermare tale attribuzione mediante l'uso della documentazione testamentaria dell'orologiaio italiano, già pubblicata da Saltillo 1955, pp. 13–14, nella quale si specifica che egli aveva effettivamente eseguito nel 1682 una custodia per il conde de Monterrey, destinata a quella fondazione, e che essa risultava ancora non saldata. L'opera, oggi scomparsa, è conosciuta grazie a una fotografia conservata nell'archivio fotografico del CSIC (n.º 39322). Si veda, più recentemente, Heredia Moreno 2021, pp. 90–91.

altre opere in ottone[471]. Si includevano inoltre due frontali d'altare in argento, filigrana e pietre preziose con aquile, insieme a un altro frontale con le parole della dedicazione e un crocifisso decorato con pietre. Completavano l'insieme una coppia di candelabri con filigrane, un lampadario, uno specchio di vara e mezza[472], due angeli in bronzo dorato e un retablo in ebano con una reliquia di santa Costanza, che incorporava un'immagine dell'Annunciazione affiancata da colonne e intarsiata con pietre semipreziose colorate[473].

Molti di questi oggetti, come ha suggerito Juan Cruz Yábar, dovettero essere eseguiti a Madrid e, in particolare, nell'ambito di Francesco Filippini[474]. La loro descrizione minuziosa — che si è deliberatamente deciso di includere nei paragrafi precedenti — testimonia non solo la capacità dell'orologiaio nell'esecuzione di metalli, in particolare nella fusione figurativa di argento e bronzo, ma anche il fatto che egli si fosse ormai convertito nell'artefice al quale, dalla stessa corte, venivano affidati gli ornamenti liturgici destinati agli spazi e ai progetti più rilevanti della Monarquía. Tutto ciò consente inoltre di ipotizzare che egli disponesse già allora di una bottega propria e di un gruppo di assistenti capaci di collaborare in imprese di tale portata.

Tuttavia, poco tempo dopo, il 19 ottobre 1684, come riferisce Fray Francisco de los Santos, Carlos II ordinò l'avvio di una seconda riforma dell'insieme, che portò alla realizzazione del retablo definitivo, poiché «*el retablo de la sacristía, aunque decente, pareció*» al re «*estrecho, y que no correspondía a la riquísima Custodia donde se había colocado la Forma Santa; ni a la insaciable devoción del Rey nuestro Señor, ni a su Real ánimo; por cuya causa determinó desde luego se hiziesse nuevo Retablo, con Transparente, y Camarín*»[475]. Di conseguenza, venne concepito un nuovo altare che occupasse l'intera parete di fondo della sacrestia[476], sostituendo gli elementi decorativi precedenti, realizzati in legno dorato e marmorizzato, con materiali più nobili e adeguati alla funzione del complesso; inoltre, fu progettata una grande tela raffigurante l'Adorazione della *Sagrada Forma*, concepita in

---

[471] Sono sopravvissuti uno degli ostiari e due *vinajeras*, che Cruz Valdovinos 1997, p. 24, considerava di origine siciliana, non solo per il loro stile, ma anche per il marchio dell'orafo (P. M.), riconducibile all'argentiere Pietro Mamingari, di origine palermitana. Tale attribuzione fu successivamente corroborata dalla documentazione pubblicata da Mediavilla 2003, p. 225, come ricorda Cruz Yábar 2014, p. 116.

[472] Sia lo specchio sia il lampadario, tuttora conservati alla sacrestia del monastero, potrebbero essere di origine veneziana. Si veda Cruz Yábar 2014, p. 96, nota 33.

[473] Mariana de Austria donò, come ricorda Cruz Yábar 2014, p. 116, citando Mediavilla 2003, pp. 223–24, un lampadario d'argento, probabilmente realizzato da Filippini.

[474] Cruz Yábar 2014, p. 96.

[475] Santos 1698, ff. 6-7, citato in Cruz Yábar 2014, p. 98.

[476] Per la complessa discussione relativa all'autore del *retablo*, si veda Cruz Yábar 2014, pp. 100-04; Vega-Loeches 2024.

modo da poter salire e scendere, così da consentire l'esposizione annuale del reliquiario e della forma sacra (fig. 67)[477].

Il nuovo altare, come riferisce Andrés Ximénez[478], fu posto sotto la responsabilità di Francesco Filippini, il quale non solo realizzò i meccanismi attraverso i quali il dipinto di Coello si sollevava e si abbassava, ma eseguì anche l'intero apparato scultoreo in bronzo, in particolare gli angeli che accompagnano il tabernacolo coronato dal Cristo di Pietro Tacca (figg. 69, 70, 71), tanto nel disegno quanto nella fusione[479]. Tuttavia, al di là della descrizione del cronista, una serie di ordini reali — inediti fino ad oggi — consente di constatare che le sue responsabilità furono ancora più ampie. Così, ad esempio, il 7 maggio 1685 si ordinò che «*se le entregaran los pedazos de mármoles que estaban en el parque*», «*grandes de tamaños para las obras en El Escorial*»; e, tre giorni più tardi, gli furono consegnate «*once columnas de mármol de vara y cuarta de alto, algunas de ellas maltratadas*», che avrebbe dovuto impiegare nell'esecuzione del nuovo retablo[480].

Contemporaneamente all'esecuzione dell'altare della *Sagrada Forma*, l'orologiaio italiano realizzò diverse opere per i sovrani. Tra tutte spicca il cosiddetto *Camón Dorado* (1689–91), un'imponente struttura lignea che avvolgeva il letto di Carlos II e della sua consorte e che venne installata nella «Sala de las Furias» dell'Alcázar (fig. 56, n. 15), il dormitorio regio[481]. Il complesso apparato, progettato da José Benito de Churriguera, era composto da un basamento decorato con trionfi militari, sul quale si innalzava un'armatura costituita da cinquantadue pannelli dorati e dipinti con motivi floreali dal pittore Bartolomé Pérez e dai membri della sua bottega, i quali potevano salire e scendere mediante un ingegnoso meccanismo ideato da Filippini[482]. A lui

---

[477] Per il dipinto Sullivan 1989, pp. 109-35; Aterido 2007; Pascual Chenel 2010, pp. 201-18.

[478] «*Débese lo trazado de la fábrica muy principalmente a la buena elección de José del Olmo, maestro mayor de las obras reales, y lo tocante a los bronces, a don Francisco Filippini, italiano, ayuda de la Furriera y relojero de Palacio, cuyo acierto, el de uno y otro, y el de los maestros y oficiales lapidarios que concurrieron a su ejecución, es digno de toda alabanza*». Ximénez 1764, p. 100, citato in Cruz Yábar 2015, p. 100.

[479] L'italiano fu affiancato nel progetto da due scultori di origine fiammingo-borgognona, Hendrick Cardon, in collaborazione con Charles Gautier, la cui identità conosciamo grazie alla testimonianza di Antonio Ponz: «*Allí hay por todo adornos de palmas, coronas, laureles, racimos y otras cosas, con algunos niños y cabezas de serafines, en cuya ejecución se emplearon varios profesores, y entre otros he oído decir que dos flamencos, llamados Enrique Cardon y Carlos Gutiérrez*» (Ponz [1772–94] 1947, p. 172, citato in Cruz Yábar 2014, p. 107). Per questi scultori, le cui opere non saranno qui trattate in quanto non di origine italiana, si veda Cruz Yábar 2014, pp. 107-11.

[480] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 41, leg. 133.

[481] Barbeito 1992, p. 196; Sáenz de Miera 1994a, p. 170, citati in Cruz Yábar 2022, p. 115. Si veda anche Martínez Leiva 2022, p. 123.

[482] Madrid, Museo del Prado, P06396, 97. Si conoscono inoltre altri due esemplari in una collezione privata madrilena. Si veda Aterido 2015, p. 343.

devono inoltre attribuirsi le sculture a tutto tondo, descritte come furie, che ornavano la macchina, così come quattro vasi con fiori collocati agli angoli, un'aquila con il Toson d'Oro che coronava l'insieme e, ancora, una sedia e uno sgabello in ebano e argento di ordine salomonico che completavano il letto coniugale[483].

Tale struttura non costituiva affatto una rarità nell'ambito delle decorazioni mobiliari dei palazzi europei, poiché si inseriva in una tradizione ormai consolidata di alcove cerimoniali destinate a sottolineare la dimensione rituale dello spazio domestico. Sin dalla fine del Medioevo, la camera nuziale aveva assunto un forte valore rappresentativo, divenendo un ambito in cui si articolavano non soltanto funzioni private, ma anche significati connessi allo status, alla legittimità dinastica e alla continuità del lignaggio. In questo senso, il *Camón Dorado* non può essere inteso unicamente come un mobile destinato a ospitare il letto nuziale, bensì come un dispositivo simbolico di primo ordine, la cui visibilità — limitata e altamente controllata — faceva parte integrante della scenografia cortigiana. Anche se per il momento non disponiamo di altri esempi madrileni della medesima portata, la sua esistenza consente di intuire una sensibilità più ampia verso questi linguaggi mobiliari di dimensione europea. Il suo smantellamento in epoca di Felipe V, motivato dalle riforme dell'Alcázar — verosimilmente in seguito al cambiamento di funzione della «Sala de las Furias» (fig. 56, n. 15), allora ristrutturata per accogliere il *Tesoro del Delfín*, e al trasferimento del dormitorio reale nel nuovo Salón de Himeneo, antico «Salón Dorado o de Comedias» (fig. 56, n. 14) — non solo disperse i suoi elementi materiali, ma segnò anche la scomparsa di un modello di alcova cerimoniale di profonda significazione nella corte degli ultimi Austriaci.

Tuttavia, tale insieme non costituì l'unico contributo di Filippini alla decorazione dell'Alcázar in epoca *carolina*, che si vide parimenti arricchita da una serie di orologi — quasi autentiche sculture, per la sofisticazione del loro apparato ornamentale — che l'italiano realizzò per il servizio dei sovrani, grandi estimatori di questo tipo di oggetti[484]. Non dovrebbe risultare

---

[483] Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 338, n. 419, citato in Cruz Yábar 2022, p. 115.

[484] Nel «Salón de los Espejos» (fig. 56, n. 21), per analizzare un solo ambiente, si inventariava un orologio «*grande, hecho en Madrid, de bronce*» — opera forse di Filippini —, un altro «*de bronce dorado de molino (…) hecho en París*» e un terzo «*con dos letreros de plata en lengua española e inglesa*» — verosimilmente di manifattura inglese —. Si veda Fernández Bayton (1675–85), vol. I (1975), p. 130, nn. 4, 6 e 8. Filippini eseguì inoltre un altro grande orologio per El Escorial nel 1688, come dimostra un'iscrizione incisa sulla sua base («*Franc. / Filippini fa / ciebt in M Diui / Lauret d. Escl. / An 1688*»). L'opera si conserva a Kassel, come ha dimostrato Montañes 1959, citato in Cruz Yábar 2014, p. 114, sebbene non si sappia come vi sia giunta. In ogni caso, l'opera risulta ancora registrata nel 1741 nell'edificio filipino. Bottineau (1962) 1986, p. 276, nota 142, ritiene che questo orologio sia quello che si trovava nel «Gabinete de los Espejos» dell'Alcázar nel 1700. Fernández Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 132, n. 17.

sorprendente, in tal senso, che la *reina madre*, Mariana de Austria, o lo stesso Carlos II si facessero ritrarre con frequenza in loro compagnia, sia con un esemplare a forma di torre, come quello che compare nel ritratto della governatrice dipinto da Juan Carreño de Miranda, oggi conservato nella collezione Harrach di Vienna, sia con quel raffinato orologio sostenuto da un'aquila imperiale e sormontato da una diadema dello stesso rango, come appare nel ritratto di Mariana eseguito da Claudio Coello, conservato presso l'Alte Pinakothek di Monaco (fig. 72)[485].

L'ultima grande commissione regia di Filippini fu il disegno e l'esecuzione dell'altare maggiore del convento di San Isabel di Madrid, nonché del suo tabernacolo in bronzo, la cui fisionomia possiamo oggi riconoscere grazie a una fotografia conservata nell'Archivo Gómez-Moreno, poiché l'edificio che li ospitava fu distrutto da un incendio durante la Guerra Civil (fig. 73)[486]. Tuttavia, Filippini non poté portare a termine il tabernacolo, poiché morì a Madrid il 30 ottobre 1696, dopo aver redatto testamento poco prima[487]; l'incarico passò quindi allo scultore italiano Jacome Bérgelio, figura poco nota, e a Sebastián Filippini, figlio dell'orologiaio[488].

---

[485] Si veda Pascual Chenel 2010, pp. 111-15.

[486] Barrio Moya 1995, citato in Cruz Yábar 2014, p. 116.

[487] Questo documento (Madrid, AHPN, prot. 13.428, fos. 546-49) fu pubblicato da Barrio Moya 1995, pp. 330-35. Un altro documento fondamentale per conoscere l'attività di Filippini è la divisione dei suoi beni con le figlie, pubblicata da Agulló 1978, p. 93 (Madrid, AHPN, prot. 10.700, ff. 231-358) e successivamente utilizzata da Cruz Yábar 2022, p. 116, già menzionato sopra e dalla quale si traggono le notizie che seguono. Sappiamo che, al momento della sua morte, Filippini disponeva nella propria bottega di un insieme di nove orologi: uno a forma del castello di Sant'Angelo, che — come propongo — sarebbe stato acquisito da Felipe V, poiché compare nel suo inventario testamentario («*18. Un reloj de bronce dorado, demolido con diferentes figuras, y chapiteles con su pie redondo de evano, con chapas de bronze dorado de molido, y figurado en el Reloj el Castillo de San Angelo*». Madrid, AGP, Libros y Registos, 247, ff. 440v–41r); un altro raffigurante una ninfa con globo e ventaglio; due orologi da tavolo in ebano e conchiglia; uno in pero nero con una lamina di Jacob; due in bronzo — uno con sveglia e un altro a forma di custodia —; e due in cassa d'argento, uno trasparente e l'altro in acciaio. A ciò si aggiungevano diversi campioni di orologeria, tra cui una *faltriquera* di Claude Raillard (Parigi), un altro in cassa traforata e un insieme di dieci molle d'acciaio. Il documento consente inoltre di conoscere le sue attività economiche in quel momento, così come i crediti ancora aperti per opere non saldate, come quello vantato nei confronti dell'influente baronessa Berlips per lavori non identificati. Tra gli affari privati dell'italiano si segnalano anche diverse operazioni di compravendita di orologi: Domingo, detto il Romano, possedeva un suo esemplare in bronzo da vendere; lo stesso Filippini vendette un antico orologio inglese al duca di Abrantes, ne consegnò un altro in permuta a Luis de Valázar e fornì un orologio da tasca a Gabino de Asolle.

[488] Oltre a proseguire la professione paterna, durante il regno di Felipe V fu membro dell'*Ayuda de la Furriera* e del *Guardajoyas*, nonché, a partire dal 1712, della Hermandad de Criados de Su Majestad, associazione che riuniva le figure più eminenti della corte. È proprio in questo contesto che, come ha proposto Ángel Aterido 2015, pp. 253-54, Sebastián Filippini avrebbe potuto conoscere Antonio Palomino, la cui figlia Rafaela avrebbe poi sposato. La sua

Tuttavia, Carlos II e Mariana de Neoburgo non ricorsero a Filippini unicamente per la creazione di nuovi oggetti — fossero essi sculture a tutto tondo, elementi decorativi, orologi o tabernacoli — ma gli affidarono anche un'intera serie di incarichi che spaziavano dalla stima e dalla supervisione delle sculture della Colección Real alla loro riparazione, al restauro e alla corretta collocazione nei Reales Sitios. Così, ad esempio, nel 1689 l'orologiaio stimò e selezionò le opere della collezione del marchese del Carpio che, con l'approvazione del monarca, dovevano essere incorporate nel patrimonio della dinastia[489]. Nella medesima linea, nel 1692 stimò l'argenteria e la ferroneria dell'urna di San Isidro che Mariana de Neoburgo donò al Colegio Imperial di Madrid[490]. Entrambi gli esempi dimostrano non solo la competenza che ci si attendeva dall'orologiaio in materia di scultura italiana e spagnola e dei relativi materiali, ma anche il suo ruolo di intermediario qualificato nella definizione, selezione e gestione del patrimonio scultoreo della Corona, la cui corretta conservazione ricadeva sotto la sua responsabilità.

In quel momento, e verosimilmente in riconoscimento dell'eccellenza della sua perizia e della sua fabbrica, venne nominato *aposentador* e capo della *Furriera* della *Casa de la Reina*, oltre che *guardadamas*[491]; incarichi che lo condussero a gestire ufficialmente diversi aspetti relativi alla *Colección Regia*, come, ad esempio, l'imballaggio e l'invio di dipinti a Johann Wilhelm von der Pfalz, fratello di Mariana de Neoburgo — essendo vacante la carica di *pintor de cámara*[492] — o, ancora, la ricezione del pittore Luca Giordano, con il quale avrebbe mantenuto una relazione particolarmente fluida[493]. Tutto ciò colloca Filippini al centro stesso della vita artistica

---

appartenenza a questo circolo e le cariche ricoperte sotto il primo Borbón illustrano, ancora una volta, la significativa fortuna sociale raggiunta da questa famiglia di orologiai legata al sistema palatino nel Madrid tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo.

[489] González-Palacios 2001, p. 36; Frutos 2009, p. 706. In questa occasione egli stesso acquistò diverse opere, tra cui due bronzi raffiguranti Flora e Mosè, due leoncini, un orologio-campione e un orologio-globo. Si veda Cruz Yábar 2022, p. 114.

[490] Martínez Leiva 2004, p. 82, citato in Cruz Yábar 2022, p. 115.

[491] Hermoso Cuesta 2008, p. 286, citato in Cruz Yábar 2022, p. 115.

[492] Aterido 2009, pp. 206–09, citato in Cruz Yábar 2014, p. 115. Egli stesso consegnò un dipinto di Luis de Morales («*12. Otra pintura en lámina original del divino Morales, de Badajoz, de dos tercias de alto y una vara de ancho. Un Ecce Homo, la cual trujo Filippini, que era suya, por acabar estas doce*»; Martínez Leiva 2022, p. 270).

[493] Come narra de' Dominici (1742) 2008, vol. I, p. 814, il pittore napoletano eseguì un ritratto dell'orologiaio realizzato con le mani, suscitando la profonda ammirazione dell'intera corte, in particolare di Carlos II: «Imperciocché egli, per accrescer la loro maraviglia, dipinse con le dita il ritratto di don Francesco Filippino mentovato di sopra, con un dito adoperando i chiari, con un altro gli scuri, col pollice sfumando e unendo le tinte, e coll'auricolare formando gli occhi, le narici e la bocca; e di questo somigliantissimo ritratto il re ebbe tanto piacere

dell'Alcázar, come mediatore privilegiato tra la creazione, la conservazione e la circolazione delle opere che costituivano l'immagine culturale della monarchia e del suo patrimonio.

In definitiva, quanto esposto fin qui consente di affermare con chiarezza che Filippini fu, in pratica, il grande scultore di Carlos II, pur non avendo mai detenuto ufficialmente tale titolo. La sua posizione all'interno del palazzo — da orologiaio del re a capo della *Furriera* di Mariana de Neoburgo — implicò, di fatto, l'esercizio di tutte le funzioni che ci si attenderebbe da uno scultore di corte, dalla creazione di oggetti scultorei in senso stretto fino alla stima, all'acquisizione, al restauro e alla collocazione delle stesse all'interno dei Reales Sitios. Solo comprendendo questo dato — sorprendentemente trascurato, nonostante la figura di Filippini sia relativamente nota — è possibile iniziare a valutare, nella giusta misura, il ruolo che la scultura svolse nella vita artistica del regno carolino.

### b) Lo scultore di corte durante il regno di Carlos II: la partecipazione straniera e la ridefinizione del mestiere nell'ambito ispanico. Peter Philipp Schor e il trionfo del decorativismo barocco romano nell'Alcázar di Madrid.

Gli studi che finora hanno analizzato il ruolo dello scultore reale negli ultimi decenni del XVII secolo si sono limitati a considerare esclusivamente le figure che ricoprirono ufficialmente tale carica, oppure quegli artefici che ne fecero richiesta; vale a dire una genealogia che, per quasi quarant'anni, si riduce a malapena a un paio di nomi[494]. Dopo la morte di Giovan Battista Morelli nel 1669[495] e la sua sostituzione con lo sfortunato Pedro de Obregón[496] — il cui esercizio si protrasse appena tre mesi nel 1672 — il titolo passò a José de Mora, che lo ricevette nel 1673. Tuttavia, questo scultore granadino abbandonò Madrid nel 1679 per stabilirsi definitivamente nella sua città natale, senza fare più ritorno a corte, nonostante vi avesse eseguito «*diferentes efigies (...) con singular acierto y primor*»[497].

---

che, tolta dal capo di Luca la sottile berretta, detta da' preti solideo, che avevagli permesso di tener sempre in presenza sua, lo baciò nella sommità del capo, chiamandolo uomo meraviglioso». Il dipinto è registrato nell'inventario testamentario di Carlos II nell'*obrador de los pintores* ( «*un retrato de tres quarttas de alto de mano de Jordan, cabeza de Philippini, pintado con el dedo*»). Si veda Fernández-Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 76, n. 581, citato in Hermoso Cuesta 2008, p. 286, nota 297, e, a sua volta, in Cruz Yábar 2022, p. 115.

494 Sull'argomento Martín González 1991, pp. 221-27; Díaz Gómez 2024, pp. 61-69.

495 Per lui, Elizalde 2022, con bibliografia precedente.

496 Cruz Valdovinos 1995.

497 Palomino (1715–24) 1988, vol. III, p. 567. Nonostante ciò, non siamo ancora riusciti a identificare con certezza tali opere, che Martín González 1991, p. 224, considera in gran parte ritratti.

L'assenza di Mora fu sfruttata da Pedro de Mena, il quale, nello stesso anno della sua partenza dalla capitale, richiese la carica di scultore del re; richiesta che gli fu negata con la motivazione che l'incarico risultava già coperto. Situazione analoga sperimentò Luisa Roldán, che tuttavia ottenne nel 1692 la nomina a *escultora de Cámara* — e non *escultora del Rey* —, svolgendo il suo incarico *ad honorem*, ossia senza salario né benefici abitualmente connessi alla carica (medico, *botica* o alloggio), che in teoria continuavano a spettare a José de Mora nonostante la sua prolungata assenza dalla corte. Malgrado tali condizioni, La Roldana realizzò opere per la Corona, in particolare sculture in terracotta destinate alla devozione privata dei sovrani, nonché sculture lignee, tra le quali spicca il *San Miguel Arcángel* destinato a El Escorial, una delle sue creazioni più raffinate (fig. 35).

Questa precarietà incise profondamente sull'artista, la cui situazione a corte veniva descritta come quella di una donna «*pobre y sin casa donde vivir ella y sus hijos*». Perfino il marito, Luis Antonio de los Arcos, tentò nel 1698 di ottenere un incarico come *ayudante de la furriera*, che gli fu negato per mancanza di posto vacante in Palacio; non sorprende, pertanto, che in tali circostanze la coppia sia stata indotta a tentare la fortuna a Roma, sebbene anche lì in condizioni tutt'altro che favorevoli[498]. Con tutto ciò, la loro situazione economica non fece che aggravarsi fino a quando, nel 1701, Felipe V riconobbe ufficialmente Luisa Roldán come scultrice reale, assegnandole uno stipendio e i benefici connessi alla carica, provvedimenti che contribuirono infine a migliorare la sua condizione economica negli ultimi anni di vita dell'artista[499].

In definitiva, l'assenza di una nuova designazione dopo la partenza di Mora, così come il rifiuto di nominare figure quali Pedro de Mena o Luisa Roldán, è stata interpretata come un apparente disinteresse a coprire la carica vacante di scultore reale e, più in generale, come una mancanza di necessità da parte della corte nei confronti di questa figura e delle sue funzioni. Tuttavia, questa prospettiva muta se si amplia — come qui si propone — la rosa degli artefici presi in considerazione, includendo, in primo luogo, coloro che, pur non avendo mai ricevuto il titolo ufficiale di scultore del re, esercitarono di fatto le funzioni proprie della carica; vale a dire coloro che occuparono ufficiosamente uno spazio che, in teoria, non spettava loro, come nel caso di Filippini, come si è cercato di illustrare nelle pagine precedenti. Ma, inoltre, non si dovrebbero trascurare quegli scultori — generalmente stranieri — che svolsero incarichi puntuali al servizio della corte e che non furono assorbiti dal sistema, e dei quali il monarca, attraverso gli

[498] Serrano 2015.

[499] Il breve profilo della vita professionale della scultrice e di suo marito che si offre qui è tratto da Martín González 1991, pp. 225–26. Si veda, più recentemente, *Luisa Roldana* 2024.

ufficiali della sua *Casa* e delle *Obras Reales*, poteva avvalersi senza necessità di nominarli scultori del re o di *cámara*.

Tra questi si annoverano Hendrick Cardon e Charles Gautier, due personalità attive nell'esecuzione dell'altare della Sagrada Forma, come già segnalato, che costituiscono un esempio significativo non solo della loro inserimento nei cantieri delle *Obras Reales* durante il regno di Carlos II, ma anche della loro attività in opere di particolare rilievo. È, infatti, piuttosto significativo che al primo, mentre a Pedro de Mena veniva negata nel 1679 la carica di scultore del re, fosse concessa, per iniziativa dello stesso Carlos II, il 2 dicembre 1688, quale riconoscimento per le sue opere a El Escorial, «*la plaza de escultor de las obras reales con cien ducados de gajes al año (…), desde el 17 de noviembre del año pasado (…)*», affermando che, per sua «*voluntad (…)*», «*le sean guardadas todas las honras, mercedes, franquezas, exenciones y libertades que debe haber y gozar entera y cumplidamente*»[500].

D'altro canto, non meno rilevante è il caso di Charles Gautier, che sviluppò a Madrid una traiettoria parallela a quella di Cardon, operando al servizio delle alte *élite* nobiliari ed ecclesiastiche in perizie, riparazioni e incarichi di varia natura per templi ed edifici secolari. Non sorprende, pertanto, che nel 1701 egli fosse chiamato, insieme a Pedro Alonso de los Ríos, a stimare le collezioni di scultura del defunto Carlos II, una delle operazioni più delicate del passaggio dinastico, che richiedeva, da parte di chi la eseguiva, un criterio esperto e una posizione riconosciuta nell'ambito artistico madrileno[501]. La sua partecipazione a tale operazione di stima delle collezioni — atto che, per sua natura, poteva essere affidato soltanto ad artefici di assoluta fiducia — costituisce un indicatore eloquente del ruolo di primo piano svolto da Gautier in queste questioni e conferma, come nel caso di Cardon, che il circolo scultoreo orbitante attorno al palazzo operava, di fatto, al di là delle nomine ufficiali.

Giunti a questo punto, ci si potrebbe domandare, quindi, perché questi artefici non siano mai stati nominati scultori del re, nonostante lavorassero con frequenza per la *Corona*. Ci si può chiedere, in tal senso, se il fatto che molti di loro non siano stati ufficialmente designati a tale incarico — circostanza che li ha esclusi dalla genealogia alla quale appartengono di diritto — possa essere dipeso, almeno in parte, da considerazioni di natura fiscale. Finché la carica rimase formalmente occupata da José de Mora, il quale, pur percependo il proprio salario, non faceva uso dei *gajes*, privilegi e forniture associati al posto, la Corona non era tenuta ad assumere i costi

[500]Ceán 1800, vol. I, p. 239, citato in Martín González 1991, p. 225, il quale trascrive altresì la *real cédula* con cui si stabilisce tale disposizione (Madrid, AGP, Reales Cédulas, vol. XVII, f. 349v).

[501] Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), pp. 16; 129, nn. 1, 2; 134, n. 26; citato in Cruz Yábar 2014, p. 108. Si noti, tuttavia, che nelle fonti compare qualificato come *marmolista*, e non come scultore.

aggiuntivi che la sua sostituzione avrebbe comportato. In altre parole, la nomina di un nuovo scultore del re — fosse Pedro de Mena, la stessa Roldana o qualsiasi altro artefice — avrebbe implicato che tale individuo iniziasse a beneficiare di vantaggi economici che, fino a quel momento, risultavano formalmente previsti, ma non effettivamente erogati.

Un esempio eloquente — e probante — di quanto si è appena suggerito è rappresentato dalla figura dello scultore Nicolás de Bussy, il quale, tra il 1678 e l'anno successivo, ricevette una serie di pagamenti per opere eseguite nel Palacio de Aranjuez, sebbene non sappiamo con esattezza in cosa consistessero. In questo stesso contesto, fu disposto che lo scultore percepisse gli emolumenti corrispondenti a Mora, dei quali non si faceva uso; al tempo stesso, con ogni probabilità, egli fu considerato in maniera onorifica come *escultor del rey*, come egli stesso si definiva, benché non esista finora alcuna evidenza documentaria di una nomina ufficiale[502]. In definitiva, la sua presenza a corte rispose a una necessità altrettanto contingente, soddisfatta mediante l'impiego dei fondi già assegnati a Mora, che, dopo la sua partenza, sarebbero rientrati nel *Real Erario*, così come la sua stessa nomina, di natura più nominale che effettiva.

Di fatto, risulta notevolmente sorprendente tale trattamento ambivalente e temporaneo nel suo riconoscimento ufficiale se si considera che lo stesso de Bussy aveva già prestato servizio come scultore a corte almeno dall'inizio degli anni Sessanta del Seicento, occasione in cui eseguì, nientemeno, i ritratti in marmo di Felipe IV e della moglie, Mariana de Austria, come riferisce Antonio Palomino[503]. Sebbene tale notizia non abbia finora trovato riscontro documentario, August Mayer[504], riprendendo il passo del teorico spagnolo recuperato nello stesso anno da Elías Tormo[505], propose l'identificazione materiale di uno di questi ritratti — quello della regina — con un busto allora conservato in una collezione privata inglese (fig. 74)[506].

Ritengo tuttavia di aver localizzato nuovamente l'opera — scomparsa da quasi un secolo — nella collezione dei duchi d'Alba, nel Palacio de Dueñas di Siviglia, dove figura catalogata come «*Retrato de dama castellana*» ed è considerata un'opera italiana del XVIII secolo (fig. 75)[507]. Ad

---

[502] Alonso Moral 2006, pp. 33–34.

[503] «*D. Nicolás de Busi, italiano (que vivió en Murcia)*» fu «*escultor del señor Felipe Cuarto, a quien retrató en bulto, y a la serenísima reina madre, nuestra señora*». Palomino (1724) 1949, p. 540. Questa notizia sarebbe stata ripresa successivamente da Ceán Bermúdez 1800, vol. I, p. 180, il quale precisa che «*sirvió y retrató a aquel soberano, y lo mismo a su esposa*».

[504] Mayer 1923, pp. 122–25.

[505] Tormo 1923, p. 50.

[506] Di questa identificazione, rimasta poi dimenticata nella bibliografia sullo scultore, si sarebbe fatto nuovamente eco Alonso Moral 2006, p. 44.

[507] Sebbene si ignori il momento esatto del suo ingresso nella collezione, non si può escludere che sia stata acquisita dal XVII duca d'Alba, ambasciatore di Franco nel Regno Unito tra il 1939 e il 1942.

ogni modo, nonostante l'apparente corrispondenza tra l'opera pubblicata da Mayer e quella qui riprodotta, risulta ancora imprescindibile esaminare personalmente il busto per verificarne la possibile attribuzione a Nicolás de Bussy e, di conseguenza, valutarne la corretta collocazione nell'*œuvre* dello scultore[508].

L'identificazione del busto del sovrano risulta invece assai più complessa, come già osservava Elías Tormo oltre un secolo fa, il quale ritenne inizialmente di riconoscerlo in un busto marmoreo esposto nel 1923 al Museo Cerralbo di Madrid, al quale l'opera era stata prestata dal conte di Casasola (figg. 76a, 76b). Tuttavia, lo stesso studioso sottolineò le notevoli difficoltà dell'identificazione, rilevando che, sebbene l'età avanzata del ritrattato, l'abbigliamento caratteristico del regno di Filippo IV e dei primi anni di Carlos II, così come l'assenza di ritratti pittorici del sovrano negli ultimi anni della sua vita, potessero persino far pensare a un ultimo ritratto scultoreo di Filippo IV, diversi indizi — quali la presenza della chiave di gentiluomo, l'assenza del Toson d'Oro e la stessa espressione del volto — non consentono di sostenere con certezza un'identificazione regia; circostanza che indusse Tormo a considerare l'effigie come quella di un grande magnate della corte di Madrid di metà secolo. In tale contesto, sebbene sia suggestivo identificare quest'opera con il ritratto che Nicolás de Bussy avrebbe eseguito del monarca secondo le fonti letterarie, l'impossibilità di aver potuto studiare l'opera di prima mano — la cui attuale ubicazione ci è ignota — impedisce, per il momento, di avanzare tale ipotesi con le dovute garanzie.

In definitiva, lungi dal rispondere a un disinteresse o a una presunta assenza di necessità da parte della corte, la mancata designazione di nuovi titolari ufficiali dopo la partenza di José de Mora rivela un modello di gestione deliberatamente flessibile dell'apparato scultoreo regio. La Corona scelse di mantenere formalmente occupata la carica, evitando così i costi strutturali connessi alla sua sostituzione, mentre, nella pratica, garantiva il funzionamento continuo delle attività scultoree mediante il ricorso ad artefici esterni o a figure integrate nella gerarchia palatina che svolgevano altre funzioni, delineando un modello organizzativo fondato più sulla funzionalità effettiva che sulla rigidità istituzionale.

Tale sistema consentì alla *Casa del Rey* di disporre di un ampio margine di manovra, mobilitando di volta in volta scultori di riconosciuta competenza — come Cardon, Gautier o lo stesso Bussy — senza la necessità di istituzionalizzare nuove nomine stabili e generando al

[508] In linea di principio, non vi sarebbe motivo di mettere in dubbio l'identificazione della ritrattata con la regina, poiché, come mi ha segnalato Noelia García Pérez — alla quale desidero esprimere la mia gratitudine per le sue osservazioni —, «la iconografía responde fielmente a la imagen de consorte más repetida de la reina, de la que se conservan más de una decena de copias derivadas de un modelo velazqueño».

contempo un risparmio diretto per l'erario reale. L'attività scultorea nella corte degli ultimi decenni del XVII secolo non si articolò pertanto attorno a una rigida successione di cariche formali, bensì attraverso una rete funzionale di artefici la cui effettiva operatività eccede le categorie tradizionali della storiografia e impone di ripensare il significato stesso della figura dello scultore del re.

A questo punto sorge il dubbio che l'apparente mancanza di interesse nei confronti della figura di José de Mora, il rifiuto di nominare Pedro de Mena quale suo sostituto o il numero esiguo di commissioni ricevute da Luisa Roldán nel decennio in cui lavorò a Madrid non rispondano in realtà a un disinteresse di Carlos II nei confronti della scultura, bensì piuttosto a una oggettiva inadeguatezza di tali artefici rispetto alle esigenze specifiche dell'ambito palatino. Per quanto emerge dalla documentazione, né Mora, né Mena, né la stessa Roldán — tutti straordinari maestri in materiali duttili quali il legno o il barro — erano in grado di rispondere con piena competenza a quelle richieste che la *Casa del Rey* formulava in materia di ornamentazione e apparato suntuario: figure in bronzo, marmi policromi, rilievi marmorei, oggetti che configuravano un orizzonte tecnico e materiale diverso da quello con cui gli artisti menzionati avevano maggiore familiarità. Non è casuale, in tal senso, che siano stati Gautier, Cardon e lo stesso Filippini a intervenire nell'esecuzione delle componenti scultoree dell'altare della *Sagrada Forma*, in ragione della loro comprovata abilità nella lavorazione del marmo e del bronzo. Tutto ciò suggerisce che la questione non fu una mancanza di interesse del sovrano per la scultura, bensì un'inadeguatezza tra le competenze tecniche degli scultori spagnoli che aspiravano alla carica e le esigenze specifiche del cerimoniale cortigiano.

In somma, l'esame di questo articolato intreccio amministrativo, fiscale e tecnico consente di riconsiderare in profondità la natura stessa del mestiere dello scultore nella corte di Carlos II. Lungi dal rispondere a uno schema rigido fondato su nomine formali, la pratica scultorea di *Palacio* si articolò attraverso una costellazione di agenti — ufficiali, artigiani stranieri e figure ibride come Filippini — che assunsero funzioni strategiche al di fuori della struttura titolata. L'assenza di uno scultore reale effettivamente operativo non fu dunque il riflesso di un disinteresse del monarca, ma il risultato di dinamiche interne alla *Casa del Rey*, condizionate tanto dal contenimento fiscale quanto dalla necessità di disporre di mani capaci di lavorare materiali e tecniche estranei alla tradizione ispana. Collocando Filippini al centro di questo sistema, emerge con chiarezza un'immagine rinnovata della scultura cortigiana ai tempi di Carlos II: un ambito flessibile, pragmatico e sorprendentemente internazionale, la cui comprensione impone di spostare l'attenzione dai titoli ufficiali alle pratiche effettive. Questa constatazione, lungi dal chiudere la questione, apre la strada a futuri approfondimenti sul ruolo concreto che tali artefici

svolsero nella configurazione materiale e simbolica della corte di Carlos II, il quale, del resto, alla morte di Filippini chiamò prontamente un altro straniero a corte per colmarne l'assenza.

Il 2 novembre 1696, pochi giorni dopo la morte dell'orologiaio italiano Juan de Larrea, segretario del *Consejo de Guerra*, scrisse al duca di Medinaceli, viceré di Napoli, informandolo che il re voleva «*servirse en esta Corte del ingeniero Phelipe Schor*», chiedendo inoltre che questi giungesse accompagnato da «*algunos discípulos suyos idóneos en su profesión*»[509], al fine di realizzare diverse opere nei *Reales Sitios*. La volontà del monarca si compì in breve tempo, poiché a metà dell'anno successivo l'«*ingeniero Phelipe Schor (…)*» si era già imbarcato, come riferiva il governatore partenopeo, «*en las galeras de la Escuadra (…) que pasan a Cataluña*», accompagnato da diversi allievi e aiutanti[510]. Questo personaggio, che sarebbe giunto al cospetto del re poco dopo, non era altri che Peter Philipp Schor (1640 *ca.*–1714)[511], artefice austriaco di formazione italiana destinato a svolgere un ruolo fondamentale nel sistema artistico spagnolo tra il regno di Carlos II e quello di Felipe V (fig. 77).

Membro di un'eminente dinastia di decoratori e architetti di origine centroeuropea, Philipp era figlio del celebre Johann Paul Schor (1615–74), noto disegnatore di arti decorative nella Roma barocca e autore, tanto sul piano materiale quanto su quello concettuale, di letti di parata, apparati pirotecnici, carrozze, oggetti d'oreficeria, tessili, scenografie effimere e perfino figure di zucchero destinate ai banchetti cortigiani[512]. Tale fu la capacità inventiva del *pater familias* che egli giunse a collaborare con alcuni degli artisti più eminenti del suo tempo, instaurando un rapporto particolarmente stretto e duraturo con Gian Lorenzo Bernini, con il quale lavorò alla concezione e al disegno, tra l'altro, della Cattedra di San Pietro in Vaticano[513]. Questa rete di relazioni consentì ai figli, Philipp e Christopher, di inserirsi direttamente nel panorama artistico romano, in particolare nell'ambiente germanofono della corte pontificia, in quanto la bottega paterna accolse, tra gli altri, il giovane austriaco Johann Bernhard Fischer von Erlach, destinato a divenire celebre come architetto.

---

[509] Sevilla, ADM, Secc. Histórica, leg. 43, ramo 2, fondo del IX duque de Medinaceli, trascritto in Fernández-Santos 2008, p. 252, doc. 1.

[510] Sevilla, ADM, Secc. Histórica, leg. 38, fondo del IX duque de Medinaceli, trascritto in Fernández-Santos 2008, p. 252, doc. 2.

[511] La maggior parte delle informazioni che seguono proviene da Fernández-Santos 2008, studio nel quale si ricostruisce l'attività di Schor a Madrid, in particolare nella cappella dell'Alcázar; da Fernández-Santos s. f., s. n. p., dove si offre un profilo esaustivo della vita e dell'opera dello scenografo; e da Fernández-Santos 2015, lavoro nel quale si analizza la sua carriera prima dell'arrivo a Madrid e si apportano ulteriori notizie sulla sua permanenza a corte.

[512] Si veda *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock* 2015 e *Il carro d'oro di Johann Paul Schor* 2019.

[513] Bernardini 2021, *ad indicem.*

La privilegiata posizione familiare permise a Philipp, dopo la morte del padre, di assumere e portare a termine diversi progetti rimasti incompiuti, entrando così al servizio di famiglie quali gli Altieri, i Borghese, i Chigi e i Colonna. Per Lorenzo Onofrio Colonna operò non solo come artista — a lui si deve, ad esempio, il disegno e il successivo adattamento della base scultorea in ebano (1678–80) per il prezioso studiolo gioiellato della Galleria Colonna[514] — ma anche come consigliere artistico, accompagnando, ai diversi nobili che visitavano il suo sfarzoso palazzo romano, tra cui il marchese del Carpio chi si recò nella Galleria nel 1679[515]. Sarà proprio quest'ultimo, ambasciatore di Carlos II presso la Santa Sede, a divenire il principale mecenate di Schor e il vero artefice del suo successo romano, integrandolo stabilmente nel proprio *entourage* artistico e conferendogli, di fatto, un ruolo assimilabile a quello di un artefice di corte. Per lui realizzò le carrozze impiegate nella sua entrata trionfale a Roma, nonché i diversi apparati effimeri eretti in città durante la sua ambasciata, destinati a celebrare i membri della famiglia reale spagnola; tra essi, lo spettacolare apparato innalzato in Piazza di Spagna in occasione del compleanno di María Luisa de Orleans, il 25 agosto 1681[516].

Con la partenza di Gaspar de Haro per Napoli nel 1682, Schor si trasferì, insieme ad altri artisti al servizio del marchese, come Johann Bernhard Fischer, Antonio Perella e Giovanni Battista Capozio, nella capitale partenopea, dove fu nominato «Regio Ingegnere». Poco dopo il suo arrivo, iniziò a collaborare con il Teatro San Bartolomeo, specializzandosi nella progettazione di macchine sceniche, scenografie e attrezzerie per le numerose opere che, proprio durante la sua permanenza nella città, andarono in scena nel Palazzo Reale tra cui *Il Pompeo* (1684), *Olimpia vendicata* (1685) e *L'Etio* (1686) di Domenico Scarlatti, come ha ricostruito Alba Cappellieri[517]

Dopo la morte del marchese del Carpio nel 1687, Schor rimase al servizio dei viceré che governarono Napoli nel decennio successivo. Francisco de Benavides (1687–96) continuò a impiegarlo come ingegnere di corte, mantenendo con lui un rapporto relativamente stretto, come attestano il possesso di diversi suoi disegni di soggetto classico e biblico e la presenza di un suo ritratto nella galleria dei «virtuosi», accanto ad Alessandro Scarlatti e Matteo Sassano. Il suo successore, Luis de la Cerda y Aragón (1696–1702), favorì il trasferimento a Napoli del fratello di Philipp, Christoph Schor, determinando così lo smantellamento definitivo della bottega familiare romana e l'avvio di una nuova collaborazione tra i due nella capitale vicereale. Tuttavia, tale sodalizio sarebbe stato di breve durata, poiché la carriera di Philipp proseguì ben presto

514 Strunck 2021.

515 Gozzano 2004, p. 251, citato in Fernández-Santos 2015, p. 671, nota 10.

516 Sul marchese del Carpio e Schor si veda Fusconi 2008.

517 Cappellieri 1997; Cappellieri 2008.

nell'Alcázar di Madrid, mentre quella del fratello si sviluppò nell'Italia meridionale sotto la protezione di Medinaceli[518].

Restano, tuttavia, allo stato attuale degli studi, ancora ignoti i canali attraverso i quali Carlos II e Mariana de Neoburgo vennero a conoscenza dell'opera degli Schor. Jorge Fernández-Santos ha ipotizzato che la regina potesse averne avuto notizia tramite il fratello Filippo Guglielmo Augusto, accolto dal conte di Santisteban nel 1690 e dunque familiare con le loro opere. È tuttavia altrettanto plausibile che tale contatto sia avvenuto per il tramite dello stesso Benavides, il quale, rientrato a Madrid, contribuì ulteriormente alla diffusione del gusto napoletano a corte: a lui si deve la mediazione per la venuta di Luca Giordano, l'invio di quattro grandi gondole per il servizio di Sua Maestà — giunte insieme a una serie di artigiani incaricati del loro montaggio e messa in opera nella capitale — nonché la remissione delle celebri *Quattro Parti del Mondo* di Lorenzo Vaccaro, destinate alla regina e oggi conservate nella sacrestia della cattedrale di Toledo (cat. 26a, 26b, 26c, 26d)[519].

Tuttavia, la chiamata di Peter Philipp Schor alla corte di Madrid, indipendentemente dal canale concreto attraverso cui fosse giunta notizia del suo operato, rispose a una serie di fattori, circostanze e specifiche esigenze della *Corona*. In primo luogo, il suo arrivo poté essere favorito dal posto vacante che, dal 1685, aveva lasciato Francisco de Herrera *el Mozo*, il quale, in qualità di *maestro mayor de las obras reales*, era incaricato della realizzazione delle scenografie per le rappresentazioni che si tenevano abitualmente nel «Salón Dorado» dell'Alcázar (fig. 56, n. 14), nonché dalla scomparsa di Filippini, che, come si è visto, svolgeva funzioni di supporto alla *Furriera*. In tale frangente, Carlos II, che nutriva una marcata passione per la musica e, in particolare, per l'opera e il teatro[520], difficilmente avrebbe voluto rinunciare a rappresentazioni teatrali all'altezza del proprio rango; ciò lo avrebbe indotto a voler disporre a Madrid di un apparato scenografico conforme al suo ruolo come monarca. In questo senso, Schor era destinato a svolgere, ai tempi di Carlos II, un ruolo analogo a quello esercitato da Cosimo Lotti o da Baccio del Bianco durante il regno di Felipe IV[521].

Testimonianza dell'interesse — e della necessità — che Carlos II nutriva nei confronti dell'ingegnere austriaco si ricava non solo dall'insistenza con cui chiedeva costantemente ai suoi ambasciatori notizie sull'avanzamento del suo viaggio, ma anche dalle *ayudas de costa* e dalle retribuzioni che gli furono concesse al suo arrivo a Madrid, le quali raggiunsero la considerevole

[518] Si veda Fernández Santos s. f., s. n. p.

[519] Fernández-Santos 2015, p. 664. Per i doni napoletani inviati a Madrid, si veda García Cueto 2009.

[520] Si veda Domínguez 2015.

[521] Per loro Domínguez 2022.

somma di 2.300 ducati, vale a dire 800 in più rispetto a quelli accordati allo stesso Luca Giordano nel 1692, al momento della sua venuta in Spagna[522]. Risulta altresì rivelatore l'impegno del sovrano affinché l'ingegnere giungesse accompagnato da altri artefici capaci di integrarsi nei diversi cantieri reali, circostanza che determinò l'arrivo a Madrid di Filippo Pallotta[523], Filippo Papis[524], Gaetano Sacco, Francesco Puccini e Aniello Guglielmino[525].

Nello stesso anno del loro arrivo, il 1697, tutti costoro erano già impegnati nella progettazione delle *comedias reales*, occupandosi tanto delle scenografie quanto degli aspetti ingegneristici, nonché delle *tramoyas* e degli apparati effimeri allestiti per le diverse celebrazioni che si svolgevano a corte, tra cui le prime organizzate proprio in quell'anno in occasione del compleanno del re[526]. Al di là di tali costruzioni, Schor operò come un autentico ingegnere delle *Obras Reales*, ricevendo tra i suoi primi incarichi la revisione dello stato delle coperture dell'Alcázar, verifica che condusse insieme a Teodoro Ardemans, *maestro mayor*, a Felipe Sánchez, *tapicero* della regina, e al matematico gesuita Jakub Kresa[527].

La sua apportazione più significativa — e la principale ragione del nostro interesse per questa figura — risiede tuttavia nei lavori relativi alla nuova decorazione della Cappella dell'Alcázar di Madrid (fig. 56, n. 39), eseguita tra il 1698 e il 1702. Il progetto prevedeva non soltanto l'installazione del grandioso retablo in porfido e altri marmi che Carlos II, attraverso i propri responsabili, aveva acquisito dagli eredi del marchese del Carpio, ma anche la creazione di un apparato decorativo integrale esteso all'intero recinto (fig. 78). Benché questo spazio e la sua ornamentazione siano stati totalmente distrutti nell'incendio del 1734, una serie di testimonianze grafiche e documentarie, nuovamente messe in luce da Jorge Fernández-Santos, consente di ricostruirne, almeno parzialmente, la possibile fisionomia e di valutare l'impatto che tali interventi dovettero esercitare sul contesto madrileno[528].

Tra queste testimonianze spicca una serie di disegni attribuiti a Luca Giordano e raffiguranti episodi della storia di David, che potrebbero aver funzionato come modelli preparatori per gli nuovi affreschi della volta della «Real Capilla», come suggeriscono tanto il

[522] Fernández-Santos 2008, p. 241, nota 162.

[523] Per Pallota: Agulló 1984a; Agulló 1984b; Agulló 1986; Fernández-Santos 2008, p. 241, nota 159.

[524] Fernández-Santos 2008, pp. 221-22, nota 5.

[525] Si veda Strazzullo 1987, pp. 182-83, doc. 41, citato in Fernández-Santos 2008, p. 222.

[526] Fernández-Santos 2015, p. 663.

[527] Fernández-Santos 2015, p. 665.

[528] Si veda Fernández-Santos 2008, che cita tutti i contributi precedenti sul retablo e, al contempo, apporta significativa documentazione d'archivio inedita.

soggetto quanto gli elementi compositivi (fig. 79)[529]. In primo luogo, il loro contenuto, come ha osservato Fernández-Santos, potrebbe essere interpretato come una prefigurazione degli episodi della vita di Salomone, la cui iconografia fu sviluppata nella serie di tele commissionata per questo spazio, iniziata da Luca Giordano e successivamente completata da Francesco Solimena[530]. D'altro canto, le cornici — che lo stesso studioso attribuì a Philipp Schor per il loro marcato decorativismo di ascendenza berniniana — ornate da tralci di vite e rami d'ulivo, sembrano alludere a una funzione religiosa, il che consente di ipotizzare che fossero concepite per il recinto qui analizzato.

Un'ulteriore indicazione del fatto che tali disegni fossero effettivamente destinati a un edificio reale è la loro inclusione tra i beni di Teodoro Ardemans al momento della sua morte, nel 1726[531]. In qualità di responsabile dei progetti realizzati nell'Alcázar e negli altri *Reales Sitios*, egli deteneva l'ultima parola nella supervisione e nell'approvazione di qualsiasi proposta decorativa prima della sua presentazione ai sovrani; il fatto che i disegni figurino tra i suoi beni non solo suggerisce una sua consuetudine con tali opere, ma consente anche di collocarli nel circuito ufficiale di produzione artistica della corte.

Il 4 febbraio 1698, mentre Schor lavorava alla ristrutturazione della «Real Capilla» del Alcázar de Madrid, il segretario della *Junta de Obras y Bosques*, José Rodríguez de la Torre, si lamentava dello stato deplorevole in cui versava il monumento della Settimana Santa che veniva allestito in quello spazio, una sorta di arco decorativo che custodiva un tabernacolo destinato a conservare il reliquiario dell'Eucaristia tra il *Viernes de Dolores* e la Pascua[532]. La lamentazione del segretario — il quale suggeriva inoltre di commissionarne uno nuovo a «*Phelipe Escor, el arquitecto que ha venido de Nápoles*»[533] — dovette essere accolta con prontezza, poiché il 14 maggio dello stesso anno si discuteva già il luogo in cui il nuovo apparato avrebbe dovuto essere conservato

---

529 Per questi disegni (Madrid, Real Casa de la Moneda, inv. R/453-59), si veda Durán 1980, pp. 42–46, catt. 42–46, la quale — come già osservava Fernández-Santos 2008, p. 244, note 185–86 — considera i fogli come studi preparatori per la decorazione pittorica murale di un edificio sacro.

530 Dei dodici dipinti che componevano la serie, se ne conservano oggi soltanto undici: nove eseguiti da *Il Fa Presto* (Patrimonio Nacional, inv. 10002780, 10002824, 10002827, 10003700, 10007458, 10012721, 10055628, 10055629, 10063445) e due realizzati da Solimena (Patrimonio Nacional, inv. 10012722, 23). Si veda *Luca Giordano y España* 2002, pp. 288-89, figg. R. 38-45; Aterido 2004, p. 39; Dominici (1742) 2008, vol. II, pp. 1.137-38; García Frías-Checa 2016, p. 89.

531 «*Nuebe dibujos de lápiz y aguada ochavados de Jordan de Historia de David puestos sobre bastidores y sin marcos de a dos pies de alto y tres cuartos de ancho que a setenta Reales de Vellón cada uno importan quinientos y cuarenta*». Madrid, AHPN, prot. 14.906, f. 187r, trascritto in Fernández-Santos 2008, p. 244, nota 177.

532 Fernández-Santos 2008, pp. 245-46.

533 Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 1.126, trascritto in Fernández-Santos 2008, p. 252, doc. 3.

quando non fosse in uso. Il marchese di Laconi stabilì che il monumento dovesse essere riposto nel «Salón del cuarto bajo del cuerpo de guardias», mentre la «Secretaría del Registro de Mercedes» propendeva per una collocazione più decorosa[534].

Il monumento, che rimase in uso almeno fino al 1709, come è stato possibile ricostruire documentalmente[535], era decorato, tra gli altri elementi, con due grisaglie raffiguranti l'Ultima Cena e una figura della Veronica tra due angeli piangenti, entrambe opere di Luca Giordano. Mentre della prima si perdono le tracce alla fine del XVIII secolo — quando Antonio Ponz poté ancora vederla nella cappella del Tesoro del Palacio Real de Madrid, già in cattivo stato di conservazione —, la seconda si conserva attualmente nelle collezioni del Museo del Prado (fig. 80)[536]. Quest'ultima consente di immaginare l'aspetto che il complesso dovette assumere e il suo evidente eco berniniano, poiché la postura degli angeli genuflessi sembra evocare, come già osservato da Jorge Fernández-Santos, l'altare del Santissimo Sacramento di Gian Lorenzo Bernini (cat. 3, fig. 2)[537].

Insieme a questa nuova struttura effimera fu realizzato un padiglione temporaneo in taffetà destinato a occultare il soffitto a cassettoni *mudéjar* della «Real Capilla» del Alcázar, così come le sue pennacchiature, la cui realizzazione fu finanziata dal cosiddetto *bolsillo secreto*[538]. Tale struttura non rispondeva soltanto alla necessità immediata di nobilitare lo spazio in occasione della solennità delle cerimonie pasquali, ma si inseriva in un più ampio programma di rinnovamento scenografico dell'intero recinto del Alcázar de Madrid. In effetti, nella stessa residenza si documenta, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, l'arrivo di un considerevole numero di tele di fattura napoletana inviate dal duca di Medinaceli, nonché di materie prime destinate alla confezione di nuove tappezzerie e cortine a Madrid, e perfino dello stesso letto di Felipe V[539].

Tuttavia, il decorativismo barocco romano non si manifestò nelle corti di Carlos II e Felipe V soltanto attraverso le decorazioni murali e tessili dell'Alcázar, ma anche mediante altre vie e oggetti, tra cui, per esempio, le carrozze che i sovrani impiegavano con frequenza, molte

534 Fernández-Santos 2008, p. 245, nota 190.

535 Madrid, AHN, Consejos, Consejo de Castilla, Junta de Obras y Bosques, leg. 49.557, s. f., citato in Fernández-Santos 2008, p. 245, nota 190.

536 Fernández-Santos 2015, p. 669. Teodoro Ardemans — che, come si è visto, mantenne con lui un rapporto particolarmente stretto — lo menziona invece nella *Mantisa de los más insignes arquitectos, que han profesado a un tiempo la pintura y arquitectura*, come ha osservato Fernández-Santos 2015, p. 665.

537 Fernandez-Santos 2008, p. 246.

538 Fernandez-Santos 2008, p. 245.

539 Fernández-Santos 2008, pp. 245-46.

delle quali eseguite dai fratelli Schor a Roma e Napoli. Di fatto, poco dopo l'arrivo di Philipp Schor a corte, due nuovi esemplari — forse disegnati dallo stesso artista — furono consegnati da Antonio de Ubilla, segretario del *Despacho Universal*, all'ultimo monarca austriaco rispettivamente nel 1699 e nel 1700[540]. Tali carrozze dovettero essere simili ai tre esemplari che lo stesso Luis de la Cerda y Aragón aveva commissionato nel 1702 a Cristoforo Schor per l'ingresso trionfale di Felipe V a Napoli, i cui pagamenti furono corrisposti a Francesco Milano per materiali e spese relative all'assemblaggio delle carrozze reali[541]. Un ulteriore esemplare sarebbe stato consegnato nel 1705 dal medesimo duca a Felipe V, circostanza che consente di supporre che l'autore fosse ancora un membro della famiglia Schor[542]. Non appare azzardato immaginare l'aspetto di tutte queste carrozze, oggi perdute, come molto vicino a quello dello straordinario *Carro di Apollo*, opera di Cristoforo Schor conservata a Camarena e unica testimonianza attualmente nota di questo tipo di carrozza italiana destinata alla corte di Madrid (fig. 81)[543].

Nonostante l'importanza che Schor sembra aver avuto negli ultimi anni del regno di Carlos II e nei primi momenti di quello di Felipe V in ambito cortigiano, la sua figura sembra sparire dopo il compimento dei lavori nell'Alcázar e benché abbia continuato a mantenere rapporti con la corte — come suggerisce il fatto che nel 1711 fu chiamato da José Fernández de Velasco y Tovar, condestable de Castilla e, dal 1705, *mayordomo mayor* di Felipe V, per stimare le sue collezioni di dipinti[544] — egli morì pochi anni più tardi, in condizioni di povertà[545]. La sua figura non fu soltanto espunta dall'orizzonte artistico spagnolo — poiché, per quanto sappiamo, non ricevette più alcuna commissione regia — ma venne anche esclusa dal racconto storiografico coevo: Antonio Palomino, infatti, non lo menziona neppure nel suo *Museo pictórico*, di fatto estromettendolo dalla genealogia dell'arte in Spagna[546].

In conclusione, alla luce degli esempi, dei dati e degli elementi precedentemente esposti, è possibile affermare che tra le ultime decadi del XVII secolo e i primi anni del XVIII la corte di Madrid conobbe una presenza effettiva, continuativa e strutturale di un barocco decorativo di

---

[540] Fernández-Santos 2008, p. 246.

[541] Fernández-Santos 2010, p. 228.

[542] Fernández-Santos 2008, p. 249.

[543] Martínez Arranz 2020.

[544] Agulló 1981, pp. 184-85, citato in Fernández-Santos 2008, p. 248, n. 219

[545] Madrid, AHPM, Notario Luis de Múzquiz y Loyola, prot. 13.648, f. 486r, trascritto in Fernández-Santos 2008, p. 257, doc. 14.

[546] Fernández-Santos 2015, p. 669. Teodoro Ardemans — che, come si è visto, mantenne con lui un rapporto di stretta prossimità — lo menziona invece nella *Mantisa de los más insignes arquitectos, que han profesado a un tiempo la pintura y arquitectura*, come ha osservato Fernández-Santos 2015, p. 665.

chiara matrice romana, caratterizzato da un linguaggio profondamente scenografico e ornamentale, di ascendenza berniniana, introdotto da Peter Philipp Schor. Lungi dal limitarsi a manifestazioni isolate o episodiche, tale vocabolario permeò diversi ambiti dei *Reales Sitios* — dalla Cappella del Alcázar e dagli spazi cerimoniali fino agli oggetti mobili e agli apparati effimeri — articolandosi attraverso una rete complessa di artefici, progetti e pratiche che testimoniano la piena integrazione di questo linguaggio nella cultura visiva della corte.

Questo linguaggio non rimase circoscritto all'Alcázar né agli spazi strettamente palatini, ma si proiettò rapidamente sulla stessa città di Madrid, lasciando tracce visibili nella sua architettura religiosa e nella sua ornamentazione scultorea. Basti citare, in tal senso, lo straordinario stemma di Carlos II sorretto da due angeli, conservato nella chiesa della Concepción Real de Calatrava, opera di forte impronta italiana, caratterizzata da un modellato dinamico e da un evidente eco berniniano, che costituisce una delle testimonianze più eloquenti dell'assimilazione a Madrid delle formule decorative romane nell'ultimo terzo del XVII secolo. La sua stessa esistenza impone di ampliare il quadro interpretativo e di riconoscere che questo barocco ornamentale non fu un fenomeno isolato né ristretto al cerimoniale cortigiano, bensì una realtà visiva attiva, condivisa e riconoscibile nel tessuto urbano madrileno[547].

Tuttavia, questo orizzonte visivo e materiale è rimasto in larga misura oscurato a causa della profonda perdita che colpì molti dei suoi principali supporti. L'incendio dell'Alcázar del 1734, la scomparsa degli apparati effimeri e lo smontaggio, la dispersione o la distruzione di oggetti concepiti per un uso cerimoniale e transitorio ci hanno privato delle forme più visibili e rappresentative di questo linguaggio decorativo barocco, oggi solo parzialmente ricostruibile attraverso fonti documentarie e testimonianze indirette, incidendo in modo significativo sulla nostra comprensione del gusto e dell'aspetto della corte madrilena tra la fine del XVII secolo e il secolo successivo.

A tale processo di perdita materiale si aggiunge inoltre un ostacolo di carattere strutturale: la scarsità e frammentazione della documentazione conservata, che impedisce di determinare con precisione l'effettiva portata dell'intervento di Peter Philipp Schor alla corte madrilena, così come quello di molti altri artefici. Più in generale, gli artisti stranieri al servizio del re di Spagna furono raramente assorbiti dalla struttura endogamica della *Junta de Obras y Bosques* e operarono, come osserva Jorge Fernández-Santos, spesso al margine dei suoi circuiti amministrativi ordinari[548], come già si è illustrato analizzando il ruolo degli scultori stranieri nel

[547] Gutiérrez Pastor 2005. L'attribuisce allo scultore Pietro Martino Veese, del quale non conosciamo alcun'altra opera che consenta di corroborare tale attribuzione.

[548] Fernández-Santos 2008, p. 248, nota 210.

sistema delle arti durante il regno di Carlos II. Esempio significativo di quanto si afferma è il caso dello stesso padiglione di taffetà concepito da Schor per la «*Real Capilla*» e finanziato attraverso i cosiddetti «*gastos secretos*» o il «*bolsillo secreto*», circostanza che dimostra fino a che punto tali pratiche amministrative rendano oggi difficile la ricostruzione puntuale delle commissioni, dei pagamenti e, in ultima istanza, delle traiettorie e responsabilità degli artisti coinvolti.

Questa opacità documentaria e giuridica ebbe conseguenze di lungo periodo nella costruzione del racconto storiografico. La difficoltà nel ricostruire traiettorie, funzioni e retribuzioni favorì l'esclusione di questi artefici dalla genealogia canonica della scultura cortigiana spagnola, contribuendo a consolidare una visione restrittiva del panorama artistico dell'ultimo terzo del XVII secolo. Figure straniere come Francesco Filippini, Hendrik Cardon, Charles Gautier, Nicolas Bussy o Peter Philipp Schor, nonostante la loro partecipazione attiva a progetti di primaria importanza e la loro effettiva integrazione nei meccanismi di produzione artistica della corte, furono progressivamente relegate a una posizione marginale, quando non direttamente omesse, nei racconti storiografici successivi. In tal modo, la combinazione tra distruzione materiale, dispersione documentaria e un'amministrazione concepita per operare nell'ombra contribuì in modo decisivo a rendere invisibile il ruolo svolto da questi artisti, rafforzando una lettura parziale del barocco cortigiano spagnolo[549].

### c) La scultura durante il primo regno di Felipe V (1700–25): trasformazione del sistema artistico locale e il ruolo dell'«italiano». Il *retablo* della Colegiata di La Granja de San Ildefonso

L'avvento della dinastia borbonica al trono di Spagna nel 1700, dopo la morte di Carlos II, non comportò soltanto un avvicendamento politico, ma una profonda trasformazione degli equilibri culturali e artistici della corte madrilena. Il sistema di mediazioni che per decenni aveva articolato la circolazione di modelli, artisti e oggetti tra la *Monarquía Hispánica* e il resto d'Europa subì una sostanziale alterazione, aprendo la strada a un nuovo scenario nel quale la Francia acquisì, sotto il controllo simbolico e politico di Luigi XIV, un crescente protagonismo quale referente estetico, cerimoniale e amministrativo, tanto nella configurazione decorativa degli spazi cortigiani quanto nei meccanismi stessi di produzione e ricezione delle opere destinate all'ambito palatino[550].

[549] Di fatto, un ragionamento analogo guidò anche il pensiero di de' Dominici, il quale non incluse le biografie dei fratelli Schor nella sua opera dedicata agli artisti partenopei, come ricorda, ancora una volta, Fernández-Santos 2015, p. 669.

[550] Per lo studio dell'influenza francese nella Spagna della prima metà del XVIII secolo resta fondamentale Bottineau (1962) 1986. Si veda, più recentemente, *El gusto francés* 2021, con particolare attenzione ai contributi di Frédéric

Rispetto al modello sviluppato durante il regno di Carlos II — ereditato in larga misura da suo padre Felipe IV e caratterizzato da una forte dipendenza da intermediari italiani e da un'intensa circolazione di scultori, architetti e decoratori provenienti dall'ambito romano e napoletano, come si è visto nei casi di Morelli, Filippini e Schor, nonché di pittori come Luca Giordano e del suo ampio circolo di collaboratori — i primi anni del regno di Felipe V mostrano un processo di riorganizzazione culturale che favorì l'introduzione di un linguaggio di matrice francese. Tale orientamento si concretizzò nel crescente peso di architetti formati nell'ambiente parigino — come René Carlier o Robert de Cotte[551] —, nell'arrivo massiccio di ritratti eseguiti, tra gli altri, da Hyacinthe Rigaud[552] e nell'assimilazione del rituale palatino borbonico, che alterò radicalmente la disposizione spaziale degli edifici rappresentativi della *Corona*[553].

La limitata presenza dell'arte italiana, rispetto alla francese, durante il regno del primo Borbone, e in particolare nel periodo della transizione dinastica (1700–14), non deve essere spiegata unicamente come conseguenza di un presunto trionfo delle forze culturali galliche. A questo processo di trasformazione estetica si sommarono infatti fattori strutturali che condizionarono in modo decisivo l'organizzazione e il funzionamento dell'attività artistica a corte. Non va dimenticato, in tal senso, il deterioramento delle relazioni diplomatiche tra Madrid e Roma in seguito al sostegno di Clemente XI Corsini alla causa dell'arciduca Carlo durante la Guerra di Successione, circostanza che provocò una rottura bilaterale tra Spagna e Vaticano e che incise direttamente sui tradizionali canali di scambio artistico tra le due corti, impedendo la circolazione di artisti, modelli e agenti culturali che avevano sostenuto, nel corso del XVII secolo, la presenza regolare di artefici italiani nell'ambito ispano.

Sarebbe tuttavia riduttivo proporre una lettura binaria che contrapponga in modo assoluto la presenza francese a quella italiana nella corte spagnola. Già in epoca di Carlos II si documentano significativi scambi con l'ambito francese, favoriti in parte dalla presenza della sua prima moglie, María Luisa de Orleans. Il sovrano inviò infatti al duca d'Orléans, suo suocero, due dipinti di Luca Giordano — *La piscina probatica* e *La cacciata dei mercanti dal tempio* — ricevendone in cambio il *San Giovanni Battista* di Pierre Mignard, opera che gli piacque tanto da indurlo a richiedere al pittore altre due composizioni, probabilmente *Pan e Siringa* e *Apollo e Dafne*. Sebbene tali opere non giungessero in Spagna, esse furono effettivamente eseguite, come dimostra la loro

Jiméno 2021 e David García Cueto 2021, nonché all'ampia bibliografia citata in entrambi i saggi. Merita inoltre una menzione specifica Aterido 2015, pp. 87–107, così come i numerosi studi di Juan José Luna, che fu il principale specialista di questo fenomeno.

[551] Jiméno 2021, pp. 72-74, con bibliografia.

[552] Jiméno 2021, pp. 74-76; Aterido 2004, pp. 41–53.

[553] Vázquez Gestal 2013.

registrazione nell'inventario redatto dopo la morte del pittore. L'episodio testimonia, in ogni caso, l'esistenza di circuiti di scambio artistico pienamente attivi tra Madrid e Parigi già negli anni Ottanta del Seicento[554], rafforzati dalla presenza a corte di artisti francesi come Jean Tigre[555] o Jacques Courtilleau[556].

D'altra parte, non va trascurata la persistente centralità della pittura italiana nel scenario borbonico, che continuò a occupare un posto di rilievo tanto nei programmi decorativi quanto nelle commissioni regie. Lo dimostrano, ad esempio, la decorazione dei nuovi appartamenti della regina María Luisa Gabriela de Saboya nell'Alcázar, in larga misura caratterizzata da opere di provenienza bolognese e napoletana, o, già alla fine degli anni Venti, la rinnovata presenza di opere di Luca Giordano, Francesco Solimena e Carlo Maratta nel nuovo «Salón del Himeneo» dell'Alcázar — antico «Salón de Comedias» (fig. 56, n. 14) e divenuto allora camera da letto dei sovrani— il che conferma il prestigio ancora attivo della pittura italiana con cui venivano allestiti gli spazi di più carica simbolica del palazzo. A tali invii si devono aggiungere le commissioni affidate a pittori italiani attivi a corte, come Bonaventura Ligli e Filippo Pallotta, arrivato a Madrid con Schor, nonché ad artisti operanti dall'Italia per la *Corona*, come Francesco Solimena, autore dei dipinti con la storia di Salomone destinati alla «Real Capilla» e installati nel 1710[557]. Anche in ambito scultoreo la presenza della scultura italiana contemporanea, in quanto nei primi quindici anni del regno di Filippo giunsero a Madrid opere di notevole rilievo provenienti dalla penisola italiana, come il ritratto del sovrano eseguito da Lorenzo Vaccaro (cat. 27). A ciò si aggiungono i bronzi entrati nelle Collezioni Reali attraverso l'eredità del Gran Delfino, nonché le carrozze progettate dalla famiglia Schor, che Felipe V e Elisabetta Farnese continuarono a ricevere e utilizzare (fig. 81).

La presenza italiana si mantenne inoltre, seppur filtrata e rielaborata, negli stessi artisti spagnoli stabilmente attivi a corte. Ne sono prova Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, confermato nel 1701 come pittore del re, e Teodoro Ardemans, maestro mayor de las obras reales fino alla sua morte nel 1726, i quali assimilarono, soprattutto nei primi anni della loro attività, numerosi elementi del linguaggio di Luca Giordano, contribuendo a radicarne le formule nel contesto madrileno. Tale impronta giordanesca fu condivisa anche da Antonio Palomino e

[554] Madrid, Museo del Prado, P002289. Bottineau (1962) 1986, pp. 277-78, nota 173; *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio* 2004, vol. II, p. 428, cat. 676; Aterido 2009, p. 206; Martínez Leiva 2021, p. 42.

[555] Aterido 2015, pp. 92-93; Martínez Leiva 2021, pp. 40-41.

[556] Aterido 2015, pp. 93-94; Martínez Leiva 2021, pp. 42-43; Jiméno 2021, pp. 74-75.

[557] Per la decorazione dell'Alcázar e le sue riforme durante il primo regno di Felipe V, si vedano Bottineau (1962) 1986, pp. 299–309; Barbeito 1992, pp. 199–217; Sancho 1994, pp. 96–105; Sancho 2002, pp. 332–35; Aterido 2004, pp. 54–60.

Juan Vicente Ribera, confermando la persistenza di un orizzonte visivo italiano all'interno del sistema artistico locale[558]. Lo stesso può dirsi per scultori contemporanei come i Tomé o i Churriguera, nelle cui opere si avverte un decorativismo di marcata ascendenza romana, capace di tradurre in chiave locale suggestioni formali provenienti dall'ambito italiano e recepite, in parte, anche attraverso l'opera e i modelli diffusi da Schor.

In questo senso, il primo periodo borbonico si caratterizza più per una riorganizzazione dei canali di influenza che per una rottura assoluta con il passato immediato. La tradizione italiana continuò a operare su diversi livelli — formali, tecnici e concettuali — durante il primo regno di Felipe V, sebbene non sempre attraverso la presenza diretta e stabile di scultori di primo piano attivi a corte, ma piuttosto mediante doni diplomatici, repertori stilistici, soluzioni ornamentali[559] e l'intervento di specialisti tecnici e artefici qualificati. Non si trattò dunque di una perdita di influenza, bensì di una trasformazione dei suoi modi di circolazione e di appropriazione: la scultura di corte del primo periodo borbonico appare come il risultato di un processo negoziato, nel quale eredità italiana, egemonia francese e pratiche locali interagirono in modo instabile ma produttivo.

Alla difficoltà di ricostruire le forze culturali attive in questo periodo si aggiungono questioni di carattere metodologico: la scarsità della documentazione regia conservata, la frammentazione dei fondi amministrativi e l'attenzione storiografica privilegiata accordata all'impatto francese hanno contribuito a offuscare il ruolo che la tradizione italiana continuò a svolgere in questi anni. Tale *bias* interpretativo è ulteriormente rafforzato dal contesto storico segnato dalla Guerra di Successione, che generò una prolungata instabilità politica e una significativa contrazione delle risorse economiche disponibili per il mecenatismo regio. Questo scenario limitò lo sviluppo di grandi programmi decorativi continuativi, incidendo in particolare su discipline — come la scultura monumentale e i progetti di apparato — che richiedevano investimenti sostenuti e pianificazione a lungo termine. La frammentazione delle commissioni, la paralisi di opere avviate e la preferenza per interventi puntuali o riutilizzi di materiali preesistenti costituiscono sintomi eloquenti di tale precarietà strutturale, circostanza che potrebbe contribuire a spiegare, almeno in parte, la difficile situazione economica in cui morì Schor nel 1714.

La situazione mutò radicalmente a metà degli anni Venti del Settecento, quando la stabilizzazione politica ed economica, insieme alla crescente mecenatismo di Elisabetta Farnese e alla volontà del sovrano di abdicare in favore del figlio Luigi I, innescarono un'intensa effervescenza artistica, che si tradusse in nuove commissioni, grandi progetti palatini e in

[558] Aterido 2004, pp. 40-41.

[559] Parrilla 2019.

un'attività collezionistica senza precedenti. Questo processo ebbe, come è noto, uno dei suoi principali centri nel palazzo della Granja di San Ildefonso, che in questo periodo cessò di essere un semplice padiglione di caccia per configurarsi come una vera e propria nuova corte, arricchita, tra gli altri nuclei, dalle pitture acquistate dalla coppia reale a Faustina Maratti[560], moglie ed erede di Carlo Maratta[561]; dalla rilevante collezione scultorea di Livio Odescalchi; nonché dall'acquisto di antichità effettuato da Catalina de Haro y Guzmán, erede del marchese del Carpio, i cui dettagli sono già stati analizzati nella sezione corrispondente.

A questo massiccio afflusso di opere d'arte si deve aggiungere il trasferimento a corte di numerosi scultori di origine francese, che operarono per volontà regia sotto la direzione diretta di René Frémin nei giardini della Granja, così come in altri *Reales Sitios*. Tali artefici, che per numero e per intensità della loro attività hanno concentrato buona parte dell'attenzione della storiografia moderna dedicata alla scultura cortigiana di questo periodo, non furono tuttavia gli unici attivi nel Real Sitio, poiché si documenta anche la presenza di scultori di origine italiana di una certa rilevanza, tra cui Gaspare Petri, Jacome Saporito e Ferdinando Reiff.

Il primo, sebbene originario di Firenze, ricevette la sua formazione presso la corte di Torino, con la quale mantenne in seguito un rapporto fluido, come dimostra l'elogio che anni più tardi gli dedicò lo scultore Domenico Parodi. Nel 1726 si trasferì in Spagna, entrando — come egli stesso afferma — nel laboratorio di Valsaín, dove lavorò «*bajo la dirección del señor Fermin (sic.)*», circostanza che consente di collocarlo pienamente nell'ambito delle attività scultoree sviluppate per i giardini e il palazzo della Granja. Parallelamente, si dedicò al restauro delle sculture provenienti dalla collezione di Cristina di Svezia, nonché, successivamente, ai cosiddetti idoli egizi appartenenti al nucleo del marchese del Carpio[562].

Accanto a Petri risulta documentato a corte Jacome Saporito, maestro di probabile origine genovese, che poté entrare in contatto con l'ambiente iberico attraverso il cardinale Acquaviva, il quale nel 1720 lo raccomandò al marchese di Grimaldo, *Secretario de Estado* di Felipe V. Il suo arrivo in Spagna dovette avvenire poco dopo, poiché nella memoria che egli inviò all'*intendente de Palacio*, Manuel de Miranda, al termine della sua carriera, affermava di aver iniziato la propria attività nel retablo della Real Colegiata de La Granja de San Ildefonso, al quale si farà più ampio riferimento in seguito, e la cui esecuzione ebbe inizio proprio nel 1723. Per tale progetto si occupò della fusione e dell'esecuzione dell'apparato decorativo in metallo, ambito nel

[560] Digard (1934) 2022.

[561] Aterido 2004, pp. 95-104.

[562] A partire dal 1739, lo scultore entrò al servizio di Sacchetti nei lavori del Palacio Real e, successivamente, sotto la direzione di Olivieri. Tárraga 1992, vol. II, pp. 140-43.

quale risiedeva la sua principale competenza, come già evidenziato da Teodoro Ardemans, il quale nel suo testamento del 1726 supplicava Felipe V di tenere in grande considerazione Saporito per qualsiasi tipo di opera necessitasse in tal senso, ritenendolo particolarmente utile «*para todas las obras de escultura y adornos pertenecientes a oro, plata y bronce*». Di fatto, come lo stesso artista dichiarava, gli fu affidato il restauro della *«custodia de oro para la Real Capilla después de la quema del palacio, a solicitud del platero de S. M.*».

La sua abilità nell'esecuzione di tali materiali dovette essere nota anche al di fuori della Penisola Iberica, poiché Saporito dichiarò di essere stato sul punto di entrare al servizio del re d'Inghilterra, chiamato da Lord Binex, che gli avrebbe offerto una somma considerevole per il suo trasferimento alla corte inglese. Tuttavia, l'intervento di Miranda ne impedì la partenza, obbligandolo a rimanere in Spagna in quanto ritenuto di particolare utilità per le opere regie, riconoscendone «*su habilidad como cincelador en oro, plata y bronce*» e concludendo che fosse l'unico maestro «*que en su ejercicio se ha conocido de muchos años a esta parte*», ragione per cui doveva continuare al servizio del sovrano[563].

Nel settore specifico della lavorazione del metallo e della fusione, Saporito non fu l'unico artefice italiano presente a corte e, in particolare, nel Palacio Real de La Granja in quel momento. Secondo quanto riferisce Antonio Ponz, Felipe V fece chiamare Ferdinando Reiff, originario di Roma, con l'obiettivo di eseguire la fusione in bronzo delle fontane del Real Sitio del Palacio Real de La Granja, rispondendo a criteri di «*duración y magnificencia*» consoni al carattere rappresentativo che il monarca desiderava conferire all'insieme. Tuttavia, lo stesso Ponz segnala che l'artefice abbandonò La Granja, a causa di tensioni con altri scultori attivi a Valsaín, poco tempo dopo, apparentemente senza aver preso parte in maniera effettiva ai lavori, che da quel momento in avanti sarebbero stati eseguiti in piombo[564].

Tuttavia, tale «aneddoto» risulta di difficile interpretazione alla luce dei casi documentati di collaborazione tra artefici italiani e francesi nel «taller de Valsaín»— come dimostra, ad

---

[563] Tárraga 1992, vol. II, pp. 171-73.

[564] «*Se tomó entonces una resolución, en cuanto a la materia de las principales fuentes, muy otra del magnífico modo de pensar que su majestad tenía, pues hallándose en Valsaín el año de 1722, declaró su voluntad acerca de ello, y era de que se formasen de bronce, mirando a la duración y magnificencia. Fué llamado con este motivo un tal Fernando Rey, fundidor de bronces, natural de Roma, y en presencia de su majestad y de los escultores se trató de que él había de hacer las fundiciones; pero después no tuvo efecto, por la pretensión de dichos escultores de que había de correr de la cuenta de ellos la satisfacción de este trabajo a los operarios, y el fundidor no quiso entrar en semejante trato, ni en otro alguno a no correr de cuenta del rey, bien que con certificaciones de sus escultores. Entonces sugirieron estos la especie de que ellos mismos las fundirían de plomo, y más aprisa, y al fin se quedó en esto, a que contribuyó el decir que darían al plomo ciertos barnices, de que resultaría un color de bronce, y es lo que se practicó, y ahora se practica, cuando padecen algo*». Ponz (1772-94) 1947, p. 886. Si veda Bottineau (1962) 1986, p. 462.

esempio, l'attività di Gaspare Petri — il che invita a leggere l'episodio non tanto come un conflitto personale o nazionale, quanto piuttosto come un sintomo delle difficoltà strutturali che accompagnarono i primi tentativi di impiantare una produzione stabile di bronzo nell'ambito cortigiano borbonico, e in particolare a La Granja. Per lungo tempo, questo episodio fu inoltre sottovalutato dalla storiografia, fino al punto di mettere in dubbio l'effettiva permanenza dell'artefice in Spagna[565]. Tale interpretazione è stata tuttavia corretta grazie alla documentazione apportata da Alessandra Anselmi, che ha dimostrato la partecipazione dello scultore alla ristrutturazione del palazzo della Nunciatura Apostolica di Madrid negli anni Trenta del Settecento, confermando così il suo effettivo inserimento nel tessuto professionale della corte, che egli combinava con viaggi alla propria città natale e a Roma[566].

Originario di Roma, Ferdinando Reiff proveniva da una famiglia di decoratori ben inserita nell'ambiente artistico della capitale pontificia durante il tardobarocco. Il *pater familias*, Pietro Paolo Reiff, svolse un'attività significativa nel campo dell'architettura effimera e degli apparati festivi, partecipando a programmi legati a cerimonie pubbliche e celebrazioni istituzionali, collocando così il laboratorio familiare in un circuito professionale strettamente connesso alla cultura rappresentativa della Roma papale. In tale contesto si formarono i suoi figli, tra cui Ferdinando e Pietro Paolo, che ereditarono tanto i saperi tecnici quanto l'orientamento decorativo della bottega, come dimostrarono nei lavori per la cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa (1722–25), così come nell'esecuzione degli apparati effimeri per la canonizzazione di san Giovanni Nepomuceno in San Giovanni in Laterano nel 1729. Questo percorso iniziale lo definisce come un artefice formato nei linguaggi del barocco romano tardo, specializzato in dispositivi ornamentali complessi e pienamente familiare con i circuiti internazionali di committenza legati ai grandi programmi celebrativi[567].

La figura di Reiff presenta interessanti parallelismi con quella di Peter Philipp Schor, analizzata in precedenza: entrambi condividono una formazione italiana aperta a influenze centroeuropee, conseguenza in larga misura dei rispettivi contesti familiari e professionali, così come un marcato profilo decorativo barocco della loro opera, assimilato durante gli anni di formazione e attività a Roma. In questo senso, non si può escludere che Reiff accettasse la proposta del monarca tenendo ben presente il precedente di Schor, inteso come dimostrazione di un modello possibile di inserimento nella corte spagnola. Cioè, il successo conseguito da quest'ultimo, con un profilo formativo e professionale comparabile al suo, poté fungere da

[565] González-Palacios 1996, p. 104.

[566] Anselmi 1998.

[567] Pfulg 1996; Giometti 2016.

referente diretto, incoraggiando Reiff a trasferirsi alla corte borbonica con l'aspettativa di un'integrazione altrettanto favorevole.

Tuttavia, mentre Schor sviluppò un'attività documentata e visibile nell'Alcázar de Madrid durante il regno di Carlos II, la presenza di Reiff nel contesto borbonico risulta più frammentaria e difficilmente traducibile in opere concrete conservate, almeno nell'ambito della scultura o dell'apparato decorativo. Tale differenza non deve essere interpretata come un fallimento individuale, bensì, forse, come un indizio di un cambiamento strutturale nelle politiche artistiche e di gusto promosse da Felipe V e Elisabetta Farnese, nelle quali il quadro decorativo barocco incarnato da Reiff non trovava più una piena collocazione a corte. Ciononostante, e malgrado il suo linguaggio artistico non fosse pienamente in sintonia con le nuove direttrici estetiche, è plausibile che le sue competenze tecniche specializzate ne favorissero la permanenza a Madrid, integrandolo in un contesto cortigiano sempre più orientato verso profili funzionali e specialistici.

Nel complesso, i casi di Petri, Saporito e Reiff non devono essere letti come traiettorie isolate né come mere presenze episodiche di artefici italiani nella corte borbonica, bensì come indicatori di un processo più ampio di riconfigurazione del sistema produttivo scultoreo. Di fronte al modello integrato e gerarchico, di profonda matrice italiana, che aveva caratterizzato la politica decorativa dei Reales Sitios madrileni ai tempi di Felipe IV e Carlos II — prima con Morelli ad Aranjuez, poi con Filippini a El Escorial e, successivamente, con Schor nell'Alcázar — gli scultori italiani riemergono così, almeno durante i primi venticinque anni del XVIII secolo, non tanto come protagonisti di progetti monumentali coerenti — la cui coordinazione sarebbe ormai dipesa prevalentemente da artisti francesi, con Frémin in posizione preminente — quanto come specialisti tecnici inseriti in funzioni parziali, quali il restauro di collezioni o la fusione di elementi metallici. Un esempio particolarmente significativo di tale collaborazione tra artisti di diversa provenienza si riscontra nel primitivo retablo della Colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, alla cui esecuzione parteciparono congiuntamente scultori francesi, italiani e locali, offrendo così un'illustrazione eloquente dell'equilibrio di forze culturali che caratterizzò il primo regno borbonico nell'ambito della scultura[568].

Come dimostra la documentazione pubblicata in gran parte da Beatriz Blasco, nonché diverse testimonianze tratte tanto dalla letteratura *periegetica* quanto dalle fonti relative alla

[568] Le idee qui presentate, necessariamente sintetizzate, sono state sviluppate con maggiore ampiezza in un contributo di prossima pubblicazione in *Proporzione*. Tale testo raccoglie la comunicazione intitolata «Le Virtù del Palazzo Reale di Madrid: un problema (di stile) aperto (tra Firenze, Parigi e Madrid)», presentata al convegno *Giovanni Battista Foggini (1652–1725) e l'estensione della scuola e dei collaboratori. Incontro di studi in due sessioni*, organizzato da Mara Visonà e Rita Balleri e svoltosi presso la Fondazione Roberto Longhi di Firenze il 21 novembre 2025.

costruzione del Palacio de La Granja, questo primo *retablo* fu eseguito per espressa volontà dei monarchi a partire dal 1722, che ne affidarono il disegno e l'esecuzione a Teodoro Ardemáns, nel cui atelier avrebbe dovuto essere realizzato. A tal fine, l'architetto organizzò un'*équipe* di lavoro composta da artefici locali di diversa specializzazione, tra cui il già menzionato Jacome Saporito, nonché altri abili artigiani, come Pedro del Busto, scultore di origine spagnola nel quale lo stesso Ardemans dichiarava di «*tener toda su confianza puesta para sentar los bronces*» che avrebbero integrato l'architettura.

Per quanto riguarda la decorazione, in una prima fase si prevedeva la collocazione, nel registro inferiore, di quattro figure corrispondenti alle virtù teologali, mentre nel secondo ordine avrebbero dovuto disporsi le virtù cardinali. Tuttavia, la figura della Fede fu successivamente sostituita da una colomba allusiva alla Santissima Trinità, dedicazione principale della collegiata. I lavori iniziarono regolarmente, compresa la fusione delle sculture nell'atelier di Ardemans, ma intorno al 1725 si decise di sopprimere la decorazione superiore del retablo e di sostituire le figure della Speranza e della Carità con due angeli portatori e con gli stemmi in bronzo di Felipe V e Elisabetta Farnese. Poco dopo, anche tali elementi furono ritenuti superflui, procedendosi all'eliminazione tanto della decorazione scultorea del corpo principale quanto di quello secondario[569]. Tuttavia, anche se tali sculture furono effettivamente eseguite, non vennero infine collocate e rimanerono depositate nell'Alcázar di Madrid almeno dal 1734[570] fino alla fine del XVIII secolo. Fu allora che, dopo il loro recupero, le opere vennero destinate per volontà di Carlos III al «Salón del Trono» del Palacio Real di Madrid (fig. 82, 83, 84, 85)[571].

Benché l'incarico di eseguire il retablo — e le sue sculture — ricadesse formalmente su Teodoro Ardemans, *maestro mayor de las obras reales*, il disegno delle sculture sembra di essere stato affidato a René Frémin, *escultor de corte*, mentre l'esecuzione materiale fu assunta da Giacomo Saporito, Pedro del Busto e altri artefici specializzati attivi nell'atelier del primo. Il primo retablo di La Granja de San Ildefonso si configura così come un esempio paradigmatico dell'assenza di una preminenza culturale univoca durante il primo regno di Felipe V e, al contrario, dell'esistenza di un dialogo equilibrato, sostenuto e funzionale tra tradizioni artistiche diverse, integrate in un medesimo orizzonte cortigiano.

---

[569] Blasco 1989; Blasco 1990, vol. I, pp. 664-68.

[570] Madrid, AGP, Secc. Reinados, Felipe V, leg. 209, s. f., trascritto in Herrero 2008, p. 150.

[571] Fernández-Miranda (1989-91), vol. I (1991), p. 86, n. 827. Ci limitiamo qui all'illustrazione delle quattro sculture complete, i cui particolari saranno pubblicati nella sede corrispondente. Ringrazio Virginia Albarrán per avermi consentito di esaminare le opere da vicino.

Questo progetto consente inoltre di illustrare fino a che punto la pratica della fusione del bronzo fosse ormai pienamente integrata nei sistemi artistici locali già a metà degli anni Venti. E, sebbene non sia possibile affrontarne in maniera esaustiva lo sviluppo di questa pratica scultorea durante la seconda metà del XVIII secolo, data la necessaria delimitazione cronologica del presente studio, non si può omettere — sia pure in forma sommaria — l'esistenza di un grande progetto scultoreo durante il regno Fernando VI che testimonia la persistenza di questa tradizione nel territorio iberico e il livello di maturità tecnica e operativa raggiunto.

Alla fine del decennio 1750, nel pieno del processo costruttivo e decorativo del Palacio Real Nuevo, si propose — come hanno documentato Francisco Javier de la Plaza Santiago e María Luis Tárraga Baldó[572] — l'esecuzione di una grande scultura equestre di Santiago Apóstol destinata a coronare la cupola della cappella, da realizzarsi in bronzo, «*por ser así más ligera que de piedra*», in ragione del suo svuotamento interno. Dopo i primi preparativi, si valutò l'idoneità degli artefici che avrebbero potuto assumere un incarico di tale portata, prendendo in considerazione

[572] Plaza Santiago 1975, pp. 154-56; Tárraga 1992, vol. III, pp. 238-47.

la possibilità di affidare l'opera a Pedro de Güemes[573], Giovanni Battista Piamontini[574] e Juan Bráver, ai quali furono richiesti preventivi e specificazioni tecniche[575].

L'incarico ricadde infine su quest'ultimo, poiché, come segnalava Manuel García de Vicuña, *contador de Palacio*, se «*hay español que sepa desempeñar esta obra (…) todos deseamos (…) que se lleve la gloria de ejecutarla*»[576]. Al fine di prepararsi al progetto, e secondo lo stesso Vicuña, il fonditore studiò «*los principios de arquitectura, escultura y pintura que escribió Mr. Félibien*», in particolare i passi «*donde trata del modo de hacer figuras de bronce*». Analizzò inoltre personalmente le opere realizzate in questo materiale conservate nel Buen Retiro, in particolare il ritratto equestre di

---

[573] Questi possedeva una conoscenza precisa della lavorazione di tale materiale, poiché affermava che «*para que salga un bronce perfecto*» era necessario mescolare rame di Svezia e stagno d'Inghilterra. Cfr. Tárraga 1992, vol. III, p. 244.

[574] Sorge il dubbio se l'intervento di questo scultore non rispondesse tanto alla sua considerazione quale ultimo grande esponente della scultura fiorentina, quanto piuttosto alla naturale conseguenza di legami con la Spagna mantenuti e prolungati dalla sua famiglia. Egli era infatti figlio di Giuseppe Piamontini, il quale, durante il soggiorno di Carlos III a Firenze come successore del Granducato di Toscana (1732), lo ritrasse in diverse occasioni. Tra queste si annovererebbe un busto il cui tracciato, dopo il passaggio sul mercato antiquario, si è perduto. Si veda Bellesi 2008, p. 71, fig. 74; p. 72. Nelle collezioni di Patrimonio Nacional (n. inv. 10040650) si conserva tuttavia un piccolo busto di Carlos III in terracotta, documentato almeno dal 1746, anno in cui figura inventariato tra i beni di Elisabetta Farnese La Granja (Herrero 2000, p. 17), che presenta profonde affinità con quell'opera marmorea e che sembra averne costituito il modello o forse un *d'apres*. Ci si potrebbe dunque chiedere se tale pezzo, attribuibile a Giuseppe Piamontini, non sia stato inviato dallo stesso Carlos III alla madre durante il suo soggiorno in Toscana, come sorta di memoria filiale. Con ogni probabilità, in quella medesima occasione, cioè la presenza di Carlos II a Firenze, Giuseppe Piamontini eseguì anche i suoi ritratti equestri oggi conservati nelle collezioni di Patrimonio Nacional (n. inv. 10002347, 48; cfr. M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en Bronce*, 2009, pp. 214–217, cat. 50). Sandro Bellesi 2019, p. 47 ha proposto che la seconda versione — quella in cui il sovrano appare con parrucca corta — sia in realtà una rielaborazione posteriore realizzata dal figlio di Giuseppe, Giovanni Battista, il quale, privo della perizia paterna, avrebbe affrontato con maggior difficoltà tale aggiornamento del modello. Tuttavia, lo studio diretto dell'opera ha permesso di verificare che la testa non fu aggiunta in un secondo momento, ma che, probabilmente durante il suo trasferimento da Firenze a Madrid, subì un urto accidentale che provocò un avvallamento del materiale, generando la falsa impressione di un'aggiunta successiva. In realtà, la testa risulta pienamente congruente con il resto del corpo e con la sua patina, e il trattamento delle superfici, così come la tecnica esecutiva, escludono un'esecuzione non unitaria delle due parti. Ringrazio Pilar Benito, Mario Mateos e Virginia Albarrán per avermi consentito lo studio diretto dei bronzi. Ho inoltre individuato un'opera marmorea di grandi dimensioni di Giovanni Battista Piamontini in una collezione privata madrilena, che sarà oggetto di una futura pubblicazione.

[575] Ma, accanto a questi, si candidarono anche gli argentieri José Santis e Bernardo Jordán; il cesellatore cordovese Juan Gómez Luque; l'argentiere estremegno Juan Bustamante; e l'argentiere Bernardo de Cárdenas y Robledo: una lista che testimonia eloquentemente fino a che punto gli artefici attivi in Spagna in quel momento fossero in grado di assumere un incarico di tale portata. Si veda Tárraga 1992, vol. III, p. 243.

[576] Tárraga 1992, vol. III, p. 243.

Felipe IV, nonché le diverse sculture in bronzo eseguite per il Real Sitio de La Granja[577]. Cercò inoltre a Madrid una fucina idonea per eseguire le opere, concordò con Olivieri il modello e stabilì tutti i dettagli tecnici necessari al corretto sviluppo del progetto[578].

Sebbene l'impresa, per ragioni che ignoriamo, non giungesse infine a compimento, il solo fatto che dalla stessa corte madrilena si valutasse seriamente la possibilità di affidare una scultura monumentale in bronzo a maestri locali costituisce un indizio rivelatore tanto della familiarità tecnica e della fiducia operativa esistenti in ambito iberico in relazione a questo materiale, quanto dell'ampia disponibilità e comprovata capacità degli scultori attivi di affrontare un incarico di tale portata. Ne è prova, del resto, il rifiuto della proposta di Piamontini, scultore fiorentino, così come la stessa reazione di Bráver, che pareva aver già predisposto tutti i mezzi necessari per la fusione dell'opera.

I lavori scultorei in bronzo ricevettero un impulso significativo alla fine del secondo terzo del XVIII secolo, non solo in relazione alle opere del nuovo Palacio Real — nelle quali si integrò l'esperienza precedentemente accumulata e che coinvolsero un nutrito numero di fonditori, quali Fabio Vendetti, Giovanni Giardoni e Giovanni Battista Ferroni[579] — ma, in modo particolare, grazie alla creazione della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, che consentì di regolare la formazione e l'esecuzione di questo tipo di opere, stabilendo un quadro istituzionale stabile per la trasmissione delle conoscenze tecniche, la normalizzazione delle procedure e la supervisione dei processi di apprendimento e produzione.

L'impulso offerto dall'Academia è evidente nel suo sostegno all'iniziativa di erigere nel 1778, per volontà di Carlos III, una grande scultura in bronzo di Felipe V destinata a occupare il *patio de armas* del nuovo Palacio Real[580]. Al concorso si presentarono, come è noto, Manuel Álvarez[581], Juan Pascual de Mena[582], Roberto Michel[583], Juan de Adán[584] e Francisco Gutiérrez[585], i cui modelli furono ampiamente gratificati dal monarca, che volle esaminarli personalmente. Il progetto, tuttavia, non fu mai realizzato, poiché in quel momento le casse pubbliche soffrivano

577 Tárraga 1992, vol. III, p. 240.

578 Tárraga 1992, vol. III, pp. 241-42.

579 Cruz Valdovinos 1996; Vale 2018.

580 Cruz Yábar 2004, vol. I, pp. 345-50, cat. 50.

581 Madrid, RABASF, inv. E-174. Cruz Yábar 2004, vol. I, pp. 345-50, cat. 50.

582 Tradizionalmente identificato con Madrid, RABASF inv. E-148. Azcue (1994) 2011, pp. 213-16. Tuttavia, Cruz Yábar 2004, vol. I, p. 348, afferma — sebbene senza spiegarne le ragioni — che tale identificazione sarebbe errata.

583 Madrid, RABASF, inv. E-149. Si veda Azcue (1994) 2011, pp. 172-73.

584 La sua ubicazione attuale è ignota. Si veda Cruz Yábar 2004, vol. I, pp. 347-48.

585 La sua ubicazione attuale è ignota. Si veda Cruz Yábar 2004, vol. I, p. 347.

un notevole logoramento economico a causa dell'assedio di Gibraltar. È stata tuttavia addotta un'ulteriore motivazione: la presunta assenza di officine specializzate nella fusione del bronzo, come sostenuto da Juan José Martín González[586].

Tale ipotesi, che a questo punto del discorso non può più essere mantenuta, costituisce la prova più evidente di una lettura storiografica eccessivamente tradizionalista, incline a identificare l'incarnazione dello spirito artistico spagnolo quasi esclusivamente con la scultura in legno policromo, trascurando il fatto che le officine reali disponevano della capacità tecnica necessaria per lavorare i metalli. In questa linea, María Teresa Cruz Yábar ha dimostrato nei suoi studi su Manuel Álvarez che i bronzisti italiani attivi a corte — così come lo spagnolo Domingo de Urquiza — avrebbero potuto fondere l'opera senza particolari difficoltà e che, se essa non fu realizzata, ciò non dovette dipendere né da mancanza di perizia né da insufficienza di conoscenze tecniche[587].

Dal mio punto di vista, il fatto che al concorso si presentassero esclusivamente scultori spagnoli — quando si sarebbero potuti invitare perfettamente artefici stranieri — dimostra, ancora una volta, la fiducia che dai consigli artistici e dalle istituzioni accademiche si riponeva ormai negli scultori nazionali per affrontare un progetto di tale natura. Difficilmente si sarebbe convocato un concorso di questo tipo, come nel caso del monumento equestre di Santiago Matamoros, se non vi fossero state ragioni sufficienti per attestare la competenza tecnica dei partecipanti nel lavoro del bronzo. Tutto indica dunque che in questo momento esisteva già una solida tradizione spagnola e officine pienamente capaci di lavorare tale materiale, non solo nell'ambito della decorazione architettonica, ma anche in imprese scultoree di grande portata, come lo era un ritratto equestre monumentale.

Tornando al punto di partenza, è dunque il momento di affrontare la scultura e il ruolo svolto dagli scultori italiani durante il secondo regno di Felipe V, un periodo in cui si avverte con chiarezza un ritorno a un equilibrio culturale primigenio. In questo contesto, sebbene il peso dell'influenza francese non scomparisse — incarnato ora da scultori di una generazione più giovane, come Dumandré o Pitué — si osserva un rinnovato protagonismo della direzione e dell'impronta italiane. Tale svolta si canalizzò in modo particolare attraverso la figura di Giovanni Battista Sacchetti, la cui presenza a corte consentì l'introduzione di artisti italiani di primo piano nel sistema artistico madrileno, con un impatto significativo sugli scultori locali. A ciò si aggiunse inoltre l'arrivo dell'altare maggiore del noviziato dei gesuiti di Madrid (cat. 21), il cui ingresso a

[586] Martín González 1989, p. 265, citato in Cruz Yábar 2004, vol. I, p. 347.

[587] Cruz Yábar 2004, vol. I, p. 347.

corte alla fine del decennio costituì una vera e propria scossa per le arti locali, nonostante la sua limitata considerazione da parte della bibliografia.

### d) Il ritorno dell'influenza italiana: l'impatto del *retablo* del Noviciado dei Gesuiti e l'arrivo di Filippo Juvarra

Alla fine degli anni Venti del Settecento giunse a Madrid un carico proveniente da Roma di grande importanza per i nostri interessi. Il suo contenuto era composto, almeno, da un grande rilievo in marmo raffigurante san Francesco de Régis in estasi, eseguito da Camillo Rusconi; da una scultura dello stesso santo nel momento dell'espirazione, opera di Agostino Cornacchini; nonché da due grandi angeli, anch'essi in marmo, realizzati in questo caso da Bernardino Cametti. Questo notevole insieme, al quale presero parte tre «*aclamados profesores en Roma*», come avrebbe segnalato anni dopo Antonio Ponz[588] nella sua descrizione del monumento, era stato commissionato pochi anni prima per volontà del re Filippo V, tramite il suo confessore, padre Daubenton, quando questi agiva a Roma come preposito della Compagnia di Gesù, con il fine di essere installato nel noviziato dell'ordine a Madrid (cat. 21)[589].

La motivazione che presiedette alla sua commissione non si esauriva dunque nell'ornamento dell'edificio, ma rispondeva a un intento ben più ambizioso: promuovere, attraverso la presenza monumentale dell'opera, il culto di san Francesco de Régis, gesuita di origine francese, nella capitale spagnola, sostenendone il processo di canonizzazione. Tale obiettivo sarebbe stato effettivamente raggiunto nel 1737, sotto il pontificato di Clemente XII, diversi anni dopo la morte di Daubenton. Infatti, il *retablo* del Noviciado non costituì peraltro un episodio isolato, poiché nei medesimi decenni si moltiplicarono le iniziative volte a consolidare la devozione al santo: nella Casa Profesa, ad esempio, nella nicchia centrale della cappella allora detta dei Santi Martiri del Giappone, fu collocata una scultura del religioso affiancata da un'altra raffigurante un povero nell'atto di chiedere l'elemosina[590].

Ma, al di là dell'impatto che poté avere sulla religiosità dell'epoca, il nostro interesse per la storia di questo retablo si giustifica, soprattutto, per la sua influenza nella storia dell'arte spagnola del secondo terzo del XVIII secolo, nella cui presenza non risulta esagerato collocare l'origine del neoclassicismo spagnolo, almeno per quanto riguarda l'architettura *retablística* e la scultura. E, in effetti, tale affermazione non si fonda unicamente sulle opere che si analizzeranno a continuazione in entrambi gli ambiti, ma anche sul giudizio dello stesso Antonio Ponz, uomo di

[588] Ponz (1772-94) 1947, p. 464.

[589] Questo monumento è già stato oggetto di un'analisi approfondita da parte da chi scrive in Elizalde 2021.

[590] Corral 2019, pp. 222, 228.

gusto marcatamente classicista, il quale considerò questo insieme come «*uno de los primeros ejemplos que en este siglo sirvieron para ejecutar cosas verdaderamente grandes y nobles*»[591].

Prova ulteriore della sua fortuna fu l'alta stima in cui lo tenne la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, che scelse il complesso del Noviciado come tema del concorso di architettura del 1763, occasione nella quale Jerónimo García ottenne il primo premio e Antonio Bada il secondo (fig. 86)[592]. La selezione di questo tema risulta particolarmente significativa, poiché mette in luce il riconoscimento accademico dell'insieme come modello esemplare e la sua adeguatezza ai valori di nobiltà, chiarezza compositiva e correttezza formale che l'istituzione aspirava a promuovere nel contesto dell'architettura e della scultura spagnole del momento.

Tuttavia, l'interesse dell'Accademia rimase vivo anche lungo il XIX secolo. In una memoria inedita datata 1837, nella quale si fa riferimento a diverse opere di scultura suscettibili di essere incorporate ai fondi della sua collezione con fini formativi, si afferma che «*en la iglesia del Noviciado existe un magnífico altar de los mejores mármoles de Italia, lápiz lazuli y bronces*», la cui «*escultura que lo decora, también de mármol, es de Camilo Rusconi, de un mérito superior*». Si avvertiva quindi che «*sería una desgracia tener que moverla de su puesto; pero es de advertir que debajo de la mesa del mismo Altar se halla un sepulcro con la estatua de San Ignacio, de mármol blanco y negro de Italia, también obra del famoso Rusconi, y sin duda lo mejor que hizo aquel Autor*»[593], per concludere segnalando che «*este precioso monumento de las Artes se puede mover sin desgraciarse ni echarse a perder, pues está oculto con el frontal de la misma mesa de Altar, de donde se debe sacar y traerlo a la Academia para provecho y utilidad de las Artes*»[594].

In definitiva, tanto il giudizio contenuto in questo rapporto anonimo — attribuibile verosimilmente a un professore dell'Accademia — quanto la valutazione espressa da Antonio Ponz non fanno che corroborare la profonda impressione che questo monumento suscitò nel suo tempo e il chiaro impatto che esercitò sulle arti locali. Di fatto, risulta particolarmente rivelatore che, poco tempo dopo il suo arrivo, si alterasse completamente il disegno dell'altare della Colegiata di La Granja de San Ildefonso, al quale si è già fatto riferimento nell'analizzare le sue sculture. Un esame attento della sua struttura consente tuttavia di constatare che quest'opera non solo costituisce un esempio di straordinaria rilevanza per comprendere lo sviluppo della scultura in bronzo nella Spagna del XVIII secolo, ma svolse altresì un ruolo fondamentale nella genealogia dell'architettura *retablística* in ambito ispanico, favorendo il passaggio da un modello di

591 Ponz (1772-94) 1947, p. 464.

592 Rodríguez 1992, pp. 72–73, n.º 10

593 Si trattava in realtà di un'opera di Agostino Cornacchini.

594 Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 7-130-2, exp. 50. Devo la conoscenza di questo documento a Cristina Agüero, alla quale sono sinceramente grato per avermelo segnalato.

radice *escurialense* a un impianto di carattere chiaramente neoclassico, processo che, come qui si sostiene, ebbe nella pala del Noviciado uno dei suoi snodi decisivi.

Il retablo disegnato in un primo momento da Ardemans per la chiesa collegiata di La Granja era concepito, come si è segnalato, in due corpi articolati in diverse campate, nei cui intercolumni si sarebbero collocate le sculture delle Virtù, oggi conservate, come si è ricordato, nel «Salón del Trono» del Palacio Real (figg. 82, 83, 84, 85). Si trattava, pertanto, di un modello la cui struttura evocava chiaramente quella del retablo dell'altare maggiore del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. In effetti, tale disposizione non doveva risultare estranea, poiché il palazzo di La Granja, prima della sua riforma durante il secondo regno di Filippo V, fu concepito in chiave asburgica; non sarebbe quindi sorprendente che lo stesso Ardemans, per volontà del monarca, avesse concepito questo retablo seguendo il modello che Filippo II ordinò di eseguire a Leone Leoni per l'edificio geronimita.

Tuttavia, dopo la morte di Ardemans nel 1726 e, presumibilmente, molto poco dopo l'arrivo del *retablo* del Noviciado, si decise di eliminare tale decorazione per il suo marcato carattere tradizionalista[595] e di riformulare completamente il progetto, sopprimendo le campate laterali e la loro decorazione a tutto tondo per creare un ampio spazio centrale destinato ad accogliere una grande pittura. Tale spazio fu occupato, a metà del decennio 1730, da una monumentale tela iniziata da Domenico Maria Sani e conclusa, dopo la sua morte, da Andrea Procaccini, che trovò allora una collocazione adeguata nell'insieme (fig. 87)[596]. Questa soluzione, tuttavia, non sarebbe stata definitiva, poiché tale dipinto fu successivamente trasferito alla chiesa del Rosario di La Granja de San Ildefonso in occasione dell'arrivo di una nuova tela commissionata da Elisabetta Farnese a Francesco Solimena, che è quella che si installò infine sull'altare maggiore (fig. 88)[597].

A partire da quel momento e, soprattutto, lungo la seconda metà del XVIII secolo, Ventura Rodríguez, prendendo come riferimento il *retablo* del Noviciado — unico nel suo genere nel Madrid dell'epoca —, contribuì in maniera decisiva alla diffusione in ambito cortigiano di un nuovo tipo di retablo dotato di un grande rilievo marmoreo centrale. Da quello progettato per la cappella del nuovo Palacio Real fino ai disegni per la cappella del Pilar di Saragozza, passando per la cappella di San Julián di Cuenca o per quella del collegio di San Salvador di Oviedo, l'architetto reale concepì un'ampia serie di grandi *retablos* presieduti da medaglioni marmorei, divenendo così il modello di riferimento per l'architettura spagnola settecentesca. Comprendiamo dunque ora la

[595] Blasco 1989, 143-44.

[596] Urrea 1977a, pp. 180-81; Lavalle Cobo 1991, pp. 392-93.

[597] de Dominici (1742) 2008, vol. II, 1.165-66.

sentenza di Antonio Ponz, prima menzionata, il quale affermava, non senza ragione e alla luce di questa filiazione, che il retablo di Rusconi segnò l'origine di «c*osas verdaderamente grandes y nobles*»[598].

Nondimeno, l'influenza di questo modello può rintracciarsi anche in altre pale d'altare prive di rilievi centrali scolpiti in pietra, come quelli delle Salesas Reales di Madrid o quello dell'Encarnación, i quali, pur prescindendo tale elemento lapideo, riproducono con notevole fedeltà l'organizzazione spaziale, la gerarchizzazione dei corpi e la concezione unitaria dell'insieme proprie del paradigma gesuitico. In questi casi, il modello del Noviciado non si tradusse in una mera ripetizione formale, bensì nell'assimilazione di un principio strutturale e compositivo che permise di articolare *retablos* di grande chiarezza architettonica, nei quali la scultura e la pittura risultavano subordinate a un ordine razionale e monumentale, pienamente conforme ai valori estetici promossi dall'Accademia e al progressivo consolidarsi di un linguaggio di radice classicista nella Spagna dell'ultimo Settecento[599].

L'influenza di questo retablo non si limitò all'ambito architettonico, ma anche l'opera di Camillo Rusconi svolse un ruolo determinante nello sviluppo della scultura spagnola e, in particolare, nel grande rilievo decorativo. In tal senso, la *Gloria di san Pedro de Alcántara*, rilievo scolpito tra il 1771 e il 1772 da Francisco Gutiérrez per ornare un retablo progettato da Ventura Rodríguez nella cappella dedicata a questo francescano ad Arenas de San Pedro, difficilmente può comprendersi al di fuori dei modelli rusconiani (fig. 89). La stretta affinità compositiva, formale e concettuale tra entrambe le opere manifesta una chiara relazione di dipendenza, che rivela fino a che punto il linguaggio dello scultore lombardo fu assimilato e reinterpretato dalla scultura spagnola dell'ultimo terzo del XVIII secolo[600].

Questo processo di assimilazione e riformulazione di modelli non si produsse tuttavia in maniera isolata, né può essere compreso prescindendo dai profondi mutamenti che interessarono il sistema artistico cortigiano nelle decadi centrali del XVIII secolo. Il progressivo consolidarsi di un linguaggio architettonico e scultoreo di radice classicista, alimentato dall'esperienza del Noviciado, trovò un punto di svolta decisivo dopo l'incendio dell'Alcázar di Madrid nel 1734, evento che fu rapidamente interpretato da Elisabetta Farnese e da Filippo V come un'occasione propizia per intraprendere la costruzione di un nuovo e sontuoso palazzo reale, capace di rispondere pienamente tanto alle esigenze della maestà quanto al loro gusto personale, cosa che

[598] Cruz Yábar 2019, pp. 584–90.

[599] Sancho 2019, p. 184.

[600] Cruz Yábar 2022, pp. 101-02.

l'antico Alcázar — sottoposto a un processo quasi permanente di riforme fin dall'arrivo di Filippo V — non era mai riuscito a soddisfare del tutto[601].

L'architetto incaricato di concepire il nuovo edificio fu, come è risaputo, l'italiano Francesco Juvarra, giunto a Madrid a metà del 1735[602]. Sebbene il suo progetto non giungesse a svilupparsi né a concretizzarsi a causa della sua morte prematura pochi mesi dopo, l'importanza del suo intervento trascende l'ambito strettamente architettonico. Al di là dei disegni proposti per il palazzo, il vero rilievo del suo lascito risiede infatti nella riorientazione dei sistemi artistici borbonici, che da questo momento tornarono a orbitare in maniera decisiva attorno alla figura degli artisti italiani. Grazie a Juvarra si produsse l'introduzione a corte di un nutrito gruppo di pittori, orafi e scultori al servizio dei sovrani di Spagna, contribuendo così a ridefinire il panorama artistico durante il secondo regno di Filippo V[603].

Come esempio particolarmente eloquente di quanto fin qui esposto può addursi la commissione al carrarino Giovanni Baratta, uno degli scultori più rilevanti attivi in Toscana in quegli anni, delle figure, degli stemmi, dei rilievi e degli altri elementi decorativi concepiti da Juvarra per articolare il programma della nuova facciata del Palazzo di La Granja (cat. 24).

[601] Sulle opere eseguite nell'Alcázar durante il secondo regno di Filippo V, nonché sulla loro distruzione: Bottineau (1962) 1986, pp. 531-47; Barbeito 1992, pp. 218-19; Sancho 1994, pp. 105-06; López Castán 2012.

[602] Bottineau (1962) 1986, pp. 547-55; Plaza Santiago 1975, pp. 36-39; Gritella 1992, vol. II, pp. 439-63; *Filippo Juvarra 1678-1736* 1994, pp. 239-49.

[603] Bottineau (1962) 1986, pp. 556–61. Tuttavia, Juvarra non si limitò a introdurre a corte scultori di origine italiana, come si vedrà più avanti, ma promosse altresì l'integrazione di artefici e modelli provenienti da altri contesti europei. Così, ad esempio, fu lui a orientare l'orafo francese Nicolas Besnier per la commissione di diverse opere di oreficeria, sebbene tali progetti non giungessero infine a concretizzarsi. Si veda Bottineau (1962) 1986, p. 556. Allo stesso modo promosse, per il tramite dei propri ambasciatori in Italia, la realizzazione delle tele destinate a decorare la «chambre du lit» e il «salón de las empresas del rey» del Palacio di La Granja de San Ildefonso, selezionando artisti di primo piano in ambito francese e italiano. Per il primo di questi spazi si progettarono pilastri di lacca cinese e ornamenti in legno dorato, insieme a quattro tele di Giovanni Paolo Panini (Patrimonio Nacional, inv. 1002532, 33, 34, 35) e a due sovrapporte commissionate a Locatelli (Patrimonio Nacional, inv. 10025536, 37). Il secondo progetto prevedeva la realizzazione di una serie di otto dipinti di soggetto storico-mitologico incentrati sulle imprese di Alessandro Magno, che sarebbero stati eseguiti da un elenco di prim'ordine composto da Sebastiano Conca, Placido Costanzi, Donato Creti, Francesco Imperiali, Carle van Loo, Giovanni Battista Pittoni, Francesco Solimena e Francesco Trevisani (Patrimonio Nacional, inv. 10061194, 10025643, 10078504, 10077845, 10078558, 10078524, 10078565, 10025642, rispettivamente).Si veda, oltre a Bottineau (1962) 1986, pp. 557-60 e Aterido 2004, pp. 169-70, per il primo progetto *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio* 2004, vol. II, pp. 420-21, cat. 609-10 (Locatelli), pp. 441-42, catt. 785-89; e, per il secondo, Álvarez Lopera 2002; *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio* 2004, vol. II, p. 387, cat. 320 (Sebastiano Conca), cat. 354 (Placido Costanzi), p. 389, cat. 340 (Donato Creti); p. 416, cat. 570 (Francesco Imperiali); p. 421, cat. 611 (Carle van Loo); p. 444, cat. 806 (Giovanni Battista Pittoni); p. 469, cat. 1.010 (Francesco Solimena); p. 481, cat. 1.109 (Francesco Trevisani).

Benché il progetto si protraesse notevolmente — tanto per le difficoltà derivanti dalla scomparsa di Juvarra e dalla conseguente interruzione del programma quanto per i problemi finanziari della *Real Hacienda* nell'affrontare i costi delle opere — la commissione riveste un interesse particolare, poiché evidenzia un mutamento sostanziale nel gusto della corte, ormai chiaramente orientato verso i modelli italiani rispetto a quelli francesi, sottolineando la volontà di dotare il nuovo complesso palatino di un apparato scultoreo conforme ai linguaggi artistici più prestigiosi del momento e che riportava gli italiani al centro dei programmi cortigiani.

Lo stesso scultore approfittò del proprio inserimento nel contesto artistico spagnolo per sviluppare una consapevole politica di omaggi artistici volta a rafforzare vincoli di patronato locali e ad assicurarsi nuove commissioni. A tal fine realizzò diverse opere concepite espressamente come doni per potenziali committenti spagnoli, strategia confermata da varie lettere autografe dell'artista, nelle quali dichiara di aver eseguito, tra le altre opere, due camini destinati a un non identificato «sig. re Barba Venero», nonché una statua dell'Immacolata Concezione che desiderava offrire a un «amico devoto». Parimenti, un rilievo in marmo bianco raffigurante un santo di difficile identificazione, attribuito a Giovanni Baratta da Francesco Freddolini (cat. 25), sarebbe stato verosimilmente offerto dal suo autore ai sovrani come segno di gratitudine per avergli affidato l'ambizioso progetto scultoreo della facciata del *Real Sitio* di La Granja de San Ildefonso (cat. 24)[604].

Un discorso analogo può applicarsi all'intagliatore genovese Bartolomé Steccone, raccomandato a Francesco Juvarra il 4 giugno 1735 dallo scultore Domenico Parodi, tramite il quale entrò nell'orbita dei mecenati iberici. Da quel momento Steccone eseguì un notevole insieme di elementi decorativi — tra cui console, cornici di specchi e altri arredi (fig. 90) — realizzati in legno dorato, che contribuirono in maniera decisiva alla diffusione del gusto proprio del barocco genovese nell'ambiente cortigiano madrileno, favorendo ancora una volta un decorativismo di marcata impronta italiana all'interno dei *Reales Sitios*.[605]

Con tutto ciò, la figura forse più significativa che Francesco Juvarra tentò di introdurre nella corte madrilena fu quella del proprio fratello, la cui attività in relazione alle commissioni reali era rimasta finora in secondo piano nella storiografia. Diverse attestazione documentarie pubblicate da Luigi Ferrarino hanno evidenziato come l'architetto aveva progettato di affidare a Francesco Natale Juvarra — uno degli orafi più rilevanti attivi a Roma nel secondo terzo del XVIII secolo — l'esecuzione di una serie di sculture destinate a essere collocate sopra la grande

[604] Ferrarino 1978, p. 57, doc. III, citato in Freddolini 2013, p. 105.

[605] Bottineau (1962) 1986, pp. 560, 624; Ferrarino 1978, pp. 98-104, 160; García Fernández 2002, p. 379.

maquette che egli stesso stava elaborando per illustrare e definire il nuovo Palazzo Reale di Madrid[606].

Tuttavia, la morte dell'architetto non solo ritardò il completamento del modello — concluso soltanto tre anni più tardi grazie all'intervento di José Pérez, sovrintendente dell'opera[607] — ma rese altresì difficoltosa la partecipazione del fratello alla sua decorazione, poiché la sua lontananza da Madrid complicava in maniera significativa la gestione di una commissione di tale portata. L'incarico passò con ogni probabilità a Jacome Saporito, maestro di origine italiana già menzionato in precedenza, al quale furono affidate, come egli stesso afferma, la fusione e la cesellatura delle porte, delle finestre, delle medaglie e delle scene storiche profane e sacre della *maquette*[608], elementi che verosimilmente erano destinati a sostituire quelli inizialmente commissionati a Francesco Natale.

Molti anni dopo, nel 1775, furono inoltre pagati a Joaquín Arali 1.248 reales per l'esecuzione di «*cincuenta y dos figuras*» destinate a ornare «*el Modelo del Palacio construido por el abad Ibarra*», il che consente di affermare senza dubbio che tale modello non rimase privo della propria decorazione, ma che questa fu realizzata progressivamente, passando da un maestro all'altro[609]. Tali sculture dovettero essere, in effetti, quelle che Antonio Ponz poté contemplare nel Palazzo Reale, quando affermava che «*el número de estatua*s» impiegate nel complesso, «*colocadas en lugares convenientes*», risultava «*increíble*»[610]. Questo stesso straordinario dispiegamento scultoreo è visibile nei diversi disegni tratti dal modello[611], il quale, dopo vari trasferimenti avvenuti nel corso del XIX secolo, fu portato nel 1876 al Museo de Artillería di Madrid, dove se ne perde definitivamente la traccia[612].

---

606 Madrid, AHN, Estado, leg. 3.993, s. f., trascritto in Ferrarino 1978, p. 32, doc. XXIV. Solo Gritella 1992, vol. II, p. 442, e Molonia 2008, vol. II, p. 1119, hanno fatto riferimento a questa commissione. Mi sono occupato diffusamente di questo incarico in Elizalde 2025a, pp. 113-15.

607 Bottineau (1962) 1986, p. 553.

608 Tárraga 1992, vol. II, p. 172.

609 Plaza Santiago 1975, p. 36.

610 Ponz (1772-94) 1947, p. 542. La prima edizione del testo è del 1776, un anno dopo il completamento delle sculture.

611 Tra questi si distinguono, per la loro prossimità agli impianti juvarriani, la serie conservata presso la Biblioteca Nacional de España (BN, Dib./14/53/1-4), probabilmente eseguita da Pérez; quella custodita nell'Archivo General de Palacio (Madrid, AGP, Planos, 101, 6.501-05), identificata solo di recente; e, infine, gli undici disegni attribuiti a Marcelo Fontón da Durán Salgado (Madrid, AGP, Planos 75, 76, 79, 80, 81, 93, 94, 2.202-05), realizzati per volontà di Carlo III di Borbone. Si veda Alonso Martín, Mairal 2004.

612 Per la storia dell'opera, si veda Gritella 1992, vol. II, p. 462, nota 16.

Questo incarico illustra in modo particolarmente eloquente la direzione che stavano assumendo le arti nella Spagna della metà del XVIII secolo: dalla fiducia iniziale riposta in un artefice italiano alla progressiva assunzione dell'opera da parte di maestri italiani attivi a Madrid e, infine, da uno scultore spagnolo pienamente capace di fondere ed eseguire questo tipo di pezzi. Il processo evidenzia il consolidarsi di un'autonomia concettuale e tecnica della produzione scultorea spagnola che, pur nutrendosi della tradizione italiana, seppe dialogare con essa e integrarla in modo organico, non attraverso una rottura, bensì mediante un'evoluzione graduale. La decorazione del modello di Juvarra riflette così la maturità raggiunta dai laboratori locali, capaci di assorbire, rielaborare e interiorizzare modelli e procedimenti forestieri, evidenziando al contempo la normalizzazione delle competenze tecniche e creative in ambito cortigiano e la conseguente ridefinizione degli equilibri artistici nella Spagna del Settecento.

Nel loro insieme, i casi qui analizzati — dal *retablo* del Noviciado e la sua ricezione accademica fino alla riorganizzazione del sistema artistico dopo l'incendio dell'Alcázar e all'azione di figure quali Juvarra, Baratta o Steccone — mettono in luce un processo coerente e sostenuto di ridefinizione del linguaggio scultoreo e decorativo nella Spagna del secondo regno di Filippo V, che si consolidò e raggiunse piena maturità durante i regni di Ferdinando VI e Carlo III. In questo quadro, l'istituzionalizzazione accademica del classicismo, la riorganizzazione dei laboratori legati al Palazzo Reale — che comportò un decisivo impulso alla fusione del bronzo — e la persistente centralità dei modelli italiani quali riferimenti di prestigio articolarono un nuovo equilibrio tra tradizione e rinnovamento. Le forze artistiche che avevano convissuto in maniera relativamente equilibrata nei primi venticinque anni del XVIII secolo lasciarono così il posto a un chiaro predominio del modello italiano, nel quale le tradizioni locali non furono annullate, ma attivamente integrate in un dialogo rinnovato.



Fig. 66. Juan Bernabé Palomino (inv.), stampatore sconosciuto, *Altare della Sagrada Forma di San Lorenzo de El Escorial,* 1764. Foto: Andrés 1764, s. n. p.



Fig. 67. *Altare della Sagrada Forma*, 1680-85 ca. Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014779. Foto: red.



Fig. 68. *Altare de la Sagrada Forma*, 1680-85 *ca.* Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014779. Foto: autore.



Fig. 69. Francesco Filippini (inv. e fus.), *Angeli dell'Altare de la Sagrada Forma*, 1685 *ca.* Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014779. Foto: autore.

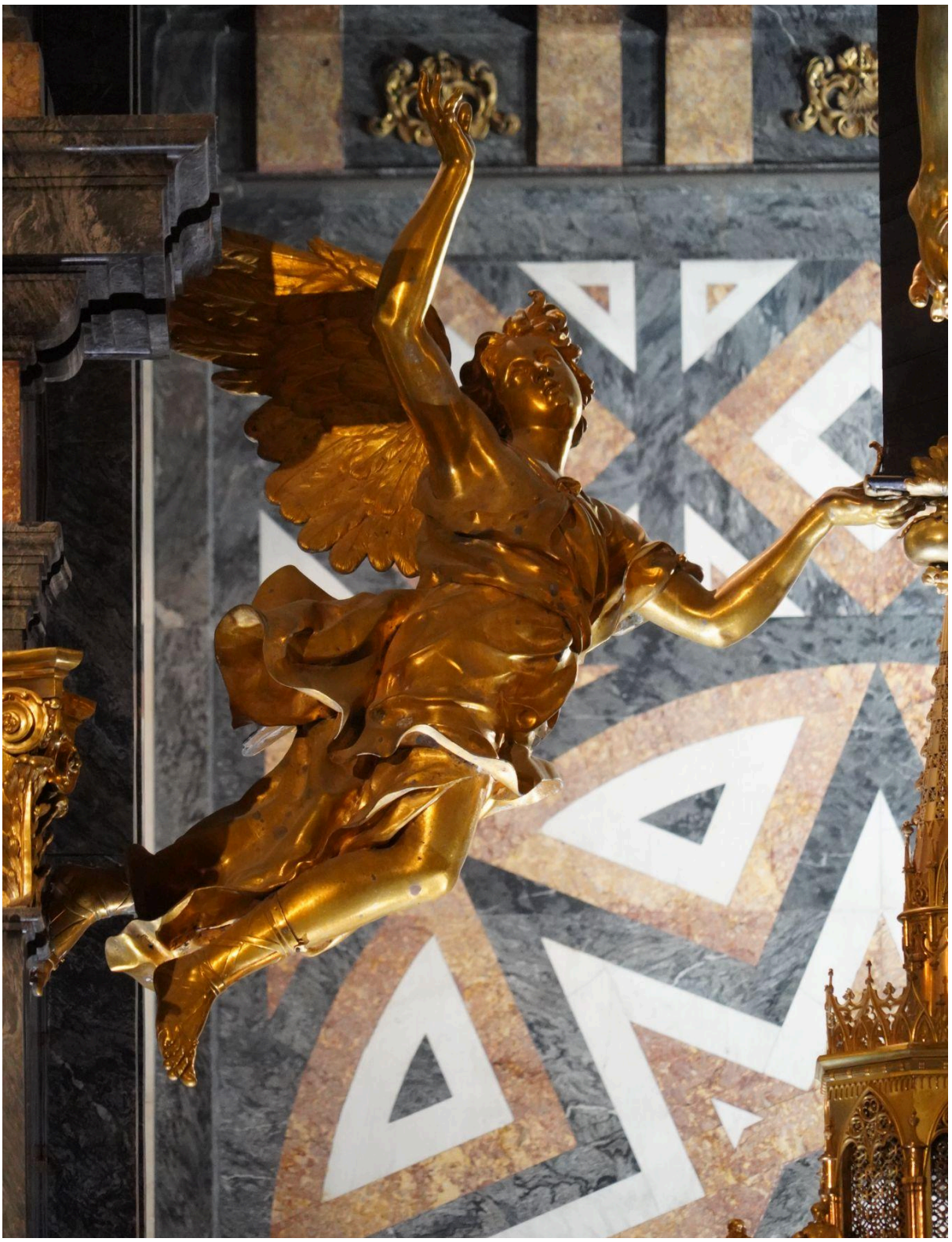


Fig. 70. Francesco Filippini (inv. e fus.), *Angeli dell'Altare de la Sagrada Forma*, 1685 *ca.* Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014819. Foto: autore.

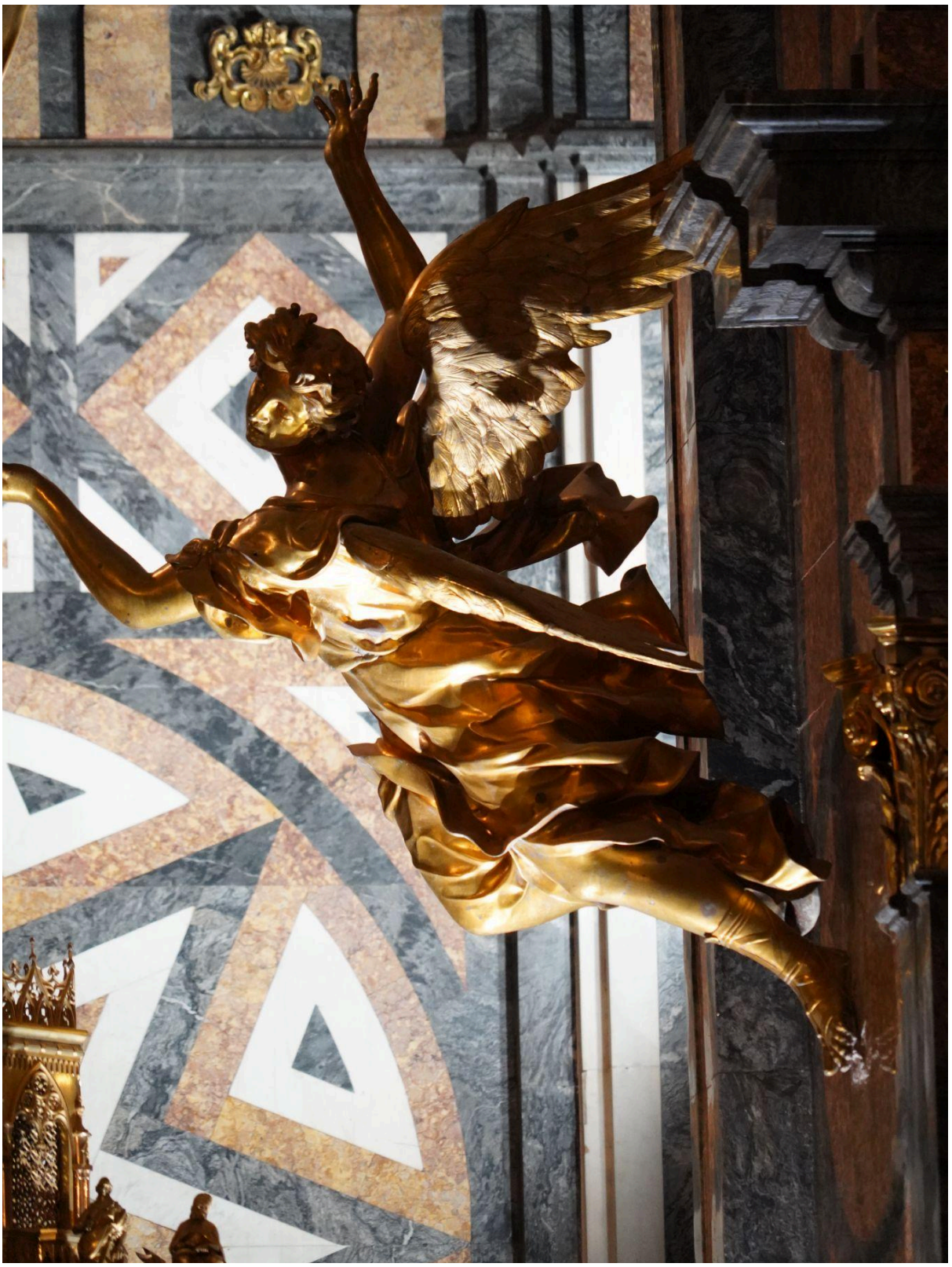


Fig. 71. Francesco Filippini (inv. e fus.), *Angeli dell'Altare de la Sagrada Forma*, 1685 *ca.* Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014820. Foto: autore.



Fig. 72. Claudio Coello, *Ritratto de Mariana de Austria*, 1690 *ca.* Múnich, Alte Pinakothek, inv. 146. Foto: Alte Pinakothek

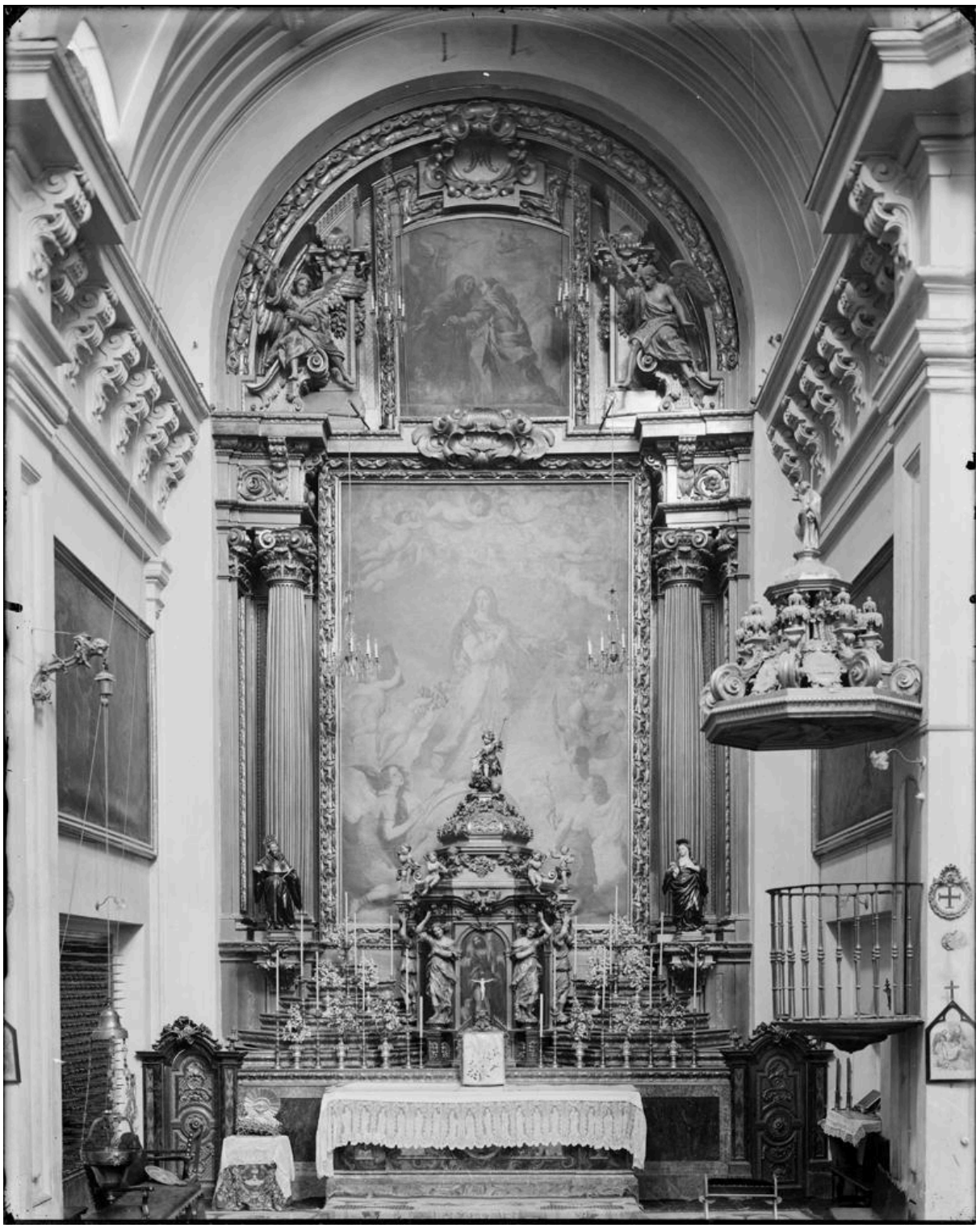


Fig. 73. Francesco Filippini, Sebastian Filippini, Jacome Bérgelio, Antonio Palomino, *Tabernacolo del Convento de Santa Isabel de Madrid*, 1696-1700 *ca.* Foto: Archivo Gómez Moreno, inv. 04837_C



Fig. 74. ¿Nicolás de Bussy?, *Ritratto di Mariana de Austria*, 1660 *ca.* Già London, Mercato dell'arte.

Foto: Mayer 1923, p. 122




Fig. 75. ¿Nicolás de Bussy?, *Ritratto di Mariana de Austria*, 1660 *ca.* Sevilla, Palacio de Dueñas, Fundación Casa de Alba, n. inv. E21. Foto: red.



Fig. 76a. Scultore non identificato, Ritratto di un gentiluomo spagnolo, metà del XVII secolo. Ubicazione sconosciuta, già collezione Casasola. Foto: IPCE, Archivo Gómez Moreno (inv. 02971_B).



Fig. 76b. Scultore non identificato, Ritratto di un gentiluomo spagnolo, metà del XVII secolo. Ubicazione sconosciuta, già collezione Casasola. Foto: IPCE, Archivo Gómez Moreno (inv. 02971_B).



Fig. 77. Atr. Paolo de Matteis, *Ritratto di Peter Philippe Schor*, 1690 *ca.* Sevilla, Fundación Duques de Medinaceli, s. n. inv. Foto: Fundación Duques de Medinaceli

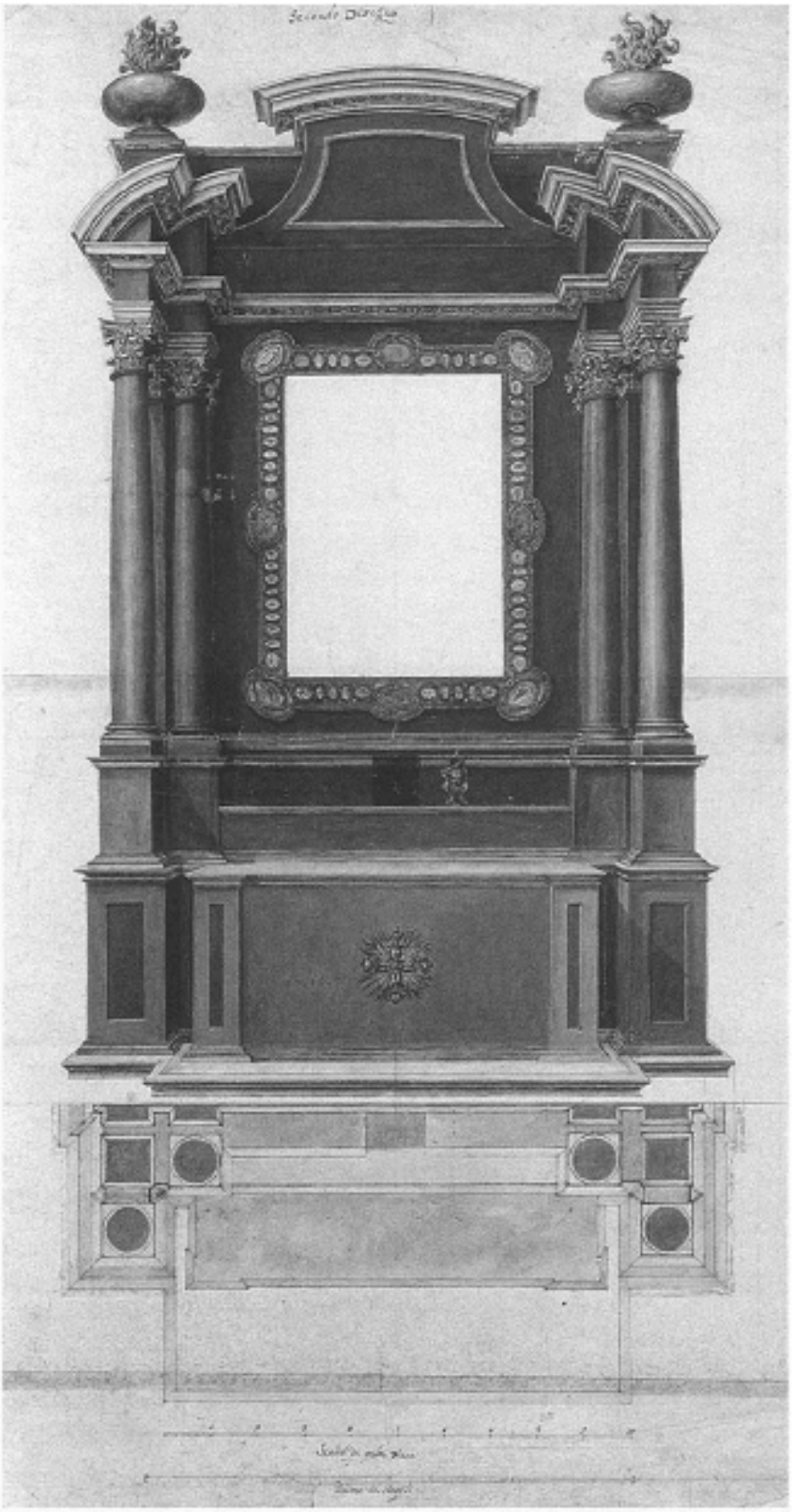
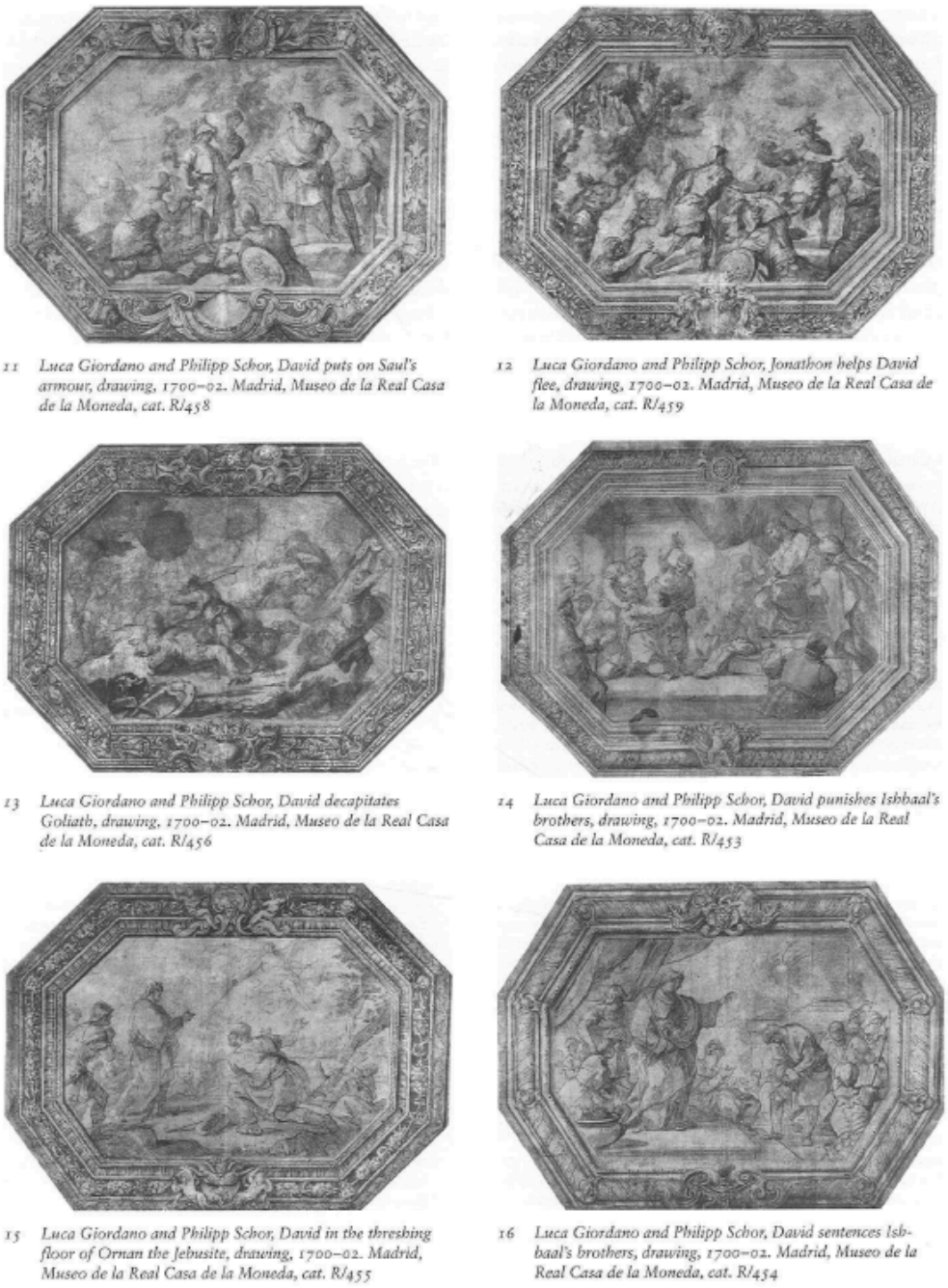


Fig. 78. Autore sconosciuto, *Disegno dell'altare del marchese del Carpio*, 1694 *ca*. Wien, Graphische Sammlung, Albertina, AZ.Italien.191. Foto: Fernández-Santos 2008, p. 229, fig. 2.



11 *Luca Giordano and Philipp Schor, David puts on Saul's armour, drawing, 1700–02. Madrid, Museo de la Real Casa de la Moneda, cat. R/458*

12 *Luca Giordano and Philipp Schor, Jonathon helps David flee, drawing, 1700–02. Madrid, Museo de la Real Casa de la Moneda, cat. R/459*

13 *Luca Giordano and Philipp Schor, David decapitates Goliath, drawing, 1700–02. Madrid, Museo de la Real Casa de la Moneda, cat. R/456*

14 *Luca Giordano and Philipp Schor, David punishes Ishbaal's brothers, drawing, 1700–02. Madrid, Museo de la Real Casa de la Moneda, cat. R/453*

15 *Luca Giordano and Philipp Schor, David in the threshing floor of Ornan the Jebusite, drawing, 1700–02. Madrid, Museo de la Real Casa de la Moneda, cat. R/455*

16 *Luca Giordano and Philipp Schor, David sentences Ishbaal's brothers, drawing, 1700–02. Madrid, Museo de la Real Casa de la Moneda, cat. R/454*

242

Fig. 79. Luca Giordano, Peter Philipp Schor, *Storia di David*, 1700-02 *ca.* Madrid, Museo de la Real Casa de la Moneda, cat. R/453-59. Foto: Fernández Santos 2009, p. 242, fig. 12-16.



Fig. 80. Luca Giordano, *Due angeli adoranti la Santa Faz*, 1700-02 *ca.* Madrid, Museo del Prado, P003566. Foto: Museo del Prado.



Fig. 81. Cristofor Schor (inv. e mod.), *Carro di Apollo*, 1690 *ca.* Camarena (Toledo), Hermandad de la Sagrada Virgen de la Caridad. Foto: Martínez Arranz 2020, p. 938.



Fig. 82. René Frémin (inv.), Pedro del Busto (fund.), *La Fortezza*, 1722-27 *ca.* Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10010392. Foto: autore.



Fig. 83. René Frémin (inv.), Pedro del Busto (fund.), *La Prudenza*, 1722-27 *ca.* Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10010394. Foto: autore.



Fig. 84. René Frémin (inv.), Pedro del Busto (fund.), *La Temperanza*, 1722-27 *ca.* Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10010395. Foto: autore.



Fig. 85. René Frémin (inv.), Pedro del Busto (fund.), *La Giustizia*, 1722-27 *ca.* Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10010393. Foto: autore.



Fig. 86. Antonio Bada, *Altare di Juan Francisco de Regis del Noviciado de los Padres Jesuitas de Madrid. Planta y alzado*, 1763. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-5075B. Foto: Cruz Yábar 2019, s. n. p., fig. 1A.

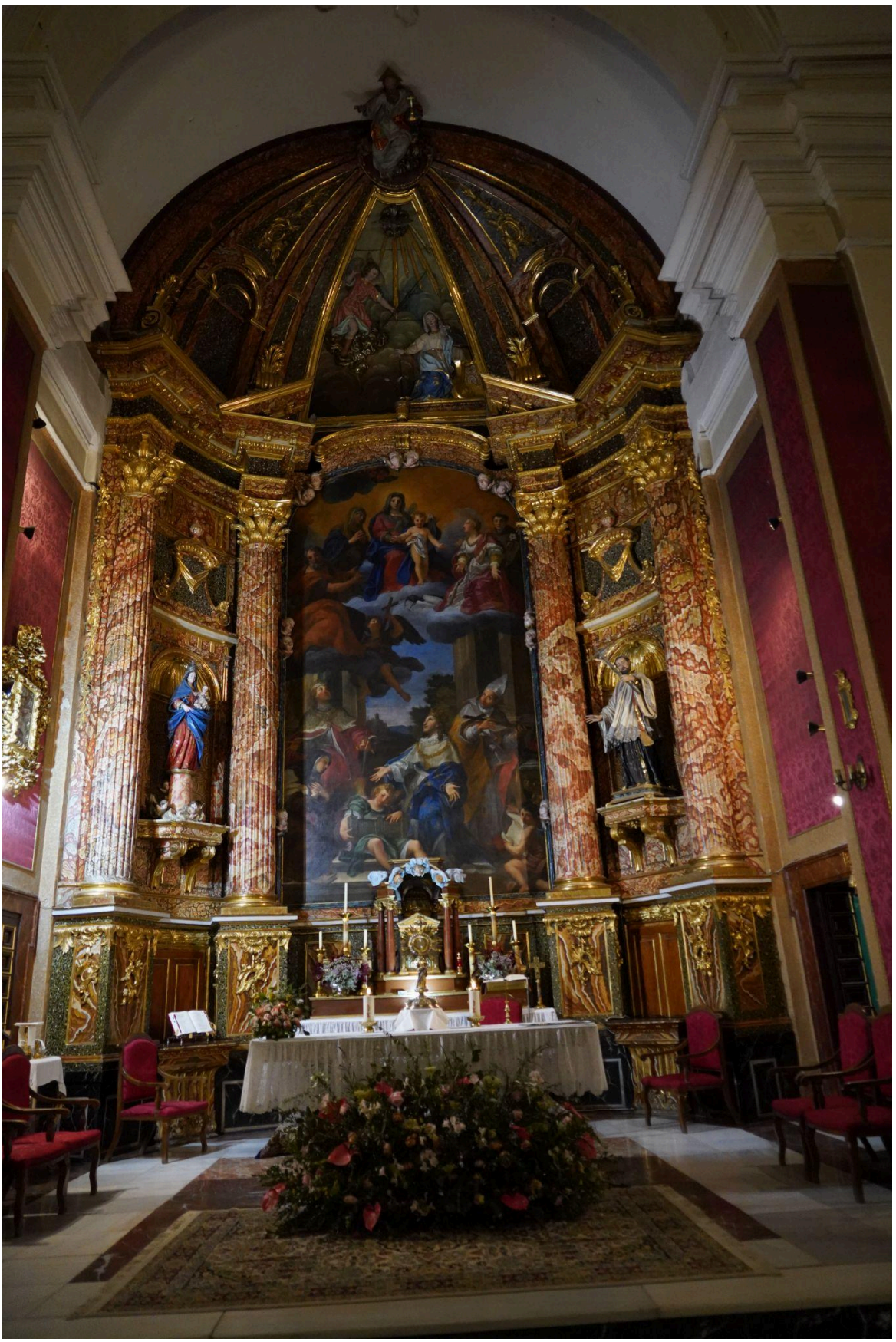


Fig. 87. *Retablo mayor de la Iglesia del Rosario,* 1730 *ca.* La Granja de San Ildefonso (Segovia), Iglesia del Rosario. Foto: autore.



Fig. 88. *Retablo mayor della Real Colegiata de La Granja de San Ildefonso*, 1735 *ca.* Patrimonio Nacional, La Granja de San Ildefonso (Segovia), Real Colegiata, inv. 10234910. Foto: autore.




Fig. 89. Ventura Rodríguez, Francisco Gutiérrez, *San Pedro de Alcántara en éxtasis*. 1750 *ca*. Arenas de San Pedro (Ávila), Iglesia de San Pedro de Alcántara. Foto: Cruz Yábar 2017, p. 108, fig. 76.



Fig. 90. Bartolome Steccone, *Consola*, 1739. Patrimonio Nacional, n. inv. 1002042. Foto: Patrimonio Nacional

## Conclusiones

Los contextos, proyectos y obras analizados en las páginas precedentes nos permiten formular una serie de conclusiones acerca del papel que desempeñó la escultura italiana moderna en las cortes de Carlos y Felipe V, las cuales se presentan a continuación. Estas se articulan en varios bloques temáticos destinados a responder a dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, qué puede aportar el estudio de la escultura italiana al conocimiento del papel europeo de la Monarquía Hispánica y a la comprensión de las dinámicas del arte local; en segundo lugar, qué revelan estas obras acerca del gusto artístico y de las estrategias culturales de Carlos II y Felipe V. A la par que se exponen estas reflexiones, se señalan asimismo algunas de las limitaciones y carencias del presente estudio, así como aquellas cuestiones que, por diversas razones, han quedado necesariamente abiertas.

### a) La definición bidireccional de la Monarquía Católica a través de los escultores y la escultura italiana.

El estudio de la escultura italiana en la corte de Madrid entre los reinados de Carlos II y Felipe V no constituye únicamente un capítulo específico de historia o coleccionismo artísticos, sino que se trata de una vía privilegiada para comprender los mecanismos de definición, proyección y autoconciencia de la propia Monarquía Hispánica en un momento de transición política y dinástica. A través del análisis de los escultores activos en la corte, de las obras incorporadas a los espacios palatinos y de los circuitos internacionales que posibilitaron su circulación, se revela un sistema artístico denso y articulado en el que la escultura desempeñó un papel estructural en la construcción simbólica del poder. Lejos de ocupar una posición secundaria, la presencia italiana actuó como un elemento dinamizador capaz de reconfigurar lenguajes formales, redefinir funciones institucionales y contribuir a la elaboración de una imagen dinástica consciente de su dimensión europea y universal.

Este proceso se articuló, como se ha puesto de manifiesto a lo largo de estas páginas, en tres planos complementarios que permiten comprender la complejidad del fenómeno: la integración de escultores italianos en el sistema artístico cortesano y la consiguiente redefinición de sus funciones; la construcción de la imagen dinástica a través del retrato y de los grandes programas escultóricos; y, finalmente, la circulación de obras en el marco de encargos y regalos diplomáticos, que contribuyeron a proyectar desde el exterior una representación cuidadosamente calibrada del poder hispánico y a consolidar su inserción en el espacio político y cultural europeo. Estos tres niveles —interno, representativo y diplomático— no actuaron de

manera aislada, sino interdependiente, configurando un entramado en el que la escultura ocupó un lugar central dentro del sistema palatino.

En primer lugar, la integración de escultores italianos en la corte de Madrid pone de relieve hasta qué punto el sistema artístico palatino entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII fue denso, articulado y profundamente complejo, resultado tanto de condicionamientos históricos como de necesidades políticas, simbólicas y técnicas específicas de la Monarquía. Los escultores aquí estudiados —Francesco Filippini, Peter Philipp Schor o Jacome Saporito, entre otros— no actuaron como figuras subsidiarias, sino como agentes plenamente integrados en el engranaje cortesano, interactuando con artistas locales, asumiendo funciones múltiples y participando activamente en la configuración material y simbólica del espacio palatino. Desde esta perspectiva, la escultura producida en la corte española a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII debe entenderse como el resultado de un diálogo continuo entre tradiciones, saberes técnicos y modelos formales, cuyas implicaciones afectaron tanto a la redefinición del oficio del escultor de corte como a las prácticas artísticas del sistema en su conjunto.

Solo así es posible reconfigurar y, finalmente, reconsiderar plenamente el perfil y las funciones del escultor de corte en la España del reinado de Carlos II. Durante este período, lejos de corresponder dicho nombramiento a una figura definida exclusivamente por la producción de obras escultóricas en sentido estricto —como ocurrirá, por ejemplo, en tiempos de Felipe V con René Frémin—, el escultor de corte aparece como un agente de competencias múltiples, llamado a desempeñar tareas de naturaleza técnica, organizativa y mediadora, ya fuera en la restauración de obras, en su gestión para el envío a los distintos palacios o en su adquisición. El análisis de trayectorias como la de Francesco Filippini permite comprender hasta qué punto las carreras de estos artífices se caracterizaron por el desempeño de funciones híbridas —pues aquel, oficialmente relojero de cámara, asumía en la práctica, como se ha propuesto, responsabilidades propias de un escultor de corte durante el último período austríaco—, así como por la temporalidad de su presencia o incluso por su actuación en paralelo al sistema, sin una integración plena en él por razones de índole administrativa o jurídica —como sucede en los casos de Nicolás de Bussy, Henrik Cardon o Charles Gautier—, factores que han contribuido a su progresiva dilución en los relatos historiográficos tradicionales, a menudo centrados en la nómina oficial de escultores del rey, pese a la centralidad efectiva que estas figuras ocuparon en el funcionamiento del sistema artístico cortesano.

Pero más allá de estas cuestiones de carácter administrativo o jurídico, la presencia física de estos artistas en Madrid favoreció de manera decisiva el intercambio de ideas y la colaboración efectiva entre distintos agentes y proyectos. Así, por ejemplo, como se ha visto, Francesco

Filippini fundó una escultura diseñada por Juan Carreño de Miranda —un San Jerónimo destinado al primitivo altar dedicado al santo en el Monasterio de El Escorial—, cuya inserción en el espacio generó incluso el rechazo de Herrera el Mozo. Del mismo modo, Peter Philipp Schor, Luca Giordano y Teodoro Ardemáns colaboraron en la decoración de la capilla del Alcázar de Madrid, ilustrando hasta qué punto estos proyectos se concebían como empresas colectivas. Ya en un momento posterior, artistas como Gaspare Petri, René Frémin o Fernando Reiff trabajaron conjuntamente en la ejecución de las esculturas para el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, ya fuera en los jardines, en el patio o en la colegiata, poniendo de manifiesto la continuidad de estas dinámicas colaborativas en el nuevo marco cortesano. O la sustitución de Francesco Natale Juvarra por parte de Jacome Saporito y Joaquín Arali en la ejecución del aparato decorativo del modelo de Juvarra del nuevo Palacio Real. Estos ejemplos ilustran con claridad la plena inserción de estos artífices en el sistema artístico de la corte y el carácter estructural de sus colaboraciones.

La colaboración entre todos ellos constituyó, sin duda, un notable revulsivo no solo para la difusión de lenguajes artísticos —como el exuberante barroco berniniano, cuya impronta se dejó sentir con particular intensidad en la corte gracias, entre otros factores, a la presencia de Schor—, sino también para la revitalización de la tradición de la fundición del bronce en el ámbito palatino entre finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. La llegada y la presencia prolongada de escultores italianos —portadores de saberes técnicos específicos y de una experiencia consolidada en este campo— actuaron, en este sentido, como un factor catalizador durante el último tercio del siglo, reactivando y estimulando capacidades ya existentes más que sustituyéndolas, como ilustra el altar de la Sagrada Forma de El Escorial (figg. 67, 68) o aquel de la Colegiata del Palacio Real de la Granja, que vieron la colaboración de todo tipo de artistas de diversos orígenes.

No obstante, la reformulación del panorama artístico no se produjo únicamente a través de la actuación de los escultores locales, sino también mediante la llegada a Madrid de modelos italianos, ya fuera a través de los distintos artífices que Filippo Juvarra llevó consigo a la corte —cuya presencia contribuyó decisivamente a reorientar el rumbo de las artes cortesanas—, o, en lo que respecta a la arquitectura retablística, mediante la introducción de conjuntos como el retablo del antiguo noviciado de los jesuitas. Este último actuó como un verdadero catalizador para la reformulación del retablo ibérico, favoreciendo una progresiva superación del modelo tradicional de raíz escurialense y abriendo el camino hacia soluciones de mayor claridad compositiva y vocación europea.

Sea como fuere, la consolidación del taller de escultura del Palacio Real y, posteriormente, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a mediados del siglo XVIII sancionó institucionalmente el papel de la escultura y del escultor en la corte, orientando la práctica escultórica hacia formas cada vez más temperadas, reguladas y académicas, así como hacia una definición más precisa del papel del escultor del rey y de las prácticas técnicas vinculadas a la fundición del bronce, ahora sometidas a un marco más reglado y articulado. Estas instituciones recogieron y sistematizaron experiencias, saberes técnicos y modelos ya ensayados en el ámbito cortesano desde Carlos II, transformándolos en un lenguaje normativo acorde con las nuevas exigencias simbólicas y representativas de la Monarquía, y cerrando así un proceso de evolución gestado en el seno del propio sistema artístico palatino.

La escultura italiana, sin embargo, no solo contribuyó a reconfigurar y definir el horizonte formal de la corte española desde el interior, sino que desempeñó asimismo un papel decisivo en la proyección exterior de la Monarquía. A través de la circulación de objetos de bulto de muy diversa índole destinados a Madrid —ya se tratase de encargos promovidos directamente por la Corona o de regalos remitidos desde Italia en el marco de intercambios diplomáticos—, se fue configurando una imagen internacional del poder hispánico. Ejemplo paradigmático de cuánto se ha señalado lo encontramos en las imágenes y retratos de los reyes encargados a Italia que, como se ha expuesto en el primer capítulo, hallaron su principal acomodo en el foco florentino, de cuyos talleres surgieron los grandes retratos ecuestres de los miembros de la dinastía.

Esta elección no solo contribuyó a consolidar las relaciones entre Madrid y Florencia y a definir la imagen de la Monarquía en el ámbito del Gran Ducado de Toscana —proyectando en él una representación cuidadosamente construida del poder hispánico—, sino que respondía además a una tradición ya consolidada que reconocía en aquel foco una excelencia particular en términos materiales, técnicos y artísticos, lo que será pues indicador del tipo de objetos y obra que deseaban los miembros de la corte madrileña

Pero sería, sin duda, desde Roma desde donde llegaría a Madrid el mayor número de obras de arte, en calidad de regalos diplomáticos. Aunque en ocasiones se tratase de envíos puntuales, su continuidad y su relevancia resultaron fundamentales, en la medida en que la ciudad pontificia constituía un escenario privilegiado para la representación de la propia Monarquía y de sus agentes diplomáticos. Esta circunstancia explica que los regalos remitidos desde Roma procurasen alinearse estrechamente con los principios del gusto artístico de la corte madrileña, pero también con sus intereses políticos internacionales y con sus convicciones religiosas. La elección de determinadas tipologías, artistas o iconografías no respondía, por tanto, a criterios

meramente estéticos, sino a una estrategia consciente de adecuación simbólica entre el foco emisor y la identidad del destinatario.

Así, dentro de las políticas de agasajo articuladas desde la ciudad pontificia —y en clara sintonía con el papel que estos envíos desempeñaban en la configuración simbólica de la Monarquía Católica—, encontramos esculturas en bronce y objetos suntuarios cuya iconografía no hacía sino reafirmar la soberanía ibérica sobre el orbe, así como su colaboración activa con la Santa Sede en la defensa y proyección del orden católico. *La Fontana dei Fiumi* (cat. 1) constituye, en este sentido, una elocuente alegoría política de vocación universal, cuyo significado compartía resonancias con otras formulaciones iconográficas de similar alcance, como las Cuatro Partes del Mundo de Vaccaro o determinados programas genealógicos destinados a subrayar la legitimidad y continuidad dinástica. En todos estos casos, la elección de tales imágenes no fue inocente: se trataba de dispositivos visuales concebidos para inscribir a la Monarquía Hispánica en una geografía simbólica de dimensión global, articulada desde Roma pero proyectada hacia Madrid.

En el plano propiamente religioso, los envíos respondieron con igual precisión a las sensibilidades devocionales de la Monarquía y a los procesos de afirmación confesional promovidos desde Roma. La canonización y el creciente culto a Santa Rosa de Lima constituyen un ejemplo particularmente elocuente: en ese contexto deben entenderse los dos relieves de Melchiorre Cafà enviados —como sostengo— a España en torno a 1669, que no solo celebraban la primera santidad americana elevada a los altares, sino que reforzaban simbólicamente el papel de la Monarquía Hispánica como garante y difusora de la fe en los territorios ultramarinos (Cat. 8a, cat. 8b). La elección de obras de esta iconografía implicaba, además, una lectura providencial de la expansión imperial: la santidad nacida en el Nuevo Mundo confirmaba la dimensión evangelizadora del proyecto político hispánico y legitimaba, en clave espiritual, a través de la escultura, su presencia en América, refrendado por el Vaticano.

Del mismo modo, la llegada de crucificados de cuatro clavos —tipología acorde con determinadas preferencias espirituales del momento y vinculada a debates iconográficos aún vigentes sobre la representación del cuerpo de Cristo en la España carolina— responde a una sensibilidad religiosa específica que encontraba en la escultura un vehículo privilegiado de expresión teológica. No se trataba únicamente de opciones formales, sino de elecciones cargadas de significado doctrinal y afectivo, capaces de vehicular determinadas concepciones de la Pasión y de intensificar la experiencia devocional en el entorno cortesano. Estas obras no fueron, por tanto, meros objetos de piedad privada, sino instrumentos visuales cuidadosamente calibrados, destinados a integrar las prácticas espirituales de la corte en una red más amplia de ortodoxia, legitimación católica y comunión simbólica con Roma.

En definitiva, la escultura italiana contribuyó a definir la identidad de la corte madrileña mediante un doble movimiento complementario: desde el interior, a través de la incorporación en Madrid de escultores y obras que introdujeron nuevos lenguajes artísticos y técnicos, configuraron los espacios regios, modelaron el gusto de los monarcas y articularon un vocabulario visual de poder, continuidad dinástica y universalidad católica; y desde el exterior, especialmente desde Roma y otros focos italianos, mediante el envío de piezas cuidadosamente seleccionadas que respondían no solo a lo que se sabía que agradaba en la corte, sino también a aquello que convenía proyectar hacia ella en términos políticos, confesionales y simbólicos. La definición de la Monarquía no se construyó, por tanto, exclusivamente en el seno de sus propios palacios, sino en el diálogo constante entre Madrid y los centros italianos, donde se calibraba, interpretaba y reforzaba su imagen internacional; la escultura se convirtió así en un instrumento privilegiado de ese intercambio, capaz de traducir en forma material una identidad dinástica que se elaboraba simultáneamente desde dentro y desde fuera, en un proceso continuo de recepción, apropiación y reformulación simbólica.

### b) El gusto artístico de Carlos II y Felipe V a través de la escultura italiana

De entre todas las dificultades que acarrea el estudio de la agencia artística del último Austria, quizá la más compleja de superar sea la referencia permanente a su padre, Felipe IV, con toda seguridad uno de los mayores mecenas de la Europa moderna. El fulgor de su mecenazgo ha ensombrecido irremediablemente la figura de su hijo —ya de por sí objeto de interpretaciones marcadas por el tópico del declive político, cultural e incluso dinástico—, hasta el punto de dificultar una valoración autónoma, matizada y contextualizada de las iniciativas artísticas promovidas durante su reinado, que con frecuencia han sido consideradas subsidiarias o de menor entidad dentro de una narrativa historiográfica tradicional.

Aunque sería sin duda excesivo afirmar que Carlos II alcanzó las cotas de coleccionismo artístico de su padre —algo que, en realidad, difícilmente hubiera estado al alcance de cualquier sucesor—, más inexacto aún resultaría negarle la existencia de un criterio propio y de un gusto artístico consciente, capaz de articular decisiones significativas en lo que respecta al cuidado, exposición e incremento de las Colecciones Reales. Así lo demuestran, por ejemplo, el seguimiento minucioso del descenso del retrato ecuestre de Felipe IV modelado por Pietro Tacca de la fachada del Alcázar, en el marco del ambicioso proyecto promovido por Valenzuela para la plaza de aquella residencia real, del que nos hemos ocupado con detalle[613], así como la motivación explícita de la colocación del *Martirio de san Esteban* de Claudio Coello en la «Galería

[613] Matilla 1997, pp. 41-42.

del Mediodía» (fig. 47, n. 13) del Alcázar, con el propósito de garantizar su visibilidad pública y activar el debate artístico en torno a la pintura en un momento especialmente significativo, marcado por la reciente llegada de Luca Giordano a la corte.

La presencia del napolitano constituyó, en efecto, un hito en la historia del arte en España y del propio reinado de Carlos II, al culminar un deseo largamente acariciado por la Monarquía Hispánica de atraer a figuras de primera magnitud del panorama italiano —aspiración que ni Felipe II con Miguel Ángel, Tiziano o Federico Barocci, ni Felipe IV con Pietro da Cortona habían logrado materializar en términos comparables—. Sin embargo, este episodio no debe entenderse de forma aislada, sino como parte de un contexto más amplio de apertura y proyección internacional, pues durante el reinado del último austria se incorporaron a la corte pintores como John Closterman[614] o Ferdinando Voet[615], ampliando el horizonte cosmopolita del ambiente artístico madrileño, al tiempo que las Colecciones Reales integraban obras de maestros como El Greco[616], Guercino[617], Ribera[618], Mingard, Van Dyck[619], Carlo Maratti[620], Guido Reni[621] o Tintoretto[622].

Este impulso no se limitó al ámbito pictórico —ni al científico, dado el respaldo del monarca a diversas iniciativas de experimentación, ni al literario, ni tampoco al musical, una de sus grandes pasiones; no en vano, uno de los primeros encargos confiados a Schor tras su llegada a la corte fue la creación de tramoyas para los espectáculos y representaciones operísticas celebradas en los Reales Sitios—, sino que se materializó igualmente de manera significativa en el terreno de la escultura. Baste recordar su decidida política de adquisiciones con ocasión de la almoneda del marqués del Carpio en 1690, en la que incorporó a las Colecciones Reales un notable conjunto de escultura moderna italiana —con obras de Bernini, de Algardi y de maestros del ámbito romano y napolitano contemporáneo— cuya historia posterior ha sido analizada en detalle en las páginas precedentes.

614 Aterido 2003; Martínez Leiva 2018b.

615 Ballester 2025.

616 Washington, National Gallery of Art, n. inv. 1937.1.83. Véase R. G. Man, in *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries* 1990, pp. 43-47, cat. 1937.1.83, citado en Aterido 2009, p. 205.

617 Vatican 2001; Vatican 2003

618 Véase de G. Porzio, en *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 262-65, cat. 54; G. Porzio, en *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 266-67, cat. 55.

619 *Van Dyck en España* 2012, vol. I, pp. 250-53, cat. 9.

620 Rudolph, Prosperi Valenti Rodinó 2024, pp. 682-84, cat. 129-30; pp. 686-89, cat. 130.

621 Colomer 2006, pp. 226-27.

622 Así se afirma en el documento que recoge las obras que Carlos II compró en la almoneda de Fernando de Valenzuela: *Documentos inéditos para la historia de España* (1842–1896), vol. LXVII (1877), p. 223.

Sin embargo, lejos de constituir una operación circunstancial o de depender exclusivamente de la mediación de intermediarios cortesanos —como Francesco Filippini, figura clave del reinado de Carlos II, quien tasó y seleccionó las obras que habrían de ingresar en la Colección Real en aquella ocasión—, aquella adquisición se insertaba en una práctica sostenida en el tiempo y asumida como propia por el monarca. Así lo demuestra la compra de esculturas realizada en la almoneda de Valenzuela (cat. 31), piezas que mandó trasladar primero al Alcázar y posteriormente al Buen Retiro para su contemplación y exhibición, como acredita la documentación conservada, así como el significativo número de obras que, según la documentación inédita aquí analizada, fueron trasladadas desde el Alcázar a dicha residencia para ornar sus jardínes, y, en particular, "las ocho calles". Muestra de un mecenazgo sostenido en el tiempo y para nada subsidiario.

Por otra parte, las obras incorporadas a la Colección Real por iniciativa de Carlos II en la almoneda del marqués del Carpio no se trataba de adquisiciones arbitrarias, sino de piezas que dialogaban con los grandes conjuntos formados bajo Felipe IV, tanto en pintura como en escultura, y cuya definición estilística era consustancial a la propia identidad visual de la monarquía. En el ámbito pictórico, la incorporación de bocetos de Rubens relativos al *Triunfo de la Eucaristía* remitía a uno de los programas más emblemáticos de la colección regia, cuyos tapices, encargados por Isabel Clara Eugenia al flamenco, constituían un núcleo esencial del discurso dinástico y un referente de continuidad confesional y política. De igual modo, la presencia de obras de la escuela veneciana o flamenca reforzaba una tradición ya sólidamente asentada en los muros del Alcázar, consolidando una memoria visual que vinculaba el reinado carolino con los modelos áureos de la monarquía hispánica[623].

En esta misma lógica deben entenderse las adiciones escultóricas. La adquisición de morillos en bronce evocaba de manera directa los encargos realizados por Velázquez a Algardi en Roma, insertándose en una tradición de escultura moderna italiana que había definido el horizonte cortesano del reinado anterior. Del mismo modo, el interés por vasos y piezas en pórfido no respondía a una moda circunstancial, sino que se inscribía en una larga tradición vinculada al prestigio simbólico de los materiales lapídeos, ampliamente representados en el propio Alcázar. Estas adquisiciones no solo reafirmaban la continuidad tipológica con el legado paterno, sino que evidenciaban una apropiación consciente de ese lenguaje escultórico por parte del nuevo monarca.

De hecho, el interés de Carlos II por este tipo de piezas queda patente en un episodio de particular notoriedad que ilustra el papel desempeñado por sus embajadores en Roma en el

[623] Frutos 2009, pp. 706-73.

acopio de bienes artísticos para las Colecciones Reales dentro del competitivo contexto europeo. En una carta fechada el 4 de agosto de 1677, Elpidio Benedetti, embajador de Luis XIV en Roma, relataba su intento de arrebatar a los representantes españoles unos vasos de pórfido destinados al monarca hispánico, que él deseaba adquirir para el rey francés[624]. Más allá del desenlace concreto del episodio, la noticia resulta reveladora del elevado grado de rivalidad existente en el mercado artístico romano y del lugar activo que ocupaba la Monarquía Hispánica en esa pugna por objetos de alto valor simbólico y material.

Este mismo patrón de continuidad puede observarse, por otra parte, en los regalos recibidos desde Florencia y Roma, que, en buena medida, seguían la línea marcada bajo el reinado de Felipe IV. Los envíos procedentes de la corte gran ducal —canalizados a través de los embajadores toscanos— y los remitidos desde la ciudad pontificia —por lo general por mediación del nuncio apostólico, como se ha demostrado— incluían con frecuencia esculturas de maestros de primer orden y objetos suntuarios de alto valor material y simbólico cuyas características tipológicas y materiales resultan comparables a las que el propio Felipe IV recibió a mediados del siglo XVII. Similitud esta que refuerza la idea de una persistencia estructural en los circuitos de intercambio y en las formas de gusto heredadas de la tradición cortesana austríaca, evidenciando que tales mecanismos de circulación artística no respondían a episodios aislados, sino a dinámicas consolidadas de largo recorrido, capaces de atravesar reinados y coyunturas políticas diversas sin alterar sustancialmente sus referentes estéticos fundamentales.

En particular, este gusto de carácter estructural se materializa en la presencia de obras vinculadas a los círculos de Bernini —como la versión reducida de la *Fontana dei Fiumi*, llegada a Madrid entre 1666 y 1668 por mediación de un personaje aún no identificado y que marcó simbólicamente el inicio del reinado de Carlos II (cat. 1)—, pero, sobre todo, en el caso de Algardi, cuya obra acabó por consolidarlo como uno de los escultores de referencia de la Monarquía Hispánica. La recepción en la corte de su *San Miguel Arcángel* (cat. X), composición fundida expresamente para la ocasión, como todo hace pensar, y entregada al monarca en 1693 por el nuncio Federico Caccia, como hemos podido demostrar documentalmente, constituye un testimonio elocuente de la estima de que gozaba su producción, estima que nació precisamente durante el reinado paterno.

En consecuencia, más que medir el mecenazgo de Carlos II en términos cuantitativos o compararlo de manera mecánica con el de Felipe IV, resulta más pertinente situarlo en el plano de la continuidad consciente y de la gestión estratégica del legado artístico recibido; no fue

[624] «*Vado sempre trattenendo questo Sig.re Ambasc.re di Spagna nella compera di questi vasi di porfido, perché vorrei pur che l'acquisto ne fosse della Francia*». Véase Castro 1988, p. 55.

casual, en este sentido, la entrega al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial del *Calvario* de Algardi y Raggi (cat. 4), en clara continuidad con las donaciones efectuadas por su padre y su abuelo a ese mismo enclave dinástico. Bajo esta perspectiva, lejos de limitarse a conservar un patrimonio heredado, el último Austria intervino activamente en su reorganización, ampliación y resignificación, integrando nuevas obras en un sistema simbólico ya consolidado y manteniendo operativos los circuitos internacionales que habían definido la cultura material de la Monarquía; su actuación —y, en concreto, su relación con la escultura italiana contemporánea— no respondió a impulsos aislados ni a la mera mediación de terceros, sino a su comprensión estructural y dinástica del valor político, devocional, representativo y artístico de dichos objetos suntuarios. En definitiva, Carlos II puede ser considerado no tanto un mecenas espectacular en el sentido áureo del término, cuanto un garante y consolidador de una tradición artística que había llegado a un punto álgido durante el gobierno de su padre.

La idea de continuidad fue precisamente aquello a lo que aspiró Felipe V en su política artística durante los primeros años de su reinado. Como se ha señalado en diversas ocasiones, el primer Borbón no actuó como un rupturista respecto a la tradición precedente, sino más bien como un reformulador y adaptador de los lenguajes heredados a sus propias necesidades representativas. En este sentido, no resulta extraño el vínculo que mantuvo con el objeto central de nuestro estudio. Sintomático resulta, por ejemplo, el tabernáculo de la Virgen de Loreto —inédito hasta su publicación en estas páginas (cat. 9)—, pieza que no sólo testimonia el tipo de estructura italiana que ingresó en las Colecciones Reales durante su reinado, sino también la continuidad religiosa con sus predecesores. No deja de ser significativo que un objeto concebido originalmente para uno de los grandes embajadores de la Monarquía Católica, el marqués del Carpio, encontrara acomodo definitivo en la Real Colegiata de La Granja de San Ildefonso, la fundación más personal del propio Felipe V. En este caso, la escultura italiana no representa ruptura, sino apropiación y relectura dinástica.

Sin embargo, esta orientación no se mantuvo inalterada. A partir de mediados de siglo —quizá como resultado de las nuevas corrientes europeas, del creciente interés por la Antigüedad, de la influencia de Isabel de Farnesio o del inicio de la segunda etapa de su reinado, cuyo escenario privilegiado fue el ámbito segoviano— se advierte un desplazamiento progresivo en los gustos cortesanos. El protagonismo del bronce y de las composiciones de intenso dinamismo barroco fue cediendo paso a una preferencia creciente por el mármol blanco y por soluciones formales más contenidas, como ilustra, entre otros ejemplos, la llegada la corte de la *Fe* de Corradini (cat. 30). En definitiva, puede hablarse de una evolución en el horizonte estético

del monarca, que no implicó una negación del pasado, pero sí una reorientación del lenguaje escultórico hacia códigos distintos.

Paralelamente, se transformó también la relación con la obra de arte. Aunque los palacios continuaron recibiendo piezas de factura italiana durante el reinado de Felipe V, estas comenzaron a presentarse con un carácter progresivamente más moderno, anticipando una nueva concepción del objeto artístico en el marco cortesano, menos vinculada a la tradición acumulativa y más próxima a una sensibilidad ordenadora y académica. Frente a la lógica heredada de integración simbólica y dinástica —en la que las obras se insertaban en un tejido histórico continuo, dialogando con piezas anteriores y reforzando la memoria visual de la Monarquía—, se advierte una tendencia creciente a valorar la obra en cuanto expresión estilística coherente con un ideal formal renovado.

Con todo, el reinado de Felipe V, a pesar de haber sido objeto de frecuentes análisis en lo que respecta a su relación con la escultura, continúa planteando no pocas dificultades interpretativas. Como se ha señalado, permanecen pendientes estudios fundamentales, como el del gran retrato ecuestre proyectado por Sacchetti para la plaza del nuevo Palacio Real, así como análisis sistemáticos del Buen Retiro y del Alcázar durante su reinado, oscurecidos tanto por la destrucción de los edificios como por la fragmentación y dispersión de la documentación conservada. Estas lagunas no invalidan las conclusiones aquí propuestas, pero sí evidencian la complejidad del panorama y la necesidad de futuras investigaciones que permitan completar y matizar el cuadro general esbozado en estas páginas.

# *Catalogo*

## Introduzione al catalogo

Come precisato nell'introduzione, la seconda parte della presente tesi di dottorato consiste in una serie di schede di catalogo — complessivamente trentatre — nelle quali si affrontano aspetti storico-artistici specifici relativi a opere già prese in esame nel saggio. In quella sede, tali oggetti sono stati oggetto di una riflessione di carattere prevalentemente storico-contestuale, mentre nella presente sezione trovano spazio le questioni relative alle attribuzioni, alle provenienze e agli spostamenti all'interno dei *Reales Sitios*, che nella prima parte del lavoro risultavano soltanto accennate o non sviluppate in modo sistematico.

Il criterio principale che ha guidato la selezione delle opere è il seguente. In primo luogo, si tratta di sculture realizzate in Italia da scultori ivi attivi, siano essi originari della penisola o stranieri, come nel caso di Fischer von Erlach (cat. 12a, cat. 12b) — da Venezia a Napoli, passando per Firenze e Roma — entro un arco cronologico compreso approssimativamente tra il 1665 e il 1746, ossia tra la morte di Felipe IV, coincidente con l'ascesa al trono del figlio Carlos II sotto la reggenza di Mariana de Austria, e la morte di Felipe V V, i due sovrani al centro del presente studio. In secondo luogo, tali opere dovevano risultare documentalmente attestate all'interno delle Collezioni Reali iberiche in questo medesimo periodo, indipendentemente dalla modalità del loro ingresso: che si trattasse di un dono, come nel caso delle *Quattro Parti del Mondo* di Lorenzo Vaccaro (cat. 26); di un'acquisizione, come per le opere di Le Court o di Merengo (cat. 28, cat. 29); oppure di una commissione diretta da parte dei sovrani, come avvenne per le sculture della facciata del Palacio Real de la Granja (cat. 24) o per il retablo del noviziato dei gesuiti (cat. 21).

Tale circostanza ha comportato l'esclusione di alcune opere, sia per ragioni cronologiche — quando la loro esecuzione non coincide con il periodo preso in esame — sia per il momento del loro arrivo a Madrid. Questo principio ha determinato, ad esempio, l'esclusione di opere barocche quali il Putto di Bernini, oggi conservato al Getty Museum (fig. 46), del quale si è discusso nel saggio ma che non figura nel catalogo, poiché non entrò mai a far parte stabilmente delle Collezioni Reali, nonostante fosse un dono offerto a Felipe V durante la sua tappa napoletana del 1702. Il medesimo criterio ha comportato altresì l'esclusione di alcune opere apparentemente compatibili sotto il profilo cronologico, come i bronzi dell'Elettrice Palatina, oggi conservati tra Patrimonio Nacional[1] e il Museo del Prado[2], che, sebbene siano stati effettivamente eseguiti nel 1724 — dunque nel pieno del regno di Felipe V e, almeno in

[1] *La Maddalena che unge i piedi di Gesù* di Massimiliano Soldani Benzi (Patrimonio Nacional, n. inv. 10073558) e *Gesù e la Samaritana* di Girolamo Ticciati (Patrimonio Nacional, n. inv. 10073558)

[2] *Mosè e il roveto ardente* di Giovanni Camillo Cateni (Madrid, Museo del Prado, E000289).

apparenza, potenzialmente riconducibili al presente catalogo — giunsero in Spagna soltanto agli inizi del XIX secolo, per volontà di Carlos IV.

Tuttavia, questo criterio cronologico presenta due eccezioni. In primo luogo, la *Fontana dei Fiumi* di Gian Lorenzo Bernini (cat. 1), la cui presenza in Spagna è documentata per la prima volta nel 1668, vale a dire all'inizio del governo di Mariana d'Austria, dopo la morte di Felipe IV, al quale l'opera era presumibilmente destinata. Si è tuttavia deciso di includerla quale avvio simbolico del periodo qui preso in esame, poiché essa costituisce una delle prime grandi sculture moderne giunte in Spagna durante il governo carolino. D'altra parte, sono stati inclusi anche i due bronzi di soggetto mitologico di François Duquesnoy, *Apollo* e *Mercurio* (cat. 7b, cat. 7a), registrati per la prima volta in Spagna nel 1746, ma la cui esecuzione potrebbe risalire persino alla metà del secolo precedente. Non essendo stato possibile determinare con certezza la data effettiva della loro fusione, si è ritenuto opportuno includerli nel presente catalogo in ragione della loro documentata presenza nel contesto collezionistico oggetto di studio.

Oltre alle eccezioni di carattere cronologico, si sono rese necessarie anche alcune deroghe concernenti la provenienza, in quanto si è ritenuto opportuno includere opere la cui attestazione in Spagna ricade in un momento non pienamente coincidente con l'arco cronologico preso in esame. È il caso del rilievo della Sacra Famiglia, tradizionalmente attribuito a Giovanni Battista Foggini e oggi conservato presso il Patrimonio Nacional (cat. 23). Benché l'opera sia attestata nelle collezioni spagnole solo alla fine del XIX secolo, la ricerca condotta in questi anni ha portato a una riflessione approfondita sulla sua natura, genesi e relazioni con altri esemplari, consentendone una conoscenza più precisa e articolata. Proprio tale avanzamento degli studi — che apre nuove prospettive di indagine e invita a una riconsiderazione critica della sua posizione all'interno delle dinamiche di circolazione della scultura romana — ha reso opportuno includerla nel presente lavoro.

Analogamente, costituiscono ulteriori eccezioni i due rilievi di Melchiorre Cafà raffiguranti, rispettivamente, due episodi miracolosi della vita di santa Rosa da Lima (cat. 8a, cat. 8b), nonché un Cristo crocifisso inedito derivato da una composizione di Bernini (cat. 3), tutte e tre le opere oggi conservate presso il convento delle Descalzas Reales di Madrid. Sebbene non sia stato possibile ricostruire con piena certezza le modalità del loro ingresso nella fondazione religiosa — verosimilmente riconducibile a una provenienza dalle Collezioni Reali come dono diretto da parte della Corona —, la maturazione, nel corso degli ultimi anni, di ipotesi interpretative relative ai possibili canali di trasferimento, coerenti con le politiche artistiche promosse durante il regno di Carlos II, l'emersione di nuovi dati documentari e, in un caso, la

pubblicazione per la prima volta dell'opera, come avviene per il Cristo crocifisso (cat. 3), ne giustificano pienamente l'inclusione nel catalogo.

Parimenti, si è preferito prescindere da un'analisi approfondita delle opere antiche sottoposte a interventi di restauro da parte di scultori moderni, come nel caso della *Clitia*[3], proveniente dalla collezione di Cristina di Svezia e restaurata da Giulio Cartari, o dell'*Augusto*, già nella collezione di Livio Odescalchi, restaurato da Alessandro Rondoni (fig. 65), entrambi oggi conservati al Museo del Prado, nonché del suo pendant, un *Tiberio*, la cui attribuzione a Nicolas Cordier dovrebbe piuttosto essere respinta in favore di uno scultore attivo nel pieno XVII secolo (fig. 64). Si è ritenuto, infatti, opportuno privilegiare opere concepite ed eseguite ex novo, più coerenti con gli obiettivi e l'impostazione metodologica del presente lavoro. Nello stesso ordine di considerazioni, sono state escluse numerose altre opere — per lo più busti presenti nelle collezioni del Museo del Prado — che, sebbene eseguite a Roma nel periodo oggetto dell'indagine e in larga parte provenienti dalla collezione del marchese del Carpio, presentano uno stato di conservazione frammentario; tale condizione, unita alle difficoltà oggettive di analisi, ne sconsiglia l'inclusione nel catalogo.

Da queste due collezioni — quella formata da Cristina di Svezia e successivamente integrata da Livio Odescalchi, nonché quella del marchese del Carpio, entrambe costituite a Roma tra gli anni Ottanta e Novanta del Seicento e particolarmente ricche di opere di scultori attivi nella città in quel periodo — proviene la maggior parte delle opere che compongono il presente corpus e che verranno esaminate nella sezione seguente. Si tratta di sculture già dotate di una certa fortuna storiografica; nondimeno, è stato possibile apportare nuovi elementi interpretativi, individuare riferimenti archivistici finora sconosciuti e precisare le circostanze della loro presenza all'interno delle Collezioni Reali spagnole, nonché il loro rapporto con la produzione locale, giungendo in alcuni casi a riconsiderarne l'attribuzione. In tale quadro si inseriscono anche due ulteriori opere — il ritratto di Alessandro Magno (cat. X) e la testa di etiope (cat. X) — che, pur note alla bibliografia da tempo e provenienti anch'esse dalla collezione di Cristina di Svezia, non hanno ancora trovato una soluzione convincente sotto il profilo attributivo; la loro inclusione mira pertanto a riaprire il dibattito critico e a segnalare una questione tuttora irrisolta negli studi.

Tuttavia, le acquisizioni più significative emergono soprattutto dallo studio di opere giunte alle Collezioni Reali attraverso canali alternativi, in particolare sotto forma di doni. È il caso, ad esempio, della ricostruzione della precisa provenienza del *San Michele Arcangelo*, derivato dalla celebre composizione di Alessandro Algardi (cat. 5), già appartenente alla collezione della

[3] Madrid, Museo del Prado, E000022.

regina Mariana de Austria e oggi conservato presso il Convento Carmelitano di Santa Teresa di Gesù ad Alba de Tormes; oppure della *Fede* di Antonio Corradini (cat. 30), attualmente nelle collezioni di Patrimonio Nacional, in particolare presso il Palacio de La Granja de San Ildefonso[4], la cui vicenda è stata chiarita grazie all'individuazione di nuova documentazione d'archivio finora inedita, che ha consentito di precisarne le circostanze di trasferimento e di ingresso nelle raccolte reali.

Di natura diversa, ma non meno rilevante sotto il profilo storiografico, è il caso di opere finora inedite o scarsamente indagate, la cui inclusione consente di ampliare e ridefinire il quadro delle dinamiche di circolazione della scultura tra Roma e la corte spagnola. Rientra in tale ambito il tabernacolo qui pubblicato per la prima volta, proveniente dalla collezione del marchese del Carpio, oggi conservato presso la Real Colegiata de La Granja de San Ildefonso e confluito nelle collezioni reali sotto Felipe V (cat. 9). Parimenti, merita particolare attenzione la pubblicazione per la prima volta dei due alari raffiguranti Ecate ed Ercole (cat. 33b, 33a), che, sebbene ancora privi di un'attribuzione definitiva, presentano una vicenda collezionistica ricostruita con continuità dal 1686 al 1930 all'interno delle Collezioni Reali spagnole: dall'Alcázar di Madrid al Palacio del Buen Retiro, per poi confluire nella raccolta dei duchi di Montpensier presso il Palacio de San Telmo a Siviglia.

Nel loro insieme, le schede di catalogo qui presentate non intendono soltanto aggiornare lo stato degli studi su singole opere, ma anche contribuire a una ridefinizione critica del corpus della scultura italiana giunta alle Collezioni Reali spagnole tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento. Attraverso la verifica documentaria, il riesame attributivo e l'analisi dei contesti di produzione, circolazione e ricezione, il catalogo si configura come uno strumento complementare e indispensabile al saggio, volto a restituire la complessità storica, materiale e simbolica di queste opere all'interno della cultura di corte della Monarchia ispanica.

[4] Può risultare sorprendente che in alcune sezioni — come nelle didascalie o nell'indice del catalogo — non sia stato precisato il luogo di conservazione delle opere appartenenti a Patrimonio Nacional. Tale scelta risponde tuttavia a una ragione di carattere funzionale: le opere di questa istituzione sono infatti soggette a frequenti variazioni di collocazione, circostanza che si è verificata anche nel corso della redazione del presente catalogo. L'indicazione aggiornata del luogo di conservazione, per quanto possibile, è pertanto riportata nella sezione relativa alla provenienza.

## *Elenco delle opere*

### ***Roma 1665-1727***

1. Gian Lorenzo Bernini

   *Fontana dei Fiumi*. Patrimonio Nacional

2. Gian Lorenzo Bernini

   *Ritratto equestre di Carlos II*. EE. UU., collezione privata

3. Gian Lorenzo Bernini

   *Crocifisso*. Patrimonio Nacional

4. Alessandro Algardi, Antonio Raggi

   *Calvario*. Patrimonio Nacional

5. Alessandro Algardi

   *San Michele Arcangelo che sconfigge il Demonio*. Museo Carmelitano di Santa Teresa di Jesús, Alba de Tormes (Salamanca)

6. Alessandro Algardi

   *Ercole e Iolaus con l'idra*. Parque del Buen Retiro (Madrid)

7. Françoise Duquesnoy

   *Mercurio con amorino*; *Apollo insegna a Cupido a tirare l'arco*. Patrimonio Nacional

8. Melchiorre Cafà

   *Visione di Santa Rosa da Lima*; *Matrimonio mistico di Santa Rosa da Lima*. Patrimonio Nacional

9. Giovanni Battista Capozio, Paolo Perrella

   *Tabernacolo della Madonna di Loreto*. Patrimonio Nacional

10. Domenico Guidi

    *Testa di Apollo*. Patrimonio Nacional

11. Domenico Guidi

*Due Putti che si contendono una palma.* Ubicazione sconosciuta

12. Johann Bernhard Fischer von Erlach

*Semiramide*; *Pentesilea*. Patrimonio Nacional

13. Giulio Cartari

*Ritratto di Cristina di Svezia*. Patrimonio Nacional

14. Francesco Maria Nocchieri

*Apollo*. Patrimonio Nacional

15. Alessandro Rondoni

*La Verità*; *La Prudenza*; *La Menzogna*; *L'Invidia*. Patrimonio Nacional

16. Alessandro Rondoni

*Testa all'antica*. Madrid, Museo del Prado

17. Alessandro Rondoni

*Cesari*. Madrid, Museo del Prado

18. Scultore attivo a Roma

*Busto di Alessandro Magno*. Patrimonio Nacional

19. Scultore attivo a Roma

*Etiope*. Madrid, Museo del Prado

20. Pierre-Étienne Monnot

*Bagno di Venere*; *Danae*. Patrimonio Nacional

21. Camillo Rusconi, Bernardino Cametti

*Altare del Noviziato di Madrid*. Patrimonio Nacional

## *Firenze e la Toscana 1698-1740*

22. Giovanni Battista Foggini

    *Ritratto equestre di Carlo II*. Madrid, Museo del Prado

23. Giovanni Battista Foggini?

    *Sacra famiglia*. Patrimonio Nacional

24. Giovanni Baratta

    *Sculture per la facciata del Palacio Real di La Granja de San Ildefonso (Segovia).* Patrimonio Nacional

25. Attr. Giovanni Barrata

    *San Francesco Regis in gloria*. Patrimonio Nacional

## *Napoli 1695-1705*

26. Lorenzo Vaccaro

    *Quattro parti del mondo*. Cattedrale di Toledo

27. Lorenzo Vaccaro

    *Ritratto equestre di Filippo V*. Madrid, Museo del Prado

## *Venezia 1690-1724*

28. Giusto Le Court

    *Testa di bambino*. Madrid, Museo del Prado

29. Giusto Le Court ed Enrico Merengo

    *Diana*. Patrimonio Nacional

30. Antonio Corradini

    *La Fede Velata*. Patrimonio Nacional

## *Autore ignoto*

31. Scultore italiano

    *Etiopi*. Madrid, Museo del Prado

32. Scultore italiano

    *Baccanale infantile*. Madrid, Museo del Prado

33. Scultore italiano

    *Ercole*, *Ecate*. Parigi, mercato dell'arte

**Cat. 1.** ***Fontana dei Fiumi***

Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680), fonditore sconosciuto

1650 *ca.*

156 x 91 x 80 cm.

Bronzo dorato

Patrimonio Nacional, n. inv. 10086546

Iscrizioni: «HERMETICVM OBELISCVN A SOTHI REGE HELIOPOLI ERECTVM / AB IMPERATORE CARACALLA ROMAM DELATVM / INTER CIRCI CASTRENSIS RVDERA / IACENTEM FRACTVMQVE / INNOCENTIVS X. P.M. / AD ORNANDAM ERVDITIS AEGYPTIORVM / MYSTERIIS AQVAE VIRGINIS FONTEM / TRANSTVLIT INSTAVRAVIT EREXIT // SVPER MONSTRA AEGYPTIA / AVREA INSIDET COLVMBA / HOC EST / SVPERSTITIOSAS SECTAS / VERA CALCAT RELIGIO / QVAE PACIS OLEAM GESTANS / VIRTUTVM LILIIS REDIMITA / OBELISCVN PRO TROPHAEO SIBI STATVENS / ROMAE TRIVMPHAT // INNOCENTIVS X. P.M. / OBELISCO AEGYPTIO QVATERNIS FONTIBVS / EX AQVA VIRGINE DEDVCTIS IMPOSITO / NATALI DOMO PAMPHILIA MAIOREM IN / AMPLITVDINEM EXTRVXTA / AGONALE FORVM AMPLIFICATVM EXORNAVIT / VRBI ROMAE MAIESTATEM ANTIQVAE / PVLCHRITVDINIS AEMVLAM RESTITVIT // INNOCENTIVS X. P.M. / AMOENAM SALVBRITATEM CVM MAGNIFICA / ERVDITIONE CONVINGENS / LITERATVM HERMETICIS AENIGMATIS LAPIDEM / AQVAE VIRGINIS FONTI IMPOSVIT / AD SEDANDAM CORPORVM / ET ACVENDAM INGENIORVM / SITIM»

Provenienza: attestata per la prima volta nel 1668 nel «Despacho de la Torre» (fig. 56, n. 13) dell'Alcázar ; «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 24) dell'Alcázar dal 1686 fino al 1734; deposito presso le «Casas del marqués de Bédmar» a Madrid fino 1776; Palacio Real di Madrid; Palacio Real di Aranjuez prima del 1859; Biblioteca del Palacio Real di Madrid dal 1859; attualmente presso La Galería de las Colecciones Reales di Madrid.

Bibliografia: Ponz (1772-94) 1947, p. 538; Sánchez Rivero 1933, p. 123; Niño 1945, p. 156; Bottineau 1958c, p. 178; P. Bjurström, in *Christina Queen of Sweden* 1966, p. 314, cat. 719; Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 150, n. 107; Fernández-Miranda (1988-91), vol. I (1988), p. 98, n. 955; Martín González 1991, p. 246; Rodríguez 2003; J. L. Colomer, in *Cortes del Barroco* 2003, pp. 174, 181; Fagiolo 2004a, p. 12; Fagiolo 2004b, pp.

188-89; Herrero 2008, pp. 110-11, cat. 20; M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en Bronce* 2009, pp. 150-51, cat. 23; M. J. Herrero Sanz, in *Tesoros de los Palacios Reales de España* 2011, pp. 394-95, cat. 89; M. Fagiolo, in *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica* 2014, pp. 50-53; D. Rodríguez Ruíz, in *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica* 2014, pp. 118-20, cat. 19; L. de Frutos, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 204-06, cat. 32; M. G. Barberini, in *Bernini* 2017, pp. 280-81, cat. VIII.8; Bernardini 2021, p. 305.

Quest'opera costituisce una versione ridotta in bronzo dorato della celebre *Fontana dei Fiumi*, ideata da Gian Lorenzo Bernini tra il 1648 e il 1651 su incarico di papa Innocenzo X Pamphilj (1644–55) (Cat. 1, fig. 1)[5]. La prima attestazione della scultura in Spagna si colloca nel 1668, anno in cui l'opera viene citata nelle *Memorie* di Lorenzo Magalotti relative al viaggio di Cosimo III de' Medici a Madrid[6]. Secondo il suo resoconto, questa *fontana* si trovava nello studiolo del re, situato nella «Torre Dorada» (fig. 56, n. 12) dell'Alcázar, insieme all'*Apoteosi di Claudio*[7], inviata dal cardinale Colonna a Felipe IV nel 1665 e pertanto registrata nell'inventario dei beni del sovrano stilato l'anno dopo della morte del sovrano (1666). La fontana, invece, non figura in quell'elenco, il che suggerisce che, a quella data, non fosse ancora entrata a far parte del patrimonio reale spagnolo. In sintesi, si potrebbe suggerire un arrivo della scultura a Madrid tra il 1666 e il 1668.

Durante il regno di Carlos II, l'opera venne collocata nella «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 24) dell'Alcázar, l'autentica galleria di pitture dell'edificio, come attestano sia l'inventario del 1686 relativo alla suddetta residenza[8], sia la *testamentaria* del monarca, redatta dopo la sua morte nel 1700, dove essa risulta menzionata insieme al ritratto equestre del sovrano di Giovanni Battista Foggini (cat. 22) e a diversi bronzi oggi non più reperiti, le cui descrizioni sembrerebbero riferirsi a opere di Giambologna[9].

---

[5] Su questo monumento: Bernardini 2021, pp. 298-305, cat. 90, con un'ampia bibliografia precedente.

[6] «Qui (nel «Despacho de la Torre»), su un piedistallo ligneo, si conserva un modello della Fontana di Piazza Navona, in argento dorato». Sánchez Rivero 1933, p. 35.

[7] Madrid, Museo del Prado, E00025. Si veda Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 487-88, n. 691.

[8] «*Una Aguja Piramidal de Bronze sobre diferentes figuras y animales sobre vna fuente con su Estanque redondo y dos escudos de armas todos de Bronze â imitazion de la que ay en Roma*». Bottineau 1958c, p. 178.

[9] «*Yttem Una fuentte que Se forma de Vn pilón Redondo hondeado por de dentro Con Una gruta de peñasco en Cruzero Con quatro figuras de ttodo Relieue que representan las quatro partes del mundo Y por atributos los animales que le Corresponden y dos escudos de Armas y enzima Un pedestral quadrado Con Vna Abuja en diminugion quadrada todo de bronze dorado tallada de diferenttes Caracteres, y es a imitación de la que estta en Roma en Piaza Naona de mano del Cauallero Bernino tassada por los dichos platteros Y escultor en tres mil doblones de a dos escudos*». Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 150, n. 107.

Salvata dall'incendio che distrusse l'edificio nel 1734, la scultura fu trasferita, insieme ad altre opere appartenenti alla Collezione Reale, nelle Case del marchese di Bédmar a Madrid, come risulta dall'inventario redatto all'epoca[10]. L'opera vi rimase depositata fino al 1773, come dimostra la documentazione compilata in quell'anno dallo scultore di corte Felipe de Castro in vista della loro ricollocazione nel Palacio Real Nuevo, appena ultimato[11]. La sua collocazione nella nuova residenza ufficiale dei re di Spagna dovette avvenire poco dopo, poiché Antonio Ponz la menziona già nel *Viage*, dedicato a Madrid, come presente nel palazzo (1776)[12].

Nella *testamentaria* di Carlos III (1788), la fontana è registrata nell'*atelier* dello scultore di corte Pedro Michel all'interno del Palacio Real, il quale tentò di intraprendere un intervento di restauro volto a rimediare ai danni provocati dall'incendio dell'Alcázar[13]. È possibile che in quello stesso contesto siano state realizzate due versioni dell'opera in materiali preziosi, entrambe ornate con gli stemmi di quel re e tuttora conservate nel Palacio Real di Madrid (cat. 1, figg. 2a, 2b)[14].

In un momento imprecisato della prima metà del XIX secolo, l'opera fu trasferita al Palacio Real di Aranjuez, dove rimase almeno fino al 1849, anno in cui si trovava già nella biblioteca privata della regina Isabella II nel Palacio Real di Madrid. Tale ubicazione trova

---

[10] «*Una fuente que se forma de un pilón redondo hondeado por de dentro con una gruta de peñasco en crucero con quatro figuras de todo relieve que representan las quatro parte del mundo y por atributos los animales que le corresponden y dos escudos de armas y enzima un pedestal quadrado con una abuja en disminucion cuadrada todo de bronce dorado tallada de diferentes caracteres, y es a imitación de la que esta en roma en Piazza Navona de mano del Cavallero Bernini tassada por los dichos palteros y escultor en tres mil doblones de a dos escudos, muy maltratada*» (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, 768, exp. 10, f. 12v, n. 107, trascritto in M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en Bronce* 2009, p. 150). Il documento integrale è trascritto nell'appendice documentaria della presente tesi. L. de Frutos, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 206, ha proposto che, dopo l'incendio, l'opera sia stata inviata al Buen Retiro, anche se non ci sono prove in merito.

[11] Stessa descrizione che nell'inventario del 1734, con l'aggiunta: «*y se puede componer a corta costa*». Madrid, AGP, Reinados, Carlos III, leg. 202, s. f., trascritto in M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en Bronce* 2009, p. 150.

[12] «(…) *un modelo de bronce dorado, vaciado por el original que el célebre Lorenzo Bernini hizo para su famosa fuente de la plaza Naona (sic.), en Roma, en donde representó un escollo, con cuatro figuras en él, para significar cuatro de los mayores ríos, habiéndose colocado sobre dicho escollo un obelisco egipcio. Como este modelo se destinó para el señor Felipe IV, se pusieron en él las armas de España*». Ponz (1772-94) 1947, p. 538. È probabile che in quell'occasione lo stesso scultore abbia commissionato a José Panucci, modellatore in gesso del re, la realizzazione di un calco dell'opera, che sarebbe stato poi lasciato in eredità, due anni dopo la sua morte (1778), alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, istituzione che egli presiedeva in quel periodo («*Felipe de Castro encarga a José Panucci la relación de dos vaciados (…) Hace Panucci expresión de los moldes de la testamentaria de don Felipe de Castro, que se pusieron en los sótanos, y son los que siguen: la fuente de la Plaza Navona, falta de algunos extremos*»). Madrid, ARABASF, Leg. 1-33-10, s. f.

[13] Fernández-Miranda (1988-91), vol. I (1988), p. 98, n. 955.

[14] Patrimonio Nacional, nn. inv. 10090009, 10.

riscontro documentario sia dell'inventario di quello spazio[15], sia un disegno realizzato nello stesso periodo (cat. 1, fig. 3) e particolarmente preziosa, in quanto consente di ricostruire con notevole fedeltà l'aspetto originario dell'opera, che, almeno fino a quel momento, conservava integri tutti i suoi elementi decorativi: un leone e quattro allegorie maschili relative alle quattro parti del mondo allora conosciute – il Danubio, che rappresenta l'Europa; il Nilo, l'Africa; il Rio de la Plata, l'America; e il Gange, l'Asia.

Tali elementi furono alienati in momenti imprecisati e, attualmente, la maggior parte di essi risulta di collocazione sconosciuta. Fanno eccezione il leone che decorava la grotta che traforava la roccia, oggi conservato nella collezione Dario del Bufalo a Roma, e presente fuori dalla Spagna almeno dal 1909, anno in cui figura già nell'inventario della collezione Doria Pamphilj (cat. 1, fig. 4)[16] e la figura del fiume Gange, recentemente riapparsa sul mercato, e acquisita per le collezioni del Patrimonio Nacional (cat. 1, fig. 5).

L'opera sarebbe rimasta nella residenza madrilena da quel momento, sebbene la sua memoria si fosse progressivamente perduta, fino alla sua riscoperta da parte di Delfín Rodríguez, che la pubblicò nel 2003[17]. Lo studioso ha proposto di datare la scultura al 1649 sulla base della presenza della prima iscrizione, ideata da Athanasius Kircher, relativa a uno dei primi progetti della fontana. In sostanza, egli ritiene che l'opera riproduca una fase iniziale del modello berniniano, poiché conserva l'iscrizione originariamente concepita dall'erudito per il progetto, poi sostituita nel corso dell'esecuzione definitiva del monumento. Tuttavia, tale datazione risulta problematica. Se è vero che nell'opera madrilena compare questa legenda, successivamente abbandonata da Gian Lorenzo Bernini nella versione definitiva, lo sviluppo plastico del complesso corrisponde piuttosto alla configurazione matura del progetto, e non a quella elaborata in relazione alla suddetta iscrizione. Ci si trova pertanto di fronte a una combinazione di elementi ideativi e formali appartenenti a fasi differenti del processo progettuale, circostanza che rende impossibile una datazione puntuale del monumento basata esclusivamente sui suoi elementi interni.

Non meno problematiche risultano le circostanze e la finalità dell'invio dell'opera a Madrid, tradizionalmente interpretate come un'allegoria della supremazia ispanica sul mondo e,

---

[15] Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, Real Biblioteca, II/4.039 (14), citato in M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en Bronce* 2009, p. 150. Nel 1842 fu realizzato un piedistallo per l'opera. I documenti relativi all'esecuzione di questo supporto si conservano a Madrid, AGP, Secc. Administrativa, exp. 41, leg. 39.

[16] D. Rodríguez Ruiz, in *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica* 2014, pp. 121-23, cat. 20.

[17] Rodríguez 2003. Sorprendentemente, l'opera fu esposta nel 1966 alla mostra organizzata presso il National Museum di Stoccolma in omaggio a Cristina di Svezia, ma, nonostante il riconoscimento ottenuto in quell'occasione, una volta rientrata in Spagna ricadde nuovamente in un profondo oblio.

pertanto, come espressione di un momento di affermazione politica e religiosa della monarchia, in particolare in relazione al governo di Filippo IV, il cui stemma — secondo quanto sostenuto da Ponz — sarebbe riconoscibile nell'opera. Come ha proposto Marcello Fagiolo, tale occasione potrebbe essere identificata con la pace di Aquisgrana (2 maggio 1668), momento in cui, grazie all'intercessione di Clemente IX Rospigliosi, Francia e Spagna posero fine alle loro contese per il controllo dei Paesi Bassi[18]. L'eventuale donazione della scultura in questo contesto sarebbe, secondo lo studioso, ulteriormente avvalorata dalla volontà del pontefice di offrire, nello stesso frangente, a Luigi XIV «una Fontana d'Argento superbissima», tra le altre iniziative diplomatiche[19]. Si tratta tuttavia di una suggestione che richiede ulteriori verifiche.

[18] Fagiolo 2004a, p. 12. Il coinvolgimento di Rospigliosi, d'altra parte, potrebbe essere stato favorito dai suoi legami con la Spagna, poiché — come ricorda Fagiolo — fu nunzio apostolico sotto Felipe IV (1644-52) e, inoltre, finanziò la esecuzione della scultura del re per Santa Maria Maggiore a Roma. È stata inoltre avanzata l'ipotesi che l'invio dell'opera fosse legato a figure come don Pascual de Aragón, nel contesto della Pace dei Pirenei (1659) (D. Rodríguez Ruiz, in *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica* 2014, p. 120); oppure a Niccolò Ludovisi e al marchese del Carpio, in relazione alla riconciliazione con il Portogallo (L. de Frutos, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 206). Infine, Fagiolo 2004b, pp. 189 ha imputato anche il dono ad Alessandro VII.

[19] Questa notizia compare in un *avviso* del 4 agosto 1668. Città del Vaticano, BAV, Barb. Lat., 6401, c. 180v, trascritto in Roberto 2004, p. 307.



Cat. 1. Gian Lorenzo Bernini e bottega, *Fontana dei Fiumi*, 1650 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10086546. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 1, fig. 1. Gian Lorenzo Bernini e bottega, *Fontana dei Fiumi*, 1648-51. Roma, Piazza Navona.
Foto: Wikipedia



Cat. 1, fig. 2a, fig. 2b,. Talleres del Buen Retiro, da Gian Lorenzo Bernini e bottega, *Fontana dei Fiumi*, fine del XVIII secolo. Patrimonio Nacional, nn. inv. 10090009, 10. Foto: autore.



Cat. 1, fig. 3. Autore sconosciuto, «Modelo de bronce de la Fontana dei Quattro Fiumi, de Bernini, sobre pedestal, en la Biblioteca Particular de S. M.», in *Noticia de una fuente de Roma cuyo modelo de bronce se halla en la Biblioteca Particular de S. M.,* 1849. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, Real Biblioteca, II/4.039 (32). Foto: Rodríguez 2014, p. 25, fig. 8.



Cat. 1, fig. 4. Gian Lorenzo Bernini e bottega, *Leone*, 1650 *ca.* Castello della Cecchignola (Roma), collezione Dario Del Bufalo, n. inv. GLB 003. Foto: D. Rodríguez Ruiz, in *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica* 2014, p. 123, fig. 1



Cat. 1, fig. 5. Gian Lorenzo Bernini e bottega, *Danubio*. 1650 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10086546. Foto: Patrimonio Nacional.

**Cat. 2.** ***Ritratto equestre di Carlos II***

Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680), fonditore sconosciuto

1675 *ca.*

41 x 49 x 19

Bronzo dorato

Brentwood, Tennessee, Collezione particolare

Iscrizioni: «Carolvs II Hispaniarvm et India/rvm // rex an. MDCLXXX aetat. svae XIX»

Provenienza: collezione di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, Roma, 1677-82?; Napoli, 1683-87; collezione di Catalina de Haro y Guzmán, Madrid, fino al 1698; acquistato da Carlo II, 1698; collezione di Giovanni Andrea Doria del Carretto, duque de Tursi, Genova, 1699.

Bibliografia: Cacciotti 1994, p. 189; Fagiolo dell'Arco 2002, pp. 122-23; Montanari 2003; del Pesco 2004, pp. 313-24; Frutos 2009, pp. 401-06; Pascual Chenel 2012, pp. 165-80; A. Brook, in *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica* 2014, pp. 162-63, cat. 39; Bernardini 2021, p. 464.

Questo bronzo, riscoperto in anni recenti da Maurizio Fagiolo dell'Arte[20] e analizzato poco dopo da Tomaso Montanari[21], quando ancora si trovava sul mercato antiquario parigino, può annoverare tra i protagonisti della sua vicenda tre delle personalità più rilevanti del tempo: il suo autore, Gian Lorenzo Bernini, ormai giunto alla fine della propria carriera, circostanza che consente di interpretare quest'opera come una delle sue ultime creazioni; il suo committente, il VII marchese del Carpio, tra i più raffinati mecenati della Roma barocca; e Carlos II, che dal 1676 governava effettivamente i vasti territori della Monarchia Hispanica.

Com'è stato ampiamente dimostrato, questo ritratto equestre non era che una libera reinterpretazione del monumento che lo scultore italiano aveva realizzato alcuni anni prima per Luigi XIV di Francia, il quale, come noto, non accolse favorevolmente l'opera, disponendone il trasferimento a Versailles e la trasformazione dell'effigie in quella di Marco Curzio, eroe esemplare dell'antichità romana[22]. Tale composizione, che Bernini poteva verosimilmente conservare nella propria bottega sotto forma di terracotta preparatoria, fu successivamente

[20] Fagiolo dell'Arco 2002, pp. 122-23.

[21] Montanari 2003.

[22] Versailles, Musée National du Château et de Trianon, inv. n. MR 1758. Per l'opera si veda Bernardini 2021, pp. 458–64, cat. 137.

adattata mediante la modifica della cartella posta ai piedi del cavallo e la sostituzione del volto del sovrano (cat. 2, fig. 1), trasformandola in un ritratto di Carlos II.

Quest'operazione è stata talvolta interpretata come una sorta di rivendicazione simbolica di Madrid nei confronti della Francia, nel contesto delle guerre che opposero le due monarchie; è tuttavia più verosimile che rispondesse a una prassi consolidata di bottega, fondata sul riutilizzo e sull'adattamento di modelli preesistenti in funzione delle esigenze della committenza[23]. Basti ricordare, a titolo esemplificativo, come Cosimo III de' Medici avesse richiesto al proprio scultore di corte, Giovanni Battista Foggini, di trasformare il ritratto di Carlos II donato al re dal nunzio Giuseppe Archinto nel 1698 (cat. 22) in un effigie del cognato Giuseppe I di Baviera[24], e come, successivamente, Carlos III avesse sollecitato gli eredi di Foggini ad adattare il ritratto realizzato per l'ultimo Asburgo al fine di convertirlo nella propria immagine, oggi conservata alla Reggia di Caserta[25].

Ancor più suggestiva appare, tuttavia, l'ipotesi che lo stesso modello berniniano per Luigi XIV fosse stato a sua volta elaborato a partire da un progetto precedente concepito per i sovrani spagnoli, sebbene, allo stato attuale, non sussistano prove documentarie che lo confermino. Nel 1661, come ha documentato David García Cueto, il principe Niccolò Ludovisi, nipote di papa Gregorio XV, progettò di offrire al sovrano spagnolo, con l'intento di ottenere il riconoscimento quale generale delle galere di Sardegna e di favorire le proprie aspirazioni al governo dell'isola, «un cavallo d'oro con la statua di S. M. di altezza di tutto d'un braccio», la cui esecuzione era esplicitamente attribuita al «Bernino»[26]. L'operazione non giunse tuttavia a compimento e l'opera rimase nelle mani della famiglia Ludovisi per diversi anni, fino a essere infine messa in vendita nel 1669. Alla luce di tali prassi documentate di riutilizzo e di adattamento dei modelli equestri, si può ragionevolmente ipotizzare che quel progetto precoce abbia potuto fungere da matrice per la successiva immagine di Luigi XIV e, indirettamente, per il ritratto di Carlos II[27].

---

[23] Frutos 2009, p. 404.

[24] München, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 5035, R 3969, R3970. Baldinucci (1725-30) 1974-75, p. 379. M. De Luca, in *La principessa saggia* 2006, p. 182, ha rilevato che le differenze risultano assai più marcate di quanto si fosse ritenuto fino a quel momento.

[25] Lankheit 1962, p. 80; K. Lankheit, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 78-79, cat. 42; Urrea 1989, pp. 65-66; S. Benassi, in *Plasmato dal Fuoco* 2022, p. 556.

[26] Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 4976, f. 4r., trascritto in García Cueto 2005b, pp. 385-86.

[27] L'opera compare descritta negli inventari di famiglia come «una statua del Ré di Spagna di metallo […] in un cavallo di metallo dorato, che sopra posa un piedestallo di pietra mischia di colore rosso e bianco scorniciato di metallo dorato, che si apre, e vi sono dentro repostiri o tiratorini» e come «Il re de Spagna a cavallo, di metallo, commesso di diaspro fiorito (alt. p.mi 3 1/3, long. p.mi 2 1/6, larg. p.mi 7/12. Il metallo tutto dorato)», per poi

È stato proposto che l'ambasciatore intendesse offrire il bronzo in dono a Carlos II al fine di ingraziarselo e ottenere il permesso regio di fare ritorno in Spagna, poiché la sua missione diplomatica nella città pontificia era stata da lui percepita più come un esilio politico che come un incarico onorifico[28]. L'opera, tuttavia, non giunse mai a essere consegnata al sovrano e accompagnò il suo committente durante tutta la sua missione diplomatica prima a Roma[29] e poi a Napoli. Dopo la morte del marchese del Carpio, nel 1687, la scultura fu inviata a Madrid[30], dove rimase in possesso della sua famiglia fino alla fine del XVII secolo, quando venne confiscata dalla Corona con l'intento di incorporarla alle Collezioni Reali quale parziale compensazione dei cospicui debiti contratti dall'ambasciatore con la Hacienda Real[31]. Infine, nel 1699, Giovanni Andrea Doria del Carretto, III duca di Tursi, acquistò l'opera, che abbandonò definitivamente il territorio spagnolo.

Allo stato attuale delle ricerche risulta impossibile offrire una spiegazione definitiva di tale circostanza, che continua a presentare non poche zone d'ombra sotto il profilo documentario. Da un lato, sorprende la sua presumibile incorporazione alle Collezioni Reali e, al contempo, la mancata integrazione effettiva nelle stesse, poiché l'opera non compare in alcun inventario noto né è documentalmente attestata la sua presenza in un palazzo reale, circostanza che ne rende particolarmente problematica la ricostruzione del primo inserimento nel contesto spagnolo. Dall'altro, resta ancora da chiarire la traiettoria della scultura a partire dal suo arrivo in Liguria, ricostruendone eventuali passaggi di proprietà e modalità di circolazione, nonché definire con maggiore precisione l'identità del fonditore, più volte identificato con Girolamo Lucenti, ma in assenza, allo stato attuale, di prove dirimenti.

---

passare infine nelle mani di un tale Carlo Gherardi, verosimilmente prestanome di uno dei principali acquirenti intervenuti alla vendita dei beni della famiglia Ludovisi. Si veda López Conde 2019, pp. 53–54.

[28] Frutos 2009, p. 405.

[29] «Un retrato di bonzo che rappresenta il Re Carlo Secondo delle Spagne: Nostro Signore che Dio guardi à cavallo, con sotto nobile piedistallo». Madrid, ADA, Caja 302-04, f. 32r, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria p. 490, n. 1110.

[30] «*Una efigie del Rey Nuestro Señor de bronce a cavallo en una peana de pórfido y bronce, tasado en 1100*». Frutos 2009, p. 405, nota 1473.

[31] «*Más una efigie del Rey Nuestro Señor Carlos Segundo a cavallo, de bronce dorado, con peana de diferentes piedras embutidas de pórfido, con las armas reales, la peana con sus molduras de bronce dorado, tasado en oze milla reales*». Madrid, ADA, Caja 221-2, f. 1v, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria p. 622.



Cat. X. Gian Lorenzo Bernini (inv.), fonditore sconosciuto, *Ritratto equestre di Carlos II*, 1680 *ca.* Collezione privata. Foto: mostra *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica*.



Cat. 2, fig. 1. Gian Lorenzo Bernini (con interventi successivi di François Girardon), *Ritratto equestre di Luigi XIV*, 1675 *ca.* Versailles, Musée National du Château et de Trianon, n. inv. MR 1758. Foto: Musée National du Château et de Trianon.

**Cat. 3. *Crocifisso***

Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) (invenzione); Girolamo Lucenti (1627–92) (fusione)?; Francesca Bresciani e Monsù Geri (lavorazione del lapislazzuli)?; Francesco Feno, Domenico del Ponte, Carlo Mattei (rinettatura, doratura)?

1678 *ca.*

67 × 40 cm (figura), 93 × 52 cm (croce)

Bronzo dorato, lapislazzuli

Patrimonio Nacional, n. inv. 00610623

Provenienza: sconosciuta

Bibliografia: inedito

Questo crocifisso, realizzato in bronzo dorato su croce di lapislazzuli, inedito e praticamente dimenticato in un ambiente secondario del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, rientra a pieno titolo nell'ambito della produzione scultorea romana del XVII secolo[32]. Più precisamente, l'opera sembra costituire una variazione — con alcune differenze, che saranno meglio precisate in seguito — del *Cristo Crocifisso* che Gian Lorenzo Bernini (cat. 3, fig. 1), ormai quasi al termine della sua vita, concepì per l'altare del Sacramento della cappella omonima nella basilica di San Pietro in Vaticano, un progetto che si protrasse per oltre quarant'anni (cat. 3; fig. 2)[33].

Definito da Valentino Martinelli, chi ha rivolto le sue attenzioni precisamente all'ultimo crocifiso di Bernini, come «una creazione di eccezionale bellezza, di finissima qualità, di rara concezione (…)», nonché come un «pezzo unico, fuori serie, di una originalità irripetibile»[34], il *Crocifisso del Sacramento* è databile, grazie ai documenti rinvenuti anche da Anna Menichella[35] e da Alfredo Marchionne Gunter[36], al 1678, cioè a due anni dalla morte di Gian Lorenzo Bernini e al culmine di una lunga e proficua serie di Crocifissi che l'artista concepì nell'arco della sua lunga

[32] Ringrazio Ana García Sanz per avermi permesso di studiare l'opera dal vivo. Il nimbo non sembra congruente con il resto dell'opera, così come la lastra posteriore, che appaiono come aggiunte moderne. Anche il piedistallo non può essere considerato un prodotto romano del XVII secolo e fu verosimilmente realizzato in un momento incerto per adattare la scultura a un tabernacolo, funzione che essa ha ricoperto per un certo periodo, come dimostra una fotografia storica (Madrid, AGP, FODI, 00610645).

[33] Bernardini 2021, pp. 471-76, cat. 139, con ampia bibliografia precedente

[34] Martinelli 1996, p. 165.

[35] *L'Ultimo Bernini* 1996, pp. 233-50.

[36] *L'Ultimo Bernini* 1966, pp. 251-72.

carriera: dall'esemplare destinato a Felipe IV, e la sua derivazione per i Pallavicini (fig. 39)[37] ai modelli del Cristo vivo e del Cristo morto eseguiti per la basilica di San Pietro[38].

Tuttavia, il Cristo del Sacramento segna un decisivo mutamento nella resa espressiva del tema, introducendo una sensibilità nuova e radicalmente concentrata sull'esperienza della morte. In quest'opera, compare, come affermato da Martinelli, una figura morente, come si coglie nella «smorfia dolorosa del volto piagato, della testa reclinata sull'omero, con i capelli aggrumati, la barba "sudata" e gli occhi come fessure senza luce, sotto il tremito delle ciglia contratte, su cui sta per scendere un'ombra di morte; mentre dalle labbra inaridite esce ancora un soffio di vita». D'altra parte, «il corpo stirato è segnato dai colpi della violenza», marcato da «la tensione delle braccia allargate fino allo spasimo, le dita contratte, le gambe incurvate e strette al bacino dal laccio tagliente del perizoma, e il tronco scavato nell'addome, con il petto scosso dal fremito dell'agonia, mentre la testa rovesciata all'indietro è scossa dagli ultimi sussulti»[39].

Sebbene gli stessi dettagli anatomici e formali siano riscontrabili anche nell'esemplare spagnolo — il che ne evidenzia la dipendenza da quello romano — esistono piccole, ma non secondarie, differenze. In primo luogo, il perizoma presenta una conformazione diversa: nella versione romana appare più contenuto, mentre in quella madrilena, sul lato sinistro, presenta un'ondulazione più marcata. Inoltre, la modellazione plastica appare in parte irrigidita: i passaggi tra i piani anatomici del viso, come zigomi, fronte e mandibola, risultano meno sfumati e più schematici, e la resa della barba e dei capelli appare più sommaria, con masse aggrumate e poco articolate. L'effetto complessivo tradisce una certa durezza nella lavorazione del bronzo, che potrebbe indicare una fusione di seconda generazione, eseguita su un modello derivato ma non direttamente supervisionato dall'artista. A ciò si aggiunge lo stato conservativo della superficie, che evidenzia una perdita parziale della doratura originale, in particolare sul torace e sull'addome, dove si osservano aree opache e scolorite. Anche le braccia mostrano una doratura irregolare, probabilmente alterata dal tempo, dall'ossidazione o da precedenti interventi. Questo degrado, non uniforme, suggerisce un deterioramento progressivo, forse aggravato dalle condizioni ambientali del luogo di conservazione, e contribuisce a smorzare l'effetto plastico e luminoso che caratterizzava in origine il modello berniniano (cat. 3, fig. 3).

Inoltre, come rileva Martinelli, «la croce in bronzo e lapislazzuli è alta, dalla sommità alla base curvilinea, 79 cm; il Cristo in bronzo misura 25 cm in altezza e 21,5 cm in larghezza» — misure molto lontane da quelle dell'esemplare di Madrid, che presenta una figura alta 67 cm e

[37] Bernardini 2021, pp. 338-40, cat. 101.

[38] Bernardini 2021, pp. 372-75, catt. 112a, 112b.

[39] Martinelli 1996, pp. 165-66.

una croce di 93 cm. Risulta, inoltre, diversa anche la forma della croce, i cui quattro estremi sono arricchiti da elaborati terminali vegetali, estremamente ricchi e ornamentali, con profili mistilinei complessi, costituiti da una sequenza alternata di curve concave e convesse che si espandono in larghezza con andamento simmetrico. La decorazione mostra una sovrapposizione dinamica di fogliami spiraliformi, riccioli e volute in rilievo, che generano un effetto plastico al tempo stesso esuberante e ordinato, esaltando la centralità della figura del Cristo.

Alla luce di quanto detto, è quindi possibile definire l'opera madrilena come dipendente dalla creatività dell'ultimo Bernini, del cui modello costituisce una fedele ripresa, seppur con alcuni adattamenti e senza il suo diretto intervento. Anche se risulta allo stato attuale delle ricerche formulare ipotesi certe per quanto riguarda gli artefici della fusione, si può ragionevolmente presumere che siano stati gli stessi coinvolti nell'esecuzione dell'esemplare romano. Il modello in cera del maestro fu in quel caso fuso in bronzo dall'espertissimo Girolamo Lucenti[40], con l'assistenza di Francesco de Feno, al quale vennero corrisposti cinque scudi per il materiale e la rinettatura, e dei maestri Domenico del Ponte[41] e Carlo Mattei, incaricati della doratura a oro macinato della figura[42].

Particolarmente significative risultano le notizie relative alla lavorazione del lapislazzuli per il Crocifisso del Sacramento, il cui reperimento attesta le difficoltà incontrate nel procurare la preziosa pietra e la cura con cui la Fabbrica di San Pietro vigilò su tutte le fasi del processo, dall'acquisto del materiale alla scelta degli artigiani, fino alle delicate operazioni di taglio e montaggio. Tra gli artigiani coinvolti spicca una donna, Francesca Bresciani, figlia di Francesco Bresciani — attivo nella Cappella Cornaro, cantiere berniniano— insieme a «Monsù Geri»[43], protagonisti nella Roma del '600 della complessa lavorazione di questo materiale raro e raffinato. Secondo quanto sostenuto da Maria Grazia Bernardini, tale elemento non solo accresceva il

[40] «(…) nº 2025, adì 4 gennaio 1678, al Cavaliero Geronimo Lucente per gettare la Croce che va al Santissimo in S. Pietro, metallo in gettiti libre quindici» (Città del Vaticano, AFSP, *Registro di Bollettini di Uscita della Monitione*, 1668–80, piano 1, serie 8, vol. 363, f. 85r, trascritto in Marchionne Gunter 1997, p. 187, doc. 44; stessa informazione compare nel *Libro della Monitione*, 1668–82, piano 1, serie 8, vol. 365, f. 130, trascritto da Mara Sampaolieri e pubblicato in Martinelli 1996, p. 164). Ulteriori pagamenti a Lucenti, con le relative indicazioni archivistiche, si trovano in Marchionne Gunter 1997, pp. 187–88, docs. 46–47; p. 190, doc. 53; p. 191, doc. 54.

[41] Città del Vaticano, ASFP, Liste Mestrue e Giustificazioni, 1678, piano 2, serie 4, vol. 19, f. 45, trascritto in Marchionne Gunter 1997, p. 190, doc. 53.

[42] Città del Vaticano, AFSP, Liste Mestrue e Giustificazioni, 1678, piano 2, serie 4, vol. 19, f. 47r., trascritto in Marchionne Gunter 1997, p. 191, doc. 54.

[43] Questo personaggio è identificabile con Gerij Doyson, come proposto da Marchionne Gunter 1997, pp. 205–06, la cui vita e produzione vi sono ricostruite. Egli aveva sposato Francesca Bresciani dopo la morte della prima moglie, Anna, avvenuta nel 1669. Si veda Bertolotti 1880, p. 231, citato in Marchionne Gunter 1997, p. 191, nota 66.

valore dell'opera, ma costituiva anche un riferimento diretto alla figura di papa Clemente X, richiamandone lo stemma[44]. Tuttavia, occorre considerare che il *Crocifisso* fu eseguito dopo la morte di quel pontefice, all'inizio del pontificato del suo successore, Innocenzo XI Odescalchi, motivo per cui un rimando iconografico esplicito alla sua figura risulta, a mio avviso, poco plausibile.

È probabile, considerata la lussuosità dei materiali impiegati e l'elevato valore artistico dell'opera madrilena, che si trattasse di un dono diplomatico proveniente da Roma — forse addirittura dalla stessa corte pontificia — destinato a un membro della corte asburgica o borbonica, il quale avrebbe poi fatto pervenire il crocifisso alla fondazione regia. In alternativa, non si può escludere che la scultura sia giunta al monastero come parte della dote di una novizia al momento del suo ingresso in monastero[45]. In assenza di documentazione che confermi tali ipotesi, ogni interpretazione resta necessariamente speculativa.

Questo crocifisso rappresenta, allo stato attuale delle ricerche, l'unico esemplare noto derivante dal modello berniniano concepito per l'altare del Sacramento in San Pietro, il che gli conferisce un posto di rilievo all'interno della bibliografia sullo scultore. Si tratta, inoltre, di una testimonianza significativa della fortuna e della diffusione dell'arte di Gian Lorenzo Bernini in ambito spagnolo, finora trascurata dalla critica a causa della collocazione marginale in cui l'opera è stata a lungo conservata. La sua riscoperta e il suo studio contribuiscono a restituire visibilità a una scultura di alta qualità e a inserirla, con pieno diritto, nel panorama della ricezione del barocco romano presso la corte ispanica.

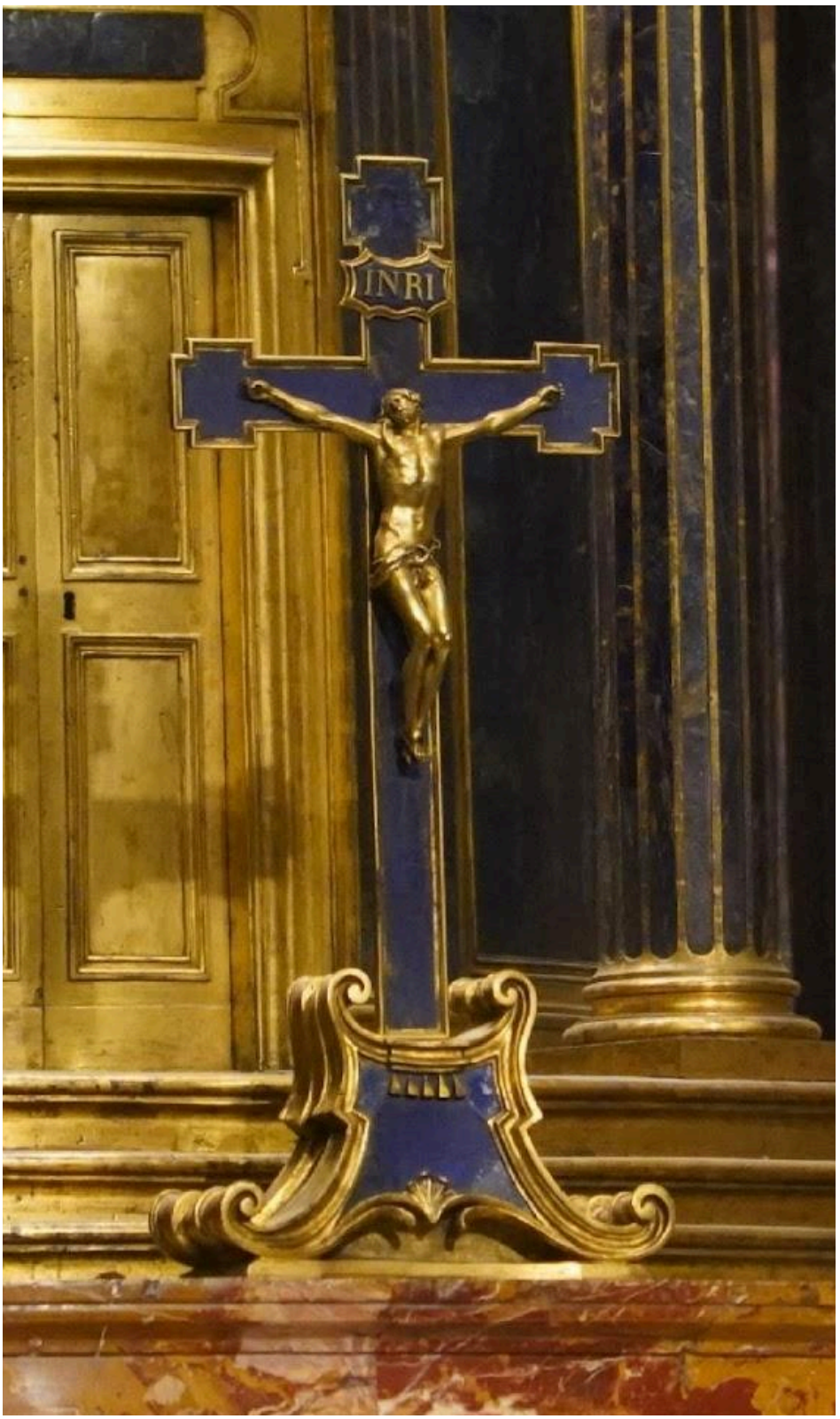
---

[44] Bernardini 2021, p. 57. Documenti nell'Archivio della Fabbrica di San Pietro, rintracciati da A. Menichella e da Marchionne Gunter, del marzo e del maggio 1678 relativi al lavoro con il lapislazzulo: Città del Vaticano, AFSP, Trascrizione dei Mandati 1674–1712, piano 1, serie 8, vol. 373, f. 81, a dì 7 marzo 1678, trascritto in *L'Ultimo Bernini* 1996, p. 250, doc. LXXX; Città del Vaticano, AFSP, Liste Mestruali e Giustificazioni, 1678, piano 2, serie 4, vol. 19, adì 25 aprile 1678, trascritto in Marchionne Gunter 1997, p. 190, doc. 52; Città del Vaticano, AFSP, Registro dei Mandati 1674–1712, piano 1, serie 8, vol. 373, f. 83, a dì 21 maggio 1678, trascritto in *L'Ultimo Bernini* 1996, p. 250, doc. LXXXI.

[45] Questa era una prassi piuttosto comune. In questo modo giunse probabilmente a Las Descalzas, tra le altre opere, anche il *Cristo* di Giambologna (Patrimonio Nacional, n. inv. 10090957), che potrebbe essere stato donato come parte della dote di María de Castro y Gattinara de Jesús, che prese il velo alle Descalzas. Cfr. R. Coppel, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 112–14, cat. 3.



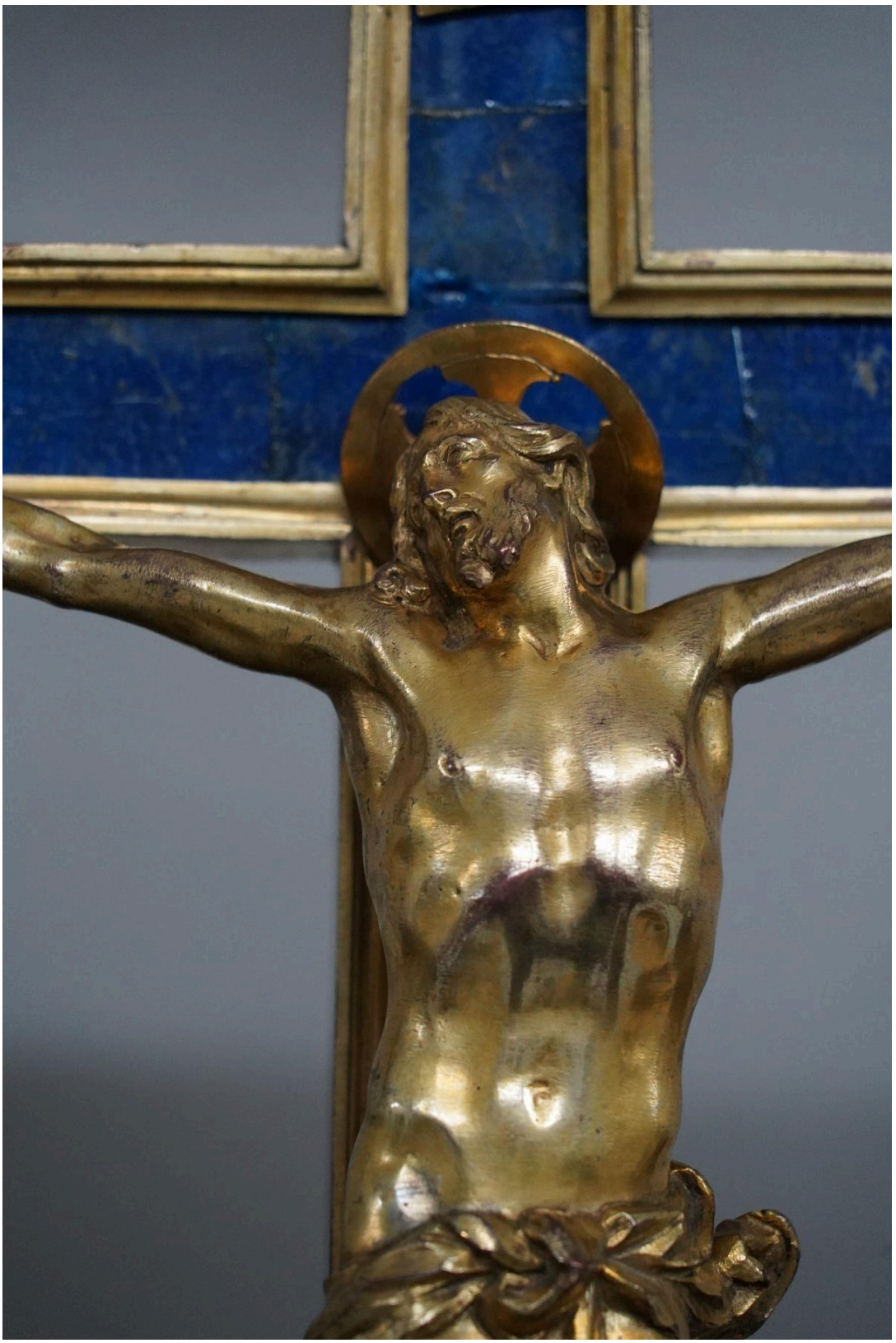

Cat. 3. Gian Lorenzo Bernini (inv.); Girolamo Lucenti (fus.)?; Francesca Bresciani e Monsù Geri (lavorazione del lapislazzuli)?; Francesco de Feno, Domenico del Ponte e Carlo Mattei (rinettatura e doratura)?; *Cristo crocifisso*, 1678 *ca*. Patrimonio Nacional, n. inv. 00610623. Foto: autore.




Cat. 3, fig. 1. Gian Lorenzo Bernini (inv.); Girolamo Lucenti (fus.); Francesca Bresciani e Monsù Geri (lavorazione del lapislazzuli); Francesco de Feno, Domenico del Ponte e Carlo Mattei (rinettatura e doratura); *Cristo del Sacramento*, 1678 *ca*. Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Cappella del Sacramento. Foto: autore.



Cat. 3, fig. 2. Gian Lorenzo Bernini e bottega, *Altare del Sacramento*, 1675-78 *ca.* Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Cappella del Sacramento. Foto: Wikipedia



Cat. 3, fig. 3. Gian Lorenzo Bernini (inv.); Girolamo Lucenti (fus.)?; Francesca Bresciani e Monsù Geri (lavorazione del lapislazzuli)?; Francesco de Feno, Domenico del Ponte e Carlo Mattei (rinettatura e doratura)?; *Cristo crocifisso* (part.), 1678 *ca*. Patrimonio Nacional, n. inv. 00610623. Foto: autore.

**Cat. 4. *Calvario***

Alessandro Algardi (1598-1654)(*Cristo*), Antonio Raggi (1624-1686) (*Maddalena*), fonditori sconosciuti

1680–84 *ca.*

58 × 40 (*Maddalena*); 73 × 59 (*Cristo*); 14 × 50 (roccia); 232 (altezza totale) cm.

Bronzo dorato

Patrimonio Nacional, n. inv. 10034701

Provenienza: incerta; forse dono del nunzio Savo Millini a Carlos II?; consegnato all'Escorial, dove tuttora si conserva, tra il 1681 e il 1687.

Bibliografia: Ximénez 1764, p. 125; Bermejo 1820, p. 246; Quevedo 1849, p. 322; Rotondo 1862, p. 258; Mayorga 1913, p. 179; Tormo 1925, p. 129; Andrés 1967, p. 133; Portela Sandoval 1994, pp. 248-49; Extermann 2009; G. Extermann, in *De Caravaggio a Bernini*, 2016, pp. 218–21, cat. 37; Curzietti 2020, p. 265; Vega-Loeches 2024

Questo gruppo scultoreo in bronzo dorato di grande formato, composto da un Cristo crocifisso e da una figura della Maddalena inginocchiata ai suoi piedi nel gesto di un pianto dolente, costituisce una significativa testimonianza del barocco romano all'interno delle Collezioni Reali spagnole, in quanto le sue figure evocano celebri composizioni di diversi scultori attivi nella Roma del Seicento. La figura muliebre fu attribuita da Grégoire Extermann, primo a pubblicare l'opera, allo scultore Antonio Raggi, non solo per le evidenti affinità formali con le sue sculture, ma anche per la vicinanza a modelli analoghi, quali la Maddalena del *Noli me tangere* nella cappella Alaleoni in San Domenico e Sisto (1649), una delle sue prime opere documentate a Roma[46]. Tuttavia — come lo stesso studioso ha rilevato — la dipendenza più stringente sembra rimandare alla Maddalena realizzata dallo stesso Raggi nel 1671 per Flavio Chigi, poi fusa in bronzo per accompagnare un Cristo in avorio di Lorenzo Rues, andando così a costituire un gruppo che fu donato nel 1692 dallo stesso Chigi a Cosimo III de' Medici (1642–1713) ed entrò nelle collezioni granducali; in epoca lorenese esso fu trasferito nella cappella di Palazzo Pitti, dove si conserva tuttora (cat. 4, fig. 1)[47].

Tuttavia, la qualità solo discreta della figura femminile nel gruppo escurialense —che presenta una certa rigidità nel trattamento dei panneggi e dei capelli, nonché una lieve sproporzione nelle mani— ha portato Jacopo Curzietti a mettere in dubbio l'autografia di Raggi. Inoltre, come lo stesso studioso osserva, le differenze dimensionali tra le due Maddalene (≈ 58

[46] Extermann 2009, p. 143. L'attribuzione è ripetuta in G. Extermann, in *De Caravaggio a Bernini*, 2016, p. 218.

[47] Extermann 2009, pp. 143-46; Curzietti 2020, pp. 264-67, cat. 36.

cm quella dell'Escorial, contro ≈ 54 cm quella fiorentina) escludono che l'esemplare spagnolo sia stato fuso direttamente dal modello in terracotta realizzato dallo scultore. Tali discrepanze sembrano piuttosto indicare una fusione derivata da un calco del bronzo già finito, procedimento che comporta normalmente un leggero aumento delle proporzioni, e che ben spiegherebbe le variazioni riscontrabili nella figura spagnola[48].

Sebbene tale valutazione sia in larga misura condivisibile, non è tuttavia possibile accettare — come propone l'autore — che l'opera escurialense sia stata eseguita a Firenze[49], poiché la cronologia del suo ingresso nel monastero esclude questa ipotesi: l'arrivo del gruppo all'Escorial è infatti documentato tra il 1681 e il 1687, durante il priorato di padre Francisco de los Santos, come attestato da Gregorio de Andrés[50], mentre il complesso Chigi giunse a Firenze soltanto nel 1692. Ne consegue che il pezzo spagnolo non può essere stato realizzato nella città medicea, dal momento che il modello oggi conservato a Palazzo Pitti vi arrivò quando il gruppo qui in esame era già in Spagna; tale circostanza impone pertanto di collocarne la fusione in un contesto anteriore e, con ogni probabilità, romano. Resta, quindi, allo stato attuale delle ricerche problematica la filiazione diretta dal modello fiorentino: occorre infatti domandarsi se l'opera escurialense debba davvero essere considerata una derivazione del gruppo oggi a Firenze o se, al contrario, non rappresenti piuttosto il risultato dell'accostamento di due oggetti autonomi — una Maddalena e un Crocifisso — destinati, come frequentemente accadeva, a essere combinati in forma di Calvario.

L'accostamento della Maddalena con una versione del Crocifisso ideato da Algardi per Innocenzo X pone, inoltre, ulteriori interrogativi[51]. La scelta del modello algardiano sembra infatti rispondere anzitutto a esigenze di adeguamento iconografico, poiché il numero dei chiodi impiegati nei piedi del Cristo — quattro, dettaglio tutt'altro che secondario — risultava pienamente conforme alla sensibilità devozionale iberica, che privilegiava stabilmente tale soluzione rispetto a quella, più diffusa altrove, che ne prevedeva tre. In questo senso, l'abbinamento appare coerente e perfettamente congruo con il contesto di destinazione. Al tempo stesso, non si può escludere che esso rispondesse anche a una precisa scelta di gusto, dal momento che il Crocifisso algardiano era già ampiamente diffuso e apprezzato in Spagna, dove godeva di una fortuna consolidata.

[48] Curzietti 2020, p. 265.

[49] Curzietti 2020, p. 265.

[50] Andrés 1963, p. 133, citato in Extermann 2009, p. 146.

[51] Montagu 1985, pp. 327-28, cat. L. 16. Nel 2009 Extermann attribuì il Cristo ad Antonio Raggi, mentre nel 2016 valutò la possibilità di una paternità dello stesso Algardi.

Alla luce di quanto esposto, non risulterebbe sorprendente che l'opera fosse giunta in Spagna come dono di un nunzio apostolico, poiché tali prelati offrirono con frequenza, negli ultimi decenni del XVII secolo e nei primi del XVIII, a Carlos II e alla sua corte Crocifissi di tradizione algardiana[52]. È sufficiente ricordare i doni di Giuseppe Archinto, nunzio in Spagna tra il 1696 e il 1700, che consegnò al cardinale Portocarrero — una delle figure più influenti della curia ispanica del tempo — un «Christo di bronzo in croce dell'Algardi»[53]. Alcuni anni più tardi, sotto il nunzio Giorgio Spinola, si prevedeva nel 1713 la consegna a Felipe V di «un crocefisso grande dell'Algardi con piede, e bronzi indorati»[54]. L'attestazione documentaria del pezzo in esame presso l'Escorial, già nel decennio 1680, consente di individuare come possibile intermediario il nunzio Savo Millini, grande committente delle arti e figura centrale nei rapporti tra Roma e Madrid. A lui si deve infatti anche il dono a Carlos II di un *Calvario di Cristo* di Guercino, ugualmente destinato al monastero, circostanza che conferma la sua familiarità con questo specifico luogo di devozione reale e la sua capacità di orientare il gusto della corte verso opere di alta qualità[55].

Comunque sia, l'opera dovette essere assai stimata al suo arrivo, come dimostra la sua collocazione nella cosiddetta «Celda del Obispo», dove è rimasta fino a oggi, divenendo uno dei pochi oggetti mobili dell'edificio filippino mai spostati nel corso dei secoli[56]. Tale collocazione non fu affatto casuale: si trattava infatti di uno degli ambienti più significativi del monastero, in quanto oratorio privato del priore e luogo destinato alla devozione dei sovrani durante le loro visite al cenobio[57]. La consegna dell'opera si inserisce in un ampio programma di rinnovamento decorativo intrapreso dopo l'incendio che, negli anni Settanta del Seicento, aveva gravemente compromesso l'edificio, e che trovò il suo apice nella decorazione ad affresco da Luca Giordano

[52] Extermann 2009, p. 147 ritiene che dietro al suo invio potessero trovarsi Flavio Chigi o il marchese del Carpio.

[53] Città del Vaticano, AAV, Segreteria Stato, Spagna, Appendice XIX, n. 22, vol. 15, s.f.

[54] Città del Vaticano, AAV, Segreteria Stato, Spagna, Appendice XIX, n. 22, vol. 15, s.f.

[55] Patrimonio Nacional, n. inv. 10014594. Vatican 2001; Vatican 2003.

[56] In quel luogo, come ricorda Extermann 2009, p. 146, lo descrivono Ximénez 1764, p. 125; Bermejo 1820, p. 246; e Rotondo 1862, p. 258. Si aggiunga inoltre la menzione in Quevedo 1849, p. 322. Non è menzionato nella *testamentaría* di Carlos II (Fernández-Bayton (1975-85), vol. III (1985), pp. 86-103, né nella *Descripción de El Escorial* di Santos 1698, come ricorda Vega-Loeches 2024, s. n. p., nota 19, né nel *Viage* di Ponz (1772-94) 1947, pp. 194-97. Per quanto riguarda la bibliografia escurialense più recente, è soltanto menzionato da Mayorga 1913, p. 179; da Tormo 1925, p. 129; e da Portela Sandoval 1994, pp. 248-49. Tuttavia, Paredes González 2010, pp. 1.132-33, ne riprende l'esistenza, trattandosi di uno dei Crocifissi che avrebbero parlato a sant'Antonio María Claret, arcivescovo di Cuba e confessore di Isabella II, priore del monastero tra il 1859 e il 1868.

[57] Bassegoda 2002, pp. 292-94.

delle volte della basilica, delle sale capitolari e delle dipendenze private[58]. In questo senso, il gruppo non solo testimonia l'impegno del monarca nei confronti della sua fondazione regia, ma si colloca anche nella tradizione dei Crocifissi donati dai re di Spagna all'Escorial fin dai tempi di Felipe II[59].

Alla luce di quanto precede, il *Calvario* dell'Escorial si configura come un'opera di straordinario valore storico e devozionale, la cui forma attuale deriva dall'incontro di tradizioni figurative romane e di precise esigenze iconografiche della *Monarchia Hispánica*. L'adozione del Crocifisso di memoria algardiana, insieme alla Maddalena di ambito raggiano, non risponde a una semplice continuità formale, ma a una scelta consapevole che riflette la particolare fortuna dell'arte di Algardi alla corte di Carlos II. La probabile mediazione di suo emissario—verosimilmente un nunzio apostolico— inscrive il gruppo nel quadro delle relazioni diplomatiche tra Roma e Madrid e nella pratica, ben documentata, dei doni di Crocifissi all'Escorial, ripresa e riaffermata dopo gli interventi di rinnovamento successivi all'incendio del 1671.

[58] Sancho 1989; Bassegoda 2003; Morán 2009a.

[59] Felipe II fece dono del celebre marmo di Benvenuto Cellini (Patrimonio Nacional, n. inv. 10034884), nonché dei due rilievi di Guglielmo della Porta (Patrimonio Nacional, nn. inv. 10014408, 10048054); Felipe III offrì il Crocifisso di Pietro Tacca (Patrimonio Nacional, n. inv. 10014818); e Felipe IV arricchì la collezione con i Cristi di Gian Lorenzo Bernini (Patrimonio Nacional, n. inv. 10014979) e di Domenico Guidi (Patrimonio Nacional, n. inv. 10045275).




Cat. 4. *Maddalena* (inv. Antonio Raggi; fonditore non identificato); *Crocifisso* (inv. Alessandro Algardi; fonditore non identificato); *Calvario*, 1680–84 *ca*. Patrimonio Nacional, inv. 10034701. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 4, fig. 1. *Maddalena* (inv. Antonio Raggi; fusione di Gregorio Dondini); *Crocifisso* (Lorenzo Rues); *Calvario*, 1671–72. Firenze, Gallerie degli Uffizi e di Palazzo Pitti, n. inv. sconosciuto. Foto: autore.

**Cat. 5.** ***San Michele Arcangelo che sconfigge il Demonio***

Da un modello di Alessandro Algardi (1598–1654) (inv.), fonditore sconosciuto, Domenico Guidi (1625-1701)?

1690 *ca.*

Bronzo dorato

74 cm.

Museo Carmelitano di Santa Teresa de Jesús, Alba de Tormes (Salamanca), n. inv. sconosciuto

Provenienza: regalato a Carlos II dal nunzio apostolico Federico Caccia nel 1693; da lui cui collezione passò a i beni di Marina de Neoburgo, chi lo donò nel 1743 al Convento di Alba de Tormes

Bibliografia: Gutiérrez Robledo 2014, pp. 264-65; D'Apuzzo 2017, p. 350; Martínez Leiva 2019; Martínez Leiva 2022, pp. 351-52.

Questo gruppo in bronzo dorato costituisce una versione del celebre *San Michele Arcangelo che sconfigge il demonio*, ideato da Alessandro Algardi intorno al 1650 su commissione di Taddeo Pepoli per il monastero olivetano di San Michele in Bosco a Bologna e oggi conservato presso il Museo Civico Medievale della città felsinea (cat. 5, figg. 2a, 2b)[60]. Riscoperta in tempi recenti da José Luis Gutiérrez Robledo[61], l'opera è stata oggetto di studio da parte di Gloria Martínez Leiva, i cui contributi hanno consentito di ricostruirne almeno in parte la provenienza[62].

La scultura giunse al convento delle Madres Carmelitanas di Santa Teresa di Jesús di Alba de Tormes come adempimento testamentario della regina Marianna di Neuburg (†1740), la quale — per la profonda devozione che nutriva nei confronti della santa abulense, i cui resti si conservano in loco — dispose una donazione in suo favore. Tale offerta comprendeva la somma di mille ducati e un'«*alhaja del valor de la misma cantidad, para adorno de la Santa*», valore al quale fu appunto stimata la scultura.

Non si trattava, infatti, di un'opera qualsiasi: il San Michele in bronzo era uno dei pezzi più amati della sovrana, che lo conservò accanto a sé a Toledo, dove risiedette tra il 1701 e il 1706, dopo essere stata allontanata dalla corte in conseguenza del suo sostegno alla candidatura

[60] N. inv. 1504. D'Apuzzo 2017, pp. 342-52, cat. 98, con bibliografía precedente, in part. Montagu 1985, pp. 200, 365-66, cat. 65 e Fagiani 2019.

[61] Gutiérrez Robledo 2014, pp. 264-65.

[62] Martínez Leiva 2019; Martínez Leiva 2022, pp. 351-52. Le informazioni che seguono provengono da questi due testi. In precedenza, come hanno sostenuto Gutiérrez Robledo 2014, p. 258, nota 27, la sua presenza nel museo di Alba di Tormes era attribuita all'azione del V duca d'Alba, Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont.

al trono spagnolo dell'arciduca Carlo d'Austria, figlio dell'imperatore Leopoldo I e dell'arciduchessa Eleonora Maddalena del Palatinato, sorella maggiore della regina, in opposizione al duca d'Angiò, futuro Felipe V, già insediato a Madrid. L'opera, replicando verosimilmente la disposizione che aveva avuto nell'Alcázar di Madrid, fu collocata nella cappella privata della sua residenza toledana, dove — come dimostra una memoria dei beni della sovrana — si trovavano allora «diferentes efigies de San Miguel y ángeles», tra cui non solo l'esemplare qui in esame, ma anche un San Miguel di Lorenzo Vaccaro (fig. 37)[63]. Tale disposizione dovette mantenersi almeno fino al 1726, anno in cui una successiva memoria conferma la presenza della scultura nello stesso luogo e, soprattutto, la sua sopravvivenza all'incendio dell'Alcázar avvenuto nel 1710, che distrusse molti dei beni della sovrana.

Dopo cinque anni trascorsi nella città del Tajo, il suo aperto e costante sostegno alla causa asburgica nella successione al trono del marito, Carlos II, costò a Mariana de Neoburgo l'esilio dalla penisola nel 1706; ella si stabilì a Bayonne, dove visse per oltre trent'anni e da cui fece ritorno solo poco prima della morte, potendo portare con sé soltanto poche opere della propria collezione personale[64]. Il San Michele, infatti, rimase a Toledo e fu trasferito a Madrid solo nel 1729, insieme agli altri effetti della regina, venendo depositato nel convento delle Monache Bernardine di Vallecas, situato tra la via di Alcalá e la Virgen de los Peligros, dove rimase fino alla morte della sovrana, avvenuta nel 1740. In seguito, nel gennaio del 1741, i beni conservati a Vallecas furono trasferiti alla calle de la Libertad, dove erano già confluiti gli oggetti rimasti a Guadalajara, ultima residenza della regina in Spagna dopo il suo rientro dalla Francia.

La consegna «*al Comvento de religiosas Carmelitas de la Villa de Alba*» fu eseguita in virtù di un ordine del 6 settembre 1743, come si legge nell'inventario dei beni redatto dopo la morte della sovrana, nel quale la scultura è descritta come «*El Archangel San Miguel, de bronce, con el diablo a sus pies, de tres quartas y media de alto, con una lanza en la mano, con su peana cubierta de evano con quatro vichas de bronze, que está mui maltratada*». La menzione precisa delle dimensioni, dell'iconografia e della base in ebano con applicazioni bronzee consente di identificare senza ambiguità l'opera con l'esemplare oggi conservato nel convento carmelitano di Alba de Tormes, dove risultano ancora visibili alcuni tra i danni già segnalati nel documento settecentesco. Tale continuità descrittiva rafforza in modo decisivo la ricostruzione della sua provenienza e ne conferma la permanenza ininterrotta nel medesimo contesto conventuale a partire dalla metà del XVIII secolo.

[63] Martínez Leiva 2018a.

[64] Tra queste, la *Storia di Psiche e Cupido* di Luca Giordano, attualmente conservata nelle collezioni reali inglesi (Royal Collection Trust, RCIN 402959–64, 406769–74). Si veda Martínez Leiva 2022, pp. 339–342.

Fino ad oggi, tuttavia, non era noto in che modo questa scultura fosse giunta nelle mani della regina. A tale incertezza è ora possibile fornire una risposta, grazie al rinvenimento di documentazione inedita che attesta come l'opera fu inizialmente donata a Carlos II dal nunzio apostolico Federico Caccia (1693–96), nel corso della sua missione diplomatica presso la corte spagnola. Questo dato consente non solo di chiarire un aspetto finora oscuro della provenienza della scultura, ma anche di confermare che il pezzo fu in un primo momento destinato al sovrano e, successivamente, da lui lasciato in eredità alla propria consorte[65]. La ragione di tale dono va ricercata non solo nell'intensa carica iconografica della figura dell'arcangelo — strettamente associata alle devozioni personali dei sovrani —, ma anche nell'apprezzamento per il classicismo bolognese che caratterizzò l'ambiente artistico della corte spagnola tra i regni di Felipe IV e Carlos II. In questo contesto, l'opera può essere considerata un ulteriore esempio della significativa ricezione di Algardi in Spagna a partire dalla metà del Seicento, confermando così la fortuna critica e collezionistica dello scultore nei circoli cortigiani madrileni.

In assenza di ulteriori riscontri documentari, si potrebbe ipotizzare che la versione oggi conservata a Salamanca sia stata realizzata *ex novo* con l'intento di essere inviata alla corte spagnola. Ciò potrebbe spiegare, come ha osservato Gloria Martínez Leiva, perché le ali del San Michele siano state fuse separatamente e poi assemblate al corpo principale: una soluzione tecnica che probabilmente rispondeva alla necessità di agevolarne il trasporto (cat. 5, fig. 1). Tale accorgimento, tutt'altro che secondario, suggerisce una pianificazione logistica accurata fin dalla fase progettuale dell'opera, rafforzando l'ipotesi di una committenza diretta e mirata alla destinazione iberica.

È quindi molto probabile che l'opera sia stata affidata a uno scultore attivo a Roma in quel momento, e il candidato più plausibile sembra essere Domenico Guidi, che non solo fuse il modello originale conservato a Bologna a metà del '600, ma che disponeva anche dei calchi originali ricevuti dal fondo di bottega del suo maestro Alessandro Algardi, ereditato insieme a Ercole Ferrata, Paolo Carnieri e Girolamo Lucenti[66]. Tra l'altro, già negli anni Quaranta del

---

[65] «una statua di S. Michele Arcangelo di bronzo dorato con il suo piedistallo dell'Algardi». Ciudad del Vaticano, AAV, Segretaria Stato, Spagna, Appendice XIX, n. 22, vol. 15, s.f.

[66] Alla morte di Ercole Ferrata, avvenuta nel 1686, l'inventario dei suoi beni attestava la presenza di «Un San Michele di creta crotta copia del Langardi» e di «Un San Michele con Demonio sotto di creta cotta» (Roma, ASR, Notai A. C, Filippo Senepa, 1686, parte 3, trascritto in Golzio 1935, p. 69, 73, citato in Montagu 1985, p. 367, cat. 65.L.D.2.). Come afferma Luigi Crespi nelle sue *Vite de' pittori bolognesi*, Algardi consegnò la terracotta originale all'abate Pepoli, il quale la depositò nella «sua Nobilissima Casa» (Crespi, Bologna, Bibl. Com., MS B.13). Jennifer Montagu 1985, p. 366, cat. 65.L.B.1 ha interpretato questa espressione come un riferimento alla sua casa religiosa, identificabile con la chiesa di San Michele in Bosco. Potrebbe dunque trattarsi del modello visto da Nicodemus Tessin, che forse,

Seicento, Guidi aveva preso parte attiva alla produzione e alla diffusione delle opere del maestro, dimostrando una particolare abilità nella traduzione dei modelli del maestro in versioni autonome, spesso arricchite da soluzioni formali personali.

Sebbene questa ipotesi debba ancora essere confermata attraverso l'analisi della documentazione contabile di Federico Caccia— attualmente in fase di studio —, appaiono piuttosto eloquenti le discrepanze formali rispetto agli esemplari noti. Gli studi comparativi condotti finora hanno evidenziato, come mi ha fatto notare Evonne Levy, che Guidi interveniva frequentemente sui modelli elaborati a partire dai prototipi algardiani, introducendo modifiche formali e soluzioni inventive che rivelano una certa autonomia esecutiva. In particolare, la personalizzazione del basamento — che in questo caso si configura come una completa invenzione dello scultore e, come dimostra la documentazione, è originale— rappresenta un aspetto distintivo dell'opera salmantina.

Inoltre, è stato possibile individuare differenze significative tra la versione di Salamanca e quella di Bologna anche nel trattamento del panneggio e in alcuni dettagli tecnici. Mentre nell'esemplare bolognese la catena che collega l'arcangelo al demonio è fusa in un unico pezzo, in quello spagnolo è composta da singoli anelli realizzati separatamente, una scelta che potrebbe riflettere sia esigenze tecniche legate al trasporto sia alla fusione. Analogamente, se nella versione italiana la cintura dell'arcangelo è ornata da rose (cat. 5, fig. 2a), quella spagnola presenta motivi circolari e una più ricca decorazione vegetale sul gonnellino. In termini generali, l'esecuzione dell'esemplare conservato a Salamanca rivela un livello di raffinatezza sensibilmente superiore, il che potrebbe indicare una committenza particolarmente esigente e una destinazione prestigiosa.

A oggi si conoscono poche versioni in bronzo di questa composizione[67]. Tra i due esemplari conservati in territorio inglese, il primo, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra (cat. 5, fig. 3), è stato considerato da Jennifer Montagu una copia tarda, verosimilmente di

---

trovandolo dipinto, fraintese la natura del materiale, ritenendolo realizzato «in wachss». Tessin (1687) 1914, p. 199, citato in Montagu 1985, p. 366, cat. 65.L.B.1.

[67] La prima versione fu realizzata da Giovanni Maria Rossi, «cavato dell'originale del Bronzo», come ricorda Malvasia 1686, p. 327. L'opera si trovava originariamente sulla sommità della cancellata che separava il coro delle monache dalla navata della chiesa del monastero di San Michele in Bosco, a Bologna, e andò perduta in un momento imprecisato (Montagu 1985, p. 366, cat. 65.L.C.1). Nell'inventario della collezione Peretti, situata nel palazzo di San Lorenzo in Lucina a Roma e redatto nel 1655, si menziona un «San Michele di bronzo in piedi con Lucifero sotto i piedi con lancia in atto di ferirlo», una descrizione che rimanda chiaramente alla composizione originale (Roma, Archivio di Stato, Notai Capitolini, Simoncellus, vol. 6645, f. 1306v, trascritto in Montagu 1985, p. 366, cat. 65.L.C.3). Oltre alle versioni in bronzo citate, Jennifer Montagu documenta anche l'esistenza di una terracotta alta 55 cm, che considera una possibile replica bolognese realizzata verso la fine del XVII secolo (Montagu 1985, p. 367, cat. 65.D.3).

bottega, poiché — come osserva la studiosa — presenta differenze sostanziali rispetto all'originale. Tali divergenze riguardano la disposizione delle figure sulla base, la distanza tra le ali, il movimento delle pieghe del mantello, la qualità della cesellatura delle fiamme, la resa dei capelli degli angeli e il trattamento dell'armatura dell'arcangelo, nella quale i cerchi incisi risultano privi del caratteristico motivo floreale centrale. Inoltre, gli arti delle figure risultano fusi separatamente e la catena è composta da anelli inseriti individualmente, come nell'esemplare spagnolo, a differenza della fusione unitaria dell'esemplare bolognese[68].

La seconda versione inglese, oggi appartenente a Daniel Katz, si distingue dal prototipo originario non solo per le dimensioni, ma anche per l'interazione tra l'arcangelo e il demonio (cat. 5, figg. 4a, 4b). In questo caso, san Michele brandisce un fulmine o una lancia, suggerendo una variante iconografica alternativa. Come ricorda Jennifer Montagu, Bellori descrive un esemplare in cui «l'arcangelo che impugna il fulmine e calca il demonio», il che potrebbe indicare che conoscesse questa versione o una derivata dallo stesso modello. L'opera, priva di ali, è stata attribuita a Domenico Guidi, come proposto da Johannes Auersperg in studi recenti[69].

Considerando l'elevata qualità esecutiva, le piccole varianti rispetto al modello originale e la sua illustre provenienza, si può affermare con ragionevole certezza che la versione conservata ad Alba de Tormes rappresenta, con ogni probabilità, la più compiuta tra le varianti note del gruppo di San Michele Arcangelo derivate dall'originale di Alessandro Algardi. L'accuratezza nei dettagli, la bellezza della fusione — imputabile a Domenico Guidi — e il contesto collezionistico in cui l'opera si inserisce ne fanno un esemplare di particolare rilievo all'interno della fortuna critica e materiale di uno dei modelli più celebrati della produzione algardiana.

[68] Montagu 1985, p. 366, cat. 65. C. 2. Alta 74.3 cm.

[69] Montagu 1985, p. 366, cat. 65. D. I. Alta 53.5 cm. *A catalogue celebrating* 1992, pp. 96 -97. J. Auersperg, in *European Sculpture* 2000, s. n. p., n. 31.



Cat. 5. Alessandro Algardi (inv.), Domenico Guidi? (fusione), *San Michele che sconfigge il demonio*, 1693 *ca.* Alba de Tormes (Salamanca), Museo Carmelitano di Santa Teresa de Jesús. Foto: autore.



Cat. 5, fig. 1. Alessandro Algardi (inv.), Domenico Guidi? (fusione), *San Michele che sconfigge il demonio* (retro), 1693 *ca.* Alba de Tormes (Salamanca), Museo Carmelitano di Santa Teresa de Jesús. Foto: autore.



Cat. 5, fig. 2a. Alessandro Algardi (inv.), Domenico Guidi (fusione), *San Michele che sconfigge il demonio*, 1651 *ca.* Bologna, Museo Civico Medievale, n. inv. 1504. Foto: autore



Cat. 5, fig. 2b. Alessandro Algardi (inv.), Domenico Guidi (fusione), *San Michele che sconfigge il demonio* (retro), 1651 *ca.* Bologna, Museo Civico Medievale, n. inv. 1504. Foto: autore.



Cat. 5, fig. 3. Da un modello di Alessandro Algardi. *San Michele Arcangelo che sconfigge il demonio.* London, Victoria and Albert Museum, inv. A.56-1951. Foto: Martínez Leiva 2019, p. 477



Cat. 5, fig. 4a. Da Alessandro Algardi, Domenico Guidi? (fusione). *San Michele Arcangelo che sconfigge il demonio* (fronte). Mercato dell'arte, Daniel Katz. Foto: *European Sculpture* 2000, s. n. p.



Cat. 5, fig. 4b. Da Alessandro Algardi, Domenico Guidi? (fusione). *San Michele Arcangelo che sconfigge il demonio* (retro). Mercato dell'arte, Daniel Katz. Foto: *European Sculpture* 2000, s. n. p.

**Cat. 6. *Ercole e Iolaus con l'Idra***

Scultore italiano?

Secondo terzo del XVII secolo

107 cm.

Marmo

Madrid, parque del Buen Retiro

Provenienza: inventariata nel **«**Despacho de la Torre**»** (fig. 56, n. 12) dell'Alcázar di Madrid dal 1686; depositata, dopo l'incendio dell'Alcazar de 1734 presso le «Casas del marqués de Bédmar» Madrid, fino al 1773 *ca.*; Palacio Real di Madrid, dalla fine del XVIII.

Bibliografía: Ponz (1772-94) 1947, pp. 97, 556; Bottineau 1958c, p. 164; Fernández-Miranda (1988-91), vol. I (1988), p. 82, n. 783; Estella 1993, pp. 75-77.

Questo gruppo in marmo bianco raffigurante Ercole, aiutato da Iolao, nell'atto di combattere l'Idra di Lerna fa parte delle Collezioni Reali spagnole almeno dal 1686, momento in cui è registrata nella **«**Despacho de la Torre**»** (fig. 56, n. 12) dell'Alcázar di Madrid, ovvero lo studiolo privato da Carlos II nella sua residenza ufficiale[70]. La decorazione di questo spazio, privo di dipinti in quanto affrescato, comprendeva unicamente una rappresentazione della Natività di Cristo in marmo e una serie di *bufetes*, circostanza che consente di immaginare la notevole preminenza e il forte impatto rappresentativo esercitati dal gruppo scultoreo all'interno dell'ambiente[71]. L'opera, tuttavia, non risulta ivi registrata alla morte di Carlos II nel 1700, rendendo pertanto ignota la sua collocazione all'interno delle Collezioni Reali in quel momento[72].

Tuttavia, l'opera dovette permanere in quella residenza madrilena, poiché risulta nuovamente registrata presso le Case del marchese di Bédmar a Madrid tra le sculture recuperate

[70] «*un Ercules de mármol hiziendo (sic.) a la hidra de las siete cabezas y otra figura que las va cauterizando con fuego*». Bottineau 1958c, p. 164, citato in Estella 1993, p. 76.

[71] «*Un nacimiento de nro. señor en piedra de alabastro las figuras de casi relieve entero con marco dorado y tallado con el tiene tiene vara y media de largo, y cerca de vara de alto*». Bottineau 1958c, p. 164.

[72] Fernández-Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 136. Nell'inventario dei *careos* del 1686 —vale a dire nel registro delle modifiche decorative subite dall'Alcázar tra il 1666 e il 1686— si specifica che il pezzo fu trasferito nelle **«**Bóvedas di Ticiano**»** (fig. 58) dell'Alcázar di Madrid: «*Se bajó a la bóveda de Tiziano una estatua de mármol blanco de la fábula de Hércules con la clava hiriendo a una hidra de siete cabezas, y otra figura que las va cauterizando, todo de mármol*». Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 3, f. 87v; trascritto in Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, appendice documentaria, p. 987, n. 1671. Tuttavia, l'opera non risulta ivi registrata nella *testamentaría* di Carlos II. Fernández-Bayton (1975–85), vol. I (1975), pp. 150–54.

dall'incendio dell'Alcázar, che, nella notte della vigilia di Natale del 1734, devastò l'edificio[73]. Dopo la costruzione del nuovo Palazzo Reale, il gruppo venne nuovamente incluso nell'apparato decorativo dell'edificio, come attestato dall'inventario delle sculture che lo ornano redatto alla morte di Carlos III nel 1788[74]. In un momento non precisamente documentato, l'opera passò infine al giardino del Buen Retiro, dove tuttora si conserva.

Come già osservava Margarita Estella, prima studiosa a pubblicare l'opera, il gruppo costituisce una chiara derivazione dalla celebre composizione di Alessandro Algardi di medesima iconografia, nota in diverse versioni e attribuita allo scultore bolognese da Jennifer Montagu sulla base di considerazioni stilistiche, che ne colloca l'elaborazione intorno agli anni Trenta del Seicento (cat. 6, fig. 1)[75]. Al di là di tale constatazione, Estella non poté tuttavia stabilire, tuttavia, a causa del cattivo stato di conservazione generale del manufatto con certezza, se la scultura fosse autografa di Algardi o piuttosto il prodotto di un suo allievo attivo a Roma, quale Domenico Guidi, poi inviato a Madrid[76].

Ciononostante, allo stato attuale degli studi, risulta anche plausibile riferire l'opera a un artista attivo in ambito spagnolo. Alla luce di questa suggestione, il nome che emerge con maggiore evidenza è quello di Giovanni Battista Morelli, attivo fino alla sua morte nel 1668 al servizio di Felipe IV e Carlos II. Benché la sua produzione sia ricordata prevalentemente per opere in terracotta e in gesso — come i celebri studi in stucco per il Gabinetto del Re ad Aranjuez[77] — non è fuori luogo rammentare come lo stesso Morelli realizzasse nel 1667, in marmo di Tortosa, la *Fuente del Peñasco* per il giardino del conte di Monterrey nel Prado: un complesso articolato su colonne in marmo verde, sormontate da un gruppo con Venere e Cupido sostenuto da quattro leoni dorati e circondato da quattro putti intenti a versare l'acqua in altrettante vasche, tutti in marmo[78].

Tuttavia, tale ipotesi solleva ulteriori questioni di non facile soluzione. Resta infatti da chiarire in che modo Morelli avrebbe potuto realizzare questa copia e, soprattutto, come avrebbe potuto avere accesso a un esemplare della composizione di Algardi per eseguirne una replica così

---

[73] «*Una lucha de hercules con la hidra, y otra figura a la espalda, todo de marmol blanco, de vara y media de alto, que le falta alguno remate*». Madrid, AGP, Secc. Administrativa, 768, exp. 10, s. f., n. 22. Il documento integrale è trascritto nell'appendice documentaria della presente tesi.

[74] «*estatua que representa la lucha de Hercules con la Ydra, y otra figura de la Envidia a la espalda de cuatro pies y medio*». Fernández-Miranda (1988–91), vol. I (1988), p. 82, n. 783, citato in Estella 1993, p. 76, nota 14.

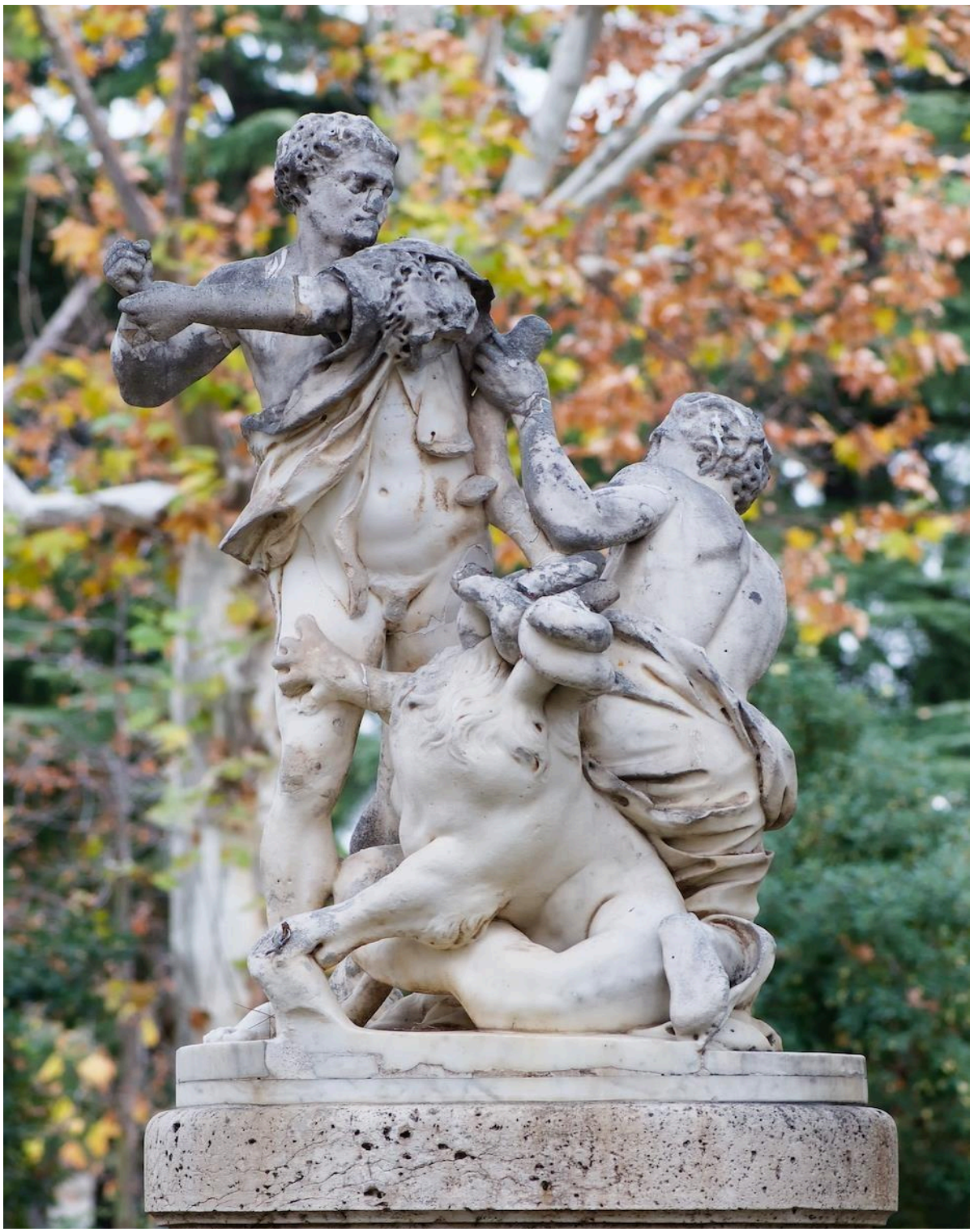
[75] Montagu 1985, p. 408, cat. L. 128.

[76] Estella 1993, p. 76.

[77] Patrimonio Nacional, n. inv. 10199639.

[78] Berwick y Alba 1924, p. 45, citato in Cruz Valdovinos 1995, p. 313, nota 17.

fedele. D'altra parte, qualora si accettasse l'attribuzione dell'opera a Morelli, la sua esecuzione dovrebbe necessariamente essere circoscritta a un arco cronologico piuttosto ristretto, successivo al 1666, per evitare contraddizioni con le informazioni fornite dai *careos*, che — come si è visto — registrano l'ingresso dell'opera nelle collezioni entro tale data e, comunque, non oltre il 1669, anno della morte dello scultore.



Cat. 6. Scultore non identificato, *Ercole e Iolaus con l'Idra*, secondo terzo del XVII secolo. Madrid, parque del Buen Retiro. Foto: autore



Cat. 6, fig. 1. Alessandro Algardi, *Ercule e Iolaus con l'Idra*, secolo XIX. Già a Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum; ubicazione attuale ignota. Foto: Montagu 1985, p. 202.

**Cat. 7a *Mercurio con amorino*; Cat. 7b *Apollo insegna a Cupido a tirare l'arco***

François Duquesnoy (1597-1643)

1630-40 *ca.*

66 x 34 x 26 (Cat. 7a); 64 x 34 x 17 (Cat. 7b) cm

Bronzo

Patrimonio Nacional, nn. inv. 10007800 (Cat. 7a); 10007801 (Cat. 7b)

Provenienza: documentati per la prima volta nel 1746 nel Palacio Real de la Granja de San Ildefonso (Segovia); conservati *in loco* almeno fino alla fine del XVIII secolo; registrati dal 1822 nella Biblioteca del Palacio Real di Madrid; restituiti alla Granja nel 2000; attualmente nella Galería de las Colecciones Reales de Madrid.

Bibliografia: Ponz (1772-94) 1947, p. 891; A. González-Palacios, in *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984, p. 272; A. Radcliffe, in *The Thyssen-Bornemisza Collection* 1992, p. 183; Cacciotti 1994, pp. 138, 170-71; Herrero 2000, p. 20; M. G. Barberini, in *L'idea del Bello* 2000, p. 403, cat. 8 (*Mercurio*); M. J. Herrero Sanz, in *La ilusión de la belleza* 2001, pp. 202-03 (*Mercurio*); Boudon-Machuel 2005, pp. 90-94, 265, cat. in. 53 ex. 3 e in. 55 ex. 3; Herrero Sanz 2008, pp. 132-33, cat. 40 (*Mercurio*), p. 134, cat. 41 (*Apollo*); M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en bronce* 2009, pp. 186-87, cat. 37 (*Mercurio*), pp. 188-89, cat. 38 (*Apollo*); B. Cacciotti, in *Brillos en bronce* 2009, pp. 192-93; Frutos 2009, pp. 301-02, 577; A. Bacchi, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 246-47, catt. 46, 47(*Apollo*, *Mercurio*).

Queste due statuette in bronzo, repliche delle celebri invenzioni dello scultore fiammingo François Duquesnoy eseguite per Vincenzo Giustiniani[79], raffigurano rispettivamente Mercurio (cat. 7a), assistito da un amorino intento ad allacciargli i calzari che gli conferiscono la velocità, e Apollo nell'atto di insegnare a Cupido l'uso dell'arco (cat.7b). Essi compaiono per la prima volta all'interno delle Collezioni Reali spagnole nell'inventario dei beni presenti nel Palacio Real de La Granja di San Ildefonso appartenuti a Elisabetta Farnese, redatto nel 1746 in occasione della morte del marito, Felipe V[80]. La loro presenza nella residenza reale è nuovamente attestata da

[79] «Per lo marchese Vincenzo Giustiniani, fece un Mercurio alto circa tre palmi, il quale si volge e si piega indietro a riguardare un amorino che gli allaccia i talari al piede, in accompagnamento d'un antico in metallo. Dopo fece un Apollo, compagno del Mercurio, e fiancheggiato nell'atto dell'Antinoo del Belvedere». Bellori (1672) 2009, vol. I, p. 300. Si veda G. Fusconi, A. Canevari, in *I Giustiniani e l'antico* 2001, pp. 230–32, cat. 17.

[80] «*Dos estatuas de Bronce, que rep[resen]tan la una a Mercurio con el Caduceo en la mano, en accion de hablar con un Cupidillo. Y la otra a Adonis en acción de hablar con un Cupidillo. Tienen a dos tercias y media*». Madrid, AGP, Administación General, caja 13.568, ff. 283v.-84r., trascritto in Caccioti 1994, p. 188, nota 206.

Antonio Ponz negli anni Ottanta del Settecento, che li ricorda nella nona sala del palazzo segoviano, accanto — tra le altre — alla *Fede* di Corradini (cat. 30)[81].

Nel 1822 risultano registrati, insieme ad altri bronzi della Collezione Reale, come la *Fontana dei Fiumi* di Bernini (cat. 1), nella Biblioteca del Palacio Real di Madrid[82], ambiente in cui sono ancora menzionati nell'inventario dei beni della monarchia redatto dopo la morte di Ferdinando VII, precisamente all'interno della cosiddetta biblioteca numismatica[83]. In quello stesso spazio rimasero almeno fino alla metà del XIX secolo[84], prima di essere trasferiti al «Salón de Alabarderos del Palacio» (cat. 7a, cat. 7b, fig. 2), da dove subirono ulteriori spostamenti all'interno dell'edificio.

Molto più complessa si rivela, allo stato attuale degli studi, la modalità di ingresso di questi bronzi nel patrimonio regio spagnolo, una questione tuttora priva di una soluzione definitiva. Beatrice Cacciotti ha ipotizzato che il *Mercurio* possa identificarsi con l'esemplare documentato nella raccolta di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio[85], menzionato sia nell'elenco dei beni dell'ambasciatore imbarcati da Roma a Napoli nel 1682, al termine della sua legazione presso la corte pontificia[86], sia riprodotto nel celebre *Album* di disegni che illustra l'insieme della collezione (cat. 7a, cat. 7b, fig. 1)[87]. L'opera risulta ancora registrata, cinque anni più tardi, nella galleria della residenza napoletana del viceré, insieme a un numero esiguo di sculture, tra cui un busto di Faustina, vari putti moderni e antichi in marmo, alcune medaglie, una copia dello *Spinario* e il tabernacolo della Madonna di Loreto oggi a La Granja (cat. X)[88]. Dopo la morte del marchese e il trasferimento dell'intera collezione a Madrid, l'opera è infine attestata nella sua dimora spagnola[89].

---

[81] «*Un apolito y un Mercurio de bronce*». Ponz (1772-94) 1947, p. 891.

[82] «*Pieza 13 de la Librería: Una figura con un niño a los pies de veintisiete pulgadas de alto por un modelo del flamenco*». Madrid, AGP, caja 767, exp. 1, s. f., trascritto in M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en bronce* 2009, p. 186.

[83] «*Biblioteca Numismatica. Dos Apolineos de bronce conocidos por los del Flamenco sobre zócalos de caoba, que valen 3000*». Madrid, AGP, Libros y Registros, 4.807, s. f., trascritto in M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en bronce* 2009, p. 186.

[84] «*Monetario. N. 131. Dos estatuas de bronce antiguas la una representa al parecer un Apolo con un amor; y la otra un Mancebo con un genio a los pies de 2 pies y 6 pulgadas de alto, con peanas de caoba con filete dorado*». Madrid, BP, II/4039 (14), trascritto in M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en bronce* 2009, p. 186.

[85] Cacciotti 1994, p. 170. Questa ipotesi è successivamente ripresa dalla stessa autrice in *Brillos en bronce* 2009, p. 192. Herrero 2000, p. 20 – senza tuttavia specificarne i motivi né fornire riscontri documentari – conferma tale identificazione, riproponendola anche in un contributo successivo 2008, p. 132.

[86] «Una Statua di Mercurio di bronzo di mano del Fiammengo, alta palmi 3». Madrid, ADA, caja 302, n. 4, f. 163v., trascritto in Cacciotti 1994, p. 189.

[87] London, Society of Antiquaries, MS 879, *Album Carpio*, f. 72.

[88] «Un'altra statua di bronzo d'un Mercurio con un Amorino al piede». Madrid, ADA, caja 217, n. 12, leg. 23, f. 27, n. 83, trascritto in Frutos 2009, p. 474, nota 875.

[89] Frutos 2009, pp. 301-02.

Tuttavia, l'identificazione del *Mercurio* qui in esame con l'esemplare già appartenuto al marchese del Carpio risulta problematica sotto diversi profili, soprattutto perché nessuna opera di questa natura compare negli elenchi delle sculture acquisite da Felipe V ed Elisabetta Farnese da Catalina de Haro y Guzmán, erede del marchese, la quale vendette parte della collezione paterna ai sovrani nel 1728. Inoltre, come hanno evidenziato in modo approfondito Marion Boudon-Machuel nei suoi studi dedicati a François Duquesnoy, il bronzo attualmente conservato in Patrimonio Nacional non corrisponde, per caratteristiche formali, alla versione raffigurata nell'*Album Carpio*[90]. L'opera in bronzo appartiene, secondo la studiosa, al primo modello ideato dallo scultore per Vincenzo Giustiniani[91] mentre l'esemplare illustrato nell'album corrisponde a una seconda versione[92], elaborata successivamente per creare un *pendant* più coerente con l'*Apollo*, disegnato in un momento successivo[93].

Non è stato tuttavia finora sufficientemente considerato quanto sia poco plausibile — se non addirittura improbabile — che Felipe V ed Elisabetta Farnese, dopo aver acquistato l'opera dalla collezione del Carpio e mossi dal desiderio di completarla con il suo *pendant*, abbiano commissionato o ricercato attivamente un Apollo al fine di chiudere la coppia[94]. Una simile

[90] L'impossibilità di identificare l'esemplare oggi conservato presso il Patrimonio Nacional con il disegno dell'*Album Carpio* è stata respinta da Beatrice Cacciotti, in *Brillos en Bronces* 2009, p. 193, la quale propone che «*las leves diferencias son imputable al dibujante anónimo [Paolo de Matteis], que hizo más pesadas las esbeltas formas del original y no supo calibrar con precisión la posición en el espacio de algunos detalles de las dos figuras*». L'assenza delle ali del putto si deve verosimilmente ai numerosi spostamenti subiti dalla scultura, così come la mancanza del suo caduceo, la cui presenza è ricordata da Antonio Ponz, come menzionato sopra.

[91] A questa tipologia appartengono, ad esempio, gli esemplari oggi conservati al Museo di Liechtenstein (Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, inv. SK 611 e SK 610), commissionati nel 1658 dal principe Karl Eusebius, circostanza che ne fa la versione più antica finora nota (Boudon-Machuel 2005, pp. 264–65, cat. In. 53 ex. 2 e In. 55 ex. 2); alla Collezione Huntington, a San Marino (inv. 17.22; Boudon-Machuel 2005, p. 267, cat. In. 53 ex. 8); e al Louvre (inv. OA 6912; Boudon-Machuel 2005, p. 267, cat. In. 53 ex. 9). Questi ultimi due esemplari devono essere considerati come versioni «tardive, come dimostra la bassa qualità della fusione e della cesellatura». M. Boudon-Machuel, in *Caravaggio e i Giustiniani* 2001, p. 540.

[92] Appartengono invece a questa variante gli esemplari conservati in una collezione privata parigina (Boudon-Machuel 2005, p. 268, cat. In. 54 ex. 8); nella Collezione Thyssen-Bornemisza (inv. DEC. 1596-1-2; Boudon-Machuel 2005, pp. 265–66, cat. In. 54 ex. 2 e In. 55 ex. 4); a Newby Hall, nello Yorkshire (Boudon-Machuel 2005, p. 266, cat. In. 54 ex. 3 e In. 55 ex. 5); e già nella raccolta di A. Mortimer L. Schiff a New York (Boudon-Machuel 2005, p. 268, cat. In. 54 ex. 9).

[93] Per le differenze formali tra le due versioni si veda Boudon-Machuel 2005, p. 91.

[94] La presenza di un bronzetto di Apollo da Duquesnoy in un dipinto già attribuito ad Antonio de Pereda, oggi conservato presso la Pollok House di Glasgow (inv. PC.26), segnalata da M. J. Herrero Sanz, in *Brillos en bronce* 2009, p. 40, ma in realtà già proposta da A. Radcliffe, in *The Thyssen-Bornemisza Collection* 1992, p. 183, è stata interpretata da A. Bacchi, in *De Caravaggio a Bernini*, 2016, p. 246 come prova certa della presenza materiale del bronzo in Spagna già nella metà del Seicento.

ricostruzione implicherebbe, da parte dei sovrani, una conoscenza specifica, se non addirittura sofisticata, della scultura romana del Seicento — circostanza tutt'altro che scontata. Inoltre, l'omogeneità tecnica della fusione e della cesellatura, insieme a numerosi dettagli esecutivi, attestano una piena coerenza formale e stilistica tra le due sculture, escludendo la possibilità che il *Mercurio* sia frutto di una fusione realizzata a notevole distanza cronologica dal compagno. Risulta, in definitiva, assai più naturale e coerente ipotizzare che le due opere siano giunte alla corte come un nucleo unitario fin dall'origine.

Ad ogni modo, questi due bronzi si distinguono per un'altissima qualità esecutiva[95], tanto da essere stati, in più occasioni, considerati come opere provenienti direttamente dalla bottega dello scultore fiammingo[96], e addirittura identificati con la versione eseguita da Duquesnoy per Vincenzo Giustiniani[97]. Una simile considerazione sembra indicare chiaramente che si tratti di oggetti concepiti per un contesto di committenza altissima, o quantomeno come doni atti a compiacere sovrani e, in tal senso, la loro presenza nelle Collezioni Reali borboniche non appare affatto casuale, ma pienamente coerente con una cultura visiva che privilegiava un gusto scultoreo improntato a un classicismo idealizzato e armonico, linguaggio formale "raffaellesco", di cui Duquesnoy fu uno degli interpreti più sensibili e colti nel panorama romano del Seicento.[98]

[95] A. González-Palacios, in *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984, p. 272.

[96] A. Bacchi, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 246. Dal canto suo, M. G. Barberini, in *L'idea del Bello*, 2000, p. 403 ha osservato come, «per la sua storia e la sua qualità», la versione appartenente a Patrimonio Nacional «è quella che meglio corrisponde all'originale menzionato da Bellori»

[97] Cacciotti 1994, p. 170. Tale ipotesi risulta tuttavia insostenibile, dal momento che l'*Apollo* figurava ancora in possesso dei Giustiniani a metà del XVIII secolo, quando l'esemplare oggi alla Granja era già registrato negli inventari borbonici. Le varie trascrizioni delle fonti e degli inventari della collezione Giustiniani sono state pubblicate da M. Boudon-Machuel, in *Caravaggio e i Giustiniani* 2001, p. 341.

[98] Lingo 2007, pp. 33-42.



Cat. 7a. François Duquesnoy, *Mercurio con amorino*, 1630-40 *ca.*, Patrimonio Nacional, n. inv. 10007800. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 7b. François Duquesnoy, *Apollo insegna a Cupido a tirare l'arco*, 1630-40 *ca.*, Patrimonio Nacional, n. inv. 10007801. Foto: Patrimonio Nacional.




Cat. 7a, cat. 7b, fig. 1. Paolo de Matteis (attr.), *Disegno del Mercurio con amorino per il Marchese del Carpio*, 1680–82 *ca.*, London, Society of Antiquaries, MS 879, *Album Carpio*, f. 72. Foto: autore.



Cat. 7a, cat. 7b, fig. 2. Fotografo non identificato, «Salón de los Alabarderos» del Palacio Real di Madrid, con *Mercurio* e l'*Apollo* collocati su due consolle, datazione sconosciuta. Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, n. inv. PAN-B-004243.21_P.

**Cat. 8a *Visione di Santa Rosa da Lima*; Cat. 8b *Matrimonio mistico di Santa Rosa da Lima***

Melchiorre Cafà (1636 *ca.* – 67)

1664-67 *ca.*

39 x 32 (ovale); 52 x 46 cm (con cornice)

Bronzo dorato su pasta vitrea a imitazione del lapislazzuli (cat. 8a); bronzo dorato su lapislazzuli (cat. 8b)

Patrimonio Nacional, nn. inv. 00611334 (cat. 8a), 0061133455 (cat. 8b)

Iscrizioni: Nella banca dati di Patrimonio Nacional – Goya – si sostiene che, nel *Matrimonio mistico* (cat. 8b), il numero 177 sia scritto sulla cornice. Non ho mai riscontrato tale dettaglio.

Provenienza: attestati in Spagna solo all'inizio del XX secolo; depositati nel Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

Bibliografia: Di Gioia 2002, pp. 180-81, nota 2; Montanari 2006.

La più antica attestazione in ambito iberico di questi rilievi, raffiguranti scene della vita di Santa Rosa da Lima — la Visione miracolosa delle rose (cat. Xa) e il Matrimonio mistico (cat. Xb)[99] — risale al 1900, anno in cui risultano per la prima volta registrati nel Monasterio delle Descalzas Reales di Madrid, che da allora ne divenne la sede espositiva permanente[100], con la sola eccezione del periodo della Guerra civile spagnola (1936–39), durante il quale le opere furono depositate presso il Museo Arqueológico Nacional di Madrid (cat. 8a, cat. 8b, fig. 1)[101] per ragioni di sicurezza, per poi farvi ritorno al termine del conflitto.

Di conseguenza, a causa di questi spostamenti drammatici, il loro stato di conservazione risultava fortemente compromesso almeno fino al 2006, quando furono sottoposti a un intervento di restauro. In particolare, la *Visione* aveva perduto parte del lapislazzuli del fondo, lasciando scoperto il supporto ligneo su cui sono montate le figure, mentre il fondo prezioso del rilievo *pendant*, andato perduto nel tempo, era stato sostituito con una pasta vitrea a imitazione

[99] Per la santa si veda *Santa Rosa de Lima y su tiempo* 1995.

[100] Questo dato, che non ho potuto verificare personalmente, è stato comunicato a Montanari 2006, p. 132 da Ana García Sanz, curatrice del Monasterio. Da quanto sembra, in tale inventario i rilievi risultano registrati come scene della vita di Santa Caterina.

[101] Madrid, IPC, Arb-MAN-0176. Il verbale di deposito, che Rafael Tornel ha portato alla mia attenzione, descrive le opere come un «*par de relieves de chapa de cobre. Bodas de Santa Margarita y Santa Teresa. Siglo XIX*» (Madrid, IPC, JTA, *Libro de Objetos*, 2, p. 216, n. 11917). Il fascicolo di restituzione, da parte sua, le descrive come: «*par de relieves de chapa de cobre sobre marmol azul. Marco de madera y cobre. Bodas de Sta. Margarita y Sta. Teresa*» (Madrid, IPC, *Expediente de Devolución* n. 131, s. f.).

del lapislazzuli[102] (Cat. 8a e Cat. 8b, fig. 2). Inoltre, due fori nella parte superiore del rilievo del Matrimonio, ora coperti dal nuovo sfondo, indicavano la perdita di qualche elemento figurativo.

In assenza di documentazione specifica sulla loro provenienza, e considerata l'attribuzione delle opere a Melchiorre Cafà, nonché la loro datazione agli anni Sessanta del XVII secolo, quando l'artista era attivo a Roma[103], è pertanto verosimile che tali rilievi vadano messi in relazione con il contesto della promozione del culto di Santa Rosa da Lima, portata a compimento durante il governo di Mariana de Austria, sotto la quale si ottenne dapprima la beatificazione della santa nel 1668, per opera di papa Clemente IX, e successivamente la sua canonizzazione nel 1671, sotto il pontificato di Clemente X. Tale esito costituì un importante successo simbolico per la *Monarchia Hispánica*, che vedeva così riconosciuto a livello universale il proprio ruolo nella promozione di una figura emblematica della cristianità americana. In tale contesto, manufatti di questo genere si configurano come strumenti privilegiati di diplomazia simbolica, perfettamente consoni a essere offerti ai sovrani spagnoli.

Il committente di questi rilievi potrebbe essere identificato, con buona verosimiglianza, nella figura di Antonio de Acuña, procuratore domenicano incaricato di promuovere presso la Curia romana la beatificazione di Santa Rosa da Lima[104]. Inoltre, egli ebbe un contatto diretto con il loro autore, Melchiorre Cafà, al quale affidò l'esecuzione della scultura della santa destinata al suo sepolcro a Lima (fig. 23)[105], nonché la realizzazione di diverse immagini onorifiche, alcune delle quali furono diffuse attraverso incisioni (figg. 24-25)[106], che aiutarono la diffusione del culto alla santa in diversi luoghi. D'altra parte, in seguito al successo della sua missione, Acuña risulta aver effettuato con certa frequenza doni ai sovrani spagnoli, tra cui numerose opere d'arte, in particolare reliquie e oggetti strettamente legati alla figura di Santa Rosa[107]. Tutti questi elementi lo rendono, dunque, la figura più plausibile non solo per aver commissionato questi rilievi, ma anche per averne curato l'invio a Madrid.

---

[102] Montanari 2006, pp. 131-32, fig. 159.

[103] Di Gioia 2002, pp. 180-81, nota 2. Montanari 2006, pp. 135–36. Rimane tuttora misteriosa l'identità del fonditore. Il trattamento delle superfici rivela una padronanza eccezionale nell'elaborazione del bronzo, come si può osservare, ad esempio, nelle diverse texture dei tessuti, nei dettagli delle nuvole e nella superba resa degli elementi naturali, particolarmente evidente nella *Visione*. Dettagli che, secondo Montanari 2006, p. 136, evocano le qualità del ritratto bronzeo di Alessandro VII (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 57.2a), fuso da Giovanni Artusi sotto l'attenta supervisione dello scultore maltese.

[104] Su di lui: Urdaneta 2001, Ojeda 2023, pp. 215–18.

[105] Anselmi 2006; Kinew 2016; Kinew 2019; Boehman 2021.

[106] Montagu 1984, pp. 51-54.

[107] Ojeda 2023, pp. 231-33.

Qualora si accogliesse l'ipotesi qui avanzata, si potrebbe cautamente suggerire che questi due rilievi abbiano fatto parte di un paliotto per un altare di eccezionale lusso impiegato in occasione delle celebrazioni per la beatificazione della santa, tenutesi nella chiesa romana di Santa Maria sopra Minerva su iniziativa dello stesso Antonio de Acuña. Le fonti ricordano infatti che tale oggetto «era composto dalla preziosità del lapislazzuli, dalla varietà dei diaspri e dallo splendore dell'agruñola [forse ametista]», materiali sui quali «l'oro, risplendente sul bronzo», fungeva «da raffinata incastonatura per le gemme e da rilievo», accogliendo «immagini raffiguranti i prodigi di quella Vergine [Santa Rosa], degni d'essere eternati nel bronzo». Una descrizione che, pur in assenza di riscontri documentari diretti, appare coerente — tanto sul piano tematico quanto su quello materiale — con le opere qui esaminate[108].

Tuttavia, questo paliotto, che avrebbe dovuto essere inviato in Perù insieme alla statua della santa, non giunse, per ragioni ancora sconosciute, mai in Sud America. In assenza di ulteriori attestazioni documentarie, risulta dunque plausibile ipotizzare che l'opera sia rimasta a Roma e che, in un secondo momento, sia stata smontata, con il conseguente riutilizzo delle sue componenti in contesti differenti. Una simile operazione non costituiva affatto un'eccezione nel contesto delle arti suntuarie e dell'oreficeria sacra del Seicento, dove la scomposizione e il riimpiego di manufatti realizzati in materiali preziosi rispondevano a logiche economiche, devozionali e diplomatiche strettamente intrecciate. In questo quadro, non si può escludere che i rilievi in bronzo dorato originariamente inseriti nel paliotto siano stati separati dalla struttura lapidea e destinati a una nuova funzione, eventualmente come oggetti autonomi o come doni, coerentemente con le dinamiche di circolazione e rifunzionalizzazione delle opere legate alla promozione del culto della santa[109].

Nonostante i rilievi siano verosimilmente usciti da Roma poco dopo la loro esecuzione — come qui si propone — una versione del *Matrimonio mistico* dovette rimanere a lungo a Roma,

---

[108] «*Aunque a expensas de mucho gasto se costeó el frontal, para que en la Yglesia de Predicadores de Lima sirva al sepulcro en que descansan tan sagrados Manes, […], [que se] componía de las preciosidades del lazuli* [lapislazzuli]*, de la variedad del diaspro, y de lo vistoso de la agruñola [¿amatista?], piedras, que hicieron rica joya, en que el oro que lucía al bronce servía al bello engaste de la fina pedrería, y al relieve de las imágenes, que significaban los prodigioso de aquella Virgen* [Santa Rosa]*, dignos de inmortalizarse en los bronces: tan admirable es la obra, que no extrañando esta Corte las mayores, despertó a todos la curiosidad, y su perfección se mereció los aplausos, dándole el primer lugar entre lo mucho rico, que de piedras preciosas celebra Roma, pero que mucho, que destinado para tan celebre Santuario, se mostrase a todos luces peregrino*». Parra 1670, pp. 106-07. Altre citazioni si trovano in Córdova y Castro 1668, p. 36, Leoni 1671, p. 270, Meneses y Arce 1670, pp. 107-11. Dell'esistenza di questo altare dà notizia Japón 2020, p. 268.

[109] Nelle descrizioni fornite da José de Mugaburu nel suo *Diario* 1712, vol. I, pp. 172, 180–83, 185, 198–99, 203, citato in Fleming 1947, p. 86 e Weddigen 2018, p. 133) riguardanti l'arrivo della scultura di Cafà a Lima, non si fa alcuna menzione dei rilievi in bronzo dorato.

come dimostra l'esistenza di numerose repliche realizzate in materiali diversi. Tra queste si segnala un esemplare in argento, già appartenuto alla regina Cristina di Svezia e non più rintracciabile[110]; un marmo in pessimo stato di conservazione presso il Museo di Roma (Cat. 8a, cat. 8b, fig. 3)[111]; una terracotta conservata nel Museo Nazionale d'Arte Antica della stessa città (Cat. 8a, cat. 8b, fig. 4)[112]; e una placca in bronzo dorato un tempo situata nella chiesa di Santa Maria della Scala a Roma, la cui ubicazione attuale resta sconosciuta (Cat. 8a, cat. 8b, fig. 5)[113]. A queste si aggiunge una placca di manifattura probabilmente romana passata sul mercato antiquario[114], nonché una terracotta che, secondo gli studi di Andrea Bacchi, potrebbe essere una delle prime opere — se non la prima in assoluto — di Massimiliano Soldani Benzi (Cat. 8a, cat. 8b, fig. 6)[115]. Un'ulteriore versione del *Matrimonio mistico* in bronzo dorato su fondo di lapislazzuli, probabilmente eseguita a Roma agli inizi del XVIII secolo, risultava appartenere alla collezione di Carlo Montanaro[116].

Il modello di riferimento per l'insieme di queste repliche non dovrebbe tuttavia essere ricercato tanto nell'esemplare madrileno, quanto piuttosto in uno dei «due bassorilievi in cera di Melchiorre [Cafà] raffiguranti Santa Rosa con la Madonna»[117], registrati all'interno dell'atelier dello scultore lombardo Ercole Ferrata, maestro di Cafà, che ne entrò in possesso dopo la prematura scomparsa dell'artista maltese[118]. La presenza di tali modelli nel laboratorio di Ferrata — uno dei più attivi, frequentati e popolosi della seconda metà del Seicento — potrebbe infatti

[110] «un ritratto di Santa Rosa e la Vergine Santissima con Nostro Signore in braccio, di gettito d'argento, il tutto sopra pietra venturina, alto palmi uno e mezzo, largo palmi uno et un quarto, con cornice d'ebbano filettata d'argento con porfido mischio, con quattro attaccagli d'argento fatti a rose in mezzo delle quattro parti di detta cornice». Montanari 1998, p. 370 e Montanari 2006, p. 137. Come propone Montanari 2006, p. 138, è possibile che l'opera sia stata donata da Decio Azzolino — uno dei principali sostenitori di Acuña nella gestione della causa di beatificazione della santa peruviana — alla regina, sua intima amica.

[111] Inv. MR 1780. Di Gioia 2002, pp. 176-81.

[112] Di Gioia 2002, pp. 176, 177, fig. 2.

[113] Nava Cellini 1956, p. 31, nota 22. L'opera appare tuttavia riprodotta in Di Gioia 2002, p. 178, fig. 3.

[114] Florencia, Kunstinstitut, Fototeca, inv. 463655. La placca, che misura 43 × 34 cm, è considerata un manufatto romano dei primi del Settecento ed è interpretata come una raffigurazione della Vergine con Santa Francesca Romana. Ringrazio Nicola Ciarlo per avermi segnalato l'esistenza di questa fotografia.

[115] *Expertise* di Andrea Bacchi per Antichità Alberto di Castro S.R.L. Ringrazio l'autore per avermi fatto notare l'esistenza di quest'opera.

[116] *Expertise* di Andrea Bacchi per Antichità Alberto di Castro S.R.L., p. 2.

[117] Golzio 1935, pp. 70, 72 citato in Montanari 2006, p. 137.

[118] Preimesberger 1973, pp. 230-35 identificò questi rilievi come modelli preparatori per le scene laterali dell'altare maggiore della chiesa di Santa Caterina a Magnanapoli, che furono tuttavia realizzate un secolo più tardi da Pietro Bracci.

contribuire a spiegare la fortuna e la diffusione di queste composizioni, poiché una parte consistente del fondo di bottega veniva regolarmente impiegata come materiale didattico per la formazione degli allievi. È verosimilmente in questo contesto che si potrebbe collocare, ad esempio, la menzionata terracotta di Massimiliano Soldani Benzi, probabilmente eseguita a partire da uno di questi prototipi, come esercizio di pratica scultorea nell'ambito dell'attività formativa svolta all'interno dell'atelier di Ferrata[119].

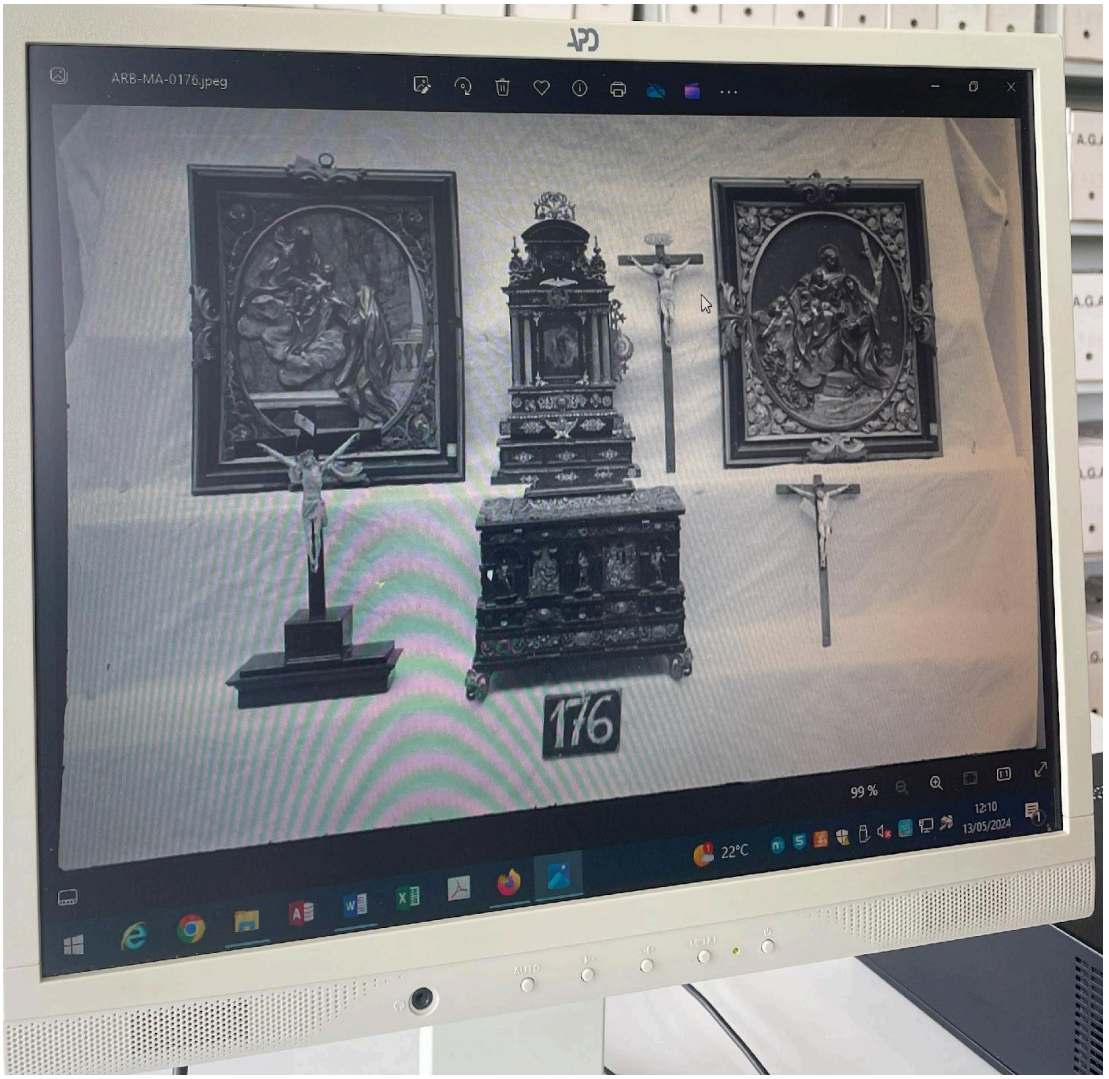
[119] *Expertise* di Andrea Bacchi per Antichità Alberto di Castro S.R.L., pp. 3-4.



Cat. 8a. Melchiorre Cafà (inv.), fonditore sconosciuto, *Matrimonio mistico di Santa Rosa da Lima*, 1664-67. Patrimonio Nacional, n. inv. 00611354. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 8b. Melchiorre Cafà (inv.), fonditore sconosciuto, *Visione di Santa Rosa da Lima*, 1664-67. Patrimonio Nacional, n. inv. 00611355. Foto: Patrimonio Nacional.




Cat. 8a, cat. 8b, fig. 1. Fotografo sconosciuto, *I rilievi di Cafà depositati presso il Museo Arqueológico Nacional durante la Guerra Civile*, 1937 *ca.* Foto: Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Arb-MAN-0176.



Cat. 8a, cat. 8b, fig. 2. Fotografo sconosciuto. Stato del *Matrimonio mistico di Santa Rosa da Lima* dopo la Guerra Civil. Datazione sconosciuta. Foto: Montanari 2006, p. 131, fig. 159.



Cat. 8a, cat. 8b, fig. 3. Ignoto scultore da Melchiorre Cafà, *Matrimonio mistico di Santa Rosa da Lima*, ultimo terzo del XVII secolo. Roma, Museo di Roma, n. inv. MR 1780. Foto: Di Gioia 2002, p. 177.



Cat. 8a, cat. 8b, fig. 4. Ignoto scultore da Melchiorre Cafà, *Matrimonio mistico di Santa Rosa da Lima*, ultimo terzo del XVII secolo. Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, n. inv. sconosciuto. Foto: Di Gioia 2002, p. 178, fig. 2.



Cat. 8a, cat. 8b, fig. 5. Ignoto scultore da Melchiorre Cafà, *Matrimonio Mistico di Santa Rosa da Lima*, ultimo terzo del XVII secolo. Già Santa Maria della Scala, Roma. Foto: Di Gioia 2002, p. 178, fig. 3.



Cat. 8a e Cat. 8b, fig. 6. Massimiliano Soldani Benzi, *Matrimonio mistico di Santa Rosa da Lima*, 1681. Roma, Mercato dell'Arte, Antichità Alberto di Castro S.R.L. Foto: Andrea Bacchi.

**Cat. 9.** ***Tabernacolo della Madonna di Loreto***

Giovanni Battista Capozio (estremi cronologici sconosciuti), Paolo Perrella (estremi cronologici sconosciuti)

1685

Dimensioni sconosciute

Lapislazzuli, bronzo, rame dorato

Patrimonio Nacional, senza n. inv.

Provenienza: collezione di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, Roma, 1677-82?; Napoli, 1683-87; collezione di Catalina de Haro y Guzmán, Madrid, fino al 1728; regalato da Catalina de Haro y Guzmán a Felipe V?; depositato nel 1725 nella Colegiata del Palacio Real de La Granja, dove si conserva tuttora.

Bibliografia: Sedeño (1825) 1845, p. 7; Breñosa, Castellarnau 1884, p. 137; Maestre 1936, p. 32; Fagoaga, Muñico 1985, p. 66; González-Palacios 2001, p. 37; Frutos 2009, pp. 301, 610, appendice documentaria p. 487, n. 90, pp. 561, 563.

Questo tabernacolo, contraddistinto da una struttura architettonica di marcata impronta barocca, articolata da colonne tortili in pietra preziosa e arricchita da un complesso apparato decorativo in metallo dorato, presenta un corpo centrale destinato a custodire un dipinto mariano protetto da vetro, affiancato da angeli e sormontato da un frontone spezzato con croce apicale, mentre la base è sostenuta da quattro leoni in bronzo dorato. Proprio tali elementi — le colonne in lapislazzuli, la presenza di figure angeliche e il sostegno leonino — inducono a considerare la possibilità che si tratti dello stesso tabernacolo registrato nell'inventario della collezione del marchese del Carpio, redatto a Napoli all'indomani della sua morte nel 1687, dove c'era «un reliquiario con colonne di lapislazzuli, piedi e cornici, e lavori di rame indorato con due puttini, due angeli, e sostenuto da quattro leoni di rame dorato, che vi è un quadro della Madonna di Loreto con cristallo davanti», descrizione che combacia puntualmente con l'oggetto in esame[120].

Il marchese doveva nutrire una particolare affezione per questo pezzo, poiché esso non solo era custodito «in una cassa di marocchino cremisi indorata, foderata d'armesino con l'arme di Sua Eccellenza»[121] — circostanza che lascia già trasparire la stretta relazione dell'oggetto con il

[120] Madrid, ADA, caja 217, n. 12, f. 22, trascritto in González-Palacios 2001, p. 37.

[121] Conosciamo questo dato grazie alla trascrizione integrale dell'inventario – la cui ubicazione è citata nella nota precedente – effettuata da Leticia de Frutos nell'appendice documentaria della sua monografia sul marchese del Carpio. Si veda Frutos 2009, appendice documentaria, p. 487, n. 90.

suo proprietario —, ma era altresì collocato nella sua stessa camera da letto, suggerendo così un rapporto di familiarità quotidiana con il tabernacolo[122]. Inoltre, quando, al termine del suo viceregno nel 1687, la maggior parte delle opere era già stata trasferita da Napoli verso la Spagna, egli volle ancora trattenere presso di sé l'oggetto, scelta che costituisce un indizio eloquente della particolare considerazione di cui esso godeva[123].

L'oggetto qui in discussione dovette essere realizzato intorno al 1685, come dimostra una serie di pagamenti, rinvenuti da Leticia de Frutos, effettuati dal marchese del Carpio a due dei suoi artisti di fiducia: Paolo Perrella, al quale furono corrisposti «*treinta ducados a cuenta del ornamento que ha hecho para Nuestra Señora de Loreto, ajustado con la sobrecaxa de marroquino en setecientos ochenta reales*»[124]; e Giovanni Battista Capozio, al quale furono consegnati «*treinta ducados a cuenta del ornamento de Nuestra Señora de Loreto, ajustados en doscientos cuarenta y ocho ducados*»[125]. Questi due scultori, che seguirono il marchese lungo tutta la sua carriera diplomatica, da Roma a Napoli, restano figure ancora poco indagate dalla storiografia, circostanza che rende opportuno soffermarsi brevemente sulla loro attività, al fine di chiarirne il ruolo e definire con maggiore precisione il contesto entro cui collocare questo oggetto.

Giovanni Battista Capotio, o Capozio, figura ancora «oscura», come la definisce Andrea Bacchi[126], si specializzò nella lavorazione delle pietre dure e del bronzo, competenze che — come ha suggerito Leticia de Frutos — potrebbe aver appreso nel secondo terzo del XVII secolo sotto la guida di Adonio Capotio, verosimilmente suo familiare, marmoraro ed esperto nella

[122] Frutos 2009, pp. 301, 610.

[123] Frutos 2009, p. 576. Tra queste figuravano la scultura del suo cane Rossetto (figg. 63a, 63b), il busto eseguito per lui da Alessandro Rondoni, le quattro allegorie marmoree femminili dello stesso autore (cat. 15a, cat. 15b, cat. 15c, cat. 15d), il ritratto equestre di Carlos II di Bernini (cat. 2), i busti di Semiramide e Pentesilea (cat. 12a, cat. 12b) e, oltre a numerosi elementi in porfido, un cospicuo gruppo di tabernacoli e reliquiari, tra cui quello qui preso in esame, e un crocifisso in bronzo. Mi chiedo se questo ultimo non possa identificarsi con il «crocifisso di bronzo con sua croce di pero nero con suo titolo I.N.R.I., con suo piede di pero nero con sue cornici di bronzo, comprato dall'eredità della buona memoria dell'Em.mo Cardinale Facchinetti», registrato nell'inventario dei beni del marchese del Carpio redatto prima della sua partenza da Roma nel 1682, quando fu nominato viceré di Napoli (Madrid, ADA, caja 302, n. 4, f. 175v; trascritto in Cacciotti 1994, p. 193). Inoltre, come mi ha ricordato Leticia de Frutos, che qui desidero ringraziare, il marchese del Carpio aveva manifestato la sua devozione alla Vergine di Loreto in diverse occasioni e, infatti, il 15 aprile 1682 visitò il suo santuario. Frutos 2009, p. 666, nota 685.

[124] Madrid, ADA, Caja 216-1, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, p. 561. Un altro pagamento allo stesso artista, per la medesima opera, fu emesso il 21 aprile e appare registrato nella referenza citata precedentemente in questa stessa nota.

[125] Madrid, ADA, Caja 216-1, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, p. 563. Altri due pagamenti, emessi il 14 e il 21 aprile allo stesso artista per la medesima opera, sono registrati nella medesima referenza.

[126] Bacchi 2015, p. 56.

lavorazione delle pietre dure al servizio delle più nobili famiglie romane[127]. Tra queste figuravano i Barberini, per i quali — e in particolare per Francesco — eseguì il taglio e la lucidatura di lapislazzuli destinati a «una cornice in ottangolo», pagatagli da Antonio Giorgetti nel 1662 e destinata ad accogliere un rilievo in argento con la *Natività*, disegnato dallo stesso Giorgetti e fuso da Michele Sprinati[128]. Nel 1673 lo stesso Adonio è documentato, accanto a Francesca Bresciana e a suo marito Monsù Geri, nella «lavorazione del lapislazzuli, taglio e unione dei singoli pezzi» per l'altare del Sacramento in San Pietro in Vaticano, progetto diretto da Gian Lorenzo Bernini (cat. 3, fig. 2)[129]. Fu forse su suggerimento dello stesso scultore napoletano, molto vicino a Gaspar de Haro y Guzmán, che — tramite la conoscenza del suo parente — Giovanni Battista Capozio entrò quindi nell'orbita del marchese del Carpio a Roma.

Da quel momento venne coinvolto nell'esecuzione di vari progetti avviati dallo spagnolo, tra cui la versione della *Fontana dei Fiumi* (fig. 42), che l'ambasciatore affidò a Bernini[130], e in altre opere in porfido, tra le quali «alcune anime della fontana ottangola dell'Anatre […]», che egli stesso dichiarò essere di sua mano[131], nonché nella *Fontana de la Piagna*, eseguita in gran parte in porfido e bronzo[132]. Dopo il trasferimento del diplomatico a Napoli, Capozio lavorò all'altare destinato al monastero di Loeches successivamente collocato nella Cappella Reale dell'Alcázar di Madrid (fig. 78)[133], nonché a una fontana in pietra verde antica, ornata di bronzo, rimasta incompiuta alla morte del marchese[134]. Inoltre, si occupò di interventi minori nel palazzo, come la pulitura dei balconi e dei marmi, e dell'esecuzione di alcune opere in piperno[135].

---

[127] Frutos 2009, p. 395. Un breve profilo biografico si trova in Bulgari 1958, vol. I, p. 242.

[128] Faceva parte di una serie di tre rilievi in argento destinati al cardinale Francesco Barberini — gli altri due, raffiguranti la Trinità e la Pietà, erano modelli di Alessandro Algardi. Si veda Montagu 1970, p. 279, nota 19 e p. 298, citato in Frutos 2009, p. 492, nota 1435 e anche Montagu 1985, p. 342, cat. 31. Si ricorda, inoltre, che di questa composizione si conserva una versione inedita presso il Museo Carmus di Alba de Tormes (Salamanca) (fig. 28), stesso museo che conserva il *San Michele Arcangelo che sconfigge il Demonio* di Algardi (cat. 5).

[129] Carta 1996, p. 39, citado en Frutos 2009, p. 492, nota 1435. Un pagamento analogo si trova in Weil 1966-67, p. 10, nota 13. Si tratta degli stessi orafi che realizzarono il *Cristo del Sacramento* per la cappella omonima nella Basilica del Vaticano, del quale esiste una derivazione nel monastero delle Descalzas Reales di Madrid (cat. 3).

[130] Avey 2003.

[131] Frutos 2009, p. 665, nota 671.

[132] Madrid, ADA, caja 302-04, f. 173v., trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, doc. 29, p. 227. Frutos 2009, p. 665, nota 671.

[133] Frutos 2009, pp. 609, 612, 665, nota 679; pp. 665-66, nota 681; p. 666, nota 682; p. 667, nota 705. Per l'altare Fernández-Santos 2008, con bibliografia

[134] Frutos 2009, pp. 665-66, nota 681.

[135] Frutos 2009, pp. 608, 665, nota 667.

Paolo Perrella, bronzista ed ebanista, è una figura di difficile identificazione. Allo stato attuale delle nostre conoscenze sappiamo soltanto che operò al servizio del marchese del Carpio, prima a Roma e poi a Napoli, partecipando alla realizzazione dell'altare destinato al monastero di Loeches, già menzionato[136]. Inoltre, gli si deve «una fontana per ornamento di camera di palmi cinque e mezzo, tutta di bronzo guarnita di pietra verde antica», commissionata dal marchese e, alla morte di quest'ultimo, non ancora saldata[137].

Determinare il momento in cui l'opera giunse nelle Collezioni Reali spagnole risulta assai più complesso, a causa della mancanza di prove documentarie concrete allo stato attuale delle ricerche. Difatti, il tabernacolo non compare nell'elenco degli oggetti che Carlos II acquistò dagli eredi del marchese per far fronte ai suoi debiti[138], né risulta registrato negli inventari del patrimonio della Corona redatti dopo la morte del monarca, nel 1700[139], il che lascia sospettare che sia entrato nel patrimonio regio solo in un secondo momento. Nonostante ciò, non sembra sia stato acquistato da Felipe V e Isabella Farnese nel 1728, quando comprarono da Catalina de Haro y Guzmán un cospicuo lotto di sculture e oggetti di lusso ereditati da suo padre, poiché il suo primo riferimento documentario risale a tre anni prima[140], quando nel 1725 furono corrisposti otto *reales* al pittore Francisco Ortega per il trasporto della «*alaja de piedra lapis lazuli que ha de servir para el sagrario de esta iglesia* [la Colegiata de La Granja]», identificabile con il manufatto qui studiato[141].

La collocazione del manufatto in questo contesto assume un particolare rilievo, poiché all'epoca la Collegiata costituiva la cappella principale del Palacio Real de la Granja, residenza dei sovrani e luogo prescelto dalla coppia reale per ritirarsi in vista dell'imminente abdicazione di Felipe V. La sua installazione, avvenuta nel 1725, coincide non solo con il momento in cui Benedetto XIII si apprestava a concedere all'edificio il rango di collegiata — accrescendone così il prestigio religioso e istituzionale —, ma anche con la fase di elaborazione del nuovo altare destinato a dominare lo spazio presbiteriale. Il progetto iniziale, che prevedeva un arredo scultoreo integrale comprendente, tra l'altro, le quattro Virtù in bronzo (figg. 82, 83, 84, 85), fu in seguito abbandonato a favore di una soluzione incentrata su una grande tela, dapprima affidata a Procaccini e, dopo la sua morte, portata a compimento da Domenico Maria Sani, ai cui piedi

[136] Frutos 2009, pp. 608-14.

[137] Frutos 2009, p. 612.

[138] Frutos 2009, pp. 714-18.

[139] Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), pp. 127-40; vol. II (1981), pp. 258-65; vol. II (1985), pp. 13-24.

[140] Frutos 2009, p. 730.

[141] Madrid, AGP, Libros y Registros, 10.337, 1725. Per questo personaggio, pittore di origine jiennense, si vedano Barrio Moya 1997, Barrio Moya 2000.

venne collocato il tabernacolo (fig. 87)[142]. È proprio all'interno di questa ridefinizione dell'apparato dell'altare maggiore che si può plausibilmente collocare l'inserimento dell'opera qui studiata, integrata consapevolmente nel disegno complessivo del retablo[143].

L'oggetto è rimasto in quel luogo sin dal momento della sua collocazione, riuscendo a sopravvivere a fasi di particolare difficoltà, dalla riforma dell'interno della Collegiata nel 1768[144] fino al periodo del governo napoleonico (1808–13), durante il quale — come riferiscono José de Fagoaga e Tomás Muñico — molti degli oggetti preziosi appartenenti alla chiesa furono distribuiti come mezzo di «pago y socorro»[145]. La sua presenza nel medesimo sito è documentata anche dalle testimonianze dei numerosi viaggiatori che descrissero il Real Sitio de La Granja, da Martín Sedeño[146] a Rafael Breñosa e Joaquín Castellarnau[147] fino a Estanislao Maestre[148].

[142] Urrea 1977a, pp. 180-81; Lavalle-Cobo 1991, pp. 392-93. Trasferita nel 1741 alla parrocchia di Nuestra Señora del Rosario del Real Sitio de La Granja, la tela si conserva tuttora in quella sede. Attualmente l'altare è ornato da un dipinto di Francesco Solimena, richiesto da Elisabetta Farnese alla fine degli anni Trenta del Settecento (fig. 88). De Dominici (1742) 2008, vol. II, pp. 1.165–66, con bibliografia precedente.

[143] Il tabernacolo è menzionato nei diversi inventari dei beni della collegiata stilati nel 1727 e nel 1774. Si veda Madrid, AGP, Libros y Registros, 266, ff. 302v-03r.

[144] de la Mano 1997.

[145] Fagoaga, Muñico 1985, p. 81. A p. 66 riprendono le informazioni fornite da Martín Sedeño, già raccolte sotto..

[146] Sedeño (1825) 1845, p. 7. Si afferma che il pezzo fu lucidato da Francisco Ortega, responsabile, come ricordato del trasporto dell'opera. Inoltre, se afferma che l'immagine della Madonna di Loreto è un mosaico, cosa che non abbiamo potuto verificare.

[147] Breñosa, Castellarnau 1884, p. 137. Riprende quanto affermato da Sedeño (cfr. supra) in merito al fatto che l'immagine della Madonna di Loreto sia un mosaico.

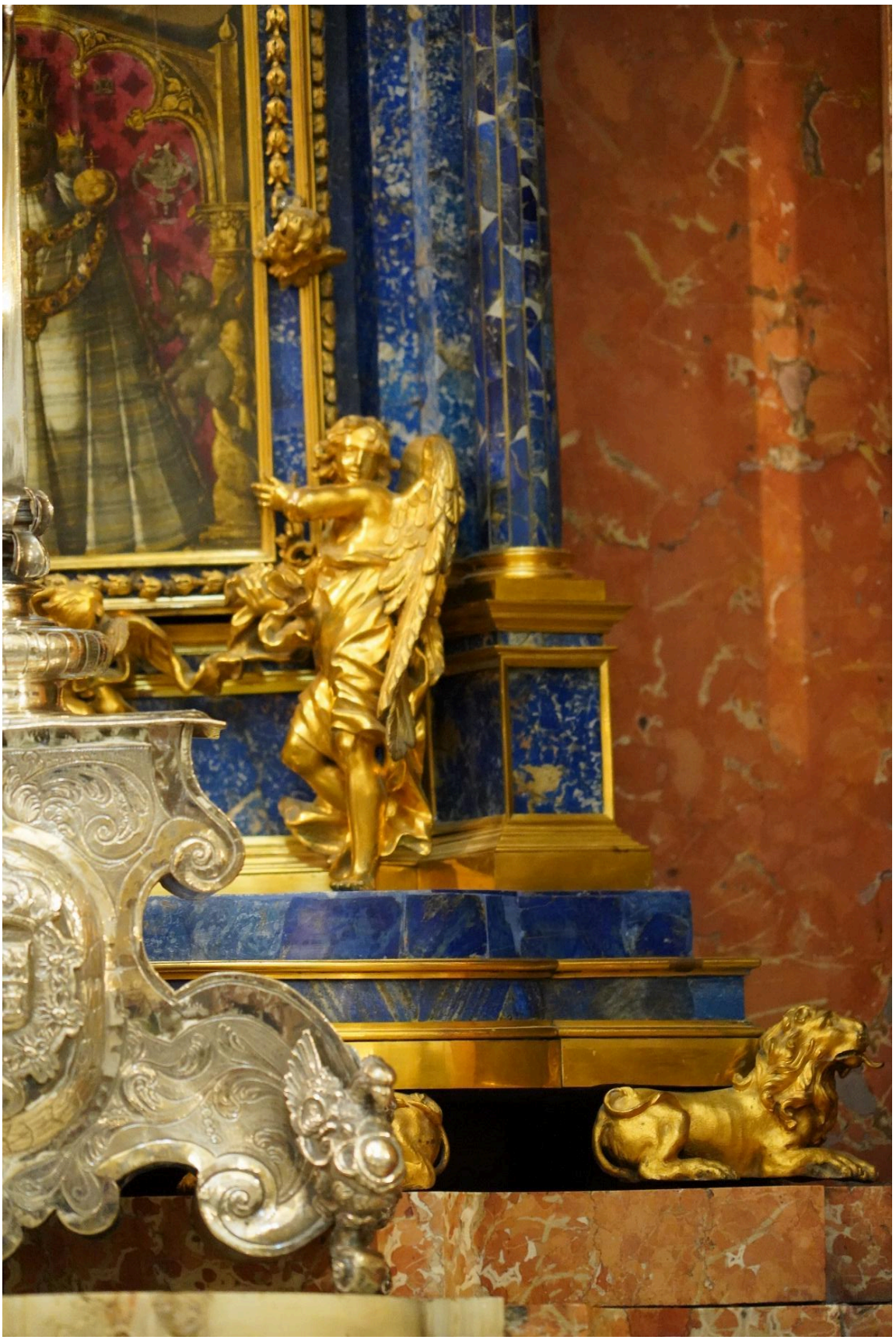
[148] Maestre 1936, p. 32.



Cat.9.Giovanni Battista Capozio, Paolo Perrella, *Tabernacolo della Madonna di Loreto*, 1685. Patrimonio Nacional, senza n. inv. Foto: autore.



Cat. 9, fig. 1. Giovanni Battista Capozio, Paolo Perrella, *Tabernacolo della Madonna di Loreto* (part.), 1685. Patrimonio Nacional, senza n. inv. Foto: autore



Cat. 9, fig. 2. Giovanni Battista Capozio, Paolo Perrella, *Tabernacolo della Madonna di Loreto* (part.), 1685. Patrimonio Nacional, senza n. inv. Foto: autore.

**Cat. 10.** ***Testa di Apollo***

Domenico Guidi (1625-1701)

1677-82 *ca.*

76 x 33 x 29 cm.

Marmo

Patrimonio Nacional, n. inv. 100040004

Iscrizioni: aspa di Sant'Andrea

Provenienza: collezione di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, Roma, 1677-82; Napoli, 1683-87; collezione di Catalina de Haro y Guzmán, Madrid, fino al 1728; acquistato da Felipe V ed Elisabetta Farnese nel 1728; depositato nel Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia), dove si conserva.

Bibliografia: Cacciotti 1994, pp. 138, 178, nota 83; Coppel 1998, p. 324; Herrero 2000, p. 25; Frutos 2009, p. 300; Giometti 2010, pp. 346-47, cat. 19.OP.; Fusco, Fernández-Santos, Kuhn-Forte 2021, pp. 350-51, 356; Azcue 2017, p. 2.922.

Unanimemente riconosciuto come uno dei più importanti collezionisti del suo tempo, il marchese del Carpio, Gaspar de Haro y Guzmán (1619–1687), intrattenne, durante la sua ambasciata a Roma — come apprendiamo dalla ricca documentazione superstite e dai numerosi inventari conservati —, rapporti diretti con alcuni tra i più eminenti pittori e scultori attivi nella città nel Seicento, tra cui Gian Lorenzo Bernini (cat. 2), Lorenzo Ottoni[149], Filippo Schor[150], Francesco Antonio Fontana[151], Giovanni Battista Capozio (cat. 9), Francesco Fancelli[152], Johann Bernhard Fischer von Erlach (cat. 12a, cat. 12), Alessandro Rondoni (cat. 15a, cat. 15b, cat. 15c, 15d) e infine Domenico Guidi, di cui possedeva nella propria collezione una *testa di Apollo*, come attestato nell'album della collezione scultorea, voluto dal marchese con l'intento di promuovere e diffondere la conoscenza del proprio patrimonio artistico (cat. 10, fig. 1)[153].

[149] Frutos 2009, pp. 396, 408.

[150] Fusconi 2008.

[151] Cacciotti 1994, pp. 142-43; Bacchi 2015, p. 55.

[152] Fusconi, Fernández-Santos, Kuhn-Forte 2021, p. 350.

[153] London, Society of Antiquaries, MS 879, *Album Carpio*, f. 40. Per questo album si veda Fusconi, Fernández-Santos, Kuhn-Forte 2021. Come registrano gli stessi autori (p. 360), molti dei disegni contenuti nell'album – in particolare quelli raffiguranti antichità e pseudo-antichità – furono eseguiti da Paolo De Matteis, come conferma anche la biografia dell'artista redatta da De Dominici (1742), secondo cui «Paoluccio [De Matteis] col frequentare l'Accademia di S. Luca cercò d'impossessarsi del nudo, oltre al disegnare le belle statue antiche, delle quali fece anche molte copie per lo mentovato marchese [del Carpio]» De Dominici (1742) 2008, vol. III, part. 2, pp. 981-82). La

È altamente probabile che la testa in questione possa identificarsi con l'esemplare oggi conservato presso il Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, dal momento che Felipe V ed Elisabetta Farnese arricchirono questa residenza con numerose opere provenienti dalla raccolta di Catalina de Haro y Guzmán, figlia del marchese, che aveva ereditato i beni acquistati dal padre prima a Roma e poi a Napoli[154]. A tale ricostruzione documentaria si aggiunge, inoltre, la piena coerenza stilistica dell'opera con il linguaggio di Domenico Guidi, evidente nell'equilibrio classicista del volto, nei contorni netti e nella superficie levigata del viso, in contrasto con la vivace resa dei riccioli, scolpiti mediante profondi fori di scalpello e di trivella. Questi elementi rimandano alla drammaticità controllata e al dinamismo lineare propri del lessico guidiano, caratterizzato da un vigore plastico temperato da misura compositiva, e trovano riscontro nella compattezza delle masse capillari e nella solidità monumentale dell'impianto formale, avvicinando l'opera ad altri busti riconducibili con sicurezza allo scultore e rafforzando così la plausibilità dell'attribuzione[155].

Tale identificazione è stata in passato messa in discussione, soprattutto in ragione dell'esistenza di un'altra testa di Apollo, conservata al Museo del Prado (cat. 10, fig. 2), che presenta la tunica raffigurata nel disegno dell'album del marchese, elemento invece assente nelle esemplare della Granja; circostanza che ha indotto alcuni studiosi a riconoscere nel primo l'esemplare già appartenuto al Carpio[156]. Tuttavia, come ha osservato Cristiano Giometti, questa seconda scultura rivela caratteristiche stilistiche chiaramente distanti dal linguaggio di Guidi, poiché «il trattamento dei capelli a ciocche compatte porta a escludere un'attribuzione» al maestro carrarese. Quanto all'assenza del panneggiamento, lo stesso studioso ritiene che non si possa escludere che tale elemento sia frutto di una licenza grafica dell'albumista, «per dare

---

testa di Apollo non risulta tuttavia registrata nell'inventario del 1682, redatto poco prima della partenza del marchese da Roma per assumere il governo del vicereame di Napoli, trascritto da Cacciotti 1994, pp. 189–93 e conservato a Madrid, ACA, caja 302, n. 4. Non è nemmeno chiaro se il marchese ne sia entrato in possesso tramite un'acquisizione successiva oppure se l'opera sia il risultato di una commissione diretta allo scultore.

[154] Risulta tuttavia molto difficile identificare con certezza l'opera negli inventari della Granja, nei quali essa potrebbe essere menzionata solo in modo generico, senza alcuna specificazione iconografica, come sembrano indicare le voci «*treinta, y cinco medios cuerpos el uno sin cabeza, y otro embutido el ropage de Alabastro*», «*veinte, y seis cabezas de medio relieve de marmo blacno*» e «*Diez, y siete cabezas de mármol de todo relieve*» (Madrid, AGP, Adminitración General, caja 13.568, fols 178v-79r, trascritto in Cacciotti 1994, p. 194).

[155] Come sottolineato da Fusconi, Fernández-Ortiz, Kuhn 2021, p. 91, nota 91, Cristiano Giometti accoglie definitivamente l'attribuzione di questa testa a Domenico Guidi.

[156] Coppel 1998, p. 324.

maggiore completezza all'insieme», piuttosto che di una resa fedele dello stato originario della scultura[157].

Un elemento decisivo a favore dell'identificazione della testa di Apollo conservata alla Granja con quella un tempo appartenuta al marchese del Carpio emerge dall'analisi incrociata delle fonti che descrivono le raccolte della Granja. L'esemplare oggi custodito al Museo del Prado vi giunse almeno nel 1834, come attestato dall'inventario delle sculture della Corona depositate nel Real Museo de Pintura alla morte di Fernando VII[158], data che risulta incompatibile con l'insieme delle testimonianze relative alla collezione scultorea di San Ildefonso. Ancora nel 1884, infatti, Rafael Breñosa e Joaquín María de Castellarnau menzionano esplicitamente la presenza nella residenza reale di un «*Apollo bellissimo*»[159], riferimento che appare in evidente continuità con quanto già segnalato da José de Fagoaga e Tomás Muñico nel 1845[160] e che si collega, a sua volta, alle più antiche descrizioni contenute nella testamentaria di Carlos III[161].

Senza dubbio, il modello di questa testa va identificato con l'*Apollo del Belvedere*, una delle antichità classiche più ammirate e imitate durante l'età moderna[162]. Fin dalla sua riscoperta ai tempi di Giulio II, il suo influsso risultò determinante nella formulazione del canone di bellezza maschile, suscitando l'ammirazione di intere generazioni: da Napoleone, che la portò in Francia dopo le spoliazioni del 1797, a Winckelmann, che vi scorse la più alta espressione dell'ideale classico. È proprio in questo culto per l'antichità idealizzata che va collocata questa testa di Domenico Guidi, proveniente dalla collezione del marchese del Carpio, appassionato collezionista di scultura antica e convinto sostenitore dei suoi valori estetici.

---

[157] Giometti 2010, p. 347. Non si può infine escludere che il panneggio raffigurato nel disegno sia andato perduto nel corso dei numerosi spostamenti subiti dalla scultura — da Roma a Napoli, da Napoli a Madrid e infine alla Granja.

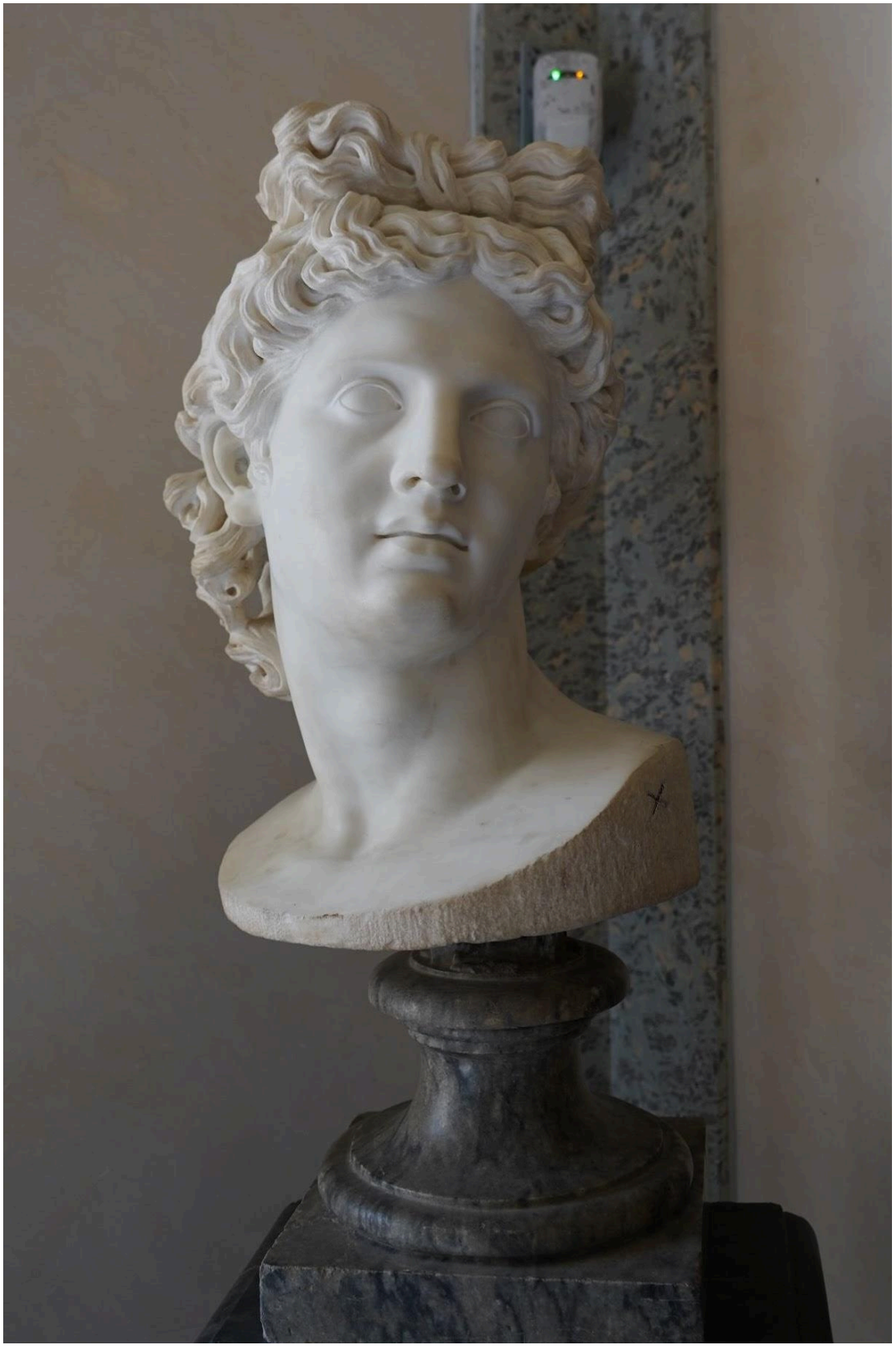
[158] «*Una cabeza de mármol de Carrara, copia de la de Apolo del Velvedere*». Anes 1996, p. 319.

[159] Breñosa, Castellarnau 1884, p. 124.

[160] «*Dos bustos de yeso, el uno retrato de Felipe V, y el otro representa á Apolo*». Fagoaga, Muñico 1845, p. 41, n. 429. La natura del materiale può facilmente indurre in errore.

[161] «*[…] una Copia de la Cabeza de Apolo […]*». Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 300, n. 2836.

[162] Roma, Musei Vaticani, inv. 1015.



Cat. 10. Domenico Guidi, *Testa di Apollo*, 1677-82 *ca.*, Patrimonio Nacional, inv. 100040004. Foto: autore.




Cat. 10, fig. 1. Paolo de Matteis (attr.), *Disegno della testa di Apollo di Domenico Guidi per il Marchese del Carpio*, 1680–82 *ca.*, London, Society of Antiquaries, MS 879, *Album Carpio*, f. 40. Foto: autore.




Cat. 10, fig. 2. Scultore italiano, *Testa di pollo*, XVII secolo, Madrid, Museo del Prado, E000322. Foto: Museo del Prado.

**Cat. 11.** ***Due Putti che si contendono una palma***

Domenico Guidi (1625-1701)

1686

Marmo bianco

70 cm.

Provenienza: collezione di Cristina di Svezia, Palazzo Riario (Roma), 1680 *ca.*-89; Decio Azzolino, Palazzo Riario (Roma), 1689; Livio Odescalchi, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1689-1713; Baldassare Erba, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1713-24; acquisizione da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, 1724, Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia); invitato al Palacio Real de Aranjuez per volere di Carlos IV alla fine del Settecento.

Ubicazione sconosciuta

Bibliografia: *Zibaldone Baldinucciano* 1980, vol. I, p. 486; Tessin (1687) 1914, pp. 182–83; Campori 1873, p. 133; Walker 1994, p. 209, n. 16; Borsellino 1994, p. 12; Bacchi 1996, p. 812; Montanari 1998, pp. 434; Herrero 2000, p. 16, 23, nota 9; Herrero 2001, p. 248; Elvira 2011, p. 48, cat. XXIX, p. 149, tav. 61; Walker 2006, pp. 52-53; Giometti 2010, pp. 58, 349, cat. 17. OP.

Il 19 gennaio 1686 la regina Cristina di Svezia affidò a Domenico Guidi, in seguito a una visita nel suo atelier per vedere la *Renommée*, destinata di lì a poco a essere inviata in Francia[163], l'esecuzione di due putti che si contendono una palma[164]. La commissione, attestata anche dalle fonti[165], si concretizzò nel giro di pochi mesi: il 23 luglio dell'anno successivo lo scultore ricevette infatti il pagamento di 300 scudi per un gruppo in marmo, verosimilmente identificabile con quello realizzato in questa occasione[166]. È plausibile che l'esecuzione del marmo fosse stata preceduta dalla realizzazione di uno o più modelli preparatori in terracotta, probabilmente

[163] Per quest'opera si veda Giometti 2010, pp. 229-34, cat. 35.S.

[164] Roma, BNCR, Fondo Vittorio Emanuele, Avvisi Marescotti, f. 787 (1683-87), f. 281, citado en Giometti 2010, p. 349. L'informazione che segue è stata estratta principalmente da questo testo.

[165] «Dopo fece due putti che contrastano una palma per la Maestà della Regina di Svezia, dalla medesima ordinatogli quando venne al suo studio per vedere il suddetto gruppo fatto da esso per il Re di Francia» (*Zibaldone Baldinucciano* 1980, vol. I, p. 486).

[166] «Domenico Guidi, disse per un gruppo di marmo venduto» (Roma, ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, 364, f. 1032, citato in Montanari 1998, p. 434, n. 19).

concepiti come modelli di presentazione alla sovrana e rimasti nella bottega di Guidi almeno fino al 1702, come attesta l'inventario dei beni allora conservati nel suo atelier[167].

Il gruppo di Guidi fu collocato, come riferisce Nicodemus Tessin in occasione della sua visita alla residenza romana della regina nel 1687, nella Settima sala del pianterreno di Palazzo Riario[168]. Il gruppo rimase in tale collocazione almeno fino al 1689, anno in cui, in seguito alla morte della sovrana, fu redatto l'inventario della sua collezione[169]. Successivamente l'opera passò, com'è ben noto, nella collezione di Livio Odescalchi, nel cui palazzo ai Santi Apostoli è registrata già nel 1699[170]. Essa ricompare inoltre negli inventari redatti nel 1713[171], in occasione della morte del cardinale, e nuovamente nel 1721, quando fu compilato un ulteriore inventario della raccolta, ormai passata in proprietà al nipote Baldassarre[172].

---

[167] Giometti 2010, p. 348, cat. 26, OP. Negli inventari dello scultore del 1701 e del 1702 è menzionato un modello raffigurante due putti che, sulla base delle descrizioni letterali — «Un Modello di doi puttini» e «Un modello di due putti» rispettivamente —, secondo Cristiano Giometti deve ritenersi distinto da quello relativo ai *Putti* eseguiti per Cristina di Svezia. Lo studioso osserva infatti che, se il gruppo marmoreo destinato alla sovrana era già stato tradotto in marmo nel 1687, la presenza di un modello ancora registrato in bottega oltre un decennio più tardi difficilmente potrebbe riferirsi a quella medesima commissione. Egli propone pertanto di identificare tale modello con un secondo gruppo di analoga iconografia, tradotto in marmo in data successiva al 1686, forse in seguito al successo ottenuto dalla prima impresa reginense. Si veda Giometti 2010, p. 354, cat. 46, OP.

[168] «*im siebeten zimber stunde in der mitten eine sehr schöne grouppe von zweijen kindern, die sich umb eine palme combattiren, welche der Domenico Guido gemacht hat*». Tessin (1687) 1914, pp. 182–83.

[169] «dui puttini di marmo bianco fino moderno uno dei questi ha un carcasso con jrezza sotto la gamba sinistra e l'altro ha il car casse di dietro legato con una cinta, alti d. d. Amorini quattro palmi». Boyer 1932, p. 18, nota 1. Un'ulteriore descrizione («dui puttini di marmo bianco fino moderno, uno de' quali ha un carcasso con frezza sotto la gamba sinistra e l'altro ha il carcasso di dietro legato con una cinta, con pugni nelle mani tenute unitamente da detti puttini o amorini, con l'arco intagliato di basso rilievo sopra il zoccolo di marmo e con basso rilievo de fiorami e frezze, alti detti amorini con detto zoccolo quatro metro palmi e largo il zoccolo palmi dui e mezzo, con piedistallo di legno tinto color di noce») si legge in Roma, ASR, Miscellanea Carte Politiche Diverse, 7, 359, citato in Montanari 1998, p. 434, n. 19.

[170] «Seconda stanza contigua. Putti di marmo di Domenico Guidi, eccellente scultore, i quali rappresentano l'Amor divino e profano e contrastano per la palma, alti quattro palmi e mezzo, ed un quarto, con piedistallo indorato alto quattro palmi e mezzo». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II, M II, f. 440r.

[171] «Quarta stanza dell'appartamento terreno. Un gruppo di due amorini, uno rappresentante Apollo e l'altro un genio, che abbracciano una palma, col suo zoccolo di marmo, come sono anche di marmo detti due Amorini; si dice opera di Domenico Guidi, alti palmi quattro e mezzo ambedue, e posano sopra un piedistallo di legno dorato della stessa misura». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V, D II, f. 21v. Trascrizioni parziali di questo inventario sono state pubblicate in *Documenti inediti* 1878–80, vol. 4 (1880), pp. 329–45, e in Bershad 1984.

[172] «Terza stanza contigua. Statue, 6; siano Putti di mano di Dom. Guidi, eccellente scultore, i quali rappresentano l'Amor divino e mondano e contrastano la palma, alti palmi quattro e mezzo ed un quarto, con piedistallo indorato

L'opera fu acquistata da Felipe V ed Elisabetta Farnese nel 1724, insieme al resto delle opere provenienti dalla collezione Odescalchi, e giunse in Spagna l'anno successivo[173]. In tale occasione il gruppo fu destinato al Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, dove risulta registrato negli inventari della residenza reale sia nel 1734[174]. La sua presenza nel complesso è attestata inoltre da Antonio Ponz, che lo menziona ancora nel 1781 nell'ottava sala dell'edificio nel suo *Viage de España*[175].

Nel 1791, per volontà di Carlos IV, l'opera fu trasferita al Palacio Real di Aranjuez, allora interessato da un ampio programma di riallestimento promosso dal sovrano. In tale occasione il re incaricò José Panucci, suo plasticatore di fiducia, di eseguire un calco del gruppo destinato a sostituire il marmo originale, affinché la decorazione de La Granja non subisse alterazioni sostanziali. Mentre questo *calco* si conserva tuttora a San Ildefonso ed è stato costantemente segnalato dalle fonti all'interno dell'edificio[176], l'opera originale andò perduta in un momento imprecisato[177].

---

alto palmi quattro e mezzo, di statura un poco grande e di gran maniera, fatti nella sua forza» (Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V, BI, fasc. 19, s.f.; pubblicato in Walker 1994, p. 209, n. 16).

173 «*Casa con due Amori aggruppati con palme in mano*». Elvira Barba 2011, p. 48, cat. XXIX, p. 149, tav. 61.

174 «*Dos niños de mármol blanco modernos, que representan dos cupidillos luchando sobre llevarse una Palma*». Madrid, AGP, Libros y Registros, 7067, s. f., citato in Herrero 2000, p. 16.

175 «*Dos Niños agarrados a una palma*». Ponz [1772–94] 1947, p. 892.

176 Patrimonio Nacional, n. inv. 10027119. Il pezzo fu reso noto per la prima volta da Herrero 2000, p. 16. Tra le fonti ottocentesche che menzionano l'opera si segnalano le descrizioni di Martín Sedeño, che menzia il calco in entrambe le edizioni della sua guida del palazzo segoviano: nella prima come «*Un grupo de idem que representa dos niños luchando por una palma, sobre pedestal de madera*» (Sedeño [1825] 1845, p. 70), e nella seconda come «*Un grupo de Cupidos que sostienen una palma*» (Sedeño [1825] 1854, p. 71). Una lastra fotografica realizzata prima del 1931 documenta la disposizione delle sculture — compreso il gruppo in esame — in una sala dei «Cuartos Bajos» del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. La fotografia è riprodotta in Luzón 2000, p. 214, fig. 119.

177 Secondo quanto riferito da María Luisa Tárraga a María Jesús Herrero Sanz, l'opera si trovava presso l'ingresso delle «Oficinas de los Almacenes Municipales» del Parque del Retiro. Tuttavia, non è stato possibile rintracciare il gruppo in quel luogo. Si veda Herrero 2000, p. 23, nota 9.



Cat. 12. José Panucci, *Calco dei  Due Putti che si contendono con una palma* di Domenico Guidi, 1790 *ca.* Patrimonio Nacional,  n. inv. 10027119. Foto: Giometti 2010, p. 348.

**Cat. 12a *Semiramide*; Cat. 12b *Pentesilea***

Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723)

1682-87 *ca.*

104 x 59 x 40 cm (Cat. 12a), 100 x 75 x 40 (Cat. 12b) cm

Marmo

Patrimonio Nacional, nn. inv. 10046800 (cat. 12a), 10046801 (cat. 12b)

Iscrizioni: aspa di Sant'Andrea

Provenienza: collezione di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, Roma, 1677-82; Napoli, 1683-87; collezione di Catalina de Haro y Guzmán, Madrid, fino al 1728; acquistate da Felipe V ed Elisabetta Farnese nel 1728; depositate nel Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia); inviate alla Real Casa del Labrador per volere di Carlos IV alla fine del XVIII secolo.

Bibliografia: Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 299, n. 2827; Sedeño (1825) 1854, p. 75; Frutos 2009, pp. 637-39; Frutos 2011; L. de Frutos, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 250-53, catt. 49-50

Questi due superbi busti raffigurano donne potenti dell'antichità. Il primo è identificabile con Semiramide, leggendaria regina dell'Assiria (cat. Xa), grazie alla presenza, sulla fronte dell'elmo, del suo attributo iconografico per eccellenza: la colomba. Secondo quanto tramandato da Diodoro Siculo, tale elemento rimanderebbe alla sua infanzia, trascorsa – secondo la leggenda – tra una famiglia di colombe. Questo uccello, del resto, ricorre anche nel racconto della sua morte: si narra infatti che, al momento del trapasso, l'anima della regina fu sollevata al cielo da uno stormo di colombe, in segno di divinizzazione. Lo stesso nome di Semiramide, secondo alcune interpretazioni etimologiche, significherebbe «colei che viene fra i colombi», rafforzando così il profondo legame tra l'iconografia e il suo mito personale.

La capigliatura sciolta e apparentemente disordinata si impone come un tratto distintivo: secondo una leggenda, mentre una schiava stava acconciandole i capelli, Semiramide fu informata di una rivolta in uno dei suoi territori e giurò, da allora, di non pettinarsi più finché il regno non fosse tornato in pace. Questo gesto, restituito nella materia scultorea come simbolo di rinuncia e di impegno, testimonia la sua dedizione assoluta alla causa politica e militare. Il volto della sovrana, segnato da uno sguardo assorto e severo, esprime una solennità profonda che evoca tanto la gravità del comando quanto la vastità della visione politica.

Il suo pendant raffigura invece Pentesilea, regina delle Amazzoni e figlia di Ares, la cui fierezza guerriera è espressa con orgoglio e forza, in linea con il suo ruolo di sovrana delle

Amazzoni. Secondo la leggenda, queste ultime si amputavano un seno per poter tendere meglio l'arco, e il termine «amazzone» deriverebbe proprio da *a-mazos*, cioè «senza seno». Sul suo elmo compare una gru, un uccello che, secondo le fonti antiche, simboleggiava disciplina e vigilanza: era nota per viaggiare in formazione, seguendo un capo, e per mantenere una sorveglianza attenta durante la notte, senza mai abbandonare il proprio posto, qualità che ne facevano una metafora ideale del perfetto stratega. Inoltre, come le Amazzoni, anche le gru erano ritenute originarie della Tracia, rafforzando così il legame culturale e geografico tra la figura mitica e il simbolismo naturale. Nel busto, la coda del morione potrebbe essere stata modellata intenzionalmente per evocare la sagoma della gru, suggellando la fusione tra forma, mito e funzione simbolica.

Come ha potuto dimostrare documentalmente Leticia de Frutos, questi due busti appartennero al Gaspar de Haro y Gúzman, VII marchese del Carpio, che li spedì da Napoli alla Spagna nel 1687, al termine del suo governo partenopeo, occasione in cui vengono descritti come «*n. 363. Un Busto de mármol blanco, que representa Pentesilea Reyna de las Amazonas*» e «*n. 364. Otro Busto semejante, que representa Semiramis Reyna de Asia y Asiria*»[178]. In un secondo documento, anch'esso pubblicato dalla stessa studiosa, la descrizione risulta ulteriormente precisata: la «*media figura de mármol (…) que representa Pentesilea*» è indicata come opera «*hecha en Roma de Juan Bernardo Tedesco*», e l'altra mezza figura, raffigurante Semiramide, è anch'essa attribuita «*al dicho*»[179].

Le informazioni contenute nei documenti confermano che questi due busti muliebri furono realizzati a Roma dall'architetto Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723). Nato a Graz, questi si formò nella città papale negli anni Settanta del Seicento presso la bottega di Filippo Schor (1646–1702)[180], figlio del più celebre Johann Paul, attivo a Roma come disegnatore,

---

[178] Frutos 2009, p. 673, nota 866.

[179] Madrid, ADA, caja 221-2, trascritto in Frutos 2009, pp. 637-39. In quell'occasione, la studiosa scambiò Semiramide con Pentesilea, poiché quest'ultima non era ancora stata individuata; la sua corretta identificazione è stata pubblicata solo nel 2011, sempre da Leticia de Frutos. Prima di questo contributo, i busti erano considerati opere di Ercole Ferrata e venivano identificati con Minerva e Giunone, come segnalato da Frutos 2011, p. 4, note 5 e 6.

[180] Secondo quanto riportato nella biografia settecentesca dell'artista, «gli fu allora consigliato [a Fischer von Erlach] di presentarsi al signor Filippo Schor, il quale aveva molto lavoro da compiere e soleva perciò tenere presso di sé anche qualcuno che sapesse praticare la scultura e soprattutto modellare, affinché potesse tradurre in modelli le sue invenzioni ornamentali; cosicché l'arguto ingegno del signor von Erlach si impadronì anche di architettura». Schor 1751, cod. Ms 856, ff. 2v–3r, Innsbruck, Universitätsbibliothek, pubblicato da Sedlmayr (1976) 1996, p. 420, citato in Frutos 2009, p. 449, nota 136. A conferma del ruolo di Fischer come scultore, la biografia redatta dal figlio Johann Ferdinand Schor in collaborazione con Anton Roschmann lo definisce esplicitamente «un eccellente scultore». Schor e Roschmann, s.f., cod. Ms 1032, f. 59, Innsbruck, Ferdinandeum, citato in Frutos 2011, p. 6, nota 10.

decoratore e collaboratore di Carlo Rainaldi e Gian Lorenzo Bernini, attraverso il quale Fischer poté entrare in contatto con il marchese del Carpio[181].

Tuttavia, le due sculture non risultano registrate né nell'inventario redatto della collezione del marchese nel 1682, al momento della sua partenza da Roma verso Napoli, né illustrati nel celebre *Album* di disegni che documenta la sua collezione di antichità e sculture, formato nel corso dell'ambasciata[182]. Sebbene tale assenza possa apparire casuale — considerando che lo stesso Fischer aveva già ricevuto dal marchese l'incarico di realizzare due medaglie commemorative, una dedicata a Carlos II (cat. 12a, cat. 12b, fig. 1) e l'altra alla regina Maria Luisa d'Orléans (cat. 12a, cat. 12b, fig. 2) [183] —, Leticia de Frutos ha ipotizzato che i busti fossero stati originariamente destinati a un altro committente e che fossero poi stati donati a Carpio dallo stesso von Erlach come gesto di gratitudine per l'invito a seguirlo a Napoli[184].

Tale ricostruzione, tuttavia, appare poco plausibile, in quanto non risulta coerente con le pratiche collezionistiche e le dinamiche di committenza artistica dell'epoca che un artista sottraesse un'opera al proprio committente per offrirla a un terzo. Alla luce della documentazione esistente e dei rapporti attestati tra Fischer e il marchese, risulta più verosimile ritenere che i busti fossero fin dall'inizio destinati a Carpio e che, per motivi a noi ignoti, non fossero ancora stati registrati nei suoi elenchi al momento della partenza da Roma[185].

---

[181] Prima del suo ingresso ufficiale a Roma, avvenuto nel 1677, il marchese del Carpio si mise in contatto con il connestabile Colonna affinché predisponesse adeguatamente la sua accoglienza. In quell'occasione furono commissionate ai fratelli Schor, Filippo e Cristoforo, le magnifiche carrozze destinate alla cerimonia della *hacanea* — ovvero la solenne entrata pubblica dell'ambasciatore spagnolo in città. Frutos 2009, pp. 197-99.

[182] La mancanza di tali riferimenti era già stata rilevata da Leticia de Frutos 2011, p. 11. L'inventario del 1682 è stato pubblicato in Cacciotti 1994, pp. 189–93, mentre l'Album Caprio si conserva a London, presso la Society of Antiquaries, *Carpio Collectio*n, 1682, Ms. 879, ff. 47r–62r.

[183] Della medaglia raffigurante solo Carlos II, databile al 1679, si conservano due esemplari: uno presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (Münzkabinett, inv. n. 1011056) e un altro presso il Museo Lázaro Galdiano di Madrid (inv. nn. 1948-50). L'esemplare con i ritratti di Carloss II e María Luisa d'Orléans, datato al 1682, è invece conservato al Museo del Prado di Madrid (inv. n. O1157). Sedlmayr (1976) 1996, pp. 36-38, 368.

[184] Frutos 2011, p. 16 attribuisce questa commissione alla regina Cristina di Svezia, poiché, a suo avviso, i due busti devono essere letti nell'ambito della *querelle des femmes*, ovvero una valorizzazione, attraverso le arti, della figura delle donne forti della storia, che trovavano un omologa proprio nella sovrana svedese. Questa ipotesi resta tuttavia ancora da verificare. La presenza dell'artista austriaco a Napoli è documentata nel 1685, tre anni dopo l'arrivo del marchese, anno in cui gli fu commissionata un'immagine della Vergine per la Zecca. Cappellieri 2007, p. 73, citato in Frutos 2011, p. 8

[185] D'altra parte, altre opere — come il *Busto di Apollo* di Domenico Guidi (Cat. 10) —, pur figurando nel suo album di disegni, non compaiono invece negli inventari della collezione.

Giunte ormai a Madrid, le opere furono ereditate dalla figlia del marchese, Catalina de Haro y Guzmán, la quale vendette parte delle collezioni paterne a Felipe V ed Elisabetta Farnese, facendo così entrare i due busti a far parte stabilmente delle Collezioni Reali e, in particolare, del programma decorativo del Palacio Real de la Granja di San Ildefonso, dove vennero depositati. In quest'ultima residenza risultavano registrati nel 1746 tra i beni della regina[186] e ancora una volta nell'inventario redatto alla morte di Elisabetta Farnese (1766), dove figura una «*Minerva con morrión*», verosimilmente identificabile con Semiramide[187]. Alla fine del secolo, nella *testamentaría* di Carlos III, i due busti — collocati nella settima sala della Granja e descritti come protetti da casse di legno — sono menzionati insieme al ritratto della regina di Svezia di Giulio Cartari (cat. 13) e al ritratto di Alessandro Magno (cat. 18), in una sorta di galleria di uomini e donne illustri[188].

In seguito, alla fine degli anni Ottanta del Settecento, i busti di Fischer von Erlach furono destinati per volere di Carlos IV, insieme ad altre due allegorie di Alessandro Rondoni, *L'Invidia* e *La Bugia* (cat. 15a, cat. 15c), alla Casita del Labrador di Aranjuez, dove giunsero nel 1804[189]. Nell'inventario del 1853 di quella residenza si registra la loro collocazione presso la scala principale: il busto di Semiramide nello *zaguán* e quello di Pentesilea sul pianerottolo superiore, all'altezza del piano nobile, dove sono tuttora esposti[190]. La loro presenza in questi spazi è ulteriormente documentata da una serie di fotografie storiche (cat. 12a, cat. 12b, fig. 3), che ne attestano la collocazione e consentono di ricostruire visivamente il loro inserimento nell'apparato decorativo della residenza.

Prima però della partenza dei busti, come era consuetudine, José Panucci, plasticatore del re, realizzò calchi in gesso per garantire la sopravvivenza dell'apparato decorativo della Granja. Forse si tratta dei busti cui si riferiscono Martín Sedeño a metà del XIX secolo, quando le opere erano già state trasferite ad Aranjuez[191] e, a sua volta, José de Fagoaga e Tomás Muñico, chi segnalò la presenza di due figure in gesso bianco raffiguranti amazzoni nel Palazzo di San Ildefonso[192]. Nonostante la loro provata esistenza, non è pervenuto a noi alcuno di questi calchi.

---

[186] «*dos estatuas de lo mismo (dos medios cuerpos), la una representa Aragne, y la otra Minerba*». Herrero 2001, p. 251. Nonostante ciò, *Semiramide* reca la croce di Sant'Andrea, segno distintivo della dei beni proprietà del re.

[187] Herrero 2000, p. 17. Non vi è menzione esplicita di *Pentesilea.*

[188] «*en quatro especies de urnas de madera talladas y doradas: sobre el remate de las quales se encuentran quatro bustos del tamaño de tres pies y quarto. En la primera se halla a la reyna Cristina, en la segunda, una Amazona, en la tercera un héroe Romano y en la quarta una Heroína armada con su casco*». Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 299, n. 2827.

[189] Madrid, AGP, Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, caja 13.723, s. f., citato in Frutos 2011, p. 22.

[190] Madrid, AGP, Libros y Registros, 773, s. f., citato in Frutos 2011, p. 22.

[191] «*cuatro bustos, entre ellos Belona y una Amazona*». Sedeño (1825) 1854, p. 75.

[192] Fagoaga, Muñico 1845, p. 48.



Cat. 12a. Fischer von Erlach, *Semiramide*, 1682-87 *ca.*, Patrimonio Nacional, n. inv. 10046800.

Foto: Frutos 2011, p. 5, fig. 1



Cat. 12b. Fischer von Erlach, *Pentesilea*, 1682-87 *ca.*, Patrimonio Nacional, Aranjuez (Madrid), Real Casita del Labrador, n. inv. 10046801. Foto: Frutos 2011, p. 7, fig. 2




Cat. 12a, cat. 12b, fig. 1. Fischer von Erlach, *Medaglia di Carlos II e dell'Apostolo Santiago*, 1679. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, n. inv. 1900. Foto: Frutos 2011, p. 14, fig. 8




Cat. 12, cat. 12b, fig. 2 Fischer von Erlach, *Medaglia di Carlos II e Maria Luisa d'Orléans*, 1682. Madrid, Museo del Prado, n. inv. O1157. Foto: Frutos 2011, p. 15, fig. 9



Cat. 12a, cat. 12b, fig. 3. Fotografo non identificato, *Busto di Semiramide* all'interno della Casita del Labrador ad Aranjuez, datazione sconosciuta. Foto: Madrid, AGP, FODI 10159425.

**Cat. 13.** ***Ritratto di Cristina di Svezia***

Giulio Cartari (1642-99)

1682

90 x 65 x 38 cm.

Marmo

Patrimonio Nacional, n. inv. 10027284

Provenienza: collezione di Cristina di Svezia, Palazzo Riario (Roma), 1680 *ca.*-89; Decio Azzolino, Palazzo Riario (Roma), 1689; Livio Odescalchi, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1689-1713; Baldassare Erba, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1713-24; acquisizione da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, 1724, Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

Bibliografia: Ponz (1772-94) 1947, p. 892; Martín Sedeño (1825) 1845, p. 68; Martín Sedeño (1825) 1854, p. 71; Fagoaga, Muñico 1845, p. 48, n. 488; Breñosa, Castellarnau 1884, p. 125; Boyer 1932, p. 266, nota 3; Digard (1934) 2022, p. 52; Maestre 1936, p. 29; Tormo 1936, pp. 80-81; Bottineau (1962) 1986, pp. 465, 505, nota 190; P. Bjurström, in *Christina Queen of Sweden* 1966, pp. 380-81, cat. 680; Brummer 1967, pp. 123-27; Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 299, n. 2827; Walker 1994, p. 206, n. 65; S. Zanuso, in Bacchi 1996, p. 794; Montanari 1998, p. 451; M. J. Herrero Sanz, in *El Real Sitio de La Granja* 2000, pp. 431-32, cat. 6.2; Walker 2006, pp. 54-55; B. Cacciotti, in *Corona y Arqueología* 2010, pp. 99-101, cat. 16; Elvira Barba 2011, pp. 39-40, XI; A. Bacchi, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 248-49, cat. 48.

Nel corso della sua esistenza, Cristina di Svezia (1626–89) mostrò un profondo interesse per la proiezione della propria immagine, come testimonia l'ingente numero di ritratti da lei commissionati e realizzati su ogni genere di supporto. Alla sua morte, tra i suoi beni, custoditi a allora a Palazzo Riario, si annoverano, tra le altre opere, almeno quattro busti raffiguranti la sua persona: due in bronzo (cat. 13, fig. 1; cat. 13, fig. 2)[193] e diversi in marmo. Uno di questi ultimi, descritto nell'inventario della regina come un «busto di Sua Maestà in marmo bianco moderno, con panneggio simile, con ghirlanda d'alloro in testa, con suo peduccio di diaspro (…) alto

[193] «Un busto di Sua Maestà di metallo, alto palmi tre e mezzo compresovi il suo peduccio e base, e largo palmi due e mezzo; un altro busto di Sua Maestà di metallo simile, alto palmi tre compreso il suo peduccio e base, e largo palmi due». Roma, ASR, Notai AC, Belli, 917, f. 165, trascritto in Montanari 2003, p. 108, nota 94. Per una possibile identificazione di questi due ritratti Montanari 1998, pp. 453-56.

quattro palmi e due terzi, con suo piedistallo di nove scorniciato (…)»[194], può essere identificato, come osservò per primo Han Henrik Brummer, con l'opera qui in esame[195].

L'opera, com'è ben noto, passò nella collezione di Livio Odescalchi, il quale acquisì l'intero nucleo delle raccolte della regina nello stesso anno della sua morte, dopo che esse erano state ereditate dal suo amico personale Decio Azzolini. L'inventario del 1699 della dimora di Livio ai Santi Apostoli attesta la collocazione del busto di Cristina ora in esame nella cosiddetta Stanza della Fontana[196], accanto al proprio ritratto eseguito da Pierre-Étienne Monnot (cat. 13, fig. 3), uno degli scultori di fiducia del principe[197]. Si delineava così un dialogo visivo di forte intensità simbolica, volto a mettere in relazione la figura del principe collezionista con quella della sovrana svedese, entrambe innalzate a emblemi di virtù, erudizione e magnificenza[198]. Questa disposizione si mantenne anche dopo la morte di Livio, avvenuta nel 1713[199].

---

[194] Roma, ASR, Notai AC, Belli, 917, f. 242, trascritto in Montanari 2003, p. 108, nota 94. Si veda anche Boyer 1932, p. 266, nota 3. B. Cacciotti, in *Corona y Arqueología* 2010, p. 100, erra nell'identificare il ritratto qui in esame con un esemplare conservato nella sesta sala del palazzo Riario, descritto come «un busto di donna di marmo bianco con piedistallo di breccia antica». Roma, ASR, Notai AC, Belli, 917, f. 228.

[195] Brummer 1967, p. 127.

[196] «Busto di marmo bianco della Regina Christina di Svezia panneggiato all'eroica coronata di Lauro di Giulio del Bernini, con zoccolo di è piedistallo consimile al suddetto». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II, MII, f. 436r.

[197] «Busto effige di S. A. Principe D. Luis Odescalchi panneggiato all'eroica sopra piede verde antico scorniciato e scancellato sopra piedistallo alto cerca palmi sei dorato Accompagnato dal Livio». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II, MII, f. 436v. Bacchi 1996, p. 827 ha proposto di identificare il ritratto eseguito da Monnot di Livio Odescalchi con un pregevole busto attualmente conservato a Ilok (Croazia), basandosi sia su criteri formali sia sul contesto storico, dal momento che tale città passò in possesso della famiglia Odescalchi dopo la concessione del ducato di Sirmia a Livio Odescalchi nel 1697. Tuttavia, lo stesso autore ha successivamente osservato nel 2003 che non si può escludere che il busto di Ilok corrisponda, in realtà, al ritratto del duca eseguito da Francesco Maratti e ricordato dagli inventari della collezione stilati nel 1699 (Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II, MII, f. 444r) e nel 1713 (Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V, DII, f. 12r.)

[198] I busti erano accompagnati da altri capolavori della collezione, in una sorta di spazio di ricezione, tra cui il «famoso Cesare con testa, braccia e bastone di comando, mezza coscia e mezza gamba di metallo indorato» e una «statua consimile (…) che rappresenta Augusto con il globo del mondo in mano», con «il corpo in alabastro» (Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II, MII, f. 435r; Madrid, Museo del Prado, E000112 (fig. 64) e E000174 (fig. 65), insieme al «famoso fauno ignudo» con «carpa sulle spalle» (Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II, MII, f. 437v; Madrid, Museo del Prado, E00029).

[199] Nella Quarta stanza dell'appartamento terreno si trovavano, come attesta l'inventario, «Nell'altro lato di dette colonne vi è il busto della Regina Cristina di Svezia laureato all'eroica, alto senza il piede palmi quattro e oncie due, il cui piede è di diaspro di Sicilia alto un palmo; posa detto busto sopra uno sgabellone di legno dorato alto palmi sei» e «Un busto all'eroica di marmo rappresenta il serenissimo signore duca don Livio Odescalchi di chiara memoria, alto senza il piede palmi tre e mezzo; detto piede è alto un palmo ed è impellicciato di verde antico; posa detto busto

Tuttavia, secondo l'inventario redatto nel 1721 della collezione di Baldassare d'Erba, nipote del Odescalchi e proprietario della collezione dopo la morte del parente, il pezzo, descritto come «Busto in marmo bianco della Regina Cristina di Svezia panneggiato all'eroica, coronato d'alloro di Giulio del Bernini»[200], non era più affiancato al busto di Livio Odescalchi, bensì associato a un monumentale ritratto di Alessandro Magno (cat. 18) armato e coronato da una sfinge[201], figura con la quale la stessa Cristina si identificava profondamente, tanto da assumere i nomi di Cristina Alessandra, in omaggio al guerriero greco.

L'attribuzione dell'opera a Giulio del Bernini — ovvero Giulio Cartari —, già presente sin dall'inventario del 1699, venne successivamente confermata da Tomaso Montanari grazie al rinvenimento di un pagamento, versato il 21 gennaio 1682 a favore dello scultore per «300 scudi per un busto, ritratto di Sua Maestà»[202]. Questo elemento consente, dunque, di stabilire con buona certezza anche la cronologia dell'esecuzione dell'opera[203].

Il busto di Cristina, insieme a numerose altre opere, giunse in Spagna nel 1725, a seguito dell'acquisto da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese della collezione di Baldassare d'Erba[204], ed sarebbe stato presumibilmente disposto nel Palacio Real de la Granja de SAn Ildefonso, come il resto della collezione. Ciononostante, risulta difficile reperire un riferimento diretto al busto nei successivi inventari che specificano i beni del re, e quindi della corona, e della regina, già in Spagna, all'interno del palazzo segoviano. Infatti, la prima menzione certa della presenza del busto nelle Collezioni Reali si trova nel *Viage de España* di Antonio Ponz, il quale descrive, nel cosiddetto *Trascurato,* «*una pieza larga, ó segunda galería*», nel quale «*están casi amontonadas otra porción de*

---

sopra un piedistallo di legno dorato alto come l'antecedente; il detto busto è opera di Monsù Monnot». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V, DII, f. 23r. Diversi parti di questo inventario sono stati pubblicati in *Documenti Inediti* (1878–80), vol. IV (1880), pp. 329–45, e in Bershad 1984.

[200] Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V, BI, fasc. 19, s.f., trascritto in Walker 1994, p. 206, n. 65.

[201] «Busto più grande del naturale rappresentante Alessandro Magno armato con sopra panneggiamento e con elmo in testa, sopra cui una sfinge, ornato detto cimiero sopra di essa di pennacchi, fatto da un moderno di gran maniera, con suo piedestallo di legno dorato consimile al ritratto della Regina, di cui è compagno; sotto vi è lo zoccolo di biscio antico, e tutto sopra piedestallo dorato con specchi, come gl'altri». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V, BI, fasc. 19, s.f., trascritto in Walker 1994, p. 206, n. 69.

[202] Roma, ASR, MP, DL, Libri Mastri, 353, p. 471, citato in Montanari 1998, p. 451.

[203] Per lo scultore si veda S. Zanuso, in Bacchi 1996, pp. 793-94; Del Pesco 2007, pp. 294, 381; Curzietti 2008; Sapori 2011; Curzietti 2019.

[204] «N. 106. Cassa con due busti moderni donna Eroica, et Alessandro». Elvira Barba 2011, p. 39.

*obras, que fueron de la Reyna Christina, y no se colocaron con el orden que las demás (...)*», tra cui «*una cabeza colosal de bronce*[205]*, otra mayor que el natural, y representa la Reyna Christina. (...)*»[206].

Le opere trovarono in seguito una sistemazione più organica all'interno del palazzo, come testimonia l'inventario *post mortem* dei beni di Carlos III, redatto negli ultimi anni del XVIII secolo, in cui si specifica che, nella settima sala, erano collocati, su quattro urne di legno intagliate e dorate, quattro busti dell'altezza di tre piedi e tre quarti. Il primo raffigurava la regina Cristina, il secondo un'Amazzone, il terzo un eroe romano e il quarto un'eroina armata con elmo; è dunque evidente che queste quattro sculture si riferiscano rispettivamente al busto in esame, ai ritratti di *Semiramide* (cat. 12a) e *Pentesilea* (cat. 12b), e al busto di *Alessandro Magno* (cat. 18)[207].

All'inizio del XIX secolo, Santos Martín Sedeño, nella sua ben documentata guida al Palacio Real, menziona nuovamente il busto di Cristina di Svezia, indicando che esso si trovava esposto insieme a «*dos bustos de mármol de los Reyes don Felipe V y su esposa doña Isabel Farnesio, sobre pedestales de mármol negro con adornos de bronce dorado*» e «*otros dos bustos de su hijo don Luis I y su esposa sobre pedestales de lo mismo*»[208], da identificare tutti con quattro ritratti eseguito da René Frémin[209]. Sebbene sia difficile determinare con certezza la logica espositiva che guidò tale accostamento, non è da escludere che, in una prospettiva storicizzante, il responsabile delle collezioni scultoree sotto il regno di Ferdinando VII abbia voluto collocare il busto di Cristina accanto alle effigi dei sovrani che avevano integrato la sua collezione nel patrimonio reale spagnolo.

Sebbene la memoria della presenza del busto a La Granja de San Ildefonso non sia mai venuta meno[210], la sua attribuzione ha seguito un percorso critico ben più complesso e articolato. Già nel 1934 Jeanne Digard attribuiva a René Frémin «*un busto colosal en mármol representando a*

---

[205] Madrid, Museo del Prado, E000099.

[206] Ponz (1772-94) 1947, p. 892.

[207] «*En quatro especies de urnas de madera talladas y doradas: sobre el remate de las quales se encuentran quatro bustos del tamaño de tres pies y quarto. En la primera se halla a la reyna Cristina, en la segunda, una Amazona, en la tercera un héroe Romano y en la quarta una Heroína armada con su casco a ocho mil reales cada una hacen 32000*». Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 299, n. 2827.

[208] Martín Sedeño (1825) 1854, p. 71. Il busto era già menzionato in una precedente edizione della guida. Martín Sedeño (1825) 1845, p. 68.

[209] *Felipe V* (Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10009836); *Isabella Farnese* (Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10009837); *Luis I* (Patrimonio Nacional, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, n. inv. 10027386); *Luisa Isabel d'Orléans* (Patrimonio Nacional, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia, n. inv. 10027385).

[210] È anche ricordato da Fagoaga, Muñico 1845, p. 48, n. 488, como «*otro colosal* (busto) *de mármo blanco* (che raffigura) *Marian Crisnta de Suecia*» e da Breñosa, Castellarnau 1884, p. 126.

*Cristina de Suecia*», nonché «*una estatua de tamaño natural*» raffigurante la Fede[211]. Tale ipotesi fu ripresa negli anni successivi da Estanislao Maestre[212] e da Yves Bottineau[213], i quali supponevano che entrambe le opere fossero state eseguite da Frémin in concomitanza con i suoi lavori nel giardino della residenza. Nonostante tali posizioni, già in quello stesso periodo Elías Tormo avanzava tuttavia un'attribuzione alternativa di ben maggiore profondità, suggerendo che l'opera potesse essere ricondotta alla cerchia di Gian Lorenzo Bernini, ipotesi che avrebbe trovato successiva conferma[214].

[211] Digard (1934) 2022, p. 52. L'ultima è da identificarsi con il cat. 30 .

[212] Maestre 1936, p. 29.

[213] Bottineau (1962) 1986, p. 505, nota 190.

[214] Tormo 1936, pp. 80-81.



Cat. 13. Giulio Cartari, *Ritratto di Cristina di Svezia*, 1682. Patrimonio Nacional, inv. 10027284.

Foto: *Corona y Arqueología* 2010, p. 100.



Cat. 13, fig. 1. Attr. Massimiliano Soldani Benzi, *Ritratto di Cristina di Svezia*, 1681 *ca.* Già London, Heim Gallery. Foto: Montanari 1998, p. 454, fig. 108.



Cat. 13, fig. 2. Attr. Jean-Baptiste Théodon, *Ritratto di Cristina di Svezia*, 1689 *ca.* Stoccolma, Nationalmuseum. Foto: Montanari 1998, p. 454, fig. 109.



Cat. 13, fig. 3. Attr. Pierre-Étienne Monnot, *Ritratto di Livio Odescalchi*, 1699 *ca.* Ilok (Croazia), Gradski Muzej. Foto: Andrea Bacchi.

**Cat. 14. *Apollo***

Francesco Maria Nocchieri (1651-86)

1684-86

190 x 123 x 115 cm

Marmo bianco

Patrimonio Nacional, n. inv. 10027548

Provenienza: collezione di Cristina di Svezia, Palazzo Riario (Roma), 1680 *ca.*-89; Decio Azzolino, Palazzo Riario (Roma), 1689; Livio Odescalchi, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1689-1713; Baldassare Erba, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1713-24; acquisizione da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, 1724, Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia); trasferito al Palacio Real di Aranjuez negli anni Novanta dell'Ottocento per volere di Carlos IV; restituito nuovamente alla Granja nel 2000.

Bibliografia: Tessin (1687) 1914, p. 182; De Rossi, Maffei 1704, tav. CXI; Schelstrate (1688) 1949, p. 286; Bromley 1705, p. 106; Boyer 1932, p. 261, nota 2; Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 298, n. 2817; Ponz (1772-94) 1947, p. 892; Sedeño (1825) 1845, p. 67; Fagoaga, Muñico 1845, p. 31, n. 1083; Breñosa, Castellarnau 1884, pp. 128-29; Walker 1994, p. 212, n. 133; Bacchi 1996, p. 830; Elvira Barba 1997, pp. 56-58; Montanari 1998, pp. 456-58; Elvira Barba 2011, p. 52, n. LII; Giometti 2013.

Questa scultura di Apollo, come messo in evidenza da Tomaso Montanari, fu commissionata da Cristina di Svezia a Francesco Maria Nocchieri, uno dei scultori più stimati dalla regina a Roma[215]. Com'è noto, quest'opera era destinata a completare il coro dei nove marmi antichi raffiguranti le Muse, disposti nell'omonima sala del palazzo alla Lungara, uno dei nuclei più rilevanti della collezione della regina di Svezia, come dimostrano la descrizione del

[215] Montanari 1998, p. 458. Da una testimonianza del medaglista Giuseppe Ortolani si apprende infatti che Cristina aveva concesso «al suddetto Francesco Maria scudi dieci in dodici al mese e lo studio e la casa dove faceva accademia» (Jesi, Biblioteca comunale, Archivio Azzolino, 213, f. 489v, trascritto in Montanari 1998, pp. 457–58. All'Ashmolean Museum (inv. WA.OA291; cfr.*Catalogue of European sculpture* 1992, pp. 88-89) si conserva un modello in terracotta di piccole dimensioni, che dovette servire come prototipo per la successiva realizzazione in grande scala della scultura, come dimostra la presenza, nell'inventario del 1689, di un'«Apollo di gesso in atto di sonar la lira, figura più grande del naturale, di altezza in tutto palmi otto». Tale opera è ricordata tra i beni di Pietro Maria Balestra, succeduto a Francesco Maria Nocchieri nella carica di scultore di corte. Si veda Montanari 1998, p. 456. Inoltre, Francesco Maria Nocchieri dovette aver eseguito un ritratto della regina come risulta destinatario di una serie di pagamenti (Roma, ASR, MP DL, Libri mastri, 362, f. 1.192, citato in Montanari 1998, p. 456, nota 67.

palazzo alla Lungara fornita da Nicodemus Tessin il Giovane e l'inventario delle sculture redatto alla morte di Cristina[216].

L'opera passò, come il resto della collezione, all'intimo amico della regina, il cardinale Decio Azzolino[217]; la sua morte prematura, avvenuta pochi mesi dopo, rese possibile l'acquisizione della raccolta da parte di Livio Odescalchi, che dispose la scultura nel proprio palazzo romano ai Santi Apostoli. Come attestano gli inventari del 1699[218], 1713[219] e 1723[220], l'opera vi fu sempre esposta con il riconoscimento esplicito della sua origine e del suo autore, mantenendo al contempo la funzione per la quale era stata concepita dalla committenza, ossia quella di accompagnare il ciclo delle Muse.

Tuttavia, sebbene l'attribuzione dell'opera a Nocchieri si sia mantenuta nel volume di Giacomo de Rossi e Raffaello Maffei dedicato ai più noti esempi di scultura antica e moderna di Roma[221], l'autografia dell'opera si era già persa in favore di quella di Gian Lorenzo Bernini, come dimostrano la corrispondenza di Emmanuel Schelstrate, prefetto della Biblioteca Vaticana tra il 1683 e il 1692 con Iacobo Tollio[222], e le descrizioni fornite da William Bromley durante il suo

---

[216] «*Ihre Maijten voriger Bildhauer nahmens Fr. Maria (nu todst ist) gemacht hat*». Tessin (1687) 1914, p. 182, citato in Montanari 1998, pp. 456–457; e «un Apollo di marmo bianco che siede sopra uno scoglio di detto marmo bianco di palmi sette e tre quarti». Boyer 1932, p. 261, nota 2.

[217] Miguel Ángel Elvira Barba ha proposto di riconoscere nei tratti dell'Apollo l'effigie del cardinale; tuttavia tale ipotesi non è condivisa da Tomaso Montanari (Elvira Barba 1997, pp. 56–58, citato in Montanari 1998, p. 456).

[218] «Apollo in marmo bianco sedente con lira in mano, e panneggiatura di mano di Francesco Maria, scultore di S. M. R. di Svezia, chi passò a miglior vitta al fiore del suo incominciare. Alto palmi otto con piedistallo profilato, et ornato con festoni ornamenta indorato d'alloro palmi quattro e mezzo». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II M II, f. 442v.

[219] «Altra statua rappresentante apollo sedente colla sua lira alla sinistra nudo, e solo ricoperto di dietro, e d'avanti di un panneggiamento, detta statua è moderna, ed è di buona maniera di palmi nove d'altezza compresa la base e posa sopra il suo piedistallo di legno intagliato dorato, alto palmi quattro, e oncie otto largo palmi cinque e un quarto con tre riporti di giallo antico d'avanti, e nelli lati tutte le suddette colonne, statue e loro base, busti ed altro sopra descritto erano e provengono dalla suddetta regina». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V D II, foll. 15v–16v.

[220] «Apollo in marmo bianco sedente con Lira in mano, e panneggiatura di Mano di Franc° Maria Scultore di Sua Maestà Regina di Svezia, che passò a miglior Vita nel fiore del suo incominciare alto palmi Otto con piedistallo profilato, et ornato con festoncini, et Ornamenti indorato dell'Altezza di palmi quattro, e mezzo». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V B I, fas. 19b, s. f.; trascritto in Walker 1994, p. 212, n. 133

[221] De Rossi, Maffei 1704, tav. CXI. Ringrazio Davide Lipari che mi ha fatto notare questo dato.

[222] «*Quod tibi ultimis litteris promisi, modo exequor. Detulit enim mihi his diebus pictor Musarum et Cupidinis statuas in charta depictas, quas proinde ad te mitto, rogans ut me certiorem reddere velis, quando ad manus tuas pervenerint. Non habetur inter eas Apollinis statua, quod ea recentioris Bernini manu sculpta sit, et nequaquam eam depingi debere significaveris*». L. Ceyssens (1688) 1949, p. 286, trascritto in Montanari 1998, p. 456, nota 69.

soggiorno romano[223], errore che si diffuse rapidamente tra i viaggiatori che visitarono Roma in quegli anni;

L'opera, come gran parte della collezione di Livio Odescalchi, fu acquisita nel 1724 da Felipe V e Isabella Farnese e collocata l'anno successivo nel Palacio Real de la Granja de San Ildefonso[224]. A partire da quel momento la scultura risulta regolarmente menzionata nel corso del tempo, sia negli inventari dei beni conservati nel palazzo segoviano redatti alla morte di Felipe V (1746)[225], sia in quelli compilati alla morte del figlio Carlos III (1788)[226], nonché nella descrizione dell'edificio fornita da Antonio Ponz alla fine del XVIII secolo, nella quale sono elencate le opere che ne decoravano gli ambienti interni[227].

Le collezioni riunite da Felipe V e Isabella Farnese alla Granja de San Ildefonso subirono una significativa dispersione durante il regno di Carlos IV, che fece trasferire numerose sculture ivi conservate in altre residenze reali. Tra queste, l'*Apollo* di Francesco Maria Nocchieri fu inviato ad Aranjuez (cat. 14, fig. 1), da cui rientrò successivamente alla Granja nel 2000. Tuttavia, al fine di evitare un'alterazione sostanziale della decorazione della residenza segoviana, il sovrano ordinò nel 1792 di eseguire calchi in gesso di gran parte delle opere che ornavano i «Cuartos Bajos» del palazzo, così da poter disporre liberamente degli originali[228]. Nel corso di questo processo, protrattosi per circa quattro anni e diretto da José Panucci, furono realizzati i calchi di 56 opere, tra le quali rientra anche l'Apollo qui in esame, che sarà puntualmente attestata dalle diverse fonti descrittive contemporanee relative agli interni del palazzo[229].

---

[223] «*eight of the muses, antique, with Apollo in the middle, which, though modern, is yet by Cavalier Bernini*». Bromley 1705, p. 106, trascritto in Montanari 1998, p. 456, nota 69.

[224] «Cassa con la statua dell'Apollo moderno». Elvira Barba 2011, p. 52, n. LII.

[225] «*Otra estatua moderna sentada de mármol blanco y cuerpo entero que representa Apolo con la lira*». Herrero 2000, p. 248.

[226] «*Un apolo antiguo: tiene los dedos restaurados y algunas piezas por las Piernas: su altura es de tres varas sin zocalo*». Fernández-Miranda (1988–91), vol. II (1989), p. 298, n. 2817.

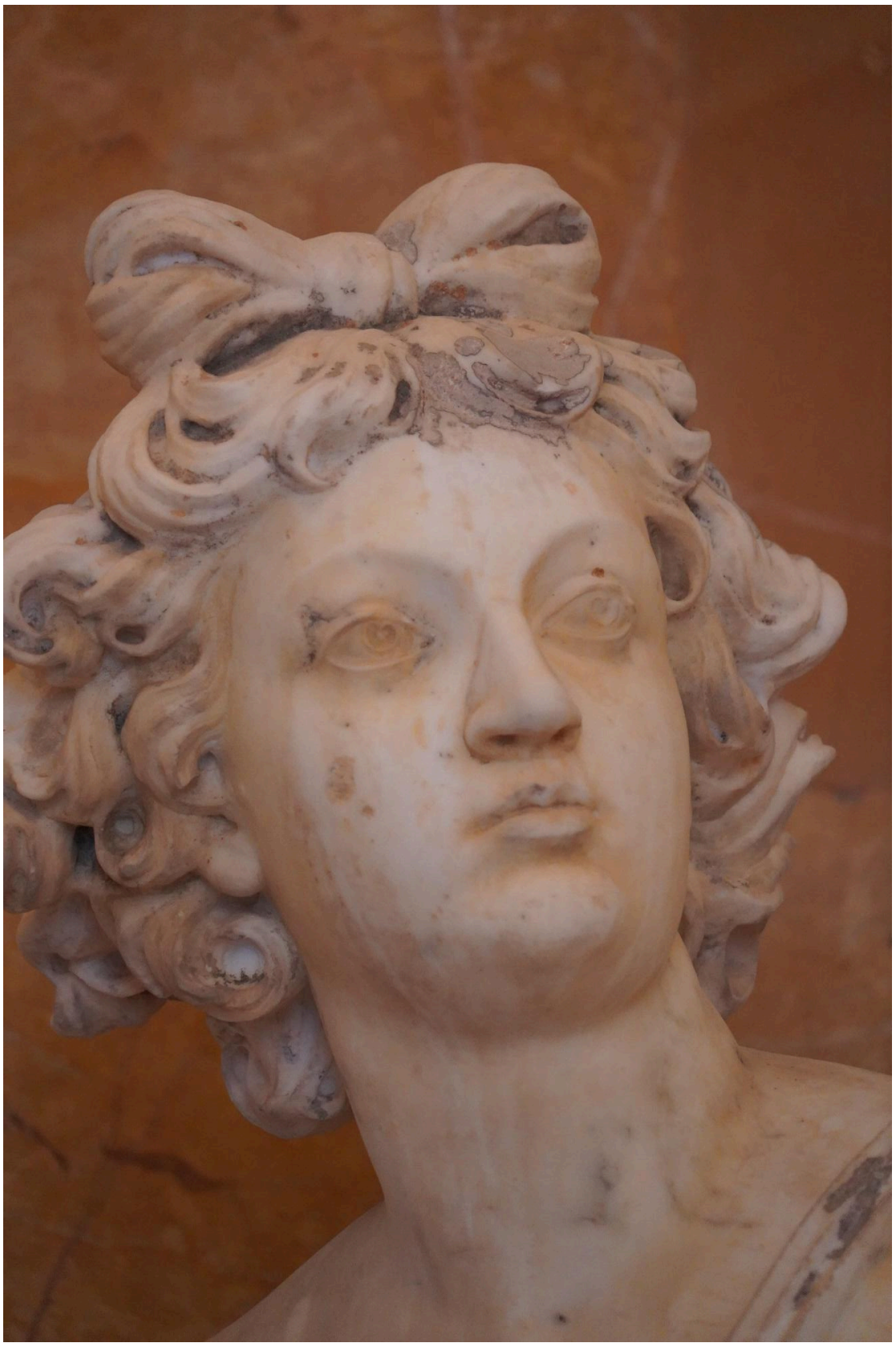
[227] «*Un Apolo sentado en el testero, no sé si de Fremín, ó Tierri, pues trabajaban juntos, es figura mayor que el natural, con cítara en la mano, colocada dentro de un nicho adornado de dos columnas de verde antiguo, en donde hay una fuente*». Ponz (1772-94) 1947, p. 892.

[228] Si veda Azcue 1991; Heras 2000; Herrero 2005.

[229] «*Una estatua de mármol colosal, colocada en una hornacina guarnecida toda de espejón y almendrado con su basamento, la cual representa a Apolo*». Sedeño (1825) 1845, p. 67, pieza 6; «*Una estatua de yeso, representa a Apolo*». Fagoaga y Muñico 1845, p. 31, n. 1083; «*En el lienzo que da frente a las puertas del jardín hay una hornacina que cobija un Apolo colosal, copia del que esculpió Frémin. Yeso*». Breñosa; Castellarnau 1884, pp. 128–29.



Cat. 14. Francesco Maria Nocchieri, *Apollo*, 1684–86. Patrimonio Nacional, inv. 10027548. Foto: autore.



Cat. 14. Francesco Maria Nocchieri, *Apollo* (part.), 1684–86. Patrimonio Nacional, inv. 10027548. Foto: autore.



Cat. 14, fig. 1. Fotografo non identificato, fotografia dell'*Apollo* di Francesco Maria Nocchieri ad Aranjuez, datazione sconosciuta. Foto: Madrid, IPC, VN-11097_P.

**Cat. 15a. *La Verità*; Cat. 15b. *La Prudenza*; Cat. 15c. *La Menzogna*; Cat. 15d. *L'Indivia***

Alessandro Rondoni (1644 *ca.* - post 1710)

1680 *ca.*

92 x 76 x 40 (cat. 15a); 96 x 77 x 20 (cat. 15b); 80 x 75 x 40 (cat. 15c); 91 x 75 x 35 (cat. 15d)

Marmo

Patrimonio Nacional, nn inv. 10027283 (cat. 15a), 10027282 (cat. 15b); 10046228 (cat. 15c), 10047566 (cat. 15d)

Provenienza: collezione di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, Roma, 1677-82; Napoli, 1683-87; collezione di Catalina de Haro y Guzmán, Madrid, fino al 1728; acquistate da Felipe V ed Elisabetta Farnese nel 1728; depositate nel Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia); agli inizi del XIX secolo *La Menzogna* (cat. 15c) e *L'Invidia* (cat. 15d) furono trasferite alla Casita del Labrador di Aranjuez.

Bibliografia: Ponz (1772-94) 1947, p. 890; Sedeño (1825) 1845, p. 65, n. 3; Sedeño (1825) 1854, p. 75, n. 116; Breñosa 1884, p. 124; Fernández-Miranda (1988–91), vol. II (1989), p. 295, n. 2784; Herrero 2001, p. 249; Frutos 2009, pp. 637-40, p. 673, nota 867, appendice documentaria, doc. 29, p. 228; Frutos 2011, p. 11; Frutos 2014b; Giometti 2014; Bacchi 2015, p. 56; Elizalde 2025a, pp. 53-54.

Questi quattro busti femminili entrarono nelle Collezioni Reali spagnole nel 1728, provenienti dalla collezione del marchese del Carpio, della quale Felipe V ed Elisabetta Farnese acquisirono una parte sostanziale, passata dopo la sua morte alla figlia Catalina de Haro y Guzmán. Le opere furono collocate, insieme ad altri pezzi provenienti dalla medesima raccolta — quali le sculture di *Semiramide* e *Pentesilea* di Bernhard Fischer von Erlach (cat. 12a; cat. 12b), o la *Testa di Apollo* di Guidi (cat. 10) — nel Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia). In tale sede esse risultano già registrate nel 1734, in occasione della redazione del primo inventario delle collezioni scultoree nel palazzo segoviano, probabilmente sotto la voce «*otras cuatro estatuas que representan las estaciones del año*», all'interno dell'epigrafe relativa alle sculture acquistate dalla figlia dell'ambasciatore di Carlos II[230]. Le medesime opere compaiono nuovamente negli elenchi di fine Settecento, quando, nella relazione dei beni presenti a La Granja alla morte di Carlos III, sono descritte come «*Quatro bustos alegóricos que representan la noche y el día, la envidia y el fuego: modernos y*

[230] Herrero 2001, p. 249.

*bien tratados; la altura de cada uno es de tres pies escasos, sin las peanas, que son de mármol de jaspe, de una cuarta de alto, a seis mil reales cada uno*»[231].

Tuttavia, il complesso si disgregò precocemente, poiché già a metà del XIX secolo due di queste allegorie — *L'Invidia* (cat. 15d) e *La Menzogna* (cat. 15c) — risultavano registrate nella Casita del Príncipe di Aranjuez, dove ancora oggi si conservano[232]. Allo stato attuale delle ricerche non è stato possibile stabilire con precisione il momento del trasferimento; assume però un certo rilievo il fatto che, nell'inventario di La Granja del 1813, le due opere oggi ad Aranjuez siano descritte come eseguite in gesso[233]. Tale circostanza suggerisce che i relativi *vaciados* possano essere stati realizzati dai Panucci — come in altri casi analoghi — per evitare che l'allestimento della Casita del Príncipe comportasse un immediato depauperamento della collezione scultorea di La Granja. In questa prospettiva, il trasferimento potrebbe dunque essere imputato anche a Carlos IV, come avvenne per numerose altre opere provenienti dalle raccolte di Felipe V ed Elisabetta Farnese oggi presenti in quella residenza, tra cui, ad esempio, il busto di Alessandro Magno (cat. 18), già appartenuto alla collezione di Cristina di Svezia.

Come anticipato in apertura della presente scheda di catalogo, questi busti muliebri provengono dalla collezione del marchese del Carpio, nella quale risultano già presenti almeno dal 1682, quando compaiono per la prima volta nell'inventario della sua raccolta d'arte, redatto al termine della sua ambasciata a Roma e in vista dell'assunzione del governo del vicereame di Napoli. In tale documento essi sono registrati come «Quattro mezze figure di marmo bianco, che rappresentano, una la Verità, l'altra la Buggia, la terza la Prudenza e la quarta l'Invidia, con loro quattro piedistalli di marmo»[234].

---

[231] Fernández-Miranda (1988–91), vol. II (1989), p. 295, n. 2784. Tenendo presente questo dato, colpisce come Antonio Ponz, nel corso del suo viaggio del 1781, menzioni unicamente nella prima sala «*[…] representaciones alegóricas del Día y de la Noche*». Ponz (1772-94) 1947, p. 890. Per la loro ubicazione all'interno del Palazzo, tramite le fonti, si veda Elizalde 2025a, pp. 53-54.

[232] Compaiono registrate in quel luogo per la prima volta nel 1853, come affermato in Frutos 2011, p. 11 (Madrid, AGP, Libros y Registro, 773, s. f.).

[233] «*Cuatro bustos de yeso con pedestales de madera dorados, a sisa, que representan, los dos, Emperadores, y los otros dos la noche y Medusa*». Madrid, AGP, Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, 13.723, s. f., trascritto in Frutos 2014b, p. 648. Ricompaiono nella guida della Granja redatte da Martín Sedeño: «*Dos bustos de mármol que representan el día y el fuego*» e «*Dos ídem de yeso que representan á la noche y Medusa*» (Sedeño [1825] 1845, p. 65, n. 3); «*Dos bustos de mármol blanco que representan el día y el fuego*» e «*Otros dos lo mismo, que representan la noche y Medusa*» (Sedeño [1825] 1854, p. 75, n. 116). Breñosa 1884, p. 124 menziona unicamente «*Dos bustos en mármol que simbolizan el día y la noche. De la primitiva colección*». Il calco della *Menzogna* (Patrimonio Nacional, n. inv. 10025301), tuttavia, potrebbe essere identificato con l'esemplare oggi conservato alla Granja, mentre quello della *Invidia* risulta attualmente di ubicazione ignota.

[234] ADA, Caja 302-4, s. f. trascritto en Frutos 2009, appendice documentaria, p. 228, doc. 29.

Le opere ricompaiono negli inventari della collezione del Carpio stilati un anno prima della sua morte, nel 1687, nell'ambito di un progetto volto all'invio dell'intero complesso delle sue raccolte da Napoli a Madrid[235]. I busti furono tuttavia tra gli ultimi a essere spediti e rimasero a lungo presso il marchese, al pari di altre opere di particolare rilievo, quali il ritratto equestre di Carlos II di Bernini (cat. 2), *Semiramide* e *Pentesilea* di Fischer von Erlach (cat. 12a, cat. 12b), diverse tele di Luca Giordano, la sua celebre galleria di *Belle donne*, un ritratto della regina regnante, il tabernacolo della Madonna di Loreto (cat. 9), vari reliquiari — tra cui quello donatogli da papa Innocenzo XI — nonché il ritratto in alabastro del suo cane prediletto, Rossetto (figg. 63a, 63b)[236].

Come si evince dal confronto della documentazione citata — tanto dall'inventario della collezione del Carpio quanto da quelli delle Collezioni Reali —, l'identificazione iconografica di questi busti risultò a lungo fortemente ambigua. È stato il contributo di Leticia de Frutos che, attraverso un'analisi iconologica puntuale degli attributi e degli elementi costitutivi di ciascuna opera, ha consentito di chiarirne l'interpretazione. In tal senso, il busto femminile con il seno scoperto e recante un sole sulla fronte è stato correttamente identificato come *la Verità* (cat. 15a), mentre il suo *pendant* conservato a La Granja, raffigurante una figura femminile coronata dal fuoco, deve essere interpretato come *la Prudenza*, in accordo con le descrizioni di Horapollo (cat. 15b). I due busti oggi ad Aranjuez corrispondono invece, da un lato, a *la Menzogna* (cat. 15c), poiché, come riferisce Cesare Ripa, tale allegoria si distingue per la presenza di una gazza sul capo, elemento riscontrabile nell'opera, e, dall'altro, a *l'Invidia*, che, seguendo ancora le indicazioni dello stesso autore, deve essere rappresentata come «una donna magra, vecchia, brutta e di colore livido, che ha il petto sinistro scoperto, morsicato da un serpente che le si stringe e si avvolge strettamente» (Cat. 15d)[237].

Problematica fino a tempi recenti risultava l'attribuzione di questi busti, che nel corso del tempo sono stati assegnati a diversi nomi, da Ercole Ferrata nel caso delle opere conservate a La Granja al fiorentino Giovanni Battista Foggini[238]. Cristiano Giometti ha inoltre avanzato l'ipotesi di attribuire *la Verità* (cat. 15a) e *l'Invidia* (cat. 15d) a Lorenzo Ottoni, scultore attivo per il

---

[235] Si vedano le trascrizioni delle diverse liste di invio riportate in Frutos 2011, pp. 641–42. Nell'ambito delle collezioni madrilene di Catalina de Haro y Guzmán potrebbero essere identificati, come propone Frutos 2011, p. 647, con «*dos estatuas de medio cuerpo con sus repisas, la una de medusa y la otra que representa la paz*» (Madrid, AHPM, prot. 9.819, f. 1.068v).

[236] Frutos 2011, p. 641.

[237] Frutos 2011, pp. 644-47.

[238] Frutos 2011, p. 649.

marchese, secondo quanto riferito da Pascoli[239]. Più recentemente, tuttavia, Andrea Bacchi ha proposto di accostare l'intero gruppo ad Alessandro Rondoni, ipotesi che allo stato attuale appare estremamente convincente, in quanto alcune sigle formali nei panneggi — in particolare nella *Verità* (cat. 15a) e nella *Menzogna* (cat. 15d) —, caratterizzate da pieghe parallele nettamente incise, trovano stringenti confronti in numerose opere certe dello scultore, come, ad esempio, nelle *Allegorie* della cappella Ginetti, a Sant'Andrea della Valle[240].

[239] Si veda Giometti 2014, s. n. p.

[240] Bacchi 2015, p. 56. Tuttavia, quanto afferma lo stesso studio, la questione richiede nondimeno un'analisi più approfondita, poiché la serie non sembra necessariamente riconducibile a un'unica mano.



Cat. 15a. Alessandro Rondoni, *La Verità*, 1680 *ca.* Patrimonio Nacional, inv. 10027283. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 15b. Alessandro Rondoni, *La Prudenza*, 1680 *ca.* Patrimonio Nacional, inv. 10027282. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 15c. Alessandro Rondoni, *La Menzogna*, 1680 *ca.* Patrimonio Nacional, inv. 10046228.

Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 15d. Alessandro Rondoni, *L'Invidia*, 1680 *ca.* Patrimonio Nacional, inv. 10047566. Foto: Patrimonio Nacional.

**Cat. 16.** ***Testa all'antica***

Alessandro Rondoni (1644 *ca.* - post. 1710)

1690 *ca.*

Marmo

36 x 26 x 48 cm.

Madrid, Museo del Prado, E000397

Provenienza: collezione di Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, Roma, 1677-82; Napoli, 1683-87; collezione di Catalina de Haro y Guzmán, Madrid, fino al 1728; acquistata da Felipe V ed Elisabetta Farnese nel 1728; depositata nel Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia); inviata al Museo Real de Pintura y Escultura intorno al 1830.

Bibliografia: Hübner 1862, p. 139, n. 273; Barrón 1908, pp. 259-60, cat. 397; Blanco 1957, p. 174, cat. 397-E; Blanco, Lorente (1969) 1981, p. 169, cat. 397; Cacciotti 1994, p. 151; Coppel 1998, pp. 266-67, cat. 122; Fusconi, Fernández-Santos, Kuhn-Forte 2021, pp. 356-57.

Questo ritratto femminile *all'antica*, come già osservato da Beatrice Cacciotti, trova un chiaro riscontro in una delle illustrazioni dell'*Album Carpio* (cat. 16, fig. 1), impresa promossa dall'ambasciatore durante il suo soggiorno romano (1677–82) con l'intento di valorizzare e diffondere le proprie collezioni di antichità[241]. Tale confronto consente di confermare la provenienza del busto da quella raccolta, circostanza che sarebbe stata assai difficile da accertare attraverso i soli inventari della collezione del marchese, redatti sia in occasione della conclusione della sua ambasciata sia al termine del suo governo partenopeo, quando dispose l'invio delle opere a Madrid; in tali documenti, infatti, questo genere di pezzi è generalmente descritto in maniera sommaria, rendendo complessa qualsiasi identificazione puntuale[242].

Alla luce di questa provenienza, è possibile ipotizzare per il busto una vicenda analoga a quella di altre opere appartenute alla collezione del marchese del Carpio, che Felipe V ed Elisabetta Farnese acquistarono nel 1728 dall'erede Catalina de Haro y Guzmán e che furono successivamente destinate a La Granja de San Ildefonso, como la *testa di Apollo* de Domenico Guidi (cat. 10), i busti allegorici di Alessandro Rondoni (cat. 15a, 15b, 15c, 15d), o i busto di

[241] Cacciotti 1994, p. 151.

[242] Come suggerisce Coppel 1998, p. 266, il busto potrebbe essere identificato con una delle «Altre quattordici teste con Busti, e piedi di marmo bianco tutte antiche e sono maschi, femine, e Putti», registrate tra i beni del marchese a Roma. Si veda Madrid, ADA, caja 392, n. 4, f. 162r, trascritto in Cacciotti 1994, p. 189.

Semiramide e Pentesilea de Fischer von Erlach (cat. 12a, 12b). Proprio qui, nel 1734, in seguito all'acquisto delle opere dalla figlia dell'ambasciatore, si registrano, solo tra i beni del re, «*treinta y cinco medios cuerpos, el uno sin cabeza, y otro embutido el ropage de alabastro*», «*veinte y seis cabezas de medio relieve de mármol blanco*» e «*diez y siete cabezas de mármol de todo relieve*», tra le quali potrebbe verosimilmente annoverarsi anche l'esemplare in esame[243]. In ogni caso, l'opera entrerebbe a far parte delle collezioni del Museo del Prado, dagli anni centrali del XIX secolo, momento in cui di portavano in tale istituzione le opere d'arte appartenute in passato alle Collezioni Reali spagnole.

Nonostante le difficoltà che persistono nella sua identificazione, riteniamo opportuno includere l'opera nel presente studio, poiché potrebbe trattarsi di un'opera moderna. Sebbene infatti nell'*Album Carpio* essa sia qualificata come «antiguo» e la bibliografia abbia proposto letture divergenti — Hübner interpretandola come ritratto di una severiana[244], Barrón come matrona romana sulla base dell'acconciatura e del tipo iconografico[245], e Blanco e Lorente considerandola opera rinascimentale[246] — appare più convincente collocarla in ambito italiano nella seconda metà del XVII secolo, come già suggerito da Rosario Coppel[247], e ancor più accogliere la recente proposta attributiva ad Alessandro Rondoni avanzata da Giulia Fusconi, Jorge Fernández-Santos e Brigitte Kuhn-Forte[248].

Infatti, il confronto di quest'opera con altre sculture di Rondoni — uno degli scultori di maggiore fiducia del marchese, al punto da essere egli stesso ritratto[249] — rafforza la proposta attributiva, come suggerisce anche il riscontro puntuale con la Verità della sua collezione (cat. 15a), tanto sotto il profilo formale quanto per la resa dei dettagli fisiognomici e per la qualità della lavorazione. La costruzione compatta del busto, l'attenzione calibrata al trattamento delle superfici e quella particolare tensione tra idealizzazione e osservazione naturale trovano, infatti, stringenti analogie con le opere documentate dell'artista. Del resto, Rondoni si specializzò proprio in questo genere di ritratti, e le opere «all'antica» costituiscono una cifra personale e ricorrente della sua produzione, attraverso la quale egli seppe coniugare l'eredità classica con le esigenze rappresentative della committenza aristocratica romana della fine del Seicento (cat. 17).

---

243 Madrid, AGP, Adminitración General, caja 13.568, fols 178v-79r, trascritto in Cacciotti 1994, p. 194.

244 Hübner 1862, p. 139.

245 Barrón 1908, p. 259.

246 Blanco, Lorente (1969) 1981, p. 177.

247 Coppel 1998, p. 266.

248 Fusconi, Fernández-Santos, Kuhn-Forte 2021, pp. 356-57.

249 Cacciotti 1994, pp. 138, 193; Frutos 2009, p. 396; Bacchi 2015, pp. 52-22.




Cat. 16. Alessandro Rondini, *Testa all'antica,* 1680 *ca.* Madrid, Museo del Prado, E000397. Foto: Museo del Prado.




Cat.16, fig. 1. Paolo de Matteis (attrib.), *Disegno della testa all'antica del Marchese del Carpio*, 1680–82 *ca.*, London, Society of Antiquaries, MS 879, *Album Carpio*, f. 49. Foto: autore.

**Cat. 17. *Cesari***

Alessandro Rondoni (1644 *ca.* - post. 1710)

1690 *ca.*

Marmo

84 × 66 × 35 (*Augusto*); 48 × 27 × 27 (*Giulio Cesare*); 76 × 53 × 22,5 cm (*Caligola*)

Madrid, Museo del Prado, E000390 (*Augusto*), E000151 (*Giulio Cesare*), E000375 (*Caligola*)

Provenienza: collezione di Livio Odescalchi, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1689-1713; Baldassare Erba, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1713-24; acquisizione da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, 1724, Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia); inviati al Real Museo de Pinturas y Esculturas, intorno al 1830.

Bibliografia: Barrón 1908, pp. 256-57, cat. E390; Blanco, Lorente (1969) 1981, p. 175, cat. 390; Coppel 1998, pp. 221-22, cat. 97; M. A. Elvira Barba, in *La púrpura del Imperio* 1999, pp. 64-65, n. 11; Elizalde 2025a, pp. 55–57 (*Augusto*); Coppel 1998, pp. 192-93, cat. 81, Elizalde 2025a, pp. 55-57 (*Giulio Cesare*); Barrón 1908, p. 250, cat. 375, Blanco, Lorente (1969) 1981, p. 172, cat. 375, Coppel 1998, pp. 223-23, cat. 96, Elizalde 2025a, pp. 55-57 (*Caligola*); Schröder 2001, pp. 49-54.

Presso le collezioni del Museo del Prado si conserva una serie di busti di imperatori le cui caratteristiche formali consentono di attribuirli con una certa sicurezza allo scultore italiano Alessandro Rondoni, o alla sua bottega[250]. Mi riferisco in particolare ai busti di Augusto[251] e di Caligola[252], nonché a una testa di Giulio Cesare[253], che presentano evidenti affinità con altre opere dello scultore; in particolare, il primo costituisce una versione molto prossima al ritratto dello stesso Cesare recentemente individuato a Varsavia[254].

Alla luce di tale attribuzione, appare verosimile che queste opere provengano dalle collezioni di Livio Odescalchi, il quale, al momento della sua morte (1713), possedeva una serie di sculture di identica iconografia e descrizione materiale[255]. I busti sarebbero giunti in Spagna in

[250] Mi sono occupato di queste opere in Elizalde 2025a, pp. 55–57.

[251] Coppel 1998, pp. 222-23, cat. 97.

[252] Coppel 1998, pp. 192-93, cat. 81.

[253] Coppel 1998, pp. 222-23, cat. 96.

[254] Clemente 2023, p. 83. L'opera, insieme al resto della serie cui appartiene, è stata acquisita dal Palazzo Reale di Varsavia (inv. ZKW/6753–58).

[255] «Sopra le altre dodici colonne suddette sono li busti impellicciati di diaspro di Sicilia con qualche pezzo d'alabastro antico fiorito colle teste di marmo bianco delli dodici primi Cesari moderni d'altezza col pieduccio palmi quatto per ciascuna» (Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V, DII, f. 15r). Stephan F. Schröder 2001, pp. 49-54 ipotizzò di

seguito all'acquisizione della collezione di costui da parte di Felipe V e di Isabella Farnese, per essere successivamente destinati al Palacio Real de la Granja di San Ildefonso, dove nel 1747 si registrano oltre mezzo centinaio di ritratti di imperatori di dimensioni, tipologie e materiali differenti[256]. Tale circostanza rende estremamente complesso qualsiasi tentativo di identificazione puntuale. In ogni caso, tali opere dovettero essere trasferite al Museo del Prado intorno al 1830, come molte altre sculture provenienti dalle collezioni dei diversi *Reales Sitios*, che in quel momento concorsero alla formazione del nucleo originario della raccolta scultorea dell'istituzione.



identificare questi tre busti come parte di una delle due serie di imperatori realizzate intorno al 1565 dai fratelli Giovanni Battista Bonanome e Nicola Bonanome, in un momento in cui il primo si trovava al servizio di Felipe II a Madrid, attribuendoli di conseguenza a tale bottega familiare.

[256] Madrid, AGP, San Ildefonso, caja 22.182, f. 136r, trascritto in Simal 2016b, p. 246.






Cat. 17. Alessandro Rondini e bottega, *Cesari,* 1690 *ca.* Madrid, Museo del Prado, E000390 (Augusto), E000375 (Caligola), E000151 (Giulio Cesare). Foto: Museo del Prado.

**Cat. 18.** ***Busto di Alessandro Magno***

Scultore attivo a Roma

1680 *ca.*

Misure sconosciute

Marmo

Patrimonio Nacional, n. inv. 10046800

Provenienza: collezione di Cristina di Svezia, Palazzo Riario (Roma), 1680 *ca.*-89; Decio Azzolino, Palazzo Riario (Roma), 1689; Livio Odescalchi, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1689-1713; Baldassare Erba, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1713-24; acquisizione da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, 1724, Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia); depositato alla Casita del Labrador, Aranjuez (Madrid), per volere di Carlos IV, dal 1790 *ca.*

Bibliografia: Tessin (1687) 1914, p. 182; Boyer 1934, p. 263; Walker 1994, p. 206, n. 69; Fernández-Miranda (1988-91) 1991, vol. II, p. 299, n. 2827; Junque de Vega, Ruiz Alcón (1958) 1985, p. 97; Jordán de Urriés 2009, p. 217; Elvira Barba 2011, pp. 39-40.

Questo busto di Alessandro Magno entrò a far parte delle Collezioni Reali spagnole in seguito all'acquisizione, avvenuta nel 1724, della raccolta del duca di Bracciano, Baldassare Erba, da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, nipote di Livio Odescalchi, il quale aveva a sua volta ereditato e ulteriormente ampliato la celebre collezione di sculture già appartenuta alla regina Cristina di Svezia. È proprio all'interno di questo nucleo collezionistico che l'opera risulta documentata per la prima volta, almeno dal 1687, quando Nicodemus Tessin il Giovane la menziona nella sua descrizione del palazzo Riario, residenza romana della sovrana svedese[257], dove rimase fino alla morte di Cristina, avvenuta due anni dopo[258].

Come si è detto, l'opera passò successivamente nelle collezioni di Livio Odescalchi, nel cui palazzo ai Santi Apostoli il busto risulta registrato sia nel 1713[259], anno della sua morte, sia nel

[257] «*Im sexten lang in der mitten auf einem piedestal die Cliitia (…), 11 busti, worunter die vom Alexandro Magno wie auch Antinoe sehr schön wahren, so wahren dar auch 8 Colonnen, undt ein weibss kopff, welchem Cav. Bernini in seiner alleresten jugendt soll gemanch haben*». Tessin (1687) 1914, p. 182.

[258] «Un busto di marmo bianco moderno che rappresenta un Alessandro con un elmo sopra il quäle vi è una sfinge et ornamento di piume e l'habito rappresenta armatura con suo panno bianco e peduccio di pietra bigia alto in tutto palmi quattro e mezzo». Boyer 1934, p. 263.

[259] «In un lato di dette colonne vi sta un busto di marmo, con testa rappresentante Alessandro Magno ricoperta d'elmo, d'opera moderna, alto senza il suo pieduccio quadro di bigio pal. 4 ¼, posa detto busto sopra un scabellone di legno dorato alto pal. 6». Roma, ASR, Archivio Odescalchi, V, D II , f. 22v.

1723, quando fu redatto un ulteriore inventario in previsione della vendita della raccolta, per volere di Baldassare Erba[260]. Inoltre, come si desume da tali inventari, in un primo momento il busto di Alessandro Magno era affiancato da quello di Cristina di Svezia (cat. 13), nonché dal ritratto di Livio Odescalchi scolpito da Monnot (cat. 13, fig. 3), instaurando un chiaro dialogo tra i tre personaggi, le cui virtù e qualità eminenti sembrano essere poste in relazione tra loro. Questa disposizione dovette tuttavia avere solo una durata parziale, poiché nell'inventario successivo, ovvero quello stilato negli anni Venti, risultano associati unicamente i ritratti della regina e di Alessandro, secondo una soluzione già sperimentata in precedenza nel palazzo alla Lungara, como ricordava Tessin.

D'altra parte, come si desume dall'insieme degli inventari precedentemente menzionati, l'autore dell'opera risulta completamente ignoto, sebbene il busto sia costantemente qualificato come una scultura moderna. In assenza di un nome preciso, è tuttavia possibile escludere senza esitazioni il coinvolgimento degli scultori attivi alla corte della regina, i cui nomi ricorrono puntualmente negli inventari della collezione di Cristina, quali Giulio Cartari, Francesco Maria Nocchieri o Pietro Mauri, con il cui linguaggio stilistico l'opera in esame non appare in alcun modo compatibile. Si rende pertanto necessario ricercarne l'autore tra gli artisti che, negli anni Ottanta del XVII secolo, godesse di una fama e di un prestigio tali da essere ritenuto degno di eseguire un'opera di questa qualità per la sovrana[261].

Ad ogni modo, l'opera lasciò Roma in seguito alla sua acquisizione da parte di Felipe V e della consorte, che la fecero collocare, al suo arrivo in Spagna nel 1725, nel Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, dove il busto rimase in diverse collocazioni all'interno dell'edificio[262]. In effetti, alla fine del XVIII secolo, in occasione dell'inventario dei beni e degli arredi del palazzo redatto dopo la morte di Carlos III, si registra che la scultura era custodita all'interno di un'urna in legno intagliato, insieme al ritratto di Cristina scolpito da Cartari (cat. 13), nonché a

[260] «Busto piu grande del Naturale rappresentante Alessandro Magno armato con sopra panneggiam.to, e con Elmo in Testa sopra cui una Sfinge, ornato detto Cimiero sopra di essa di Pennachhie, fatto da un'Moderno di gran' maniera con suo piedestallo di legno dorato». Roma, ASR, Archivio Odescalchi, V, B I, trascritto in Walker 1994, p. 206, n. 69

[261] La chiusura della Casita di Aranjuez, dove il busto è attualmente conservato, ha impedito l'esame diretto dell'opera; per tale ragione, mi riservo di formulare una proposta attributiva in una futura occasione, qualora sia possibile procedere a un'analisi autoptica del manufatto.

[262] «N. º 106. Cassa con due busti moderni donna Eroica, et Alessandro». Elvira Barba 2011, pp. 39-40.

un'Amazzone e a una figura di Eroina identificabili con le opere eseguite da Johann Bernhard Fischer von Erlach per il marchese del Carpio (cat. 12a, 12b)[263].

Il busto fu tuttavia trasferito negli anni Novanta del XVIII secolo, per volontà di Carlos IV, ad Aranjuez, e più precisamente alla Casa del Príncipe, dove tuttora si conserva[264], insieme ad altre opere selezionate dalle Collezioni Reali, tra cui due allegorie di Alessandro Rondoni eseguite per il marchese del Carpio (cat. 15b; cat. 15c), l'*Apollo* di Nocchieri (cat. 14), nonché i due busti di Johann Bernhard Fischer von Erlach menzionati in precedenza. Tale spostamento rientra nel più ampio processo di riorganizzazione e riallestimento delle raccolte scultoree promosso dal sovrano negli ultimi decenni del secolo, volto a ridefinire la funzione rappresentativa e decorativa delle residenze reali, in particolare il Palacio Real de Aranjuez.

[263] «*En quatro especies de Urnas de madera talladas y doradas: sobre el remate de las quales se encuentran quatro Bustos del tamaño de tres pies y quarto: en la primera se halla à la Reyna Cristina, en la segunda una, Amazona en la tercera un Herore Romano; y en la quarta una Heroína armada con su Casco a ocho mil reales cada una*». Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1991), p. 299, n. 2827.

[264] Junquera 1979, pp. 112-15.



Cat. 18. Scultore attivo a Roma, *Busto di Alessandro Magno*, 1680 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10046800. Foto: Patrimonio Nacional.

**Cat. 19. *Etiope***

Scultore attivo a Roma

1680 *ca.*

70 x 51 cm

Marmo nero, alabastro, diaspro

Madrid, Museo Prado, E000381

Provenienza**:** collezione di Cristina di Svezia, Palazzo Riario (Roma), 1680 *ca.*-89; Decio Azzolino, Palazzo Riario (Roma), 1689; Livio Odescalchi, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1689-1713; Baldassare Erba, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1713-24; acquisizione da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, 1724, Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia); depositato presso il Museo del Prado intorno al 1830.

Bibliografia: Barrón 1908, p. 253, cat. 381; Boyer 1932, p. 264, n. 87; Blanco 1957, p. 172, cat. 381; Blanco, Lorente (1969) 1981, p. 166, cat. 381; Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 300, n. 2842; Walker 1994, p. 207; Anes 1996, p. 322; Coppel 1998, pp. 106-07, cat. 26; Elvira Barba 2011, p. 37, VI, 1.

Questo busto di etiope giunse in Spagna nell'ambito del vasto progetto di acquisizione di sculture destinato ad arricchire le Collezioni Reali, promosso da Felipe V ed Elisabetta Farnese nel corso degli anni Venti del XVIII secolo[265]. In particolare, l'opera faceva parte del lotto di sculture acquistato dai sovrani nel 1724 da Baldassare Erba, erede della raccolta dello zio, Livio Odescalchi, nella cui collezione il busto risulta documentato in più occasioni[266]. Come molte altre opere già appartenute a Odescalchi, anche questa proveniva in realtà dalla celebre collezione di Cristina di Svezia, nella quale era già registrata nel suo inventario *post mortem*[267].

È dunque in questo preciso contesto collezionistico e artistico che va collocata l'esecuzione della scultura, che può verosimilmente essere interpretata come una commissione della stessa Cristina di Svezia. Di conseguenza, l'autore andrà ricercato tra il ristretto gruppo di scultori di sua fiducia attivi a Roma negli ultimi decenni del Seicento. Tuttavia, l'analisi stilistica del busto non consente, allo stato attuale delle ricerche, di stabilire un confronto convincente con l'opera di alcuno degli artisti finora documentati nell'orbita della sovrana, da Giulio Cartari a

[265] Elvira Barba 2011, p. 37, VI, 1.

[266]«Busto antico grande d'un Moro di paragone con panneggiamenti d'alabastro orientale, con pieduccio rotondo massiccio di pietra santa sopra piedistallo di marmo nero, che sostiene il medesimo busto, ricoperto d'alabastro orientale». Walker 1994, p. 207, n. 85.

[267] Boyer 1932, p. 264, n. 87.

Massimiliano Soldani Benzi, fino a Francesco Maria Nocchieri, tra gli altri. Alla luce di ciò, l'attribuzione dell'opera rimane aperta e richiede ulteriori verifiche e approfondimenti.

Ad ogni modo, il busto fu collocato, insieme al resto delle sculture provenienti dalla collezione Odescalchi, nei cosiddetti «cuartos bajos» del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, dove risulta registrato alla fine del XVIII secolo, in occasione della redazione degli inventari successivi alla morte di Carlos III nel 1788[268]. Con l'avvento di Fernando VII e la fondazione del Museo del Prado, l'opera venne infine trasferita a Madrid, in un momento collocabile con ogni probabilità intorno agli anni Trenta del XIX secolo[269].

Alla luce di questa provenienza e della sua vicenda all'interno delle Collezioni Reali spagnole, è dunque possibile escludere che l'opera intrattenga qualsiasi relazione con gli altri busti di mori (cat. 31) conservati oggi al Museo del Prado, come invece suggerito da Rosario Coppel[270]. Questi ultimi giunsero infatti alle raccolte scultoree dei re di Spagna per iniziativa di Carlos II nel 1678 e, dopo essere stati collocati nel Buen Retiro, furono trasferiti al Palacio Real di Madrid, per poi confluire infine nel Museo del Prado. Solo in questa fase finale essi vennero a trovarsi nello stesso contesto museale del busto qui esaminato, con il quale, tuttavia, non condividono né origine né percorso collezionistico né affinità stilistiche.

---

268 «*En una mesa se encuentran dos Bustos con un Baco: el un Busto de un negro del tamaño de dos pies y medio en tres mil reales, el otrao moderno de dos pies en ochocientos que todo componen 3800*». Fernández-Miranda (1988–91), vol. II (1989), p. 300, n. 2842.

269 Anes 1996, p. 322.

270 Coppel 1998, p. 106.




Cat. 18. Scultore attivo a Roma, *Etiope*, 1680 *ca*. Madrid, Museo Nacional del Prado, E000381.

Foto: Museo Nacional del Prado.

**Cat. 20a *Bagno di Venere*; Cat. 20b *Danae***

Pierre-Étienne Monnot (1657-1733)

1693

60 x 52 x 3 (Cat. 20a); 60 x 53 x 3 (Cat. 20b) cm

Marmo

Patrimonio Nacional, nn. inv. 10027566 (Cat. 20a), 10087708 (Cat. 20b)

Iscrizioni: P.S. MONNOT. Ddus Fecit. 1693 (Cat. Xa); Ptrus. Ste. Monot. Bourgondio fecit 1693 (Cat. Xb)

Provenienza: collezione di Livio Odescalchi, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1689-1713; Baldassare Erba, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1713-24; acquisizione da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, 1724, Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia).

Bibliografia: Pascoli (1730-36) 1992, p. 946; Fernández-Miranda 1992; Walker 1994, p. 218, nota 34; Bacchi 1996, p. 826; Coppel 1997; Herrero, Gómez Muñoz 1998; Pierguidi 2016.

All'indomani dell'acquisizione della collezione di Cristina di Svezia (1689), Livio Odescalchi avviò un ampio processo di riorganizzazione e valorizzazione dell'insieme, intervenendo sia sulla disposizione delle opere sia sull'incremento numerico della raccolta. Questo progetto venne affidato ai suoi scultori di maggiore fiducia, tra cui Pierre-Étienne Monnot (1657–1733), scultore francese attivo a Roma e figura centrale nell'*entourage* artistico del duca, a cui— come ricorda Lione Pascoli[271] — commissionò «alcuni bassi rilievi istoriati». Questi, alla luce degli inventari della collezione Odescalchi, possono essere identificati con una *Caccia di Diana*, copia da un'opera di Domenichino[272] e una *Danae* ispirata a un famoso dipinti di Correggio conservato, come la tela precedente, nella collezione Borghese[273]; una *Venere e Adone*,

[271] Pascoli (1730-36) 1992, p. 946, citato in Pierguidi 2016, p. 166.

[272] «Un bassorilievo di marmo bianco rappresentante Diana con le ninfe nel bagno, ed altri che scoccano saette, e dardi al volatico (?), esposto per il guadagno del premio di mano di Monsù Monnò Borgognone». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II MII, f. 441v (1699). Un rilievo «lungo tre palmi e due once, ed è alto due palmi e tre quarti, rappresenta ninfe ed amorini con diversi arbori (...) di Monsù Monnot, (....) copia dell'Albani». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V DII, ff. 12v.13r. (1713).

[273] «Con bassorilievo al piedistallo raffigurante Danae ignuda in letto,sopra cui si stempra Giove in pioggia d'oro con puttini d'ornamento». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II MII, f. 435r. (1699). «(...) un piedistallo di legno dorato alto palmi quattro e mezzo, nel cui prospetto vi sta un bassorilievo di marmo rappresentante Danae, copiata dal famoso quadro del Correggio, alta palmi due e mezzo e larga palmi due e tre quarti, opera di Monsù Monnot». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V DII, f. 21r. (1713).

derivata da una composizione di Albani[274], e un *Bagno di Diana*, anch'esso dipendente da una composizione del pittore bolognese[275]; un rilievo raffigurante Innocenzo XII in visita a Livio Odescalchi a Palo nel 1696[276]; un altro con Livio Odescalchi nell'atto di ricevere Cristina di Svezia[277] e infine *Le ninfe di Diana che disarmano Cupido*[278].

La maggior parte di queste opere non sono più rintracciabili ed sono oggi conosciute unicamente attraverso le terrecotte preparatorie eseguite dallo stesso Monnot, attualmente conservate in diverse collezioni[279]. Tra queste si annovera il rilievo raffigurante l'incontro tra Livio Odescalchi e Innocenzo XII, tuttora di proprietà della famiglia Odescalchi [280], nonché

[274] «Un altro (bassorilievo) consimile d'una venere dormente, et Adone (?) guidata d'Amorini del medesimo autore, alti palmi due e mezzo, e un quarto e tre di larghezza». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II MII, f. 442r (1699)»; «In terra nella finestra di detta stanza (...) bassorilievo di marmo: (...) rappresenta Adone cacciatore con Venere ed amorini, copiato dall'Albani». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V DII, f. 18v (1713).

[275] «bassorilievo di venere a cui le grazie la intrecciano, li preparano le gioie, che gli amorini li pongono, altro amorino li tiene lo specchio, altro li alaccia i bottoni, con un tempio in lontananza, da un parte e dall'altra una fontana e per aria sopra le nuvole un amorino prepara il carro, et un altro amorino conduce ai cigni per attaccare il carro». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II MII, f. 435r. (1699). «Nel prospetto un bassorilievo che rappresenta Venere, ninfe ed amorini, derivato dalle pitture dell'Albani (...) di Monsù Monnot». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V DII, f. 25r. (1713).

[276] «(...) l'altro (rilievo) rappresenta il defunto Signore Duca don Livio Odescalchi quando riceve la Santa Maestà di Innocenzo Duodecimo a Palo, con molte figure. Tutti e due fatti da Monsù Monnot con cornici di legno intagliato a quattro ordini: una lunga palmi sei e l'altra tre e mezzo, cioè quella che rappresenta Innocenzo Duodecimo; l'altra lunga palmi quattro e un'oncia, e lata [larga] palmi tre e oncie otto». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V DII, f. 18v (1713).

[277] «Due bassorilievi di marmo bianco statuario, uno de' quali è lungo palmi quattro e mezzo e alto palmi due e un quarto di passetto (?) e rappresenta il ricevimento che fece il defunto Signore Duca della Maestà della Regina di Polonia» (Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II MII, f. 441v (1699).

[278] «l'altro (rilievo) è lungo tre palmi e due once, ed è alto due palmi e tre quarti, rappresenta ninfe ed amorini con diversi arbori (...) di marmo di Monsù Monnot (...) è copia dell'Albani». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V DII, ff. 12v e 13r. (1713).

[279] Tali opere risultavano ancora in possesso di Monnot alla sua morte. Fusco 1988, p. 75, nota 73, 74, 75, 84, 87.

[280] «Un bassorilievo de creta cotta alto palmi due, e tre quarti, e lungo palmi quattro e mezzo con sua cornice di legno bianco modello del recivimiento della regina di polonia di Monsù Monnot. Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V DII, f. 21v (1713)».

diversi esemplari conservati al Louvre[281] tra cui il *Bagno di Venere* (cat. 20, fig. 1)[282], l'incontro con Cristina di Svezia[283], *La Caccia di Diana*[284], *Venere e Adone*[285] e *Le ninfe di Diana che disarmano Cupido*[286].

Fanno eccezione la *Danae*[287] e il *Bagno di Diana*[288], giunti nelle Collezioni Reali spagnole a seguito dell'acquisto, nel 1724, da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese dal nipote del duca, Baldassarre d'Erba, principe di Bracciano, di una cospicua parte della collezione Odescalchi[289]. A questi rilievi, depositati nel Palacio Real de la Granja de San Ildefonso (Segovia), dove si conservano tuttora, si aggiunge un ulteriore rilievo della stessa provenienza[290] raffigurante *Pan e Siringa* (cat. 20, fig. 2)[291], la cui attribuzione risulta tuttavia problematica: come osserva Stefano Pierguidi, l'assenza di un modello in terracotta con il medesimo soggetto nell'inventario di Monnot, così come la mancanza della firma dell'autore — che era solito sottoscrivere le proprie opere — suggeriscono di escludere con un certo grado di sicurezza l'attribuzione allo scultore francese. D'altro canto, il rilievo non figura tra quelli rivendicati da Monnot come propri

[281] Beaulieu 1962, pp. 33–38. Come osservato nel catalogo della scultura francese del Louvre (J. R. Gaborit, in *Sculpture française* 1988, vol. II, p. 496), queste terracotte provengono invece dalla collezione Campana. Si segnala inoltre la presenza, nel museo francese, di due ulteriori rilievi che non sembrano comparire negli inventari Odescalchi: *Venere e Vulcano* (RF 4564) e *La Forgia di Vulcano* (RF 4568). Quest'ultimo rilievo è stato confuso da Walker (1994, p. 207, n. 77) con Patrimonio Nacional, n. inv. 10025326.

[282] N. inv. 4563.

[283] N. inv. CAMP 93.

[284] N. inv. 4567.

[285] N. inv. 4566.

[286] N. inv. 4565.

[287] Il pezzo fu pubblicato per la prima volta da Fernández-Miranda 1992, p. 57, che ne proponeva la provenienza dell'Alcázar dalla collezione di Carlos II. Desmas, Freddolini 2014, p. 271 lo considerano perduto, riprendendo una valutazione già avanzata da Coppel 1997, p. 314.

[288] Bacchi 1996, p. 826, pubblica per la prima volta l'opera, senza tuttavia riprodurla. Herrero, Gómez Muñoz 1998, p. 78, nota 2, segnalano che questo rilievo era conservato nel *Palacio Real* di Madrid già dal 1945. Di quest'opera si infatti in quella residenza un calco in gesso (Patrimonio Nacional 10138285). Breñosa 1884, p. 126, n. 71, menziona un altro calco di quest'opera nella sua guida del Palacio Real de la Granja.

[289] Elvira Barba 2011, p. 56, LXII.

[290] Il rilievo risulta già menzionato nel 1699 (Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II MII, f. 436v), nonché nel 1713 («basso rilievo moderno alto palmi uno, e oncie dieci rappresenta un satiro in atto di abbracciare una donna». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V DII, f. 26r–27v) e ancora nel 1723 («basso rilievo antico di Pane, che abbraccia Siringa, e questa se tramuta in canna con il suo padre nella palude, che forma il fiume». Walker 1994, p. 205, n. 62).

[291] Patrimonio Nacional, n. inv. 10025378. Elvira Barba 2011, p. 50, fig. XLVIII. Walker 1994, p. 205, n. 62, che lo ricercò presso il Museo del Prado, lo diede per perduto.

nell'inventario dei beni redatto nel 1713, all'indomani della morte di Livio Odescalchi, documento compilato congiuntamente con Francesco Maratti[292]. Alla luce di tali evidenze, il coinvolgimento di Mannot in quest'opera non può essere dato per certo e il suo studio richiede ulteriori approfondimenti.

Questi tre rilievi subirono nel tempo diverse collocazioni all'interno della Granja, dove rimasero stabilmente conservati. Come dimostra l'elenco delle sculture che arredavano i «Cuartos Bajos» della Granja, redatto all'indomani della morte di Carlos III (1788), il *Bagno di Venere* era allora collocato a decorazione del piedistallo del gruppo di *Castore e Polluce*[293], mentre la *Danae* figurava come opera autonoma nella cosiddetta «Galería de los Idolos»[294]. Nel 1825, tuttavia, il *Bagno di Venere* risulta decorare il piedistallo della *Venere accovacciata*[295], mentre il rilievo con *Pan e Siringa* fungeva da sostegno per il gruppo dei *Due putti che si contendono una palma* di Domenico Guidi (cat. 11)[296].

[292] Pierguidi 2016, p. 167. L'attribuzione a Monnot era stata già messa in discussione da Rosario Coppel 1997, p. 315. Herrero, Gómez Muñoz 1998, p. 77, considerano invece l'opera autografa e dipendente da un dipinto di Rubens di identica iconografia, concepito dall'artista per la Torre de la Parada.

[293] Museo del Prado, E000028; Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 296, n. 2798.

[294] Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 305, n. 2899.

[295] Madrid, Museo del Prado, E000033.

[296] Herrero, Gómez Muñoz 1997, p. 78, nota 7.



Cat. 20a. Pierre-Étienne Monnot, *Bagno di Venere*, 1693. Patrimonio Nacional, inv. 10027566. Foto: autore.



Cat. 20b. Pierre-Étienne Monnot, *Danae,* 1693. Patrimonio Nacional, inv. 10087708. Foto: autore.



Cat. 20, fig. 1. Pierre-Étienne Monnot, *Bagno di Venere*, 1693 *ca.* Parigi, Musée du Louvre, inv. 4563. Foto: Musée du Louvre.



Cat. 20, fig. 2. Scultore non identificato, *Pan e Siringa*, 1693 *ca.* Patrimonio Nacional, inv. 10025378. Foto: autore.

**Cat. 21.** ***Altare del Noviziato di Madrid***

Camillo Rusconi (1658–1728); Bernardino Cametti (1669–1736)

1721-27

misure sconosciute

Patrimonio Nacional, n. inv. 00612855 (*Rilievo di San Francesco Regis*), nn. inv 00612863, 64 (*angeli*)

Marmo

Provenienza: commissionato a Roma da padre Guillaume Daubenton negli anni Venti del Settecento; inviato a Madrid, 1727 *ca*.; collocato sull'altare del Noviziato dei Gesuiti fino al 1768; trasferito, in data imprecisata della prima metà del XIX secolo, dall'oratorio di El Salvador al convento della Trinidad Calzada (calle Atocha); inviato nel 1862 al Monasterio de las Descalzas Reales di Madrid per iniziativa di Isabel II.

Bibliografia: Baldinucci (s. f.) 1975, pp. 94-95; Bottari, Ticozzi 1822, vol. II, pp. 319-21; Tromo 1909, pp. 295-99; Tormo 1927, pp. 187-88; Tormo 1946, pp. 85-90; Bottineau (1962) 1986, pp. 468; Enggass 1976, pp. 91–92; Sancho 1995, pp. 153–54; Martin 2000; Arcuri 2003, p. 149; Cruz Yábar 2017, pp. 130-31; Martin 2019, pp. 53-62; Sancho 2019, p. 188; Cruz Yábar 2019, p. 585; Cruz Yábar 2022, pp. 101-102; Elizalde 2022, pp. 91-107.

Il 17 aprile 1721 padre Guillaume Daubenton, confessore e preposito generale della Compagnia di Gesù a Roma stipulò con lo scultore Camillo Rusconi il contratto per l'esecuzione di un grande bassorilievo raffigurante san Francesco Régis, ascendente al cielo, circondato da angeli, che avrebbe dovuto misurare «di larghezza di netto palmi nove e un sesto, e palmi diciotto e mezzo in circa d'altezza». Il contratto prevedeva inoltre che, in caso di morte dell'artista, l'opera fosse portata a compimento dai suoi allievi Giuseppe Rusconi e Giovanni Battista Maini[297].

L'opera, che dovette essere conclusa nel 1727, come attestano tanto Della Valle quanto Baldinucci, lasciò presto Roma, non senza suscitare viva emozione tra coloro che ebbero modo

[297] Il contratto è pubblicato in Enggass 1976, vol. I, pp. 91–92. In realtà, il gesuita aveva già tentato di commissionare il retablo alcuni anni prima, ma in quella occasione Rusconi dovette declinare l'offerta, essendo allora impegnato nell'esecuzione della tomba di papa Gregorio XIII Boncompagni (si vedano Baldinucci (s. f.) 1975, p. 94; Bottari, Ticozzi 1822, vol. II, pp. 319–20). Prima della realizzazione del rilievo definitivo, Rusconi eseguì un «modello in grande», che rimase «appresso dai Padri Gesuiti» (si vedano Giometti 2017, s. n. p; Martin 2019, p. 105, nota 73). In tale contesto, un autore anonimo eseguì un disegno oggi conservato a Berlino, Kupferstichkabinett, probabilmente tratto direttamente dal modello, come indica l'iscrizione: «Bassorilievo esistente nel Convento del Gesù di Roma, opera bellissima del Cav. Rusconi» (Schlegel 1969, pp. 33, 38, fig. 17).

di ammirarla, costretti a separarsene nel momento della sua partenza[298]. Nonostante ciò, la documentazione relativa alle modalità e ai tempi del trasferimento del complesso a Madrid rimane tuttavia, allo stato attuale delle ricerche, frammentaria ed elusiva, impedendo di ricostruire con precisione le circostanze del suo ingresso nel contesto spagnolo e il primo assetto originario del *retablo* una volta giunto a destinazione, ovvero il Noviziato dei Gesuiti[299].

Tuttavia, grazie alla scelta del monumento come oggetto del concorso di architettura del 1762, bandito dalla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e vinto in quell'occasione da Antonio de Bada[300] e Jerónimo García (fig. 86), è possibile ricostruirne non solo l'aspetto architettonico del *retablo* — il cui autore rimane tuttora sconosciuto[301] — ma anche il suo assetto scultoreo. Come si evince dai disegni presentati per il concorso, la composizione prevedeva due angeli collocati alla sommità della struttura e una scultura raffigurante una santa morente nella parte inferiore, inserita entro una nicchia. Grazie alle testimonianze presenti nelle fonti spagnole, è stato possibile identificare i nomi dei suoi autori, come ha già messo in luce Frank Martín[302].

Antonio Ponz, nel suo *Viage*, afferma infatti che «*La escultura del medio relieve es de Camilo Rusconi, profesor muy acreditado en Roma, y el Santo, que se representa difunto, figura tambien del tamaño del natural, colocada en la urna, que forma la mesa del altar, es de otro escultor llamado Cornachini. Los Angeles sobre la cornisa, de otro que se llamaba Gambetti, todos residentes, y profesores de crédito en Roma quando la obra se hizo*»[303], mentre Felipe de Castro ribadisce che «*El bajo relieve de mármol (…) es célebre escultura del Cavallero Camilo Rusconi. La estatua del Santo que está debajo del altar es de Agustín Corraquini (…). Los ángeles de mármol (…) son de mano del Cavallero Bernardino Gambeti Romano*»[304]. La combinazione di entrambe le testimonianze consente concludendo, dunque, che, l'autore degli angeli è Bernardino Cametti (cat. 21, figg. 1a, 1b) e Agostino Cornacchini responsabile della scultura del santo[305].

Le vicende successive del complesso risultano particolarmente complesse. In seguito all'espulsione dei Gesuiti da Madrid per volontà di Carlos III nel 1768, il noviziato fu

[298] Si vedano Baldinucci (s. f.) 1975, p. 95; Bottari, Ticozzi 1822, vol. II, pp. 320-21.

[299] Si veda Elizalde 2021, pp. 94-95 per una serie di pagamenti relativi all'approvvigionamento dei materiali per l'altare, forse in previsione della sua installazione.

[300] Madrid, RABASF. inv. A-5077, 78.

[301] Per le diverse identificazioni del possibile architetto, nonché per la relativa bibliografia, si veda Elizalde 2024, pp. 96-97.

[302] Martin 2000.

[303] Ponz (1772-94) 1947, p. 464.

[304] Bédat 1968, f. 48.

[305] Martin 2019, pp. 60-61.

trasformato in caserma di fanteria, andando progressivamente incontro a uno stato di degrado, fino a essere infine destinato, a metà del XIX secolo, alla sede dell'Universidad Central de Madrid. In un momento imprecisato della prima metà dell'Ottocento, il *retablo* fu trasferito dall'oratorio di El Salvador al convento della Trinidad Calzada, in calle Atocha, dove rimase accantonato nel chiostro. Già verso la metà del XIX secolo si era perduta ogni consapevolezza della sua esistenza, tanto che Mesonero Romanos dichiarava di ignorare se il «*magnífico altar de mármoles y bronces, dedicado á San Francisco de Regís, que fué construido en Roma*» fosse ancora esistente[306].

In seguito all'incendio che distrusse il *retablo* di Gaspar Becerra nella chiesa delle Descalzas Reales, il complesso qui in esame fu inviato nel 1862, per iniziativa di Isabella II, a tale fondazione regia[307]. Tuttavia, le monache non accolsero favorevolmente l'idea di collocare l'immagine di San Francesco Regis, legato a una devozione francescana poco coerente con la dedicazione del monastero a Santa Chiara, sull'altare maggiore[308]. Di conseguenza, il marmo di Cornacchini rimase abbandonato nel vestibolo della chiesa, davanti alla porta regolare della clausura, in una posizione che ne impediva di fatto la visione. In tale situazione di abbandono, la scultura fu rivendicata nel 1906 dalla Casa Professa dei Gesuiti, situata in calle de la Flor Baja[309] . In quella sede l'opera fu infine distrutta dall'incendio del maggio 1931, nel quale perì insieme all'intero edificio e ai tesori in esso conservati. Fortunatamente, prima di tale distruzione, una campagna fotografica promossa dalla Junta de Iconografía Nacional e diretta da Mariano Moreno riuscì a documentare la scultura, fissando per sempre l'aspetto di questo capolavoro del barocco italiano (cat. 21, fig. 2)[310].

---

306 Mesonero Romanos 1861, pp. 296–97. Di fatto, anche Rudolf Wittkower 1926, p. 48 continuava ancora molto tempo dopo a ritenere che l'opera di Madrid non fosse sopravvissuta. La ricostruzione della storia del *retablo* procede da Martin 2019, pp. 54-55.

307 In questa fase, le parti superstiti furono adattate allo spazio disponibile, e l'aspetto complessivo del complesso risultò alterato dall'aggiunta di elementi ottocenteschi. Si veda Tormo 1927, pp. 186–88; Martin 2019, p. 54; Sancho 2019, pp. 184–88.

308 Tormo 1946, pp. 88–89.

309 Sancho 2019, p. 198, nota 32. Corral 2019, pp. 291, 348 propone che la scultura di Cornacchini si trovasse già nella Casa Professa dal 1896, collocata in una piccola cappella costruita nella navata principale, dedicata alla Buona Morte.

310 Per l'opera, con la bibliografia precedente, si veda Elizalde 2024, pp. 98-100. È inoltre opportuno sottolineare la presenza di un busto in terracotta del beato Régis in possesso del cardinale Carlo Agostino Fabroni, patrono e anfitrione di Agostino Cornacchini dal 1713 (Desmas, Freddolini 2014, p. 282). Tale busto, collocato nel palazzo romano del cardinale insieme ad altre opere in terracotta dello scultore fiorentino, potrebbe essere messo in relazione, in via ipotetica, con la scultura giacente oggetto della presente scheda.

Nonostante le vicende sfortunate e il carattere traumatico della sua storia conservativa, non si dovrebbe tuttavia sottovalutare l'impatto che il retablo ebbe sullo sviluppo delle arti figurative nella Penisola Iberica, né il suo ruolo nella diffusione di una nuova sensibilità artistica, destinata a tradursi in un rinnovato linguaggio architettonico e in una diversa mentalità artistica. Non a caso l'opera fu scelta, come si è visto, dalla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando come tema di un concorso, a conferma della sua rilevanza esemplare e come osservava già Antonio Ponz, infatti, «*fué éste de los primeros ejemplos que en este siglo sirvieron para executar cosas verdaderamente grandes, y nobles*»[311]

[311] Ponz (1772-94) 1947, p. 464. Si veda, per l'impatto del *retablo* in Spagna: Cruz Yabar 2019, pp. 584-90; Cruz Yábar 2022, pp. 101-02.



Cat. 21. Camillo Rusconi, *Rilievo di San Francesco Regis*, 1721-27. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, n. inv. 00612855. Foto: Davide Lipari.



Cat. 21, figg. 1a, 1b. Bernardino Cametti, *Angeli*, 1721-27. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional, nn. inv 00612863, 64. Foto: Davide Lipari.



Cat. 21, fig. 2. Fotografo ignoto, *San Francesco Regis sul letto di morte*, di Agostino Cornacchini, 1721–27 (distrutta nel 1931), 1930 *ca*. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca Gómez Moreno, inv. 02131_B_P. Foto: Instituto del Patrimonio Cultural de España.

**Cat. 22.** ***Ritratto equestre di Carlos II***

Giovanni Battista Foggini (1652–1725) (inv. e fusione)

1698 *ca.*

Bronzo dorato

65 × 27,5 × 70 cm.

Madrid, Museo del Prado, E000261

Provenienza: regalato a Carlos II dal nunzio apostolico Giuseppe Archinto nel 1698; «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 24) dell'Alcázar (Madrid), fino al 1734; depositato nelle *«Casas Arzobispales»* dell'Alcázar fino al 1776 *ca.*; «Salón del Trono» del Palacio Real (Madrid); Museo del Prado dal 1830 *ca.*

Bibliografia: Barrón 1908, p. 187, cat. 261; Sánchez Cantón 1933, pp. 488-89, cat. 261; Niño 1945, pp. 156-60; Ponz (1772-94), 1947, p. 524; Lorente 1949; Wittkower 1955, p. 217; H. R. Weihrauch, in *Bayerisches Nationalmuseum* 1956, p. 182; Lankheit 1956, pp. 188-90; Bottineau (1962) 1986, p. 245; Santiago 1967, p. 116; J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 76, cat. 39; Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 150, n. 106; Blanco, Lorente (1969) 1981, pp. 188-98, cat. 261; Fernández-Miranda (1988-91), vol. I (1988), p. 86, n. 831; Martín González 1991, p. 260; Morán Turina 1994, p. 259; Anes 1996, p. 328; Brook 1996, pp. 121-23; Coppel 1998, pp. 132-33, cat. 41; Montanari 2003, p. 410; Gasparotto 2006, p. 102; D. Zikos, in *Giambologna* 2006, p. 282, cat. 66; M. de Luca, in *La principessa Saggia* 2006, p. 182; Brook 2008, pp. 45-49; Pascual Chenel 2009; Coppel 2009, p. 34; Pascual Chenel 2010, pp. 291-95; Pascual Chenel 2012, pp. 169-70; Helmstutler di Dio 2013, p. 63; Pascual Chenel 2014, pp. 184-191; A. Brook, in *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica* 2014, pp. 166-69, cat. 41; Arias 2015; L. Azcue, in *Plasmato dal Fuoco* 2019, pp. 284-85, cat. 61; d'Alburquerque 2024, p. 70

Questo straordinario ritratto equestre in bronzo dorato di Carlos II costituisce una delle effigi scultoree più significative dell'ultimo Asburgo e, forse, dell'intera dinastia. Il sovrano è raffigurato a cavallo di un destriero impennato, che solleva entrambe le zampe anteriori, mentre egli, impugnando il bastone di comando e la spada e ornato del Toson d'Oro, trattiene con fermezza le redini dell'animale. Il cavaliere, vestito all'antica secondo il modello degli imperatori romani, indossa una tunica corta e una lorica, completate da una fantasiosa fascia che, avvolta attorno alla vita e ripiegata sul braccio e sulla spalla sinistri, ricade sul dorso creando suggestivi panneggi, come mossi dal vento sollevato dall'avanzare del cavallo.

Come già osservò per primo Klaus Lankheit, l'opera va identificata con il «Cavallo in parata di Corvetta d'altezza d'un braccio e mezzo in circa con sopra una figura vestita all'eroica che rappresentava il ritratto di Carlo II Re delle Spagne, posato sopra una base d'Ebano ornata di bellissimi rapporti coll'aggiunta di quattro modiglioni che adornano le quattro cantonate sopra i quali vedonsi quattro schiavi in così varie e belle attitudini, che congiunti al restante dell'opera la rendono in ogni sua parte perfetta», che Giovanni Battista Foggini «fece gettare in bronzo dorato» e che fu donato «nell'anno 1698» da «Monsig. [Giuseppe] Archinto, nunzio alla corte di Toscana» a «S. Maestà» [Carlos II], prima che questi fosse «promosso a quella [nunziatura] di Spagna», come descritto da Francesco Saverio Baldinucci nella *Vita* dedicata all'autore della scultura[312].

Questa provenienza, attestata dalle fonti, trova ulteriore conferma nell'inedito elenco dei doni che Archinto fece a Carlos II e a Mariana di Neoburgo durante la sua nunziatura (1695–1700). Tra i beni da lui consegnati si menziona infatti che «al re fu donata la di lui statua vestito all'eroica di bronzo ben assomigliante a cavallo incorniciato d'alloro e fu detta statua fusa nella fonderia del Gran duca ed è tutta dorata», una descrizione che si allinea perfettamente con il monumento di Foggini e che corrobora quanto affermato dal biografo[313].

Tuttavia, la notizia fornita da Francesco Saverio Baldinucci richiede una rilettura attenta, poiché la commissione del nunzio non dovette avvenire tramite una sua mediazione diretta nella città dei Medici. Prima di assumere la nunziatura a Madrid, Giuseppe Archinto era infatti stato destinato a Venezia — come, del resto, attestano i beni consegnati alla regina di Spagna al suo approdo nella capitale, in larga parte eseguiti nella città lagunare — dove rappresentò la Santa Sede tra il 1689 e il 1696 presso il doge Francesco Morosini. Solo in precedenza egli aveva ricoperto l'incarico di nunzio presso la corte di Ferdinando II de' Medici, per un triennio a partire dal 1686. Ne consegue che la commissione non dovette configurarsi come un incarico diretto a Giovanni Battista Foggini, come generalmente si è ritenuto, bensì come una richiesta

---

[312] Firenze, BN, Ms. Pal. 565, II, fols. 164r–71v, trascritto in Lankheit 1962, pp. 233–38, in part. 235. L'identificazione era stata proposta per la prima volta in Lankheit 1953, pp. 188–90. Barrón 1908, p. 187, cat. 261, la considerò un'opera francese della fine del XVII secolo. Sánchez Cantón 1933, pp. 488–89, la classificò come opera napoletana e la mise in relazione con il ritratto di Carlos II di Giacomo Serpotta realizzato per la piazza del Duomo di Messina (fig. 20). Niño 1945, pp. 156–57, prima a ricostruire la storia dell'opera attraverso i diversi inventari reali, accettò l'attribuzione a Bernini proposta da Antonio Ponz e Pedro Michel, come si vedrà più avanti. Tale paternità fu ripresa da Lorente 1949, che negò potesse trattarsi di un'opera di Serpotta, come segnalato da Sánchez Cantón. Wittkower 1955, p. 217, la riteneva opera di un imitatore posteriore a Bernini. Bottineau 1962 (1986), p. 245, e Santiago 1967, p. 116, recepiscono infine la nuova attribuzione a Foggini proposta dallo studioso tedesco.

[313] Città del Vaticano, BAV, Segreteria di Stato, Spagna, Appendice XIX, s. f.

inoltrata da Venezia a Firenze, circostanza che impone di riaprire la questione relativa alla genesi dell'opera e di chiarire attraverso quali canali e reti di contatto Archinto sia entrato in contatto con lo scultore fiorentino.

Dopo la sua consegna al sovrano spagnolo, la scultura fu collocata nella «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 24) dell'Alcázar, dove trovò posto accanto alla *Fontana dei Fiumi* di Gian Lorenzo Bernini (cat. 1), come attestano l'inventario dei beni redatto a seguito della morte di Carlos II[314]. Il ritratto è nuovamente ricordato tra gli oggetti salvati dall'incendio del 1734 che distrusse l'antica residenza dei re di Spagna, allora trasferiti nelle «Casas Arzobispales» della città, circostanza nel corso della quale dovette andare perduta la peana con la relativa decorazione, aspetto sul quale si tornerà più avanti[315]. L'opera risulta ancora ivi depositata nel 1746, quando in seguito alla morte di Felipe V i beni della corona sono ancora una volta inventariati[316]. Durante il regno di Carlos III, dopo essere rimasta immagazzinata almeno fino al 1773[317], la scultura fu trasferita nel «Salón del Trono» del nuovo Palacio Real de Madrid, dove Antonio Ponz, solo tre anni più tardi, la vide e la attribuì a Bernini[318]. Tale paternità fu ripresa da Pedro Michel, che la registrò in tal senso nell'inventario del 1788, stilato dopo la morte del re[319]. Tra il 1822 — anno in cui il manufatto figurava ancora nel Palacio Real[320] — e il 1834, come attestano le disposizioni patrimoniali di Fernando VII, l'opera fu infine trasferita al Museo de Pinturas y Esculturas, di recente istituzione, dove si conserva tuttora[321].

Come attestano i documenti, le fonti e i diversi inventari appena citati, l'opera era originariamente dotata di «un basamento quadrangolare in ebano, allungato e con risalti agli angoli, alto circa tre quarti, ornato ai quattro angoli da figure a tutto rilievo in bronzo dorato raffiguranti l'Eresia incatenata, nonché da due stemmi: uno sulla facciata principale, con una pelle

---

[314] Fernández Bayton (1975–85), vol. I (1975), p. 150, n. 106. Questa voce d'inventario non fu interpretata correttamente da Martín González 1991, p. 260, il quale riteneva che l'esemplare del Prado non potesse coincidere con quello registrato nel 1700 nell'Alcázar, poiché «in questo bronzo (…) Carlo II è raffigurato vestito all'eroica, ossia privo di armi, mentre nel gruppo menzionato egli è investito della sua condizione di generale», giungendo così alla conclusione che si trattasse di due opere distinte. Tale errata duplicazione fu successivamente ripresa da Morán 1994, p. 259.

[315] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 10, f. 12r, trascritto integralmente nell'appendice documentaria.

[316] Madrid, AGP, Libros y Registros 247, f. 419r., n. 106.

[317] Madrid, AGP, Secc. Reinados, Carlos III, leg. 201.1, s. f.

[318] «*Una estatuilla de bronce dorado che rappresenta Carlos II, di Lorenzo Bernini*». Ponz (1772-94) 1947, p. 524.

[319] Fernández-Miranda (1988-91), vol. I (1988), p. 86, n. 831.

[320] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, 763, exp. 1, f. 16r, citato in Pascual Chenel 2009, pp. 82-83, nota 11.

[321] Anes 1996, p. 328.

di leone recante un cartiglio e un putto con una corona; l'altro sul lato opposto, con un putto con cartiglio; e sui fianchi due cartigli con trofei di guerra» come affermato alla morte di Carlos II[322].

Anche se, come si è detto, il basamento del monumento andò distrutto nell'incendio dell'Alcázar del 1734, due di quelle figure allegoriche dovettero sopravvivere, sebbene in condizioni precarie. Tra le sculture che si risparmiarono dal rogo si registrano infatti «*dos figuras de dos negros cautivos de bronce de dos pies de alto, la una va tasada en tres mil reales y la otra le falta parte de los muslos y las piernas en mil y cuatrocientos reales*»[323], che verosimilmente corrispondono alle medesime che, alla fine del XVIII secolo, risultano registrate nella bottega degli scultori Pedro Michel e Celedonio Arce al Palazzo Reale: «*dos figuras de dos negros cautivos*», delle quali una risultava recuperabile, mentre l'altra «*solo puede servir para fundir*»[324]. La coincidenza delle misure registrate negli inventari redatti sotto Carlos II («*tres quartas*» ≈ 60 cm) con quelle delle statue salvate dal fuoco e poi presenti nell'atelier degli scultori («*dos pies*» ≈ 60 cm) suggerisce che si trattasse di due tra gli elementi decorativi originari del monumento del Foggini.

Alla luce di quanto detto, è altamente probabile che il piedistallo della scultura spagnola fosse analogo a quello riprodotto in un disegno raffigurante un monumento equestre di mano di Giovanni Battista Foggini, oggi conservato a Dresden, come proposto da Klaus Lankheit (cat. 22, fig. 1)[325]. È altresì verosimile che esso coincidesse con quello del monumento equestre di Giuseppe Ferdinando di Baviera, che Francesco Saverio Baldinucci riferisce essere stato eseguito a immagine e somiglianza dell'esemplare spagnolo per volontà diretta di Cosimo III, il quale intendeva offrirlo in dono al proprio cognato[326]. Di tale monumento si conservano ancora due

---

[322] «*una peana de ébano quadrada prolongada con resaltos en las esquinas de cosa de tres quartas de alto adornada con quattro figuras en las esquinas de todo Relieue de bronze dorado que representan la Herejía con cadenas y dos escudos: el vno de la fachada principal de vna piel de león con letrero y vn muchacho con una corona y en el ottro del testero vn muchacho con vn lettrero y en los costtados dos tarjetas de trofeos de guerra*». Fernández-Bayton (1975-85), vol. I (1975), p. 150, n. 106.

[323] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 10, f. 9v, trascritto integramnte nell'appendice documentaria.

[324] «*Dos figuras de dos negros Cautivos de dos pies: la una bien tratada y la otra solo puede serbir para fundir y la primera que existe vale*». Fernández-Miranda (1988–91), vol. III (1991), p. 99, n. 958. La prima a mettere in relazione tale voce inventariali con gli elementi perduti del monumento fu J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 77.

[325] Lankheit 1956, pp. 188–190. Giovanni Battista Foggini, *Monumento equestre*, 1698. Penna e acquerello, 266 × 177 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, C 1980–84.

[326] «Questo cavallo [il ritratto di Carlos II], visto e molto apprezzato da Sua Altezza Reale [Cosimo III] intorno all'anno 1706, fu nuovamente fuso con la figura dell'imperatore Giuseppe, mantenendo la stessa ricca base e aggiungendo alcune belle iscrizioni elegantemente disposte e ornate sulle quattro facce; ne fece poi un nobile dono». Firenze, BN, Ms. Pal. 565, II, ff. 164r–71v, trascritto in Lankheit 1962, p. 235. Tuttavia, come ha opportunamente osservato M. De Luca, in *La principessa saggia* 2006, p. 182, l'esemplare bavarese non costituisce una mera copia di quello madrileno.

sculture allegoriche raffiguranti l'*Asia* (cat. 22, fig. 2) e l'*Africa* (cat. 22, fig. 3), che possono essere considerate pienamente analoghe, sul piano iconografico e concettuale, a quelle verosimilmente impiegate per il monumento di Carlos II[327].

Hans R. Weihrauch[328] propose di identificare come integrante di questo ritratto ora in discussione una figura pubblicata alcuni anni prima da Adolfo Venturi[329] (cat. 22, fig. 4), il quale la ritenne erroneamente di proprietà del Museo del Prado, imprecisione già segnalata da Jennifer Montagu[330] e successivamente smentita da Rosario Coppel[331]. Quell'opera è conosciuta oggi solo attraverso una fotografia, tradizionalmente attribuita a Ruiz Vernacci, ma in realtà — come ha dimostrato Leticia Azcue — eseguita da Jean Laurent tra il 1868 e il 1869, come specificato nel catalogo delle sue istantanee, dove compare registrata come «*De propriété particulière […] n. 251. Un esclave nègre, statuette en bronze*», dato che consente di chiarire definitivamente l'errore commesso da Venturi in merito alla proprietà dell'opera[332].

L'aspetto delle restanti figure che dovevano accompagnare il sovrano può parimenti ricostruirsi attraverso diverse versioni e fusioni posteriori. Mentre la personificazione dell'Europa potrebbe coincidere con una scultura pubblicata nel 1974 da Jennifer Montagu, da lei attribuita con fermezza a Giovanni Battista Foggini (cat. 22, fig. 5)[333], il quarto schiavo — quello raffigurante l'America — dovrebbe coincidere con un esemplare apparso recentemente sul mercato (cat. 22, fig. 6)[334], del quale si conservava in precedenza un calco presso il Museo di Doccia a Sesto Fiorentino, dove era registrato come opera di Foggini[335].

---

[327] Sul monumento di Giuseppe Ferdinando di Baviera: Lankheit 1962, pp. 78-80. München, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 5035, R 3969, R3970.

[328] H. R. Weihrauch, in *Bayerisches Nationalmuseum* 1956, p. 182.

[329] La attribuiva a Leone Leoni. Venturi (1901-40), vol. X (1937), p. 463, fig. 371.

[330] J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 77.

[331] Coppel 1998, p. 132.

[332] L. Azcue, in *Plasmato dal fuoco* 2019, p. 284.

[333] J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 76-78, cat. 40c. L'opera, allora appartenente a una collezione privata francese, riapparve sul mercato inglese nel 2009. Il bronzo è riprodotto da Brook 2008, p. 77 in tutte le sue prospettive figg. 59–61.

[334] *Tomasso Brother – Scultura IV* 2019, pp. 74-83, cat. 12.

[335] G. Morazzoni, in *Le porcellane italiane* 1935, p. 262, pl. XLII, citado en Brook 2008, p. 47. L'opera risulta inoltre riprodotta in Brook 2008, p. 78, fig. 63.



Cat. 22. Giovanni Battista Foggini, *Ritratto equestre di Carlos II*, 1698 *ca*. Madrid, Museo del Prado, E00261. Foto: Museo del Prado.



Cat. 22, fig. 1. Giovanni Battista Foggini, *Monumento equestre*, 1698 *ca*. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. n. C 1980-84. Foto: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.



Cat. 22, fig. 2. Giovanni Battista Foggini, *Asia*, 1706. München, Bayerisches Nationalmuseum, inv. n. R 3970. Foto: Bayerisches Nationalmuseum.



Cat. 22, fig. 3. Giovanni Battista Foggini, *Africa*, 1706. Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum, inv. n. R 3969. Foto: Bayerisches Nationalmuseum.




Cat. 22, fig. 4. J. Laurent, *Fotografia di uno schiavo*, ubicazione sconosciuta. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Ruiz Vernacci, VN-03064c, IPCE, MCD. Foto: L. Azcue, in *Plasmato dal fuoco*, 2019, p. 284.



Cat. 22, fig. 5. Giovanni Battista Foggini, *Europa*. 1706. Già Leeds, Tomasso Brothers Fine Art. Foto: Pascual Chenel 2009, p. 76.



Cat. 22, fig. 6. Giovanni Battista Foggini, *America*. 1706. Già Leeds, Tomasso Brothers Fine Art. Foto: *Tomasso Brother – Scultura IV* 2019, p. 75.

**Cat. 23. *Sacra Famiglia***

Giovanni Battista Foggini? (1652-1725)

Post 1679 *ca.*

87 x 103 x 12 cm (con cornice)

Bronzo dorato su lapislazzuli, legno

Provenienza: attestato nelle Collezioni Reali spagnole per la prima volta nel 1874, Palacio Real de Madrid

Patrimonio Nacional, , n. inv. 10006487

Bibliografia: M. J. Herrero Sanz, in *Majesty of Spain* 2001, p. 126; Herrero 2008, p. 145, cat. 53; G. Redín, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 222-24, cat. 38; G. Redín, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 386-84, cat. 105.

Questo rilievo della *Sacra Famiglia* è attestato all'interno delle Collezioni Reali spagnole soltanto alla fine del XIX secolo, quando fu inventariato nel 1874 presso il Palacio Real di Madrid[336]. María Jesús Herrero Sanz, prima a identificarne la presenza nella residenza dei sovrani spagnoli, aveva proposto di riconoscervi il «*grupo de bronce sobre lapislázuli, representando a la Sagrada Familia, con un marco de bronce*»[337], appartenuto a Francisco de Asís, consorte della regina Isabel II, documentato nella sua cappella privata presso il Palazzo di Épinay nel 1868. Tale ipotesi, come osservò la stessa studiosa, appare tuttavia problematica, se non addirittura impossibile, poiché quest'ultimo esemplare risulta ancora in loco alla fine del secolo, mentre la presente *Sacra Famiglia* era già registrata a Madrid, circostanza che impedisce di identificare l'opera oggi in esame con quella appartenuta al consorte della regina[338]. Al di là di questa notizia frammentaria e non del tutto chiara, nulla è noto in merito alla provenienza precedente dell'opera[339].

---

336 *«Un cuadro de altorelieve de bronce dorado sobre mármol azul, con marco ovalado y dorado con adornos del mismo metal. Representa a San José, la Virgen y el Niño, mirando dos cabezas de ángeles que se asoman*». Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 767, exp. 17, s. f., *pieza número* 15, n. 9, citato, senza riferimento archivistico, in Herrero 2008, p. 145, cat. 53.

337 M. J. Herrero, in *The Majesty of Spain* 2001, pp. 126-27. Non fornisce riferimenti archivistici in merito.

338 Herrero 2008, p. 145. Ha inoltre concluso che l'opera ora in discussione non poteva aver fatto parte delle collezioni di Francisco de Asís, poiché i suoi beni giunsero in Spagna solo dopo la sua morte (1902), quando furono ereditati da Isabel II e da lei trasmessi ai suoi nipoti Alfonso XIII, María de las Mercedes e María Teresa. Queste ricostruzioni hanno generato non poca confusione, poiché G. Redín, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 386–87, cat. 105, mescolando le informazioni tratte dai testi di Herrero Sanz, sostiene che l'opera oggi conservata presso Patrimonio Nacional si trovasse già negli anni Settanta del XIX secolo nel Palacio Real de Madrid e che fosse stata successivamente trasferita a Épinay da Francisco de Asís, per poi far ritorno a Madrid.

339 Recentemente Virginia Albarrán ha avanzato l'ipotesi — nel suo intervento *Obras escultóricas en la basílica de Nuestra Señora de Atocha y en el Panteón de España*, tenutasi il 30 gennaio 2023 nell'ambito delle giornate di studio sulla Real

A tali problematiche si aggiungono ulteriori criticità, concernenti l'autore del rilievo ora in discussione, la sua data di esecuzione e la sua relazione con un cospicuo numero di versioni realizzate in diversi materiali duttili, quali il gesso e la terracotta o la maiolica, sulle quali ci soffermeremo a breve, nonché il rapporto con un'altra versione molto simile — sebbene non identica — conservata presso il Paço Ducal, Fundação da Casa de Bragança, a Vila Viçosa, in Portogallo (cat. 23, fig. 1), un tempo appartenente alla collezione di Luís de Sousa, ambasciatore portoghese a Roma tra il 1676 e il 1681, e ritenuto da Teresa Vale un'opera della cerchia dell'argentiere e fonditore Giovanni Giardini (1646–1722)[340].

Pubblicata per la prima volta come opera di uno scultore italiano di identità sconosciuta da María Jesús Herrero Sanz[341], l'opera è stata successivamente attribuita dalla stessa studiosa a Carlo Monaldi (1683–1760) e datata intorno al 1720, seguendo un suggerimento di Jennifer Montagu[342]. Gonzalo Redín, per parte sua, ha identificato l'autore in Giovan Battista Foggini (1652–1725)[343], basandosi sulle molteplici analogie che essa presenta con una versione in stucco, proprietà di Brun Fine Art (cat. 23, fig. 2)[344], e con un'altra versione in terracotta conservata al

Basílica de Nuestra Señora de Atocha, da lei organizzate presso l'auditorium della Galería de las Colecciones Reales di Madrid — che il presente rilievo possa identificarsi con quello descritto da Antonio Ponz nel suo *Viage*, alla fine del XVIII secolo, nel Camarín della Real Parroquia de Atocha a Madrid: «*Un bajo relieve de bronce sobre campo de lapislázuli, que representan a Nuestra Señora sentada con el Niño en brazos: es obra de Alexandro Algardi, como también los dos Angeles que hay en la parte superior del marco*» (Ponz 1772–94 [1947], p. 418). Tale identificazione appare tuttavia problematica: oltre all'assenza della figura di san Giuseppe, la descrizione presenta differenze iconografiche sostanziali, poiché menziona due angeli collocati nella parte superiore della cornice, anziché alla sinistra della scena. Inoltre, Ponz specifica che il Bambino è seduto sulle ginocchia della Madre, mentre nell'opera madrilena egli giace su un giaciglio di paglia. Tali elementi rendono assai più plausibile l'ipotesi, già avanzata da Jennifer Montagu 1985, p. 369, cat. 66, L. B. 4, L. C. 4, secondo cui Ponz si riferisse piuttosto a una variante o derivazione dell'Altare di San Nicola da Tolentino. Dell'esistenza di tale riferimento dà conto Jesús Urrea 2011, p. 140, senza tuttavia soffermarsi su un'analisi interpretativa.

[340] N. inv. PDVV 6777. Per questo pezzo si veda Vale 2014, in part. pp. 42, 44, 49, con bibliografia precedente. In realtà, l'attribuzione non è accompagnata da una motivazione esplicita.

[341] M. J. Herrero Sanz, in *The Majesty of Spain* 2010, p. 126. Senza indicare fonti specifiche, afferma che il rilievo «*has been attributed to the Florentine sculptor and bronze caster Giovanni Battista Foggini*».

[342] Herrero 2008, p. 145, cat. 53. Come precisatomi da Jennifer Montagu in una comunicazione scritta del 11 aprile 2023, il suo suggerimento non deve intendersi come una vera e propria attribuzione, bensì come un semplice orientamento: «*I am responsible for that* [attribuzione] *to Monaldi, but it was not an attribution: I just said that the name which seemed least impossible was Carlo Monaldi*».

[343] G. Redín, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 222. Ha inoltre ritenuto plausibile estendere l'attribuzione a Foggini anche per il rilievo portoghese. G. Redín, in *De Caravaggio a Bernini* 2016, p. 224.

[344] R. Spinelli, in *Una gloria europea* 2010, pp. 158-59, cat. 39. L'opera, proveniente da una collezione privata fiorentina, misura 57,5 × 83,5 cm e 90 × 107 cm con la cornice, anch'essa considerata un manufatto fiorentino. A quell'epoca

Museo del Bargello di Firenze (cat. 23, fig. 3)[345], entrambe attribuite da Riccardo Spinelli al fiorentino e colocacatti ai primi anni di attività del Foggini a Firenze (1676-79), dopo la sua formazione a Roma. Tuttavia, le relazioni tra i diversi esemplari risultano estremamente problematiche, circostanza che impedisce di valutare l'uno in base all'altro.

In un primo luogo, il coinvolgimento di Giovan Battista Foggini in questa serie d'opere è molto problematico. Anzitutto, il rilievo, oggi a Vila Viçosa (cat. 23, fig. 1), dovette essere realizzato, con ogni probabilità, a Roma, città in cui Luís de Sousa, suo proprietario, nonché ambasciatore del Portogallo presso la Santa Sede, esercitò, da quanto sappiamo, esclusivamente la propria missione diplomatica. Alla città papale egli giunse nel gennaio del 1676[346], quando Foggini si apprestava ormai a lasciarla dopo aver completato la sua formazione presso la bottega di Ercole Ferrata (1673–76). La sua partenza, nel marzo di quello stesso anno[347], appare dunque difficilmente conciliabile con la data incisa sul retro del rilievo portoghese, 1679, circostanza che rende improbabile un coinvolgimento diretto dello scultore fiorentino, almeno nella fusione, che in quel momento era già rientrato in patria[348].

D'altro canto, gli esemplari presenti nel mercato dell'arte (cat. 23, fig. 2) e nel Museo del Bargello (cat. 23, fig. 3) difficilmente possono essere considerati modelli preparatori dell'opera portoghese come sostenuto da Spinelli, bensì vanno, a mio avviso, interpretati come due *d'après*. Si tratterebbe, cioè, di calchi realizzati in un secondo momento a partire dall'opera conservata in Portogallo (cat. 23, fig. 1), come dimostra chiaramente, ad esempio, il modo in cui i profili delle figure si stagliano rispetto allo sfondo della composizione, lasciando un margine di diversi centimetri, un indizio evidente di un processo di calco. Ciò impedisce, dunque, di attribuire l'opera lusitana a Foggini sulla base delle caratteristiche formali delle suddette opere.

---

sia il rilievo spagnolo sia quello portoghese erano ancora ignoti a Spinelli. L'attribuzione dello scultore fiorentino per questo oggetto ha ricevuto l'avallo di Andrea Bacchi, in *Taste for Sculpture* 2016, vol. III, pp. 50-52, cat. 6. Si veda più recentemente: R. Spinelli, in *Giovan Battista Foggini* 2025, pp. 100-01, cat. 12.

[345] N. inv. 280. 53 × 75,5 cm. L'opera è stata menzionata per la prima volta da R. Spinelli, in *Una gloria europea* 2010, pp. 158-59, cat. 39. Si veda più recentemente: R. Spinelli, in *Giovan Battista Foggini* 2025, pp. 102-03, cat. 13.

[346] Vale 2014, p. 142.

[347] Visonà 1990, p. 36.

[348] Basti ricordare, a conferma dello squisito gusto collezionistico dell'ambasciatore, la fontana del Nettuno oggi conservata nei giardini del Palácio Nacional de Queluz, realizzata per il III conte di Ericeira su commissione di de Sousa a Gian Lorenzo Bernini ed eseguita dal allievo, Ercole Ferrata. A ciò si aggiunge il profondo interesse dell'ambasciatore per la scultura italiana contemporanea, come dimostra una lettera del 1677 in cui affermava con decisione la superiorità della scuola romana su quella genovese. Sulla fontana, si vedano Delaforce, Montagu, Valera Gomes, Soromenho 1999; Vale 2008, pp. 137-62.

L'esemplare portoghese (cat. 23, fig. 1), infatti, godette di una notevole fortuna, come dimostra l'esistenza di un consistente numero di repliche e derivazioni, che mi sono noti grazie alla generosità di Jennifer Montagu, e la cui provenienza, ubicazione attuale e paternità restano tuttavia, allo stato attuale delle ricerche, impossibili da chiarire. Tra queste versioni si può menzionare un esemplare recentemente messo all'asta ad Amsterdam (cat. 23, fig. 4)[349], e un altro, leggermente difforme, comparso sul mercato antiquario romano nel 2007 (cat. 23, fig. 5)[350]. Si documenta inoltre una terza derivazione, presente in passato nella chiesa di St Peter's, Eaton Square di London (cat. 23, fig. 6)[351] e infine una versione in marmo, appartenuta un tempo all'antiquario M. Zoppo (cat. 23, fig. 7)[352]. Di fronte a un così elevato numero di repliche, risulta del tutto legittimo includere anche gli esemplari del Bargello e di Brune Fine Art nel medesimo quadro problematico, relativo alla loro natura di derivazioni o calchi posteriori.

Rimane, inoltre, assai problematico considerare il rilievo spagnolo come opera della stessa mano — e ancor meno della stessa mente progettuale — che diede forma alla versione di Vila Viçosa (cat. 23, fig. 1), come suggerito da Jennifer Montagu. I due rilievi presentano infatti differenze significative, non solo nel formato — ortogonale nella versione portoghese e ovale in quella iberica —, ma anche nella configurazione delle figure, a cominciare da san Giuseppe, fuso separatamente nell'esemplare di Patrimonio Nacional e del tutto diverso da quello dell'opera lusitana. In quest'ultima, il personaggio stabilisce una relazione spaziale debole con la Vergine e il Bambino, senza instaurare un convincente dialogo visivo con gli altri protagonisti della scena, circostanza che potrebbe aver reso necessaria la sua sostituzione. Inoltre, l'autore della versione spagnola scelse di ridurre il numero dei cherubini, alleggerendo così la parte sinistra della composizione; tale intervento comportò una lieve modifica dell'inclinazione del capo del Bambino, ora rivolto maggiormente verso l'alto, in direzione di una delle figure alate. Infine, il trattamento delle superfici risulta radicalmente diverso nelle due versioni: si osservi, ad esempio,

---

[349] Amsterdam, Sotheby's 2004, lotto 711.

[350] Era da Farnese Arte, Via di Monserrato 106.

[351] Apparteneva a un parrocchiano che lo aveva lasciato alla chiesa e poi ripreso con sé.

[352] L'opera fu vista da Jennifer Montagu presso un antiquario situato in via dei Coronari (Roma), oggi non più esistente. In quell'occasione, le fu riferito che il rilievo era stato attribuito da una studiosa tedesca — forse Ursula Schlegel — ad Antonio Raggi. Con la stessa attribuzione è registrata presso la fototeca Federico Zeri di Bologna (n. inv. 80149). Quest'ultima immagine è in controparte. Westin 1978 (1980), pp. 214-15, cat. 8, non condivide l'attribuzione a Raggi e propone invece la paternità di Carlo Monaldi, in quanto i panneggi gli sembrano settecenteschi. Per quanto riguarda la provenienza afferma che *«it came from the collection of a noble family in Rome which cannot be named»*. Curzietti 2020, p. 294, non si pronuncia in merito, non avendo avuto occasione di vedere l'opera, che Westin non illustra.

come il panneggio che cinge il corpo della Vergine, così come quello che le copre il capo nell'esemplare iberico, appaia sensibilmente arricchito dall'aggiunta di un motivo geometrico costituito da linee parallele in rilievo, assente nell'opera di Vila Viçosa.

Si può dunque concludere che la versione portoghese, eseguita a Roma intorno al 1679, rappresenti l'idea originaria da cui derivarono tutte le repliche sopra menzionate, mentre quella madrilena costituisce una rielaborazione successiva, forse concepita come un "miglioramento" formale e compositivo. Inoltre, l'assenza di derivazioni note di quest'ultima — della quale conosciamo invece un modello preparatorio (cat. 23, figg. 8a, 8b)[353] — rafforza l'ipotesi che sia stata concepita in un secondo momento e non abbia goduto della stessa ampia fortuna della propria matrice, vale a dire l'esemplare conservato presso il Paço Ducal di Vila Viçosa (cat. 23, fig. 1).

[353] London, Christie's 2019. 70 × 50 cm. Anche in questo caso, sono a conoscenza dell'esistenza dell'opera grazie alla generosità di Jennifer Montagu, alla quale fu segnalata da Milo Dickenson. Si noti la presenza di tre putti, anziché due.



Cat. 23. Giovanni Battista Foggini?, *Sacra famiglia*, 1679 *ca.*?, Patrimonio Nacional, n. inv. 10006487. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 23, fig. 1. Giovanni Battista Foggini?, *Sacra Famiglia*, 1679. Vila Viçosa, Palazzo Ducale, n. inv. PDVV 6777. Foto: Vale 2014, p. 49, fig. 3a.



Cat. 23, fig. 2. Autore sconosciuto, *Sacra Famiglia* (*d'après* l'esemplare del Palazzo Ducale di Vila Viçosa: cat. 23, fig. 1), datazione incerta. Milano, Brun Fine Art. Foto: *Taste for Sculpture* 2016, p. 51.



Cat. 23, fig. 3. Autore sconosciuto, *Sacra Famiglia* (*d'après* l'esemplare del Palazzo Ducale di Vila Viçosa: cat. 23, fig. 1), datazione incerta. Firenze, Museo del Bargello, inv. 280. Foto: autore.



Cat. 23, fig. 4. Autore sconosciuto, *Sacra Famiglia* (*d'après* l'esemplare del Palazzo Ducale di Vila Viçosa: cat. 23, fig. 1), datazione incerta. Ubicazione sconosciuta, già Amsterdam, Sotheby's 2004. Foto: Jennifer Montagu.



Cat. 23, fig. 5. Autore sconosciuto, *Sacra Famiglia* (*d'après* l'esemplare del Palazzo Ducale di Vila Viçosa: cat. 23, fig. 1), datazione incerta. Ubicazione sconosciuta, già Roma, Farnese Arte. Foto: Jennifer Montagu.



Cat. 23, fig. 6. Autore sconosciuto, *Sacra Famiglia* (*d'aprè*s l'esemplare del Palazzo Ducale di Vila Viçosa: cat. X, fig. 1), datazione incerta. Ubicazione sconosciuta, già St Peter's, Eaton Square (London). Foto: Jennifer Montagu.



Cat. 23, fig. 7. Autore sconosciuto, *Sacra Famiglia* (*d'après* l'esemplare del Palazzo Ducale di Vila Viçosa: cat. X, fig. 1), datazione incerta. Ubicazione sconosciuta, già M. Zoppo (Roma). Foto: Jennifer Montagu.





Cat. 23, figg. 8a, 8b. Scultore non identificato, *Sacra Famiglia* (modello preparatorio per il cat. X), datazione non precisabile. Ubicazione sconosciuta, già London, Christie's 2019. Foto: Jennifer Montagu.

**Cat. 24.** ***Sculture per la facciata del Palacio Real di La Granja de San Ildefonso (Segovia)***

Giovanni Baratta (1670–1747) e bottega

1735–40 *ca.*

Marmo

Patrimonio Nacional, n. inv. 10041722 (*Termine dell'Inverno*), 10041723 (*Termine della Primavera*), 10041724 (*Termine dell'Autunno*), 10041725 (*Termine dell'Estate*), 10041726 (*Armi reali*), 10041727 (*tondo con Marte*), 10041728 (*tondo con Minerva*)

Provenienza: commissionate allo scultore direttamente da Felipe V ed Elisabetta Farnese

Bibliografia: Honour 1958, p. 174; Bottineau (1962) 1986, pp. 556-57; Ferrarino 1978, pp. 55–109, docc. I-XXXXVII; Gritella 1992, vol. II, pp. 433–36; Ortega, Sancho 1994; Freddolini 2013, pp. 103–05, 289–96, cat. 75.

Tra le molteplici responsabilità cui dovette far fronte l'architetto siciliano Filippo Juvarra al suo arrivo in Spagna, nel gennaio del 1735, rientrava anche la riorganizzazione del Palacio Real di La Granja de San Ildefonso (Segovia), il cui nucleo centrale, progettato da Teodoro Ardemans intorno agli anni Venti del Settecento, doveva essere trasformato in una residenza regia adeguata al rango dei suoi sovrani, Felipe V ed Elisabetta Farnese. In tale contesto, la facciata dell'edificio — quella rivolta verso il *parterre* della cascata — richiedeva una ridefinizione architettonica e un apparato decorativo all'altezza del complesso, incarico che, su indicazione dello stesso Juvarra, venne affidato allo scultore carrarese Giovanni Baratta. Il progetto segnò per l'artista un momento decisivo della sua carriera, conferendogli una risonanza di portata internazionale, al punto che la notizia della commissione, come egli stesso affermava, «si è sparsa per tutta l'Italia»[354].

Tuttattiva, la morte dell'architetto e promotore del progetto, avvenuta il 31 gennaio dell'anno 1736, condizionò in modo significativo lo sviluppo del progetto a cui lo scultore lavorava dal novembre precedente[355]. Il programma passò infatti sotto la direzione di Giovanni Battista Sacchetti, che ridisegnò integralmente la facciata dell'edificio, incidendo in modo sostanziale anche sulla decorazione scultorea. Nonostante ciò, Giovanni Baratta proseguì

[354] Ferrarino 1978, p. 61, doc. VII. Alcuni mesi prima di ricevere la conferma ufficiale, nell'agosto 1735, gli era stato richiesto di inviare alcune opere come saggio del proprio lavoro (si veda Gritella 1992, vol. II, p. 434), occasione nella quale egli ricevette anche un disegno del progetto, oggi perduto. In tale circostanza lo scultore espresse inoltre alcune considerazioni circa le dimensioni delle opere, che riteneva, in alcuni casi — come nel caso della *Fama* che doveva occupare il centro della facciata—, dovessero essere di dimensioni più ridotte (Ferrarino 1978, p. 56, doc. II).

[355] Ferrarino 1978, p. 57, doc. III.

l'esecuzione degli elementi plastici affidatigli nell'ambito del progetto juvarriano originario, circostanza che rese in larga parte superflui molti dei manufatti inviati a Madrid negli anni immediatamente successivi, come si vedrà più avanti. In ogni caso, una prima spedizione di marmi ebbe luogo il 2 giugno 1736, quando trentadue casse lasciarono il porto di Livorno con destinazione Alicante[356]. A questa seguì un secondo invio, datato 5 dicembre dello stesso anno, effettuato sotto la responsabilità di Odoardo da Silva[357].

A partire da questo momento, i lavori subirono un sensibile rallentamento, non soltanto a causa dei nuovi disegni elaborati da Sacchetti per la facciata, ma anche a causa della sempre più precaria situazione economica. Sebbene Giovanni Baratta avesse accettato un compenso particolarmente contenuto — in considerazione dell'onore che per lui rappresentava lavorare per il re di Spagna — e avesse persino rifiutato, in una fase iniziale, di sottoscrivere un contratto che lo avrebbe potuto tutelare sul piano giuridico, ritenendo che «in questo modo tornerà meglio assai, poiché nessuno saprà li fatti nostri, tanto più che io, in lode Sig. re, ho tanto del mio che non ho bisogno nessuno mi stia d'avanti, ancorché fosse maggior somma»[358], lo scultore iniziò progressivamente a incontrare notevoli difficoltà nel ricevere i pagamenti a lui spettanti, che giunsero a essere irregolari o addirittura sospesi, nonostante le sue ripetute sollecitazioni[359]. Tuttavia, tali sollecitazioni rimasero prive di risposta e, nonostante nel 1738 e nel 1740 Giovanni

[356] Gritella 1992, vol. II, p. 435.

[357] Ferrarino 1978, pp. 65-66, doc. XI. Per questo personaggio Freddolini 2013, p. 296, nota 12.

[358] Ferrarino 1978, p. 60, doc. VII.

[359] «dall'Eccellenza del fu Don Giuseppe Batigno (Patiño), con la rappresentazione del fu Don Filippo Juvarra Architetto, fui onorato d'un gran commissione di marmi lavorati per servizio della Real Fabbrica di S. Ildefonso, dalli quali ne avevo l'intera protezione. Ora, essendo passati ambi a miglior vita, sono a supplicare l'Eccellenza Vostra a voler avere la bontà di patrocinarmi in tal occasione, pregandola degnarsi compatire le mie debolezze sì delli marmi mandati come di quelli che tengo in pronto, poiché, se verrà lo scritto denaro, alla fine dell'entrante, circa, averò da spedire tutta il corso de' Capitelli, le due Fame che incoronano il globo, quattro bassi rilievi con ghirlande di lauro e quercia, due Termi rappresentatni Inverno e Primavera, e le due gran Medaglie denotanti Marte, Dio della guerra, con Pallade, Dea della Virtù, e quattro urne, ossiano vasi, in somma, a riserva dell'Arme e Trofei, che di questo tengo il marmo alla Stanza, come del resto de'vasi mezzi lavorati, che da questo avanzamento di lavoro Vostra Eccellenza può considerare in che disborso io sono, assegno che la mia debole borsa non può reggere a tanta spesa, che però mi raccomando all'Eccellenza Vostra di favorirmi almeno rimettere lo scritto denaro, acciò che possi tirare avanti con quella celerità che mi vien importa (…)». Ferrarino 1978, pp. 68–69, doc. XV.

Baratta avesse provveduto a inviare le sculture rimanenti del progetto[360], l'artista si lamentava ancora, nel proprio testamento, di non aver ricevuto quanto gli era dovuto (1743)[361]

Nonostante ciò, nel 1742 a Giovanni Baratta veniva ancora rimproverata l'assenza dei sei rilievi con armi destinati alle sovrapporte della facciata, circostanza che indusse lo scultore a intraprendere una ricognizione sistematica di tutte le opere effettivamente spedite negli anni precedenti. Da tale verifica risultava che erano stati inviati l'intero corso delle basi e dei capitelli della facciata, i quattro Termini raffiguranti le Stagioni, le due statue di Fame con globo e festoni di lauro e di quercia — successivamente sostituite dalle Armi di Felipe V e di Elisabetta Farnese, eseguite anche da Baratta —, i due grandi medaglioni con Marte e Minerva, i quattro trofei (due all'uso antico e due all'uso moderno), un cospicuo numero di vasi ornamentali con coperchio e piedistalli, nonché diversi riquadrati con bassorilievi, alcuni decorati con ghirlande di lauro e di quercia, simboli di gloria e virtù civica, altri con emblemi militari e araldici, tra cui elmi coronati, scudi con imprese e composizioni di armi trofei[362].

---

[360] Gritella 1992, vol. II, p. 435.

[361] Tale lamentazione si mantenne anche nel 1782, nell'ambito della complessa controversia sorta in relazione all'eredità dello scultore, nel corso della quale si ricordavano le «3.500 pezze mancanti». Si veda Freddolini 2013, p. 294.

[362] «Tutto il corso delle basi per la Real Facciata. Tutto il corso dei capitelli corrispondenti alle basi. Quattro termini rappresentanti le stagioni, un arme grandissima con sua corona, due statue rappresentanti due fame che regono la corona di lauro con un globo in mezzo di esse con due festoni di lauro e quercia, che sono a piedi delle medesime statue. Due medaglioni rappresentanti Marte e Minerva. Quattro trofei grandi. Sedici vasi grandi. Quattro riquadrati con bassirilievi di ghirlande di lauro e quercia. Due altri con bassorilievi d'elmi coronati ed altri trofei, e tutto questo è compresso nella mia obbligazione. Tutti questi lavori sono stati fatti di marmo di Carrara secondo la convenzione e disegni che mi mandò il fu cavalier D. Filippo Juvarra. Nota della prima spedizione per Livorno. Fu dunque la prima di casse 32 che contenevano tutto il corso delle base, e due capitelli de pilastri con i loro cimazi, 2 giugno 1736. Nota della seconda. Fudi casse venti, che contenevano quattro capitelli de pilastri con i loro cimazi, e due capitelli tondi parimente con i loro cimazi e con i loro cantoni, ossiano risalti, e questa seguì al primo di dicembre 1736 come sopra. Una statua d'un termine rappresentante l'autunno, diviso in due pezzi; altra statua consimile rappresentante l'estate; due riquadrati con bassirilievi in essi scolpiti, in uno l'elmo coronato, e due scudi, ne' quali vi sono scolpite imprese, ossia stemmi; nell'altro v'è un turbante con flauti, trombe e due scudi con essi parimente incise delle imprese. Nota della terza. Fu fatta con casse 49 li 9 novembre 1738 che contenevano due capitelli tondi con i loro cimazi e cantoni. Quattro cantoni de' capitelli con i loro cimazi. Sei capitelli de' pilastri con i loro cimazi. Due cantoni de' capitelli con i loro cimazi de' quali andarono il dì primo dicembre 1736. Due statue, ossia fame con i suoi ornati ed il globo. Quattro riquadrati con esservi incisi due bassirilievi di ghirlande in due di quercia e in due di lauro. Quattro vasi con i loro coperchi, piedi divisi, ed i pini poi dentro il vaso. Nota della quarta, quale fu di casse 58, e seguì li 3 luglio 1740 che contenevano due statue nominate termini, rappresentanti l'Inverno e la Primavera. Quattro trofei, due all'uso antico e due all'uso moderno, divise in tre pezzi ciascheduno. Dodici vasi con i loro coperchi, e piedi divisi ed i pini dentro i vasi. L'Arme di S.M.C. divisa in sette pezzi cioè due scudi che in uno v'è lo stemma di

Tale ricognizione mise effettivamente in luce che Baratta non aveva eseguito i rilievi che gli erano stati inizialmente prospettati; tuttavia, lo scultore si difese sostenendo che, nonostante le sue ripetute insistenze, non gli fosse mai stato fornito il tema iconografico delle singole composizioni, circostanza che ne aveva di fatto impedito l'esecuzione[363]. In assenza di tali rilievi, si propose pertanto di affidarli agli scultori francesi attivi nel *Real Sitio:* nell'agosto del 1742 Dumandre elaborò un programma iconografico che prevedeva l'esecuzione di sei rilievi collocati sulle sovrapporte dei corpi laterali, sei differenti tipi di vita (*umana, attiva, contemplativa, inquieta, breve, lunga*), mentre per le chiavi delle porte-finestre suggeriva l'inserimento della testa di una divinità o di un pianeta in ciascun elemento — indicando due possibili articolazioni del sistema —, soluzione che avrebbe comportato lo spostamento delle corone di quercia e di lauro in bassorilievo previste nel progetto originario di Juvarra ed eseguite da Baratta[364]. Tuttavia, queste opere non giunsero mai a essere realizzate.

Recentemente Vittoria Brunetti ha pubblicato un rilievo raffigurante Marte, oggi presente sul mercato dell'arte e già appartenuto alla collezione di Gore Vidal, che riprende fedelmente il modello del Marte concepito per la facciata di La Granja; circostanza che l'ha indotta a proporne l'attribuzione allo stesso Giovanni Baratta (cat. 24, fig. 1). Ciò nonostante, come la stessa autrice osserva, l'ovale si configura come un vero e proprio oggetto da galleria, pensato per una visione ravvicinata: a tradire l'originaria destinazione del prototipo è infatti la resa prospettica dell'elmo, caratterizzata da uno scorcio più adatto a una visione dal basso. Non è pertanto da escludere che l'ovale con il Marte possa essere stato eseguito, a suo avviso, per una committenza privata, forse riconducibile a un membro della corte borbonica o a un personaggio privato, probabilmente in coppia con un pendant raffigurante Minerva, oggi non rintracciato[365], secondo una prassi ricorrente nella produzione di Baratta, il quale realizzò più volte opere di questo formato destinate al mercato privato (cat. X).

---

S.M.C. e nell'altro quello della regina; la chiave che sovrasta sopra li due scudi; la corona reale con palla e croce; il Toson con la croce dello Spirito Santo, e due Ale. Due medaglioni rappresentanti Marte e Minerva, che in tutte le mandate fanno casse 159». Ferrarino 1978, pp. 90-94, doc. XXXIV. Alcuni di questi elementi — quali due capitelli e frammenti di vasi, la corona d'alloro sostenuta dalle Fame, due delle ali di queste figure e uno dei rilievi con armi — non furono infine utilizzati a seguito delle modifiche apportate alla facciata e rimasero per lungo tempo dispersi in vari ambienti del Palazzo di San Ildefonso. In epoca recente, grazie all'intervento di José Luis Sancho e Javier Ortega, tali frammenti sono stati dignitosamente esposti sui muri del patio centrale, o della Fuente del Palacio de la Granja. Si veda Sancho, Ortega 1994.

[363] Ferrarino 1978, pp. 88-89, doc. XXXIII.

[364] Sancho, Ortega 1994, pp. 62, 64, nota 21.

[365] Brunetti 2020.



**Cat. 24.** Giovanni Baratta e bottega, *Sculture per la facciata del Palacio Real di La Granja de San Ildefonso (Segovia)*, 1735–40. Patrimonio Nacional. Foto: autore.



**Cat. 24.** Giovanni Baratta e bottega, *Tondo con Minerva*, 1735–40. Patrimonio Nacional, n. inv. 10041728. Foto: Patrimonio Nacional.



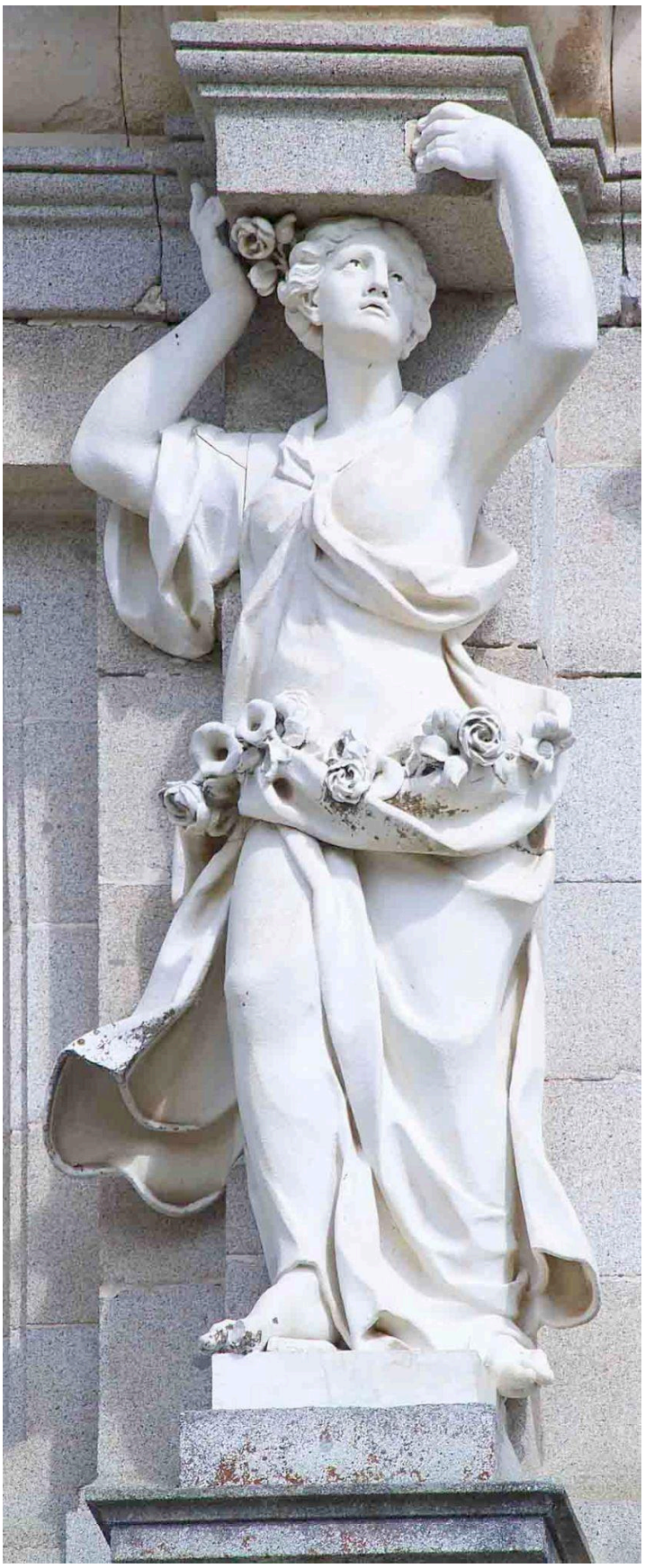
**Cat. 24.** Giovanni Baratta e bottega, *Tondo con Mart*e, 1735–40. Patrimonio Nacional, n. inv. 10041727. Foto: Patrimonio Nacional



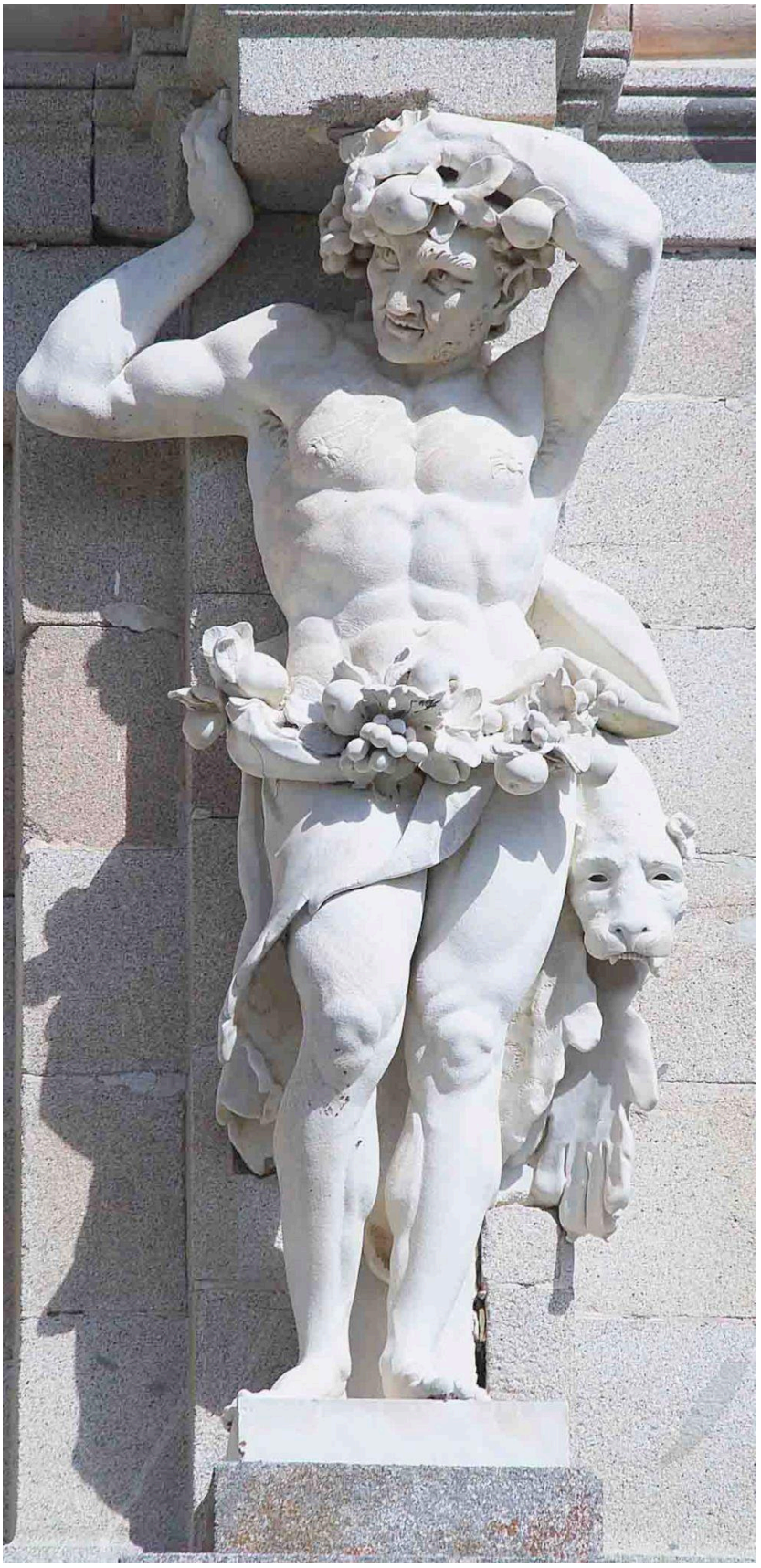
Cat. 24, fig. 1. Attr. Giovanni Baratta, *Tondo con M*arte, XVIII secolo. London, mercato antiquario. Foto: Brunetti 2020, p. XLV, fig. 4.



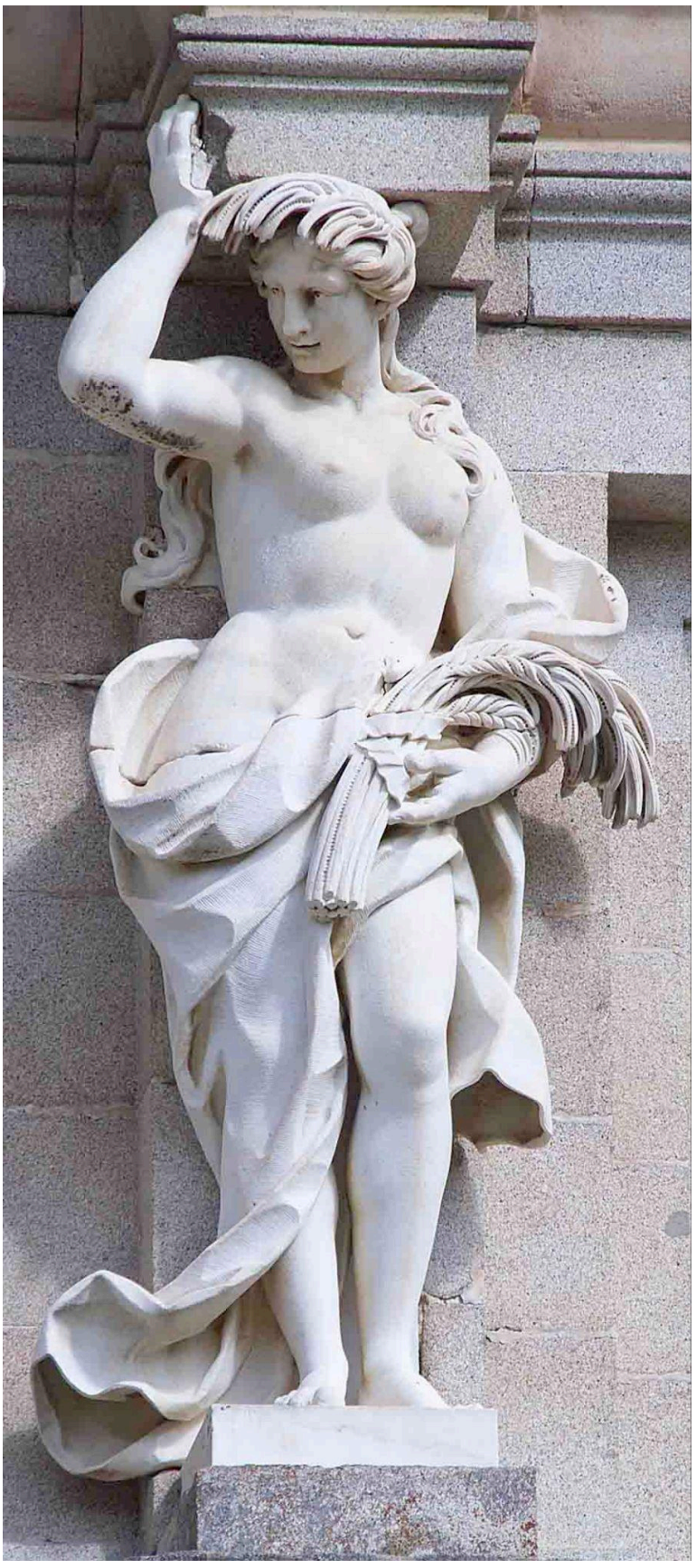
Cat. 24. Giovanni Baratta e bottega, *Termine dell'Inverno,* 1735–40. Patrimonio Nacional, n. inv. 10041722. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 24. Giovanni Baratta e bottega, *Termine della Primavera*, 1735–40. Patrimonio Nacional, n. inv. 10041723. Foto: Patrimonio Nacional.



**Cat. 24.** Giovanni Baratta e bottega, *Termine dell'Autunno*, 1735–40. Patrimonio Nacional, n. inv. 10041724. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 24. Giovanni Baratta e bottega*, Termine dell'Estate*, 1735–40. Patrimonio Nacional, n. inv. 10041725. Foto: Patrimonio Nacional.

**Cat. 25. *Santo in gloria***

Attr. Giovanni Baratta (1670-1747)

1735-40 *ca.*

40 cm.

Marmo bianco e policromi (cornice)

Patrimonio Nacional, n. inv. 10007709

Provenienza: possibilmente regalato dal suo autore a Felipe V ed Elisabetta Farnese, che lo depositarono nella La Granja.

Bibliografia: Martín Sedeño (1825) 1845, p. 71; Fagoaga, Muñico 1845, p. 38: Herrero 2000, pp. 19-20; Freddolini 2010, p. 48; Freddolini 2013, pp. 106, 296, cat. 76.

Sebbene le circostanze in cui questo rilievo entrò nelle Collezioni Reali spagnole rimangano incerte, è altamente probabile — come ha suggerito Francesco Freddolini— che sia stato un dono dello stesso autore, identificato da quest'ultimo in Giovanni Baratta[366] , a Felipe V ed Elisabetta Farnese, in segno di riconoscenza per la commissione dell'arredo decorativo della facciata del Palacio de La Granja de San Ildefonso (cat. 24)[367]. Tale gesto si inserirebbe, del resto, in una prassi consolidata nella produzione di Baratta: come dimostra la corrispondenza intercorsa tra Filippo Juvarra, architetto de La Granja, e lo scultore, quest'ultimo eseguì diverse opere che intendeva offrire a committenti privati iberici, con l'obiettivo di ottenere ulteriori incarichi. Tra queste si menzionano due camini destinati a un ignoto «sig.re Barbana Venero», nonché una statua dell'Immacolata Concezione che l'artista progettava di donare a un «amico devoto»[368].

In ogni caso, il rilievo risulta documentato per la prima volta tra i beni di Felipe V alla sua morte (1746)[369], passando successivamente alla collezione della consorte, che lo possedeva ancora al momento del proprio decesso, vent'anni più tardi (1766)[370], occasione in cui venne

[366] Freddolini 2013, pp. 106, 296. È stato attribuito da María Jesús Herrero Sanz 2000, p. 19 allo scultore fiorentino Massimiliano Soldani Benzi, sulla base delle somiglianze con le sue opere nella cappella del Palazzo Sansedoni di Siena.

[367] Freddolini 2013, pp. 106, 296.

[368] Ferrarino 1978, p. 57, doc. III, cit. in Freddolini 2013, p. 105.

[369] «*Bajorelieve de mármol blanco y marco de pardo con faja melada de lo mismo que repta un sto. en la gloria adornado de ángeles, y una inscripción de letras doradas que dice Chraritas Coronatur: tiene tres pies y quatro dedos de alto; dos pies y medio de ancho*». Madrid, AGP, Administración General, caja. 13.568, s. f., trascritto in Herrero 2000, p. 19.

[370] In questa occasione si afferma che la scultura, «*de 3 pies de alto, 3 quartas de ancho*» con «*marco de varios mármoles de colores, y la medalla de mármol blanco*» e «*una cartela con el escudo Charitas*», si trovava «*en una pieza del oficio en un caxon*». Madrid, AGP, Histórica, 137-38, s. f., trascritto in Herrero 2000, p. 19.

identificato con san Francesco di Paola, fondatore dell'Ordine dei Minimi e venerato per la vita eremitica, l'austerità e i miracoli a lui attribuiti, la cui iconografia lo raffigura frequentemente nell'atto di essere assunto in gloria o circondato da angeli. Da allora l'opera comparve con regolarità nei diversi inventari dei beni presenti a La Granja, tra cui quello redatto nel 1774[371], in pieno regno di Carlo III, nel quale il santo venne descritto come san Francesco Régis, nonché quello compilato alla morte di Fernando VII, nel 1834[372]. Anche le fonti coeve si fanno eco della sua presenza: Martín Sedeño, ad esempio, la definisce «*Santo elevado por los ángeles*»[373], mentre nello stesso periodo Tomás de Fagoaga e José Muñico la consideravano ancora san Francesco di Paola[374].

Come si desume dagli inventari e dalle testimonianze citate, l'identificazione dell'opera risulta dunque mutevole, oscillando tra san Francesco Régis (1774) e san Francesco di Paola (1766; Tomás de Fagoaga e José Muñico). Tale imprecisione, condivisa anche dalla critica successiva[375], si fonda sull'assenza di qualsiasi elemento iconografico chiaramente identificativo. Benché l'iscrizione latina «*Caritas coronatur*» («la carità è coronata»), espressione di derivazione biblica che allude alla ricompensa celeste riservata alla virtù della carità, suggerisca che la figura rappresentata incarni l'esempio di una vita vissuta nell'esercizio eroico della carità culminata nella gloria celeste, mancano tuttavia ulteriori elementi che consentano un'identificazione sicura: nessun attributo accompagna infatti la figura maschile al centro del rilievo, la quale sembra esprimere la piena accettazione della visione celeste concessa, senza altri segni iconografici riconoscibili. È tuttavia plausibile supporre che l'identificazione più probabile sia quella con san Francesco Régis, il quale godette di particolare fortuna durante il regno di Felipe V, come dimostra la commissione, da parte dello stesso sovrano, di un grandioso altare monumentale affidato a Camillo Rusconi, Agostino Cornacchini e Bernardino Cametti per il Noviziato dei Gesuiti di Madrid, oggi conservato nel monastero de Las Descalzas Reales della stessa città (cat 21.).

[371] Madrid, AGP, Libros y Registros, 266, s. f, trascritto in Herrero 2000, p. 19.

[372] Madrid, AGP, Libros y Registros, 4.807, s. f., citato in Herrero 2000, p. 19.

[373] Sedeño (1825) 1845, p. 71, pieza 14.

[374] Fagoaga, Muñico 1845 p. 38, n. 237, pieza 97. Compare accompagnata dai rilievi menzionati precedentemente.

[375] Herrero 2000, pp. 19-20, considera la figura come san Francesco de Regis; Freddolini 2013, pp. 106, 296, cat. 76, come san Francesco de Paola.




Cat. 25. Attr. Giovanni Baratta, *San Francesco Regis in gloria*, 1735-40 *ca*. Patrimonio Nacional, n. inv. 10007709. Foto: Patrimonio Nacional

**Cat. 26a. *Europa*; Cat. 26b. *Africa*; Cat. 26c. *Asia*; Cat. 26d. *America***

Lorenzo Vaccaro (1655-1709)

1695

136 x 70 x 80 cm.

Argento

Catedral de Toledo

Provenienza: Regalate dal IX conte di Santisteban, Francisco de Benavides y Dávila, a Mariana de Neoburgo nel 1695; collocate nella «Galería del Cierzo» (fig. X, n. X) della regina nell'Alcázar di Madrid fino al 1700; Alcázar di Toledo fino al 1729; Convento de las Vallecas di Madrid 1741; consegnate alla Catedral de Toledo, per donazione testamentaria della regina, dove si conservano tuttora.

Bibliografia: de Dominici (1742) 2008, vol. II, p. 890; Santiago 1967, pp. 126-29; A. González-Palacios, in *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984, vol. I, p. 318, cat. 5.10; García Fernández 1994; J. M. Cruz Valdovinos, in *La lección del tiempo* 2003, pp. 28-31; F. J. Montalvo Martín, in *Ysabel. La reina católica* 2005, p. 657, cat. 334; García Cueto 2009, p. 310; Fusconi 2010; García Zapata, Illescas Díez 2014; Martínez Leiva 2016; Setaro 2021, pp. 243-56; Martínez Leiva 2022, pp. 343-47.

Queste quattro sculture in argento raffiguranti le quattro parti del mondo, rappresentanti attraverso i quattro continenti allora conosciuti, furono commissionate —come riferisce De Dominici[376]— dal IX conte di Santisteban, Francisco de Benavides y Dávila, allo scultore

[376] «Pel conte di Santo Stefano viceré del Regno fece quattro statue rappresentanti le 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 portatosi 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 furono ricevute le statue con grandissimo piacere, e furono gradite e lodate da tutta la corte; e il re, colmato di lode l'artefice, li fece dar commissione d'una cappella tutta di rame indorata, che da Lorenzo fu fatta con colonne, pilastri, bassi rilievi e statue bellissime, e si espose prima di partire in una gran sala a palazzo con armaggi di legno di sotto che formarono la cappella, ed ove andò un'infinità di persone a vederla, poiché fu cosa veramente meravigliosa a vederla così bene ordinata, che non vi fu persona che non encomiasse opera così bella; ma tra per la grandezza dell'opera e tra perché le commissioni de' principi son lunghe, s'indugiò tanto a finirla che, quando poi fu inviata in Ispagna, prima che vi giungesse, era assai aggravato il male a quel pio regnante ed indi succedé la sua morte; e benché avesse veduto qualche parte della grand'opera, con tutto ciò non poté attendere alle promesse fatte all'artefice per la sua morte, per la quale insorsero tutte quelle turbolenze che turbarono la bella pace d'Europa». de Dominici (1742), 2008, vol. II, p. 890. Come si apprende dal testo di de Dominici, Carlos II, in segno di riconoscimento per l'opera realizzata, affidò all'artista un tabernacolo, la cui esecuzione fu tuttavia interrotta dalla morte del sovrano.

napoletano Lorenzo Vaccaro con l'intento di offrirle in dono al re Carlos II, come notò per la prima volta Elena Santiago[377].

Giulia Fusconi ha proposto di interpretare il dono come un ringraziamento del viceré per la sua nomina a grande di Spagna, conferitagli per volontà di Carlos II nel novembre del 1694, un anno prima dell'esecuzione dell'opera, come attestato dalla data incisa sulle monete ai piedi dell'allegoria dell'America[378]. Dall'altro canto, Benavides aspirava — come osserva Paola Setaro — durante il suo vicereame a entrare stabilmente nell'*entourage* regio madrileno, al quale apparteneva già la sorella María Teresa de Benavides, duchessa di Frías, che ricopriva l'incarico di *Camarera mayor* della regina Mariana. Grazie al sostegno familiare e a una mirata politica di doni, nella quale queste sculture occupavano un ruolo di primo piano, Benavides fu infatti nominato *Consejero de Estado* nel 1699 e, nello stesso anno, *Mayordomo mayor* della regina[379].

In effetti, i buoni rapporti con la sovrana potrebbero spiegare il passaggio delle opere nella sua collezione, poiché i loro astucci — e, per estensione, le sculture stesse — risultano registrati tra i beni personali della regina nell'inventario del 1700, redatto in occasione dell'inventariazione dei suoi effetti dopo la morte del sovrano e consorte[380]. Tale passaggio, tuttavia, non deve essere considerato un fatto eccezionale, poiché — come già osservato in altri casi, in particolare per il *San Michele Arcangelo che sconfigge il Demonio* di Alessandro Algardi (cat. 5) e per la *Fede velata* di Corradini (cat. 30) — era frequente il continuo trasferimento di opere d'arte dalla collezione del re a quella della regina.

Ad ogni modo, è stato proposto da Gloria Martínez Leiva che tali opere fossero esposte nella «Galería del Cierzo» (fig. 56, n. 24) della regina, all'interno dell'Alcázar, la quale proprio in quegli anni era oggetto di rinnovamento e fungeva da ampio spazio espositivo per opere d'arte di sua proprietà, in posizione speculare rispetto a quella riservata al re. In quest'ultima, del resto, risultavano già collocate la *Fontana dei Fiumi* di Gian Lorenzo Bernini (cat. 1) e il ritratto equestre di Carlos II eseguito da Foggini (cat. 2). Ciò consente di ipotizzare che queste ampie gallerie, lungo quasi l'intero paramento meridionale dell'edificio, fossero concepite come vasti ambienti destinati all'esposizione ordinata di sculture e dipinti, configurandosi come vere e proprie raccolte artistiche.

---

[377] Santiago 1967, pp. 126-27.

[378] Fusconi 2010, pp. 216, 220, nota 34.

[379] Setaro 2021, p. 170.

[380] «*Quattro caxas arquedas, forradas por de fuera de terciopelo carmesí, con galón de oro falso, con sus cerraduras y quattro aldabones dorados, cada una; que estaban abiertas y dentro de ellas no se halló nada. Y el dicho aposentador (Gabriel de Silva) declaró que eran de las estatuas de las Cuatro Partes del Mundo que presentó a la reina nuestra señora el señor conde de Santisteban, su mayordomo mayor*». Fernández-Bayton (1988-91), vol. III (1991), p. 17, n. 39, citato in Martínez Leiva 2016, p. 369.

Dopo la morte di Carlos II (1700) e in seguito all'allontanamento di Mariana di Neoburgo dalla corte, conseguente al suo sostegno all'arciduca Carlo d'Austria durante la guerra di successione al trono, le *Quattro Parti del Mondo* furono condotte con lei a Toledo, dove rimasero per alcuni anni. In seguito alla sua partenza forzata dalla Spagna verso Bayonne, le opere vennero lasciate nella città del Tajo e solo successivamente depositate, nel 1729, nel convento delle Vallecas a Madrid; infine, per volontà della regina, furono donate all'inizio degli anni Quaranta del Settecento alla Cattedrale di Toledo, dove risultano già registrate nel 1790 e dove si conservano tuttora[381]. Questa vicenda risulta del tutto analoga a quella del *San Michele Arcangelo che sconfigge il Demonio* di Alessandro Algardi (cat. 5), che accompagnò l'esilio della regina da Madrid a Toledo e che fu in seguito da lei donato a un'istituzione religiosa di particolare rilievo personale, in quel caso il convento carmelitano di Alba de Tormes.

Va infine segnalata la presenza, nelle collezioni di Carlos II, di altre quattro sculture in argento raffiguranti le Quattro Parti del Mondo. Tali opere provenivano dalla collezione del marchese del Carpio e furono acquisite in occasione dell'*almoneda* dei suoi beni[382], per poi essere trasferite al Palacio del Buen Retiro[383], dove rimasero fino alla fine del XVIII secolo[384]. Alla luce di questa vicenda e della loro comprovata provenienza, appare altamente probabile che si tratti dei quattro esemplari eseguiti dall'argentiere Filippo Santini, la cui sorte era finora rimasta ignota[385].

---

381 Martínez Leiva 2016, pp. 369-73; Martínez Leiva 2022, p. 347.

382 «*cuatro morillos en bronce dorado con cuatro estatuas encima sentadas sobre unas liseras (?) y abajo de sus peanas de cartelas revestidas de hojas y follajes*» accompagnati «*quatro cartelas revestidas de dos hojas y mascarones en medio revestidas de hojas y le acompañan unos gallones calados que drive de un hierro en que están puestos de bronze dorado*». Madrid, ADA, Caja 221-2, f. 1v, trascritto in Frutos 2009, appendice documentaria, p. 622.

383 «*quattro piezas iguales de bronce doradas de molido que se componen de pies formados de cartones revestidos de hojas y unas cabecillas de serafines de medio relieve (y) una esphera encima y en ella sentada una figura con ropajes y en la mano un gallardete que tienen de alto tres quarta*». Fernández-Bayton (1975-85), vol. II (1981), p. 263, n. 363

384 «*Quatro bronces dorado á molido bastante estropeados sobre un globo cada una y dichos Globos lo sostiene una peanas de ojas y representan las famas: su altura del conjunto a Vara*». Fernández-Miranda (1988-91), vol. I (1981), p. 359, n. 3765. Le vide anche Ponz (1772-94) 1947, p. 556.

385 Catello 1973, p. 224; A. González-Palacios, in *Civiltà del Seicento* 1994, vol. I, p. 217, citati in Frutos 2009, p. 716. Tale studiosa, tuttavia, confonde questi quattro *morillos* con quelli di Algardi che Carlos II acquistò presumibilmente anch'egli nell'almoneda del Carpio, come si vedrà, trascurando che si trattava di due insiemi distinti. García Cueto 2009, p. 310, segnala un altro pagamento, tratto da Nappi 1983, p. 56, mediante il quale si corrispondono a Filippo Santini 770 ducati per l'esecuzione di «quattro statue di rama indorate significando le quattro parti del mondo che erano del quondam marchese del Carpio». Tale notizia è ripresa da Di Liddo 2020, pp. 48-49, che le considera disperse.



Cat. 26a. Lorenzo Vaccaro, *Europa*, 1695. Toledo, Catedral. Foto: autore




Cat. 26b. Lorenzo Vaccaro, *Asia*, 1695. Toledo, Catedral. Foto: autore



Cat. 26c. Lorenzo Vaccaro, *Asia*, 1695. Toledo, Catedral. Foto: autore



Cat. 26d. Lorenzo Vaccaro, *America*, 1695. Toledo, Catedral. Foto: autore

**Cat. 27. *Ritratto equestre di Felipe V***

Lorenzo Vaccaro (1655–1706) (inv. e fusione)

1705 *ca.*

Bronzo

56 × 32 × 97 cm.

Madrid, Museo del Prado, E000404

Iscrizioni: «PHILIPPO V / HISPAN. NEAP. SICIL ET INDIAR / REGI. POTENTISSIMO /CATHOL. PIO FELICI / QUOD ADVENTU SUO PRAESENTI Q. NOMINE / CIVES BENEFICIIS / ITALIAM. MAGNITUDINE. RER. GESTARUM. / COMPLEVERIT / ORD. POP. Q. NEAPOLITANUS / OPT. MASIMO Q. / PRINCIPI / P. P. / ANNO ONI MDCCIl»

Provenienza: donato a Felipe V dal duca di Pepoli nel 1705; depositato «en los Cuartos del Príncipe» dell'Alcázar de Madrid; registrato nel Palacio Real de Madrid nel 1822; successivamente, in data incerta, passato al Museo del Prado.

Bibliografia: de Dominici (1742) 2008, vol. II, pp. 898-99; Bottineau (1962) 1986, pp. 288-89, nota 298; Santiago 1967, pp. 128-31; Blanco, Lorente (1969) 1981, pp. 222-23, cat. 404; Fittipaldi 1980, pp. 15-16, 77; O. Ferrari, T. Fittipaldi, in *The Golden Age of Naples* 1981, vol. II, pp. 323-24, cat. 113; F. Chiurazzi, in *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984, vol. II, p. 334, cat. 5. 30; Fernández-Miranda (1988-91), vol. I (1988), p. 86, n. 832; F. Chiurazzi, in *El arte de la Corte de Nápoles* 1990, p. 55, cat. E-1; J. G. Lavit, in *Du duc d'Anjou* 1993, pp. 138-39, cat. 69; Morán 1994, p. 261; Anes 1996, p. 328; Coppel 1998, pp. 154-55, cat. 54; H. Pérez Gallardo, in *El Real Sitio de la Granja* 2000, pp. 252-53, cat. 1. 4; R. Coppel, in *Brillos en Bronce* 2009, pp. 180-81, cat. 34.

Questo ritratto equestre fu consegnato a Felipe V dal duca di Pepoli nell'estate del 1705, in occasione del suo arrivo a Madrid per una visita straordinaria, come ha precisato Yves Bottineau[386]. Il dono fu accolto con grande favore dal monarca, che lo destinò all'Alcázar di Madrid e ne ordinò la collocazione nei «Cuartos del Príncipe»[387]. L'opera sopravvisse all'incendio del 1734 che distrusse l'edifizio[388] e rimase successivamente depositata fino a quando, durante il

[386] «*A emporté un modèle de la statue équestre que cette ville a érigée au roi, pour marque de sa fidélité et de sa reconnaissance, et qui a déjà été placée sur son piédestal*». La Gazette de France, 14 luglio 1705, p. 390, trascritto in Bottineau (1962) 1986, p. 289.

[387] Morán 1994, p. 263, nota 81.

[388] «*Otra estatua ecuestre, retrato del señor Felipe V, también vestido a lo heroico, que lleva un caballo al paso, está sobre su peana de bronce, y ésta tiene cuatro escudos reales sostenidos de sus festones colgantes; alto de dicha peana pie y cuarto, y largo dos*». Madrid, AGP, Secc. Reinados, Felipe V, leg. 209, s. f., transcritto in Santiago 1967, p. 131, nota 44.

regno di Carlos III e una volta completata la costruzione del nuovo Palacio Real de Madrid, fu trasferita in tale edificio, come attesta, alla fine del Settecento, la *testamentaría* del sovrano[389]. La sua permanenza nel palazzo è documentata almeno fino al 1822, anno in cui risulta registrata nella «Pieza del Oratorio»[390]. In seguito, sotto il regno di Fernando VII, passò in un momento imprecisato al Real Museo de Pinturas y Esculturas, l'attuale Museo del Prado, dove si conserva tuttora[391].

Il sovrano è raffigurato a figura intera e montato su un destriero in atteggiamento di avanzamento controllato, con una delle zampe anteriori sollevata mentre le altre poggiano saldamente al suolo. Il cavaliere appare eretto sulla montatura, con il busto leggermente inclinato all'indietro, rafforzando un'immagine di stabilità e dominio; indossa un'armatura all'antica, con corazza riccamente lavorata e spallacci articolati, mentre un ampio manto si dispone sulla spalla sinistra e ricade lungo la schiena in pieghe larghe e profondamente incise, generando un marcato effetto chiaroscurale. Il capo, scoperto, presenta tratti idealizzati e un'espressione serena, con i capelli disposti in ciocche ordinate e lo sguardo rivolto in avanti, a sottolineare il carattere solenne della rappresentazione. Il cavallo, dalle proporzioni robuste e dal modellato accurato, rivela una particolare attenzione allo studio anatomico, evidente soprattutto nel collo, nel petto e nella muscolatura degli arti, con la testa leggermente girata e la criniera risolta in ciocche corte e compatte. L'insieme si eleva su un basamento prismatico decorato sui fronti da stemmi araldici in rilievo, che rafforzano il carattere ufficiale e celebrativo dell'opera, realizzata in bronzo con una patina scura e omogenea, animata da sottili variazioni tonali che accentuano i volumi e i dettagli del modellato.

Come già osservato da Elena Santiago Páez, questo esemplare non era che una riduzione del grande monumento equestre che il governo di Napoli decise di erigere in città in occasione dell'arrivo di Felipe V nel 1702, nel contesto della Guerra di Successione[392]. Il monumento, progettato da Lorenzo Vaccaro con la collaborazione della sua bottega, fu distrutto dalle truppe austriache che occuparono la città pochi anni dopo e che, «in brevissimo tempo», lo ridussero «in pezzi, non restando altro che il corpo del cavallo mozzo in diverse parti», dopo che Napoli era caduta nelle mani dei sostenitori dell'arciduca Carlo III, rivale del Borbone nella contesa per il trono di Spagna[393]. La distruzione di questo monumento accresce il valore dell'opera conservata

[389] Fernández Miranda (1988-91), vol. I (1988), p. 86, n. 832.

[390] Madrid, AGP, Secc. Administrativa, 767, exp. 1, s. f., trascritto in R. Coppel, in *Brillos en Bronce* 2008, p. 180.

[391] Anes 1996, p. 328.

[392] Santiago 1967, pp. 128-31.

[393] Per questo monumento si veda quanto esposto nel capitolo dedicato ai ritratti regî, nel quale si recepiscono e si discutono i contributi fondamentali sulla sua storia, da Pignatelli 2016.

al Museo del Prado, che si configura così come una testimonianza fondamentale per la ricostruzione del suo aspetto originario.

In base in quanto detto, è pertanto possibile attribuire la realizzazione di questa scultura — di notevole qualità — allo stesso autore del monumento napoletano, il quale, come già afferma lo stesso De Dominici — secondo quanto ricordato da Santiago Páez —, si avvalse dell'aiuto del figlio Domenico Antonio «nel modello così in picciolo, che in grande della statua equestre del re Filippo V, eretta avanti la piazza del Gesù Nuovo, nel qual lavoro molto venne a perfezionarsi; anzi a tal segno, che da Lorenzo fu appoggiata a lui tutta la carica di sì gran mole; sicché vi si applicò con tutto lo spirito, ponendo in essa tutta la diligenza qu'el sapere»[394].

Di questa scultura si conoscono diverse versioni, di qualità non omogenea, circostanza che lascia supporre l'esistenza di una pluralità di fusioni derivate da un medesimo modello, eseguite verosimilmente in momenti differenti e in funzione di specifiche esigenze di committenza[395]. Tale fenomeno non solo testimonia il successo e la fortuna del prototipo, ma ne rivela anche l'efficacia come strumento di diffusione dell'immagine regia, iscrivendosi in una più ampia strategia di rappresentazione del potere. In questo contesto, l'esemplare conservato al Museo del Prado assume un valore paradigmatico, configurandosi come punto di riferimento imprescindibile per lo studio tipologico, formale e tecnico di un'immagine sovrana originariamente concepita per un monumento oggi perduto.

[394] De Dominici (1742) 2008, vol. II, p. 911.

[395] Una di esse, proveniente dalla collezione Paroy, è conservata al Museo del Prado (E000402; cfr. Sancho 2009, p. 65, n. 8), un'altra di cera in una collezione privata madrilena (*El arte en la corte de Felipe V* 2002, p. 492, cat. III.24) e una terza è comparsa sul mercato (Christie's, 5*00 Years: Decorative Arts Europe* 2010, lot. 7864). Si ricorda un'altra appartenenti alle collezioni del Musée du Louvre Abu Dhabi (inv. LAD 2013.057).



**Cat. 27.** Lorenzo Vaccaro, *Ritratto equestre di Felipe V*, 1705 *ca.* Madrid, Museo del Prado, E000402. Foto: Museo del Prado.

**Cat. 28.** ***Testa di bambino***

Giusto Le Court (1627-79)

1679 *ca.*

35 x 26 x 16 cm.

Marmo bianco

Madrid, Museo del Prado, E000380

Provenienza: collezione Livio Odescalchi, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1689-1713; Baldassare Erba, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1713-24; acquisizione da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, 1724, Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia); inviato al Real Museo de Pinturas y Esculturas, intorno al 1830.

Bibliografia: Barrón 1908, p. 252, cat. 380; Blanco 1957, p. 171, cat. 380-E; Blanco, Lorente 1969, p. 166; Coppel 1998, pp. 328-29, cat. 162; Clemente 2014, pp. 46-47.

Nell'estate del 1679 Livio Odescalchi, principe romano e nipote di papa Innocenzo XI, incaricò Giusto Le Court — allora considerato il più eminente scultore attivo a Venezia — la realizzazione di una statua di Diana (cat. 29) e di una testa di putto, per il tramite del suo ambasciatore in quella città, Quintiliano Rezzonico[396]. La commissione si concretizzò in tempi brevi, poiché agli inizi di settembre di quello stesso anno, come riferiva l'ambasciatore del principe a Venezia, lo scultore stava già lavorando alla figura della dea. In quella stessa occasione, Rezzonico informava Odescalchi che lo scultore intendeva modellare un puttino in posizione sedente, che «sarà bello», del quale «ne farà un modelletto in creta» e che «non parerà angioletto»[397], sottolineando così il carattere originale e quasi profano della resa iconografica, lontana dalle formule devozionali più convenzionali.

Tuttavia, la morte improvvisa dell'artista (7 ottobre 1679), avrebbe di lì a poco compromesso l'effettiva realizzazione del progetto: mentre la statua di Diana restava incompiuta, del *puttino* non fu nemmeno avviata l'esecuzione[398]. Di fronte a questa situazione, Rezzonico suggerì di sostituire quest'ultima figura con un *putto* già scolpito in precedenza da Le Court («di

[396] Le informazioni qui sintetizzate provengono principalmente da Pizzo 2000 e Maichol Clemente 2014. Nella medesima occasione, Rezzonico lo convinse ad acquistare un *Cristo alla colonna* in avorio, già realizzato dallo scultore.

[397] Roma, ASR, Fondo Odescalchi, *Lettere scritte a D. Livio Odescalchi*, II E 8, trascritto in Pizzo 2002, p. 125, doc. 6, citato in Clemente 2014, p. 44, nota 39.

[398] Roma, ASR, Fondo Odescalchi, *Lettere scritte a D. Livio Odescalchi*, II E 8, trascritto in Pizzo 2002, p. 125, doc. 8.

quelli che ha già fatto per altri»)[399], e che nel momento della sua morte si trovava nella sua bottega.

In una lettera successiva, datata all'11 novembre dello stesso anno, Rezzonico menziona esplicitamente le due opere destinate a Odescalchi — la *Diana* e una *testa tutta di Giusto di Corte* —, il cui prezzo era riuscito a far ridurre fino a settanta ducati[400]. Nella comunicazione del 16 dicembre si annuncia che entrambe le sculture sono ormai pronte per essere inviate a Roma «per via d'Ancona»[401], mentre una missiva del 23 dicembre conferma che il carico sarebbe finalmente stato spedito[402]. A chiudere la corrispondenza è una lettera probabilmente databile al 2 marzo 1680, nella quale Rezzonico risponde a una precedente scritta da Odescalchi, che esprimeva la propria soddisfazione per la riuscita del trasporto e lodava, con entusiasmo esplicito, la *testa del putto*, a conferma dell'interesse e dell'apprezzamento che l'opera aveva suscitato nel suo destinatario[403].

Questa testa di fanciullo è stata identificata da Maichol Clemente con un esemplare conservato presso il Museo del Prado[404], sulla base di una serie di affinità stilistiche con altre sculture di Giusto Le Court. In particolare, lo studioso ha evidenziato le marcate consonanze formali con gli angioletti scolpiti per l'altare maggiore della cattedrale di San Pietro di Castello, nonché con le figure angeliche che sorreggono, nella parte anteriore, l'urna di San Lorenzo Giustiniani. Come conclude lo stesso Clemente, tali analogie risultano particolarmente persuasive se si prendono in esame alcuni dettagli specifici: il taglio degli occhi, la forma del naso, il disegno

[399] Roma, ASR, Fondo Odescalchi, *Lettere scritte a D. Livio Odescalchi*, II E 8, 7 ottobre 1679, citato in Clemente 2014, p. 45, nota 44.

[400] Roma, ASR, Fondo Odescalchi, *Lettere scritte a D. Livio Odescalchi*, II E 8, 11 novembre 1679, trascritto parzialmente in Pizzo 2000, p. 126, doc. 10, citato in Clemente 2014, p. 46, noti 49, 50.

[401] Roma, ASR, Fondo Odescalchi, *Lettere scritte a D. Livio Odescalchi. Lettera r*, II E 8, 16 dicembre 1679, citato in Clemente 2014, p. 46, nota 52.

[402] Roma, ASR, Fondo Odescalchi, *Lettere scritte a D. Livio Odescalchi*, II E 8, 23 dicembre 1679, trascritto parzialmente in Pizzo 2000, p. 126, doc. 11, citato in Clemente 2014, p. 46, nota 54. In quello stesso momento fu inviato anche il *Cristo alla colonna* in avorio, precedentemente citato.

[403] Roma, ASR, Fondo Odescalchi, *Lettere scritte a D. Livio Odescalchi*, II E 8, senza data (2 marzo 1680?), pubblicata parzialmente in Pizzo 2000, p. 128, doc. 18, citato in Clemente 2014, p. 45, nota 47.

[404] In precedenza, Barrón 1908, p. 252, identificò l'opera come un ritratto di Ercole e la ritenne un lavoro probabilmente moderno, mentre Blanco 1957, p. 171, pur recuperandone l'identificazione iconografica, ne propose una datazione rinascimentale. Tali ipotesi vengono ribadite anche in Blanco, Lorente 1969, p. 166, dove si afferma, inoltre, che l'opera «*aparece en el antiguo inventario del Museo*». È stata Rosario Coppel 1998, p. 328, la prima a proporre una lettura più coerente con il linguaggio barocco, mettendo in relazione la testa con i modelli di putti paffuti e riccioluti propri della cultura figurativa seicentesca. L'autrice ne sottolinea tuttavia la resa «*académica y fría*», caratteristiche che contribuiscono ad avvicinarla ad alcune produzioni del XVIII secolo.

della bocca e la fisionomia complessiva del volto, paffuto e morbidamente modellato secondo un gusto che trova riscontro nel repertorio plastico del maestro fiammingo[405].

Considerando il suo committente e l'attuale collocazione, è plausibile supporre che la scultura qui discussa sia giunta in Spagna in seguito all'acquisizione, nel 1724, di una parte significativa della collezione Odescalchi da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, come suggerito da Clemente[406]. L'assenza di attributi iconografici specifici, unita alla genericità del soggetto, rende tuttavia estremamente difficile identificare con certezza l'opera, sia all'interno della collezione Odescalchi, sia nei documenti d'epoca che descrivono il trasferimento della raccolta a Madrid e la distribuzione delle sculture all'interno de La Granja. Né la lista d'imbarco[407], né l'inventario dei beni di Felipe V redatto nel 1734[408], né tantomeno l'elenco delle sculture appartenute a Elisabetta Farnese al momento della morte del sovrano (1746), consentono di localizzarla con sicurezza[409]; lo stesso vale per la documentazione relativa alla *testamentaría* di Carlos III, che, pur descrivendo numerose teste, non offre elementi descrittivi sufficienti per un'identificazione puntuale[410].

Un'indicazione suggestiva emerge, tuttavia, dalle pagine del *Viage* di Antonio Ponz, il quale, nella «pieza undécima» del Palacio de la Granja, menziona *«una bella cabeza de niño moderna, que parece del flamenco Fresnoy (sic.)»* [411], che potrebbe corrispondere all'opera qui in esame. Sebbene si tratti di un'attribuzione erronea, essa rivela piuttosto la familiarità visiva di Ponz con la scultura del Fiammingo e con il classicismo barocco di respiro raffaellesco, nel quale potrebbe rientrare anche l'opera di Le Court qui discussa. Lo studioso spagnolo avrebbe potuto assimilare tali modelli attraverso il contatto con altre sue opere allora presenti alla Granja — come i bronzi del *Mercurio* e dell'*Apollo* (cat. 7a, cat. 7b) — nonché con i rilievi in porfido realizzati da Tommaso Fedele su disegno dello stesso Duquesnoy, già nel Palacio Real di Madrid e oggi conservati al Museo del Prado (figg. 30, 32).

A rafforzare ulteriormente l'ipotesi di una presenza stabile dell'opera alla Granja si aggiunge l'esistenza di un calco in gesso conservato presso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dove è catalogata come tratto da un'opera di Denys Calvaert (cat. 28, fig. 1)[412]. Questo

[405] Clemente 2014, pp. 46-47.

[406] Clemente 2014, p. 46. Sia Barrón 1908, p. 252, sia Coppel 1998, p. 328, ritenevano già che l'opera provenisse dalla collezione di Felipe V.

[407] Elvira Barba 2011.

[408] Herrero 2001, pp. 248-51.

[409] Herrero 2001, pp. 251-53.

[410] Fernández-Miranda (1988-91).

[411] Ponz (1772-94) 1947, p. 892.

[412] Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n. inv. V-084.

fu probabilmente eseguito verso la fine del XVIII secolo, nell'ambito delle campagne promosse da Carlos IV per realizzare copie in gesso delle opere più rappresentative delle Collezioni Reali — in particolare di quelle conservate nella residenza segoviana — con l'intento di fornire agli allievi dell'Accademia materiali didattici di alta qualità, utili alla loro formazione tecnica e stilistica. La presenza di questa replica, destinata a finalità educative, non solo conferma l'interesse che la scultura originale suscitava ancora in epoca tardo-settecentesca, ma costituisce anche una preziosa testimonianza della sua visibilità e del suo status all'interno del patrimonio artistico borbonico[413].



Cat. 28. Giusto Le Court, *Testa di Bambino*, 1679 *ca.* Madrid, Museo del Prado, E000380 Foto: Museo del Prado.

[413] Si veda Azcue 1991; Heras 2000; Heras 2005, p. 103; Herrero 2005.




Cat. 28, fig. 1. Plasticatore sconosciuto (José Panucci?), calco tratto dalla *Testa di Bambino* di Giusto Le Court, ultimo decennio del XVIII secolo (?). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n. inv. V-084. Foto: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Cat. 29. *Diana***

Giusto Le Court (1627-79), Enrico Merengo (1638/39? -1723)

1679-80

54 x 40 x 20 cm.

Marmo bianco

Patrimonio Nacional, n. inv. 10027329

Iscrizioni: aspa di sant'Andrea

Provenienza: collezione Livio Odescalchi, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1689-1713; Baldassare Erba, Palazzo ai Santi Apostoli (Roma), 1713-24; acquisizione da parte di Felipe V ed Elisabetta Farnese, 1724, Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia); inviato al Real Museo de Pinturas y Esculturas, intorno al 1830.

Bibliografia: Walker 1994, p. 209, n. 99; Pizzo 2002, pp. 120-22; Costa 2009b, p. 97; Elvira Barba 2011, p. 36; Clemente 2014.

Questo busto di Diana, como suggerisce la presenza della luna crescente sulla fronte, è stato attribuito da Maichol Clemente allo scultore fiammingo attivo a Venezia Giusto Le Court, protagonista della scultura barocca veneziana nella seconda metà del Seicento, poiché, secondo lo studioso, «il trattamento della materia, il suo sensuoso pittoricismo, le floride forme e i lineamenti muliebri, così come (…) l'acconciarsi della chioma vaporosa o l'avvilupparsi e il disporsi dei morbidi panneggi» evocano con forza il linguaggio plastico del maestro fiammingo[414]. Tuttavia, secondo lui, il confronto più convincente non è tanto con le opere sicuramente autografe di Le Court, quanto con quelle realizzate dal suo allievo più dotato, Enrico Merengo, nei primi anni Ottanta del XVII secolo, immediatamente dopo la morte del maestro. Opere come l'*Angelo* che regge l'urna di San Giuliano nella basilica di Santa Giustina a Padova (1680), o le allegorie della *Prudenza* e della *Generosità* ai lati della piramide del monumento a Girolamo Cavazza nella chiesa veneziana della Madonna dell'Orto, rivelano infatti strette affinità morfologiche e compositive con il busto in esame[415].

Questo dialogo stilistico tra maestro e discepolo trova una chiara spiegazione documentaria in un importante incarico pervenuto a Giusto da Roma. Nell'estate del 1679 Livio Odescalchi, tramite il suo agente a Venezia, Quintiliano Rezzonico — come è emerso dalle

[414] Clemente 2014, p. 39. Come ricordato nella stessa pagina, prima della corretta attribuzione all'ambito veneto, l'opera era riferita a un anonimo artista francese della seconda metà del XVIII secolo.

[415] Le fotografie di confronto si trovano in Clemente 2014, p. 41.

ricerche di Marco Pizzo[416] e successivamente approfondite da Maichol Clemente[417]— commissionò a Giusto Le Court un *puttino seduto* (cfr. cat. 28) e una figura di Diana, la cui realizzazione, tuttavia, non poté essere portata a compimento a causa della sua improvvisa morte, avvenuta il 7 ottobre 1679. Di fronte a questa situazione, il suo migliore allievo, Enrico Merengo, ricevette l'incarico di completare la statua, dando così origine a un'opera che risponde a una collaborazione ideale tra i due artisti[418].

Entrambe le opere furono quindi inviate a Roma, dove vennero accolte dal committente con esplicito entusiasmo. La *Diana* fu collocata, a dimostrazione della rilevanza e del prestigio dell'opera, all'interno della collezione di scultura di Livio Odescalchi, ospitata nel palazzo di famiglia ai Santi Apostoli (Roma), dove risulta documentata sia nell'inventario del 1699[419], sia in quello redatto alla morte di Livio Odescalchi nel 1713[420]. Qualche anno più tardi, nel 1724, il busto è nuovamente menzionato tra i beni di Baldassarre d'Erba[421], nipote ed erede del committente, intenzionato a vendere parte del patrimonio per far fronte ai debiti contratti

L'opera fu inclusa nel nucleo scultoreo acquistato da Felipe V ed Elisabetta Farnese a metà degli anni Venti dagli eredi del principe Odescalchi, come attestato dalla lista delle opere spedite da Roma verso la Spagna[422], e, una volta giunta a destinazione, fu collocata nel Palacio Real de la Granja di San Ildefonso, dove si conserva tuttora (cat. 29, fig. 1). Nonostante in tale occasione il busto fosse contrassegnato con il simbolo della croce di Sant'Andrea — indicativo

[416] Pizzo 2000; Pizzo 2002.

[417] Clemente 2014.

[418] A partire da questo momento si avvia una collaborazione continuativa tra Livio Odescalchi, Quintiliano Rezzonico ed Enrico Merengo. Oltre a completare la *Diana*, lo scultore ricevette numerosi altri incarichi da parte del principe romano, tra cui una *Cleopatra col serpente in seno*, un *Marte furioso*, una *Lucrezia romana* (1683), e infine una *Flora*. Pizzo 2002, p. 122. Anche una ricca serie di bozzetti e modelli sia di Le Court che di Merengo erano stati offerte a Livio Odescalchi. Clemente 2014, p. 43. Come ricorda Clemente 2014, p. 40, nota 40, Costa 2009b, p. 97 considera che la *Diana* e il *Putto* siano rimaste incompiute alla morte di Le Court.

[419] «Altra simile delle figura Diana sopra pieduccio di pietra nera antico». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, II M II, f. 439v.

[420] «due busti di marmo moderni rappresentanti Diana uno, l'altro Venere con suoi pieducci uno di nero, l'altro di porta santa». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V D II, f. 20v., trascritto in Clemente 2014, p. 42.

[421] «Vicino alla Venere un busto intiero bellissimo volto di Diana mezza ignuda e mezza panneggiata legiermente con la Cinta p[er] la veste con zoccolo scorniciato di marmo nero moderno sopra piedestallo di marmo nero intrecciato di pietre, come gli altri». Roma, ASR, Fondo Odescalchi, V B I, trascritto in Walker 1994, p. 209, n. 99, citato da Clemente 2014, p. 43, nota 28. Come ricordato in quest'ultima nota, Stefanie Walker ha creduto di poter associare questa *Diana* con un *Busto muliebre* conservato al Prado (E000335), identificazione errata condivisa da Elvira Barba 2011, p. 36.

[422] Elvira Barba 2011, p. 36

dell'appartenenza ai beni del re —, esso non compare in modo puntuale nei relativi inventari, nei quali opere di questo tipo vengono spesso descritte genericamente come «*grupos de cabezas*»[423].

Anche se verso la fine del XVIII secolo le descrizioni non diventano più precise, è possibile che il busto in esame corrisponda a quella «*cabeza moderna (…) de una Diana, pero restaurada en varias partes*» menzionata da Antonio Ponz nella sua descrizione della Granja[424] e poi identificabile nella «*cabeza original de Minerba*» citata nella testamentaria di Carlos III, nella sala ottava del quarto basso dello stesso palazzo[425]. Tuttavia, la genericità di tali descrizioni non consente di confermare con certezza l'identificazione.

In definitiva, questo busto di Diana, che ha il singolare merito di rappresentare l'ultima opera ideata da Giusto Le Court e la prima portata a compimento da Enrico Merengo, costituisce non solo una testimonianza esemplare della qualità raggiunta dalla scultura barocca veneziana — largamente assente nelle collezioni pubbliche spagnole —, ma anche il riflesso della precoce fascinazione che tali opere esercitavano già nella seconda metà del Seicento in Italia. Ne è prova la volontà di un principe colto e raffinato come Livio Odescalchi, di inserire nella propria collezione, tra le più ricche e aggiornate del tempo, un esemplare di questo genere.

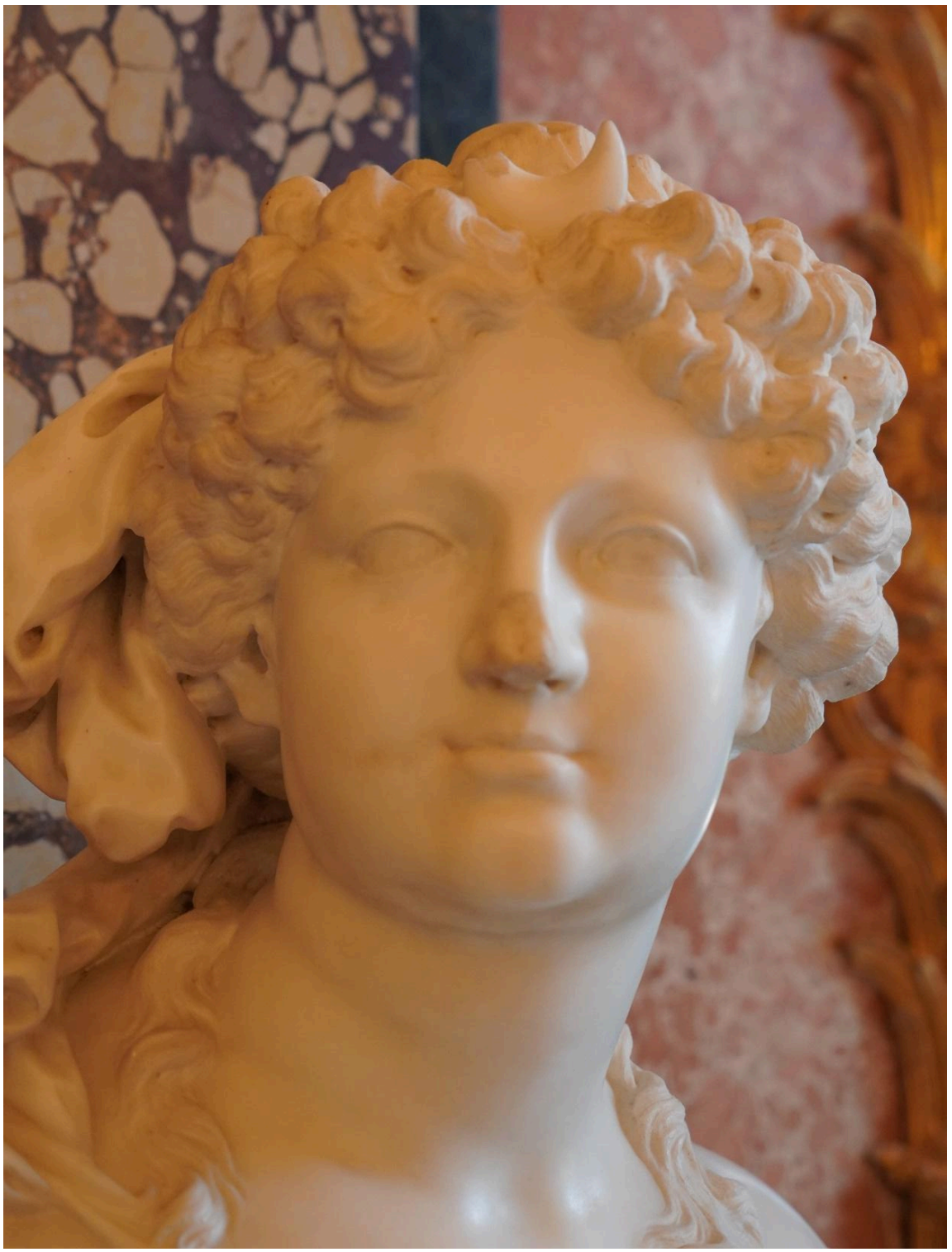
[423] Herrero 2000, pp. 248-51.

[424] Ponz (1772-94) 1947, pp. 891-92.

[425] Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 300, n. 2836.



Cat. 29. Giusto Le Court, Enrico Merengo, *Diana*, 1679-80, Patrimonio Nacional, n. inv. 10027284. Foto: autore.



Cat. 29. Giusto Le Court, Enrico Merengo, *Diana* (part.), 1679-80, Patrimonio Nacional, n. inv. 10027284. Foto: autore.



Cat. 29, fig. 1. Fotografo sconosciuto, *Salone del Palacio Real de La Granja di San Ildefonso (Segovia) con la Diana*. Datazione sconosciuta. Foto: Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, n. inv. VN-29634_P.

**Cat. 30.** ***La Fede Velata***

Antonio Corradini (1688-1752)

1724 *ca.*

198 x 55 x 47 cm

Marmo bianco

Patrimonio Nacional,, n. inv. 10027498

Provenienza: donata dal nunzio apostolico Alessandro Aldobrandini a Felipe V nel 1724 e depositata nel Palacio Real de La Granja di San Ildefonso.

Marchi: giglio inciso su una piega del manto, all'altezza della gamba destra

Bibliografia: Twiss 1775, p. 93; Ponz (1772-94) 1947, p. 891; Sedeño (1825) 1854, p. 69; Fagoaga, Muñico 1848, p. 45, n. 813; Breñosa, Castellarnau 1884, p. 126; Digard (1934) 2022, pp. 52-53; Maestre 1936, p. 29; Bottineau (1962) 1986, pp. 465, 505, nota 190; Souchal (1977–93), vol. I (1977), p. 353, n. 197; Lavalle-Cobo 1989; Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 301, n. 2848; García Gainza 1990, p. 50; Herrero 2000, pp. 17, 24; Heras 2000, p. 106; Herrero 2001, p. 252; Klemenčič 2005, p. 294; Herrero 2005, p. 112; Guerriero 2018, p. 161; Guerriero 2019, p. 253[426]; Cipullo 2021, pp. 38-39.

Tra le sculture più emblematiche della Collezione Reale spagnola figura questa Fede velata, la cui procedenza rimaneva tuttavia parzialmente sconosciuta. Secondo quanto attestato nell'inventario dei beni personali di Elisabetta Farnese alla sua morte (1766), la scultura le fu donata da Alessandro Aldobrandini, arcivescovo di Rodi e nunzio apostolico in Spagna tra il 1720 e il 1731[427]. Tenendo presente questa indicazione, si può ipotizzare che l'opera in discussione corrisponda alla stessa «statua di marmo rappresentante una Venere fatta venir di Roma» che nell'autunno del 1724 «Monsr nunzio» (Alessandro Aldobrandini), donò, durante un soggiorno a San Ildefonso, «alla M. del Re»[428].

[426] Questo saggio costituisce un aggiornamento del testo pubblicato dallo stesso autore nel 2018, già citato in bibliografia. I due contributi furono presentati nell'ambito della medesima mostra, prima a Parigi e poi a Venezia, con titoli distinti a seconda della sede espositiva.

[427] Madrid, AGP, Histórica, caja 137, s. f. trascritto in Lavalle-Cobo 1989, p. 212.

[428] Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 5009, 14 ottobre 1724, trascritto in Simal 2016b, p. 242. Purtroppo, questa studiosa non mette in relazione tale menzione con la scultura attualmente in esame. È vero che l'identificazione dell'opera come una *Venere* risulta problematica; tuttavia, considerando che si trattava di un dono proveniente da un nunzio apostolico, appare più plausibile che si sia trattato, sin dall'inizio, di una figura con un'iconografia più casta. Restano ancora oscure molte delle circostanze relative alla commissione dell'opera: fu eseguita a Venezia e

Sulla base di entrambe le fonti, si può concludere che questa *Fede velata* fu un dono offerto, alla fine del 1724, da Alessandro Aldobrandini al re Felipe V, e non a Elisabetta Farnese, come tradizionalmente si è ritenuto[429]. La scultura fu tuttavia ceduta successivamente alla regina, come suggerisce, da un lato, la sua presenza nell'inventario dei beni di sua proprietà redatto alla morte del consorte nel 1746[430], e, dall'altro, la presenza sulla superficie del marmo di una *fleur-de-lys* incisa, emblema distintivo dei beni personali della Farnese (cat. 30, fig. 1), nonché per la sua presenza tra i suoi beni al momento della morte, come già accennato. Dopodiché l'opera non fu trasferita immediatamente nelle collezioni della Corona, poiché i suoi beni vennero ripartiti tra i suoi eredi, ovvero don Luis Antonio, i discendenti di Felipe di Parma — premorto alla madre — e Carlos III. Fu proprio quest'ultimo, allora sovrano, a ereditare la scultura e a disporne l'inclusione definitiva nel patrimonio artistico della monarchia spagnola[431].

Sin dal suo arrivo alla Granja, la *Fede velata* fu oggetto di numerosi spostamenti all'interno dello stesso complesso, come attestano sia gli inventari reali sia le testimonianze di viaggiatori che descrissero gli ambienti del palazzo. Sul finire del XVIII secolo, Antonio Ponz riferisce che la scultura si trovava nella «pieza novena de la Galería del piso bajo», dove condivideva lo spazio con «*algunas estatuas muy restauradas y de mérito no muy considerable*», tra cui «*un Apolo y un Mercurio de bronce*» (cat. 7a, cat.7b) e «*un Séneca en pequeño tamaño*»[432]. La decorazione si completava, secondo lo stesso autore, con «*quadritos, que representaban frutas y otros comestibles pintados por D. Mariani Nani, dos asuntos de Don Quijote de Domenico Maria Sani, y otras obritas*»[433]. Tali osservazioni non consentono di individuare un preciso programma iconografico nel quale la *Fede* svolgesse un ruolo centrale, bensì rivelano un accumularsi piuttosto arbitrario di oggetti, circostanza che sembra essersi ripetuta anche nelle sue successive collocazioni, come risulta dalla *testamentaría* di Carlos III[434].

---

successivamente inviata a Roma, da dove sarebbe poi partita per la Spagna? E in che modo Alessandro Aldobrandini entrò in contatto con lo scultore? Per il nunzio, si veda Fasano 1960.

[429] Guerriero 2019, p. 253.

[430] «*Una estatua de mármol de blanco, y cuerpo entero moderno, que presenta la fe con Caliz en la mano, y velo en el rostro*». Madrid, AGP, Administración General, caja 13.568, s. f, trascritto in Herrero 2001, p. 252. Effettivamente, nell'inventario dei beni di Felipe V redatto dopo la sua morte e relativo agli arredi presenti nel Palacio de la Granja, la scultura non risulta registrata: Madrid, AGP, San Ildefonso, 22.182, ff. 136r-50r, trascritto da Simal 2016b, pp. 246-52.

[431] Una provenienza analoga presenta, ad esempio, *Il trionfo della Morte* di Pieter Bruegel il Vecchio (Madrid, Museo del Prado, P001393).

[432] Si tratta forse del *Filosofo con testa di pseudo-Seneca* oggi conservato al Museo del Prado, E000160.

[433] Ponz (1772-94) 1947, p. 891.

[434] Fernández-Miranda (1988-91), vol. II (1989), p. 301, n. 2848.

La corretta attribuzione della scultura andò perduta già in epoca precoce e fu oggetto, nel tempo, di interpretazioni contrastanti[435], sebbene nel 1775 Richard Twiss la menzionasse nel suo resoconto di viaggio alla Granja come opera «*by Corradini*»[436]. Santos Martín Sedeño, nella sua guida del palazzo, l'attribuì allo scalpello o alla scuola dello scultore francese René Frémin, attivo presso la corte di Felipe V ed Elisabetta Farnese fin dagli anni Venti del Settecento[437]. Tale attribuzione fu ripresa da José de Fagoaga e Tomás Muñico[438], da Rafael Breñosa e Joaquín María de Castellarnau[439] e infine da Estanislao Maestre, il quale concluse che «*los fundadores de La Granja no pudieron dedicar demasiada atención a la parte decorativa del interior del Palacio; no obstante, existían en él algunas piezas notables: de Frémin, esculpidos en mármol, un soberbio busto de Cristina de Suecia* (cat. 13) *y una estatua de la Fe*»[440]. Questa identificazione si è mantenuta anche nella bibliografia specialistica, venendo adottata da Jean Digard[441] e successivamente da Yves Bottineau, che definì la scultura priva di «*originalidad y sentimiento*»[442]. Anche François Souchal la incluse nel suo studio sugli scultori francesi del regno di Luigi XIV, inserendola nella biografia di Frémin[443].

Fu Teresa Lavalle-Cobo chi, oltre a individuare l'opera all'interno della documentazione testamentaria di Elisabetta Farnese precedentemente menzionata, correggere la lunga catena di errori attributivi, assegnando con fondatezza la scultura al veneziano Antonio Corradini[444]. Come affermato dalla studiosa, l'esemplare qui analizzato presenta inoltre una stretta affinità con uno dei modelli iconografici più noti dell'artista: quello della figura femminile velata, di cui costituiscono esempi emblematici la divinità velata del Musée du Louvre, scolpita tra il 1718 e il 1720 (cat. 30, fig. 2)[445] e la *Vestale Tuccia* di Palazzo Barberini (1743)[446] .

---

[435] García Gainza 1990, p. 50, arrivò a considerarla un'opera di Innocenzo Spinazzi.

[436] Visitò il palazzo due anni prima. Twiss 1775, p. 93, citato in Herrero 2000, p. 17. Guerriero 2018, p. 161, che ignorava il testo di María Jesús Herrero Sanz, appena citato, ricupera l'attribuzione del viaggiante.

[437] Sedeño (1825) 1845, p. 69.

[438] Fagoaga, Muñico 1848, p. 45, n. 813.

[439] Breñosa, Castellarnau 1884, p. 126.

[440] Maestre 1936, p. 29.

[441] Digard (1934) 2022, pp. 52-53.

[442] Bottineau (1962) 1986, p. 465, 505, nota 190.

[443] Souchal (1977–93), vol. I (1977), p. 353, n. 197.

[444] Lavalle-Cobo 1989, pp. 212-16.

[445] Paris, Musée du Louvre, RF 3088. Cipullo 2021, p. 265, cat. 18. Potrebbe trattarsi dell'esemplare un tempo appartenuto alla collezione Manfrin, in precedenza proprietà di Zaccaria Sagredo. Cipullo 2019, p. 40.

[446] Roma, Palazzo Barberini, inv. 2257. Cipullo 2021, pp. 199-208. Quest'opera fu offerta a Carlos III di Borbone durante il suo soggiorno partenopeo, ma il sovrano non mostrò interesse per l'acquisto. Cipullo 2021, p. 237.

D'altra parte, la scultura va verosimilmente datata alla metà degli anni Venti del Settecento, in concomitanza con altre opere della medesima tipologia che in quel momento Corradini andava inviando alle principali corti europee, come dimostrano gli esemplari destinati ad Augusto il Forte di Dresda (cat. 30, fig. 3)[447] e allo zar Pietro il Grande di Russia (cat. 30, fig. 4)[448]. Tale diffusione internazionale non costituisce un dato episodico, bensì riflette la piena affermazione europea di questa formula iconografica, capace di rispondere alle aspettative simboliche e celebrative dei contesti cortigiani cui era destinata.

Nei depositi del Palacio de La Granja si conserva un calco in gesso della *Fede* (cat. 30, fig. 5), realizzato da José Panucci e dalla sua squadra nell'ambito dell'importante campagna promossa da Carlos IV a partire dal 1792. Tale iniziativa era finalizzata alla produzione sistematica di calchi delle opere ivi conservate, con l'obiettivo di consentire il trasferimento degli originali in altre sedi, come l'Accademia, secondo una prassi che interessò, **tra le altre**, anche le allegorie di Alessandro Rondoni già appartenute alla collezione del marchese del Carpio (cat. 15a, cat. 15b, cat. 15c, cat. 15d).[449]. Tali copie furono inoltre inviate alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, dove vennero destinate a finalità didattiche — circostanza che, nel caso specifico della *Fede velata*, non ebbe luogo, come dimostra la presenza dell'opera ancora a Segovia[450].

Proprio presso questa istituzione si conserva una testa in pietra di Badajoz, firmata da Luisa Salvador Carmona (1708–67), che è stata ritenuta dipendente dall'opera di Corradini (cat 30, fig. 6)[451]. Tuttavia, tale identificazione risulta poco convincente, poiché l'articolazione delle pieghe e, più in generale, l'insieme degli elementi plastici si discostano sensibilmente dall'aspetto

---

[447] L'opera, alienata dalle collezioni sassoni nel 1836, è stata resa nota da S. Guerriero 2018, pp. 162-63, nota 19. Si veda anche Cipullo 2021, pp. 174-76.

[448] L'opera giunse a Kronstadt, nei pressi di San Pietroburgo, il 10 giugno 1720. Insieme a un'altra scultura di Corradini — *La Religione* — fu inizialmente collocata nel Giardino d'Estate, dove rimase fino al 1795. In quella data, entrambe le sculture vennero trasferite nella Sala di San Giorgio del Palazzo d'Inverno. Nel 1837, un violento incendio colpì l'edificio, causando la completa distruzione di *La Religione* e gravi danni a *La Fede*, che dovette essere trasformata in un busto. Cipullo 2021, p. 265, cat. 16.

[449] Azcue 1991; Heras 2000, p. 106; Herrero 2005, p. 112.

[450] L'interesse della Real Academia per le sculture della Granja si manifestò precocemente: il marchese di Vallarías, in una missiva del 15 dicembre 1744, dava infatti istruzioni al marchese di Galiano affinché si «*mande sacar en modelo las estatuas de Cástor y Póluz, y la del Fauno Pastor […] para que los haga poner en la Academia de Esculturas*». Luzón 2000, pp. 214-15.

[451] Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, E-108. È databile intorno al 1752-53. Bédat 1989, p. 9 mette in relazione il pezzo con «*un busto antiguo de la Colección de San Ildefonso*», mentre Azcue (1994) 2011, pp. 138–40, cat. E-180 lo collega già all'opera attualmente oggetto di studio. Tale ipotesi è stata seguita da García Gainza 1990, p. 50, e Martín González 1990, pp. 70-71.

della scultura del veneziano. L'unica affinità tra i due manufatti sembra risiedere nel modello iconografico condiviso: una figura femminile velata. D'altra parte, Salvador Carmona realizzò questa testa nel 1753, ben prima di accedere, negli anni Sessanta del Settecento, alla Granja, dove avrebbe successivamente scolpito il sepolcro di Felipe V ed Elisabetta Farnese nella collegiata del palazzo[452]. Non possiamo dunque affermare con certezza se lo scultore vallisoletano conoscesse effettivamente l'opera di Corradini. Alla luce di quanto detto, appare più prudente considerare questo oggetto come un mero esercizio di perizia tecnica da parte di Carmona, forse motivato dal desiderio di dimostrare la propria abilità con lo scalpello. Non a caso, il pezzo fu donato dallo scultore stesso all'Accademia, affinché potesse testimoniare il suo saper fare e, forse, servire da esempio per gli allievi dell'istituzione.

[452] L'eventuale possibilità che Carmona abbia visto l'opera di Corradini è stata avanzata in Martín González 1990, p. 71.



Cat. 30. Antonio Corradini, *La Fede Velata*, 1724 *ca.*, Patrimonio Nacional, n. inv. 10027498. Foto: autore.

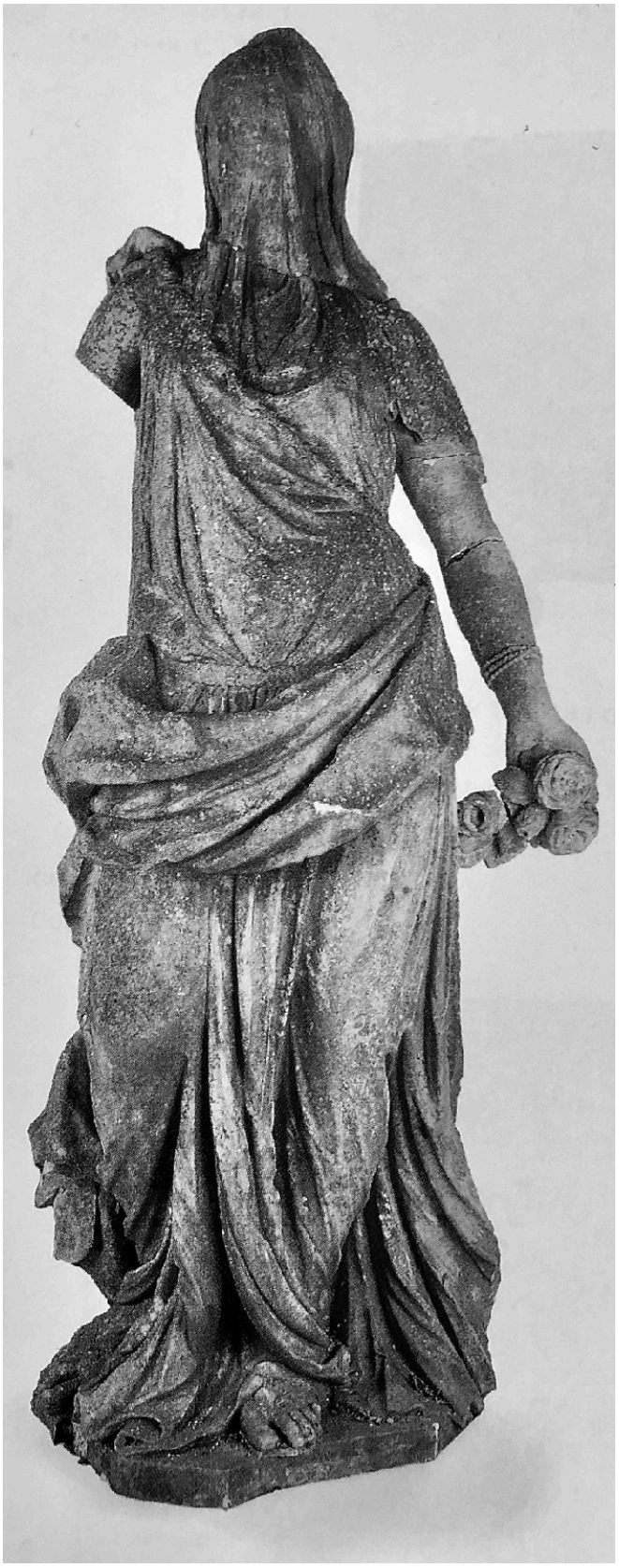


Cat. 30, fig. 1. Antonio Corradini, *La Fede Velata* (part.), 1724 *ca.*, Patrimonio Nacional, n. inv. 10027498. Foto: autore.



Cat. 30, fig. 2. Antonio Corradini, *La Fede Velata,* 1718-20, Parigi, Musée du Louvre, RF 3088.

Foto: Musée du Louvre.



Cat. 30, fig. 3. Antonio Corradini, *Vestale Tuccia*, 1720 *ca.* Già Christie's, London, South Kensington. Fotografia: Cipullo 2021, p. 125, fig. 1.



Cat. 30, fig. 4. Antonio Corradini, *Busto ricavato dalla Fede*. Santa Pietroburgo, Palazzo di Peterhof. Foto: Cipullo 2021, p. 36.



Cat. 30, fig. 5. José Panucci, *La Fede Velata* (da Antonio Corradini), 1790 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10025314. Foto: Patrimonio Nacional.



Cat. 30, fig. 6. Luis Salvador Carmona, *Testa femminile velata*, 1752. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, E-108. Foto: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Cat. 31. *Etiopi***

Scultore italiano

XVII

72 x 50 x 30 cm[453]

Marmo nero

Madrid, Museo del Prado, E000318, 339, 360, 667

Provenienza: collezione di Fernando de Valenzuela (Madrid); acquisiti da Carlos II nel 1678; depositati nel Palacio del Buen Retiro di Madrid; Palacio Real di Madrid, almeno dagli anni Novanta del Settecento; Museo Real de Pintura y Escultura, a partire dal 1830 *ca*.

Bibliografia: Barrón 1908, p. 234, cat. 339 (E000339); Blanco 1957, p. 165, cat. 339 (E000339); Blanco, Lorente (1969) 1981, pp. 163, cat. 318 (E000318), pp. 166-67, cat. 339 (E000339), p. 170, cat. 360 (E000360); Fernández-Miranda (1975–1985), vol. II (1981), p. 263, n. 369; Fernández-Bayton (1988–91), vol. II (1988), p. 85, n. 821; Morán 1994, p. 259; Anes 1996, p. 314; Coppel 1998, pp. 108–109, cat. 27–29; Elvira Barba 2011, p. 37.

Queste quattro sculture furono acquisite dal re Carlos II nel 1678 in occasione dell'incameramento dei beni di Fernando de Valenzuela, che aveva ricoperto la carica di primo ministro durante il governo della regina reggente Mariana de Austria[454]. Successivamente, come avvenne per la maggior parte delle opere acquisite dal sovrano nel corso del suo regno, esse furono destinate al Palacio del Buen Retiro, dove risultano registrate alla sua morte (1700)[455]. In un momento imprecisato, ma verosimilmente alla fine del XVIII secolo, le sculture furono trasferite al nuovo Palacio Real di Madrid, nel quale compaiono inventariate nel 1794[456]. In

[453] L'esemplare, del quale si è conservata unicamente la testa, misura 34 × 17 × 25 cm.

[454] La notizia relativa all'acquisizione (Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 41, exp. 121) compare per la prima volta in Morán 1994, p. 259. Successivamente è stata ripresa da Coppel 1998, p. 106, senza che venga richiamato il primo testo.

[455] «*Quatro estatuas de medios cuerpos iguales, de piedra de unos negros y negras, las cabezas de relieve entero y los ropajes de medio relieve, sobre zócalos redondos, también de piedra, que les sirven de pie, tasadas a cinco mil y quinientos reales cada uno; hacen veinte y dos mil reales… 22.000*». Fernández-Bayton (1988-91), vol. II (1988), p. 85, n. 821.

[456] «*Quatro etíopes, dos hombres y dos mujeres, estas con tocas blancas: la una, el cuerpo de jaspe y peana de mármol blanco; la otra, el cuerpo de mármol blanco y la peana de Calatorao; los hombres, el uno el cuerpo de jaspe y peana de mármol blanco, y el otro cuerpo de mármol blanco; la altura de por sí, a tres pies menos cuarto. Su valor, diez y ocho mil reales cada uno, que importan todos… 72.000*». Fernández-Miranda (1975-85), vol. II (1981), p. 264, n. 369.

seguito, in una data ancora ignota ma non lontana dagli anni Trenta del XIX secolo, le opere furono inviate dal palazzo al neonato Museo del Prado, dove si conservano tuttora[457].

Nonostante ciò, al di là di queste brevi annotazioni, poco altro è possibile aggiungere in merito alla provenienza anteriore del gruppo, che non può essere ricostruita con precisione. A tale circostanza si aggiunge un'ulteriore criticità, poiché non è possibile attribuire con certezza l'esecuzione delle opere, verosimilmente riconducibili a uno scultore italiano del Seicento. Ad ogni modo, l'unico dato che può essere affermato con sicurezza è che, pur condividendo il medesimo soggetto — una figura dai tratti negroidi —, tali opere non presentano alcun legame diretto con il busto analogo conservato al Museo del Prado (cat. 19), proveniente dalla collezione della regina Cristina di Svezia, come sostenuto da Rosario Coppel[458]; se ne distinguono infatti sia per la diversa provenienza collezionistica sia per l'autore.

[457] «*Tres bustos, con las cabezas negras y los ropajes de mármol blanco de Carrara, y basas de mármol de Italia de color… 3.600*». Anes 1996, p. 322.

[458] Coppel 1998, p. 108.




Cat. 31. Scultore italiano, *Etiopi,* XVII. Madrid, Museo del Prado, E000318, 667, 339, 360. Foto: Museo Nacional del Prado.

**Cat. 32. *Baccanale infantile***

Scultore italiano

1720 *ca.*

180 x 98 x 49 cm.

Marmo

Madrid, Museo del Prado, E000276

Provenienza: arrivato al Palacio Real de La Granja de San Ildefonso da Genova nel 1726; portato al Museo Real de Pintura y Escultura intorno agli anni Trenta dell'Ottocento.

Bibliografia: Barrón 1908, p. 204, cat. 276; Blanco, Lorente (1969) 1981, p. 203, cat. 276; Anes 1996, p. 317; Sáez Vidal 1985, p. 108; Coppel 1998, pp. 122-23, cat. 36; Urrea 2006, pp. 99-102.

Nel luglio del 1726, dal porto di Alicante furono spedite 39 casse provenienti da Genova e destinate al Palacio de la Granja di San Ildefonso (Segovia) che comprendevano elementi architettonici, cartigli, uno stemma in marmo, sculture infantili, vasi di frutta in pietra e, fra molti altri oggetti, una figura di fenice. In una di queste casse si trovava «*una pieza todo de mármol en forma de mesa, el plano con figuras de flores y animales terrestres en relieve y otras figuras de bambinos y una cabra; y asimismo una piececita de mármol que está a modo de vara o palillo y se halla metida y encajada en el rincón de la izquierda de dicho cajón a la parte de los gonzes que quedó en el mismo lugar: pesó 60 arrobas*»[459], descrizione che coincide con l'opera qui in esame, come già rilevato da Jesús Urrea[460].

Alla luce di nuove osservazioni sulla provenienza, questo studioso ha ipotizzato che l'esecuzione dell'opera possa verosimilmente ricondursi a una manifattura genovese, idea che, tuttavia, non trova conferme definitive: il fatto che la scultura sia giunta a Genova non implica necessariamente una fattura ligure. La città costituiva infatti uno dei porti più attivi della penisola italiana, sicché risulta del tutto plausibile che un oggetto destinato alla Spagna vi transitasse, pur essendo stato concepito e realizzato altrove.

Altrettanto problematica risulta la tradizionale attribuzione ad Agostino Cornacchini, avanzata da Antonio Blanco e Manuel Lorente sulla base della presunta somiglianza tra i motivi vegetali della base e la ghirlanda che adorna il collo della capra dell'opera madrilena e quella che cinge il capo della statua della *Speranza* nella cappella del Monte di Pietà a Roma, opera del

[459] Alicante, AHPA, Protocolos de Antonio García, sig. p. 792, ff. 261-66, trascritto in Sáez Vidal 1985, p. 108, 240-42. Questo studioso si interroga inoltre se alcuni di questi elementi non possano corrispondere a «*esculturas que hoy vemos en los jardines, y cuya paternidad está comúnmente asignada a escultores franceses como Fémin o Bousseau*».

[460] Urrea 2006, p. 102.

medesimo scultore, da loro ritenute identiche. I due studiosi concludevano[461]. Rosario Coppel ha sostenuto tale attribuzione, ritenendo che esista una notevole somiglianza tra i motivi infantili presenti nell'opera e quelli scolpiti alla base della *Prudenza* nella Cappella Corsini, nella basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, anch'essi opera di Cornacchini[462]. Tuttavia, anche questa proposta si rivela problematica, poiché le analogie riscontrabili appaiono frammentarie e prive della necessaria coerenza, configurandosi più come affinità formali o iconografiche che come veri e propri riscontri stilistici, circostanza che induce a lasciare in sospeso tale ipotesi

Stremamente difficile risulta, d'altronde, determinare le circostanze che ne giustifichino la presenza in Spagna, poiché non è possibile stabilire, allo stato attuale delle ricerche, se si trattò di una committenza, di un dono o di un acquisto. D'altra parte, non si conosce assolutamente nulla circa la sua collocazione originaria all'interno del Palacio de La Granja, giacché le fonti e la documentazione tacciono completamente al riguardo. Tale silenzio si interrompe soltanto con l'inventario del *Real Museo de Pintura y Escultura* — nucleo originario dell'attuale Museo del Prado — redatto alla morte di Ferdinando VII (1834), occasione in cui per la prima volta si fa menzione di questo oggetto all'interno delle Collezioni Reali spagnole. Da allora l'opera è rimasta stabilmente conservata in tale istituzione, pur avendo conosciuto nel tempo diversi spostamenti interni (cat. 32, fig. 1)[463].

[461] Blanco, Lorente (1969) 1981, p. 203. Barrón 1908, p. 204, lo considera *«trabajo probablemente italiano ú originario de Italia de los siglos XVII al XVIII»*

[462] Coppel 1998, p. 122.

[463] «*Un Tablero con una Cabra y varios niños jugando, flores y varios reptiles, de mármol de Carrara de seis pies y medio de largo por tres y cuarto de ancho – 60.000*». Anes 1996, p. 317.



Cat. 32. Scultore italiano, *Baccanale infantile*, 1720 *ca.* Madrid, Museo del Prado, E000276. Foto: Museo del Prado.



Cat. 32, fig. 1. Fotografo sconosciuto. Sala 16B del Museo del Prado, in cui si distingue la *Baccanale infantile*, data sconosciuta. Foto: Museo del Prado.

**Cat. 33a. *Ercole*; Cat. 33b. *Ecate***

Scultore italiano

Seconda metà del XVII

110 x 55 cm (Cat. 33a); 110 x 52 cm (Cat. 33b)

Bronzo

Mercato dell'arte, Parigi, J. Kugel

Provenienza: «Galería del Mediodía» (fig. 56, n. 16) dell'Alcázar de Madrid (1686); Palacio del Buen Retiro, Madrid (1700); ancora in loco nel 1788. Prima coppia: collezione di Maria Cristina di Borbón-Dos Sicilias, *quinta* di Vista Alegre, Carabanchel (Madrid); donati alla figlia María Luisa Fernanda di Borbone, duchessa di Montpensier, Palacio de San Telmo, Sevilla (1866); ereditati dal figlio Antonio de Orleans y Borbón, Palacio de San Telmo, Sevilla (1892); mercato dell'arte, Parigi; J. Kugel, Parigi. Seconda coppia: collezione di Gregory Gregory, Harlaxton Manor, Lincolnshire (1864); Christie's, London, 1878; Asher Wertheimer; successiva dispersione sul mercato dell'arte; ubicazione attuale sconosciuta.

Bibliografia: Ponz (1772-94) 1947, p. 556; *Catálogo* 1866, p. 85, nn. C, CII; Bottineau 1958c, p. 159; Fernández-Bayton (1975–85), vol. II (1981), p. 263, cat. 365; Matilla 1982, pp. 34-25; Montagu 1985, p. 470, cat. R. L. 38, p. 471, cat. R. L. 30; Fernández-Miranda (1988–91), vol. I (1988), p. 359, cat. 3766; Rodríguez Rebollo 2005, p. 230; Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 525–26, catt. 770–71; Cruz Yábar 2017, pp. 136-37.

Questi due bronzi di grandi dimensioni raffigurano rispettivamente Ercole nell'atto di combattere l'Idra di Lerna, uno dei suoi dodici lavori imposti da Euristeo, simbolo della *virtus* eroica e della vittoria sulle forze mostruose del caos, ed Ecate, divinità della mitologia greca associata alla notte, ai passaggi e agli spazi liminari, riconoscibile dagli attributi delle torce accese e dei serpenti che l'accompagnano, elementi iconografici che ne definiscono la funzione di controllo delle soglie e delle transizioni. Le opere, oggi presenti sul mercato dell'arte parigino[464], così come le altre due copie — in passato in una collezione privata inglese, come si vedrà più avanti —, fecero parte per oltre due secoli delle Collezioni Reali spagnole di scultura[465].

[464] Sono venuto a conoscenza dell'esistenza di queste opere grazie a Jennifer Montagu, che desidero qui ringraziare sentitamente.

[465] Le modalità di ingresso di queste opere nelle collezioni dei sovrani iberici restano, allo stato attuale delle conoscenze, sconosciute. Cruz Yábar 2017, pp. 136–37, l'unico studioso ad aver richiamato l'attenzione sull'esistenza di tali pezzi agli interni degli inventari reali e ad aver tentato una ricostruzione, seppur parziale, della loro vicenda collezionistica, propone di identificarli con gli «*ocho pies de hierro de morillos (con) forma de culebra*» documentati nel

Le sculture risultano attestate per la prima volta in Spagna nell'inventario dell'Alcázar del 1686, dove figurano collocate nella «Galería del Mediodía» (fig. 56, n. 13) e descritte come «*quatro figuras de bronce, las dos de Hércules y dos de una ninfa con serpientes, con los pies triangulados todos iguales, que sirven de ornamento a los lados de las chimeneas, sobre el pavimento*»[466]. Come dimostrano tuttavia i *careos* dell'edificio, vale a dire i registri di ricognizione relativi agli spostamenti dell'arredo decorativo all'interno del palazzo, redatti tra il 1666 e il 1686, tali bronzi andarono a sostituire «*dos morillos de bronce, con dos figuras de lo mismo, tasados a quatrocientos ducados de plata cada uno*», già presenti in quella ubicazione almeno dalla morte di Filippo IV (1665)[467]. Ciò consente di supporre che tali opere siano entrate nel patrimonio regio spagnolo sotto Carlos II, verosimilmente nel periodo compreso tra il 1666 e il 1686.

I quattro bronzi ricompaiono registrati nel Buen Retiro nella testamentaria di Carlos II, dove sono descritti come «*Quattro esttattuas de bronze Yguales en ttamaño las dos de hombres con Vna Sierpe de tres Cauezas Cada Uno a los pies y las Ottras dos de mugeres con Unas Culebras rodeadas Sujettandolas con la mano y Cada Una de dichas esttattuas con su pie triangulo resaltteada la plantta Calado y con Unas conchas en los Ynttermedios de Uara y media de altto con poca diferenzia con el pie y las figuras reuesttidas de ropajes*». In tale occasione risultano accompagnati, tra le altre opere, da una Venere con Cupido in bronzo, da un Giove nello stesso materiale e da diverse sculture provenienti dalla collezione del marchese del Carpio, tra cui un David in bronzo derivato dalla celebre invenzione berniniana e un gruppo di quattro sculture in argento raffiguranti le Quattro Parti del Mondo[468].

Le opere rimasero collocate in tale contesto fino alla fine del XVIII secolo, come ricorda Antonio Ponz, il quale, nella sua descrizione del Buen Retiro nel *Viage de España*, le menziona come «*Ceres sobre serpientes entrelazadas, repetición de otras dos colocadas en la fuente de los Jardines de Aranjuez llamada de Neptuno*», nonché come «*otros dos Hércules con la Hidra, de igual tamaño, que se dice fueron realizados para la mencionada fuente, pero que nunca llegaron a colocarse en ella*», attribuendo l'intero

---

«cuarto del príncipe» dell'Alcázar, spazio allora adibito a bottega dei pittori di corte, in occasione della morte di Velázquez (1660). Si veda Madrid, AGP, Casa, leg. 118, trascritto in *Corpus Velazqueño* 2000, vol. I, pp. 465-68, n. 433, in part. 466, nn. 39-46. Tuttavia, le caratteristiche formali degli esemplari qui esaminati — che lo stesso studioso non ebbe modo di conoscere — rendono problematica tale identificazione, imponendo di considerare questa ipotesi come puramente congetturale.

[466] Bottineau 1958c, p. 159.

[467] Si veda Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, pp. 525–26, catt. 770–71. Questi ultimi propongono di identificare i *morillos* presenti nell'Alcázar nel 1666 con alcune delle opere attualmente conservate presso il Museo Arqueológico Nacional di Madrid. Per queste si veda Sáez de Miera 1994b, p. 271.

[468] Fernández-Bayton (1975–85), vol. II (1981), pp. 263–64, catt. 361–72. Gli alari Kugel *sub* cat. 365.

gruppo ad Alessandro Algardi[469]. Come già osservato da Jennifer Montagu, è tuttavia probabile che l'attribuzione proposta dal cronista spagnolo fosse condizionata dalla sua conoscenza del complesso delle fontane di Aranjuez e, in particolare, dalla presenza in quel contesto di un Giove algardiano destinato a quello spazio ma mai messo in opera[470]; tale circostanza avrebbe quindi condotto a un fraintendimento della *ratio* di queste opere, che non hanno nulla a che vedere con la decorazione dei giardini di Aranjuez commissionate da Velázquez, né con lo scultore bolognese[471].

Le sei opere — i due gruppi di *Ecate* e di *Ercole*, nonché il *Giove* di Alessandro Algardi, il *David* e la *Venere* — risultano nuovamente registrate nel Palazzo del Buen Retiro alla morte di Carlos III (1788), riunite sotto un medesimo nucleo inventariale[472]. In un momento imprecisato, due dei quattro alari, il *David* e la *Venere*, lasciarono questa residenza, uscendo così anche dalle Collezioni Reali, poiché confluirono nella raccolta di María Cristina di Borbón-Dos Sicilias, ultima moglie di Fernando VII e reggente di Spagna tra il 1829 e il 1833, che li fece collocare nella sua quinta di Vista Alegre a Carabanchel, allora alle porte di Madrid[473]. Come documenta

---

469 Ponz (1772-94) 1947, p. 556. La Cerere, vale a dire Ecate, era anch'essa presente doppiamente.

470 Questa scultura si trova per la prima volta all'interno della Collezione Reale nel 1666 nei «Cuartos Bajos de Verano» dell'Alcázar, in particolare nella «Sala de los Cubiertos» (fig. 57, n. 62), dove è registrata come «*Una estatua de Júpiter de bronce, con sus figuras desnudas que sirven de peana, en cuatrocientos ducados de plata*» (si veda Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015, p. 376, n. 403). Vi compare ancora nel 1686, quando è descritta come «*una estatua de Júpiter en bronce con tres figuras del mismo material, que sirven de base*» (Bottineau 1958b, p. 308). Nel 1700 il bronzo risulta, come già accennato, trasferito al Buen Retiro, come dimostra l'inventario delle sculture del palazzo redatto dopo la morte di Carlos II, nel quale si menziona «*una figura de bronce que representa a un Júpiter sentado sobre pequeñas águilas y figuras de hombres desnudos en diversas actitudes, uno de los cuales sostiene unas rocas, todo ello en bronce*» (Fernández-Bayton (1975–85), vol. II (1981), p. 264, cat. 366). Il pezzo sarà menzionato nuovamente da Antonio Ponz (1772–94) 1947, p. 556, che lo descrive come «*repetición de aquel colocado en la fuente de Aranjuez*». Recentemente G. Extermann, in *Guido Reni* 2023, pp. 272–73, cat. 46, ha proposto di identificare questa opera con un esemplare oggi in collezione privata.

471 Montagu 1985, p. 470, cat. R. L. 38, p. 471, cat. R. L. 30. Algardi, infatti, come ricorda questa studiosa, non eseguì mai una figura di Cerere — la scultura di Aranjuez rappresenta in realtà una Cibele — e, inoltre, le descrizioni formali fornite da Ponz non coincidono con le caratteristiche delle opere commissionate a Roma per volere di Felipe IV.

472 «*Cinco grupos de cinco quartas de alto con sus peanas, que presentan dos Furias y dos Hércules con la Hidra, juntamente con un Júpiter: todas del mismo tamaño, a doce mil reales cada una. Su autor Alessandro Algardi*». Fernández Miranda (1988–91), vol. I (1988), p. 359, cat. 3766.

473 «*Pieza 37 […] Esculturas: En la escalera que sube a la Física: estatua de Venus en bronce, tamaño natural; busto de Cervantes, en bronce; grupo de cuatro figuras, los Hijos de Jacob entregando a su padre la túnica de José; cabeza antigua de Minerva, tamaño colosal, sobre pedestal de mármol. En la escalera donde se hallan pintadas las Cuatro Estaciones: tres estatuas de bronce, de tres pies de altura, que representan a Proserpina, David disparando la honda y Hércules combatiendo la hidra*». Madrid, AHPM, prot. 25.443,

l'inventario, ella alienò inoltre il gruppo del *Ritorno del figliol prodigo* di Montauti, già incorporato nelle Collezioni Reali da Carlos IV agli inizi del secolo[474].

Nel 1846, Maria Cristina donò alla figlia María Luisa de Borbón, andata in sposa ad Antoine d'Orléans, duca di Montpensier, tutte queste opere, che accompagnarono la coppia a Sevilla, dove, nel Palazzo di San Telmo, stabilirono due anni dopo la loro residenza e la relativa collezione; la presenza degli alari in tale contesto è attestata sia dall'inventario della proprietà redatto nel 1866, sia da diverse fotografie storiche della «Galería Nueva» della residenza (cat. 33a, cat 33b, fig. 1)[475]. Dopo la morte dei duchi di Montpensier, le opere, ancora registrate a Sevilla, furono lasciate in eredità al figlio Antonio, duca di Galliera[476], che le portó con se a Parigi, dove risiedette a lungo tempo con la moglie Eulalia di Borbone.

Risulta difficile stabilire quale sia stata la sorte delle opere a partire da quel momento, poiché Antonio d'Orléans dissipò in larga misura la fortuna familiare per sostenere il proprio elevato tenore di vita. Tale atteggiamento poté incidere anche sulle sue collezioni artistiche, che egli non avrebbe esitato a vendere al miglior offerente sul mercato artistico francese. Questa situazione condusse infine al divorzio dall'infanta Eulalia, la quale riuscì tuttavia a ottenere, a

---

ff. 127r–75v, *Escritura de donación de María Cristina*, 1846, trascritto in Matilla 1982, pp. 324–25, citato in Azcue 2024, p. 22, n. 31.

[474] The Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Robert H. Tannahill Foundation Fund, inv. 73.254; A. P. Darr, in *Brillos en Bronce* 2009, pp. 296–99, cat. 87.

[475] *Catálogo* 1866, p. 85, n. CII («*Hercules matado a la hidra*»), n. C («*Proserpina*»). Nelle medesime fotografie si riconosce inoltre *Il ritorno del figliol prodigo* di Antonio Montauti, registrato nell'inventario come «*CIII. El hijo pródigo. Bronce. Alto 2 pies, 3 pulgadas*» (*Catálogo* 1866, p. 85). Proprio questo numero d'inventario, CIII, è stato in seguito equivocato da A. Bromström, in *Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts* 2002, vol. II, p. 70, che, riprendendo un riferimento di *Heim Gallery* 1973, p. 34, lo ha interpretato come una marca del re Carlos III di Spagna, sebbene già Montagu 1975, p. 18 avesse precisato che tale marca «*is said to be that used by the Spanish branch of the Orléans family*». D'altra parte, le fonti inventariali attestano che i duchi possedevano anche due ritratti in bronzo dello scultore fiorentino, descritti rispettivamente come «*Busto en bronce de un caballero romano, sobre pedestal de mármol. Alto 1 pie, 5 pulgadas*» e «*Busto en bronce de una señora romana, sobre pedestal de mármol. Alto 1 pie, 6 pulgadas*» (*Catálogo* 1866, p. 47, nn. XLIV–XLV, Salón de Antecámara), come già segnalato in Herrero 2009b, p. 26. Nel medesimo inventario continuano infine a figurare, collocate nel giardino la *Venere* e il *David* (*Catálogo* 1866, supplemento, p. 41, nn. CXXXVII, CXL).

[476] «*5278. CII = Hércules matando la Hidra, bronce florentino sobre pedestal de mármol oscuro, en dos mil quinientas pesetas*» e «*5288. C = Proserpina, bronce ídem sobre pedestal de mármol oscuro, en dos mil quinientas pesetas*» (Madrid, AHPM, prot. 37162, s. f., trascritto in Rodríguez Rebollo 2005, p. 230). In quella stessa occasione, il duca di Galliera avrebbe ricevuto anche il gruppo di Montauti (Madrid, AHPM, prot. 37.162, s. f.: «*el hijo pródigo, grupo en bronce antiguo, en mil quinientas pesetas*», pubblicato in Rodríguez Rebollo 2005, p. 230, n. 5283), nonché il *David* di Bernini proveniente dalla collezione del marchese del Carpio (Madrid, AHPM, prot. 37.162, s. f., n. 5289: «*David disparando su honda, bronce antiguo sobre pedestal de mármol oscuro, en tres mil pesetas*», trascritto in Rodríguez Rebollo 2005, p. 230). In questo inventario, tuttavia, non è più possibile rintracciare né i due ritratti di Montauti né la *Venere*.

titolo di compensazione, ingenti entrate da parte del marito[477]. In ogni caso, tali passaggi di proprietà favorirono l'uscita dalla Spagna non solo di questi due *alari*, ma anche delle altre sculture un tempo appartenute ai duchi di Montpensier, che si dispersero nel mercato antiquario parigino, fino al loro approdo — almeno per quanto riguarda *Ercole* ed *Ecate* —, in epoca recente, presso la galleria dei fratelli Kugel.

La seconda coppia, le cui circostanze di uscita dalla Spagna non sono ancora state chiarite, può essere identificata nel corso del XIX secolo a Harlaxton Manor, nel Lincolnshire, residenza di Gregory Gregory, ricco proprietario terriero dell'età vittoriana, nella cui collezione è documentata nel 1864 come «*a pair of old Italian bronze andirons, with figures of Hercules slaying the Hydra on tripod pedestals, 4 feet high, marble plinths to form fire dogs (plinths Chippendale); female figure with a snake*», collocata sul camino della *dining room* (cat. 33a, cat. 33b, fig. 2)[478]. Successivamente, tali opere ricomparvero in un'asta di Christie's del 1878[479], in occasione della quale furono acquistate da Asher Wertheimer, noto collezionista di belle arti e intimo amico di John Singer Sargent, che ritrasse l'intera famiglia. A partire da quel momento se ne perde ogni traccia.

Al di là della loro storia, resta da affrontare la questione della loro attribuzione. Come si è visto, sia gli inventari reali sia le descrizioni di Antonio Ponz tendevano ad attribuirle ad Alessandro Algardi; un'attribuzione che, come già chiarito, deve essere interpretata come il risultato di una confusione, o di una contaminazione, con altre opere effettivamente riconducibili allo scultore bolognese presenti a Madrid. Allo stato attuale degli studi e non avendo purtroppo ancora avuto modo di esaminare direttamente le sculture, risulta estremamente difficile determinarne con certezza la paternità, che andrebbe in ogni caso collocata nell'ambito di un maestro italiano attivo nella metà del XVII secolo.

---

[477] Ruiz Cabrera 2013, pp. 83–85. A. Bromström, in *Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts* 2002, vol. II, p. 72, pur in assenza di espliciti riferimenti bibliografici o documentari, ha affermato che *Il ritorno del figliol prodigo*, alla morte di Antonio d'Orléans nel 1930, passò alla moglie, la quale avrebbe poi voluto, secondo lei, dopo la propria scomparsa, avvenuta nel 1958, alienare l'opera mediante un'asta pubblica tenutasi a Parigi. Tale ricostruzione appare tuttavia altamente improbabile, se non addirittura impossibile, poiché le sculture di nostro interesse erano di proprietà del marito e, qualora fossero pervenute nella sua collezione, sarebbero comunque entrate in possesso del nipote Ataúlfo, che ereditò l'intero patrimonio (cfr. Ruiz Cabrera 2013, p. 88).

[478] Harlaxton Manor Archives, *State Dining Room*, nn. 43, 239, 15. Disponibile su: https://harlaxtonmanorarchives.com/gregory-heirlooms/inventory-room-lists/ (ultima consultazione: 06/01/2025). Si è a conoscenza della loro presenza in questa residenza grazie alla generosità dei Kugel.

[479] Lotto 86, come attestato dagli inventari di Harlaxton Manor, citati nella nota precedente.



Cat. 33a. Scultore italiano, *Ercole*, seconda metà del XVII. Mercato dell'arte, Parigi, J. Kugel. Foto: J. Kugel



Cat. 33a. Scultore italiano, *Ercole*, seconda metà del XVII. Mercato dell'arte, Parigi, J. Kugel. Foto: J. Kugel



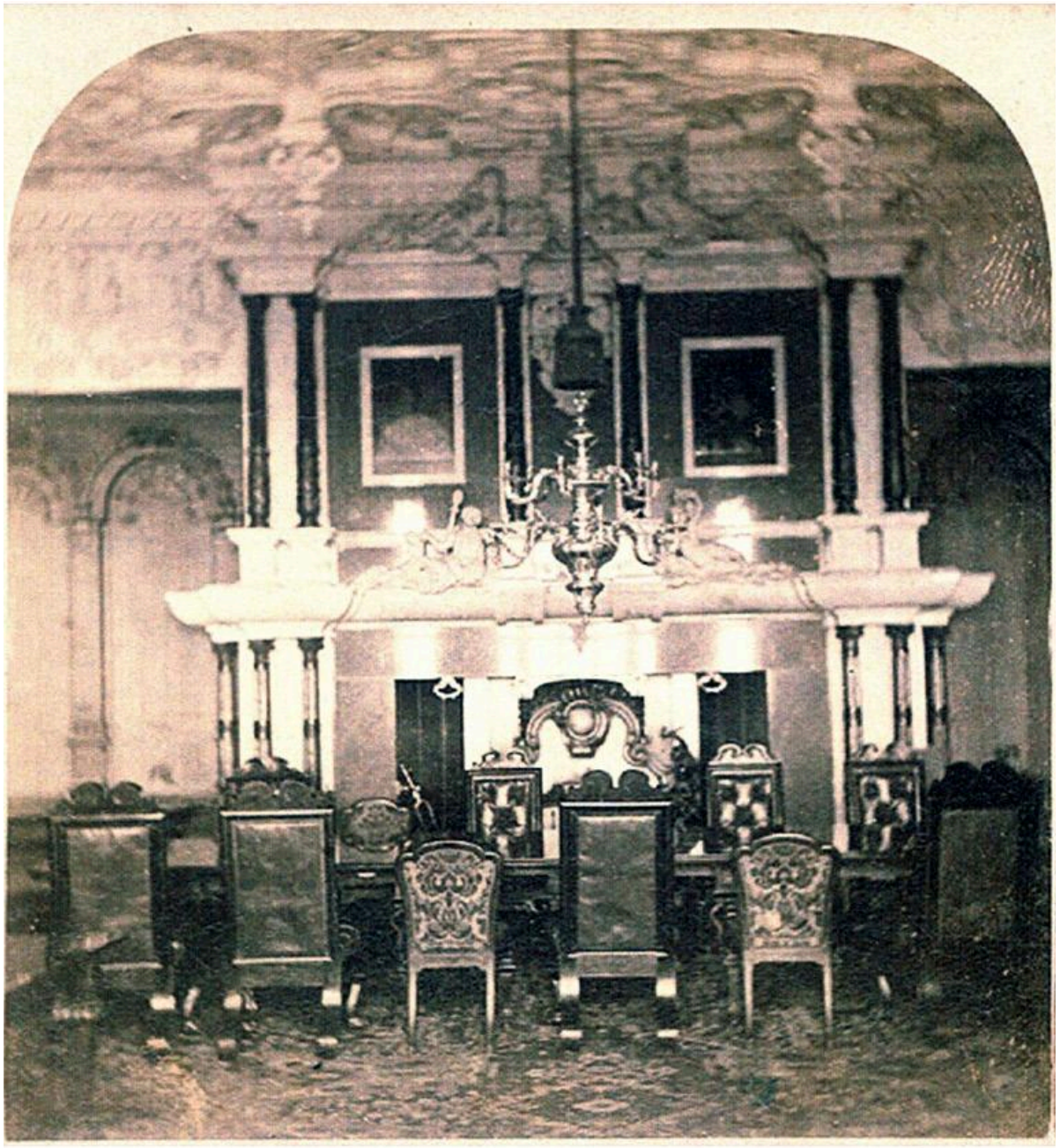
Cat. 33b. Scultore italiano, *Ecate*, seconda metà del XVII. Mercato dell'arte, Parigi, J. Kugel. Foto: J. Kugel



Cat. 33b. Scultore italiano, *Ecate*, seconda metà del XVII. Mercato dell'arte, Parigi, J. Kugel. Foto: J. Kugel




Cat. 33a, cat. 33b, fig. 1. Emilio Beauchy Cano, *Salón de las Columnas, palacio de San Telmo, Sevilla*, 1880 *ca.* Stockholm, Hallwylska Museet, Statens Historiska Museer, inv. LXVI:K.N.52._HWY. Foto: Hallwylska museet SHM (PDM)



Cat. 33a, cat. 33b, fig. 2. Fotografo sconosciuto, *The State Dining Room. Harlaxton Manor, Lincolnshire,* anni 1860. Ubicazione sconosciuta. Foto Harlaxton Manor Archives, *State Dining Room.*

## Bibliografia


***500 Years: Decorative Arts, Europe 2010.*** *500 Years: Decorative Arts, Europe, London, Thursday 4 November 2010*, *Christies*, London 2010.

***A catalogue celebrating* 1992.** *Daniel Katz Ltd. 1968-1993: a catalogue celebrating twenty-five years of dealing in European sculpture and work of art*, London 1992.

**Agresti 2010.** Alessandro Agresti, "Le canonizzazioni come impulso alla produzione artistica nella Spagna del XVII secolo", in *I rapporti tra Roma e Madri nei secoli XVI e XVII*, edición a cargo de A. Anselmi, Roma 2014, pp. 557-85.

**Agulló 1978.** Mercedes Agulló y Cobo, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada 1978.

**Agulló 1981.** Mercedes Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid 1981.

**Agulló 1984a.** Mercedes Agulló y Cobo, "Filippo Pallotta, arquitecto y dibujante de Felipe V (I)", *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, 1984, 81, pp. 3-20.

**Agulló 1984b.** Mercedes Agulló y Cobo, "Filippo Pallotta, arquitecto y dibujante de Felipe V (II)", *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, 1984, 82, pp. 43-56.

**Agulló 1986.** Mercedes Agulló y Cobo, "Addenda a Philippo Pallotta", *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*, 1986, 89-90, pp. 109-14.

**Agulló 2005.** Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid 2005.

**Alenda y Mira 1903.** Jenaro Alenda y Miranda, *Relaciones de solemnidades y fiesta públicas de España*, Madrid 1903, 2 voll.

**Alfonso 1985.** Luigi Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di nazione lombarda a Genova e in Liguria dal secolo XIV al XIX*, Genova 1985.

**Alfonso Mola, Martínez Shaw 2005**. Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw, "La política cultural de Felipe V", in *Don Quijote: tapices españoles del siglo XVIII*, catalogo della mostra a cura della Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (2005), Madrid 2005, pp. 119-49.

**Alonso Martín, Mairal 2004.** Juan José Alonso Martín, María del Mar Mairal, "Planos inéditos del proyecto de Filippo Juvarra para el Palacio nuevo de Madrid", *Reales Sitios*, 2004, 161, pp. 2-23.

**Alonso Moral 2006.** Roberto Alonso Moral, "Nicolás de Bussy, escultor del rey: su etapa en el Palacio de Aranjuez", in *Nicolás de Bussy: Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006),* a cura di V. Montojo, s. l. 2006, pp. 33-53.

**Álvarez Lopera 2002.** José Álvarez Lopera, "Las virtudes del Rey. Las historias de Alejandro Magno para el palacio de La Granja", in *El arte en la corte de Felipe V* 2002, pp. 141-56.

**Andrés 1967.** Gregorio de Andrés, "Alhajas y mejoras que percibió esta real casa de S. Lorenzo en los seis años del priorato del Rmo. P. Fr. Francisco de los Santos, así en la hacienda como en la fábrica", *La Ciudad de Dios*, 1967, 180, pp. 129-139.

**Anes 1996.** Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid 1996.

**Angulo (1944) 1989:** Diego Angulo, *Catálogo de las alhajas del Delfín*, Madrid 1989.

**Anselmi 1998.** Alessandro Anselmi, "Da Roma a Madrid: Ferdinando Reyff e la ristrutturazione del palazzo della Nunziatura Apostolica", in *Roma, le case, le città* (*Studi sul Settecento Romano*, vol. 14), a cura di Elisa Debenedetti, Roma 1998, pp. 179-200.

**Anselmi 2006.** Alessandro Anselmi, "La Santa Rosa di Melchiorre Cafà: iconografia e significato", in *Melchiorre Cafà* 2006, pp. 89-96.

**Aranda 1999.** Amelia Aranda, *La joyería en la Corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio,* Madrid 1999.

**Arbeteta, Azcue 2018.** Leticia Arbeteta, Leticia Azcue, *El Tesoro del Delfín*, Madrid 2018.

**Arbeteta 1991:** Leticia Arbeteta, "Nuevas noticias sobre las Alhajas del Delfín", *Boletín del Museo del Prado*, 1991, 30, pp. 71-87.

**Arbeteta 1992:** Leticia Arbeteta, "Nuevas noticias sobre las Alhajas del Delfín", *Boletín del Museo del Prado*, 1992, 31, pp. 21-36.

**Arbeteta 2001:** Leticia Arbeteta, *El Tesoro del Delfín. Alhajas de Felipe V recibidas por herencia de su padre Luis, gran Delfín de Francia. Catálogo razonado*, Madrid 2001.

**Arcuri 2003.** Letizia Arcuri, "Giuseppe Rusconi: un contributo allo studio di uno scultore poco noto attivo nella bottega di Camillo Rusconi", in Sculture romane del Settecento, a cura di E. Debenedetti, 3. voll, vol. III, pp. 147-81

**Arias 2015.** Elena Arias, "Restauración de un bronce dorado a fuego. *Carlos II a caballo* de Giovanni Battista Foggini", in *MetalEspaña 2015. Actas del II Congreso de Conservación y Restauración del Patrimonio Metálico*, a cura di E. Cano Díaz.J. Barrio, Madrid 2015, pp. 252-60.

**Aronberg Lavin 1975.** Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975.

***Arte y Diplomacia* 2003**. *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo* XVII, a cura di J. L. Colomer, Madrid 2003.

***Art in Rome in the Eighteenth Century* 2000.** *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra a cura di E. P. Browron, J. J. Rishel (marzo - maggio 2000), London 2000.

**Aterido 2003.** Ángel Aterido, "De reyes, embajadores, pintores y un enano: John Clostermann en la corte de Carlos II", in *Arte y diplomacia* 2003, pp. 192-205.

**Aterido 2004.** Ángel Aterido, "No solo aspas y lises: señas de una colección de pinturas", in *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio* 2004, vol. I, pp. 25-310.

**Aterido 2006.** Ángel Aterido, "Conjuntos iconográficos en el Alcázar de Madrid en época de Felipe IV: nuevas visiones", in *En el centenario de Felipe IV. Jornadas de arte e iconografía dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, a cura di J. M. Pita Andrade, Madrid 2006, pp. 305-35.

**Aterido 2007.** Ángel Aterido, "Del homenaje de los discípulos y una sombra velazqueña": Francisco Rizi y Claudio Coello en La adoración de la Sagrada Forma de Gorkum", en *In sapientia libertas* 2007, pp. 507-12

**Aterido 2009.** Ángel Aterido, "Pintores y pintura en la corte de Carlos II", in *Carlos II: el rey y su entorno cortesano* 2009, pp. 187-220.

**Aterido 2015.** Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*, Madrid 2015.

**Avery 2003:** Charles Avery, "The Duke of Marlborough as a Collector and Patron of Sculpture", en *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, a cura di E. Chaney, New Haven 2003, pp. 427-64.

**Avery 2015.** Charles Avery, "From Cathedral Bell to Equestrian Monument to Revolutionary Cannon: Serpotta's Brass Statue and Two Statuettes of King Carlos II of Spain and the Two Sicilies (1679-84)", in *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, a cura di C. M. Miner, Milano 2015, pp. 83-95.

**Azcue (1994) 2011.** Leticia Azcue, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1994.

**Azcue 1991.** Leticia Azcue, "Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la dinastía Pagniucci", *Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1991, 73, pp. 399-427

**Azcue 2017.** Leticia Azuce, "Panorama de la escultura y el coleccionismo escultórico nobiliario en la época de Felipe IV. Estado de la cuestión", in *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, Madrid 2017, 4 voll., vol. IV, pp. 2871-3001

**Azcue 2024**. Leticia Azcue, *Confluencias de estilos en una corte sevillana: la colección de escultura de los duques de Montpensier*, Madrid 2024.

**Bacchi 1996.** Andrea Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milano, 1996.

**Bacchi 2003.** Andrea Bacchi, "Pierre Étienne Monnot: ein Bildhauer des Spätbarock in Rom und Europa", in *Das Marmorbad in der Kasseler Karlsaue: ein spätbarockes Gesamtkunstwerk mit*

*bedeutenden Skulpturen und Reliefs von Pierre Étienne Monnot*, a cura di K. W. Kapanski, Regensburg 2003, pp. 135-58.

**Bacchi 2015.** Andrea Bacchi, "Alessandro Rondoni, ritrattista e restauratore nella Roma di fine Seicento", in Rondoni e Balassi. I ritratti del marchese Giovanni Corsi, a cura di F. Corberi, Milano 2015, pp. 38-63.

**Bacchi 2019.** Andrea Bacchi, "Bernini sculptures not by Bernini. I *Crocifissi* di Ercole Ferrata per San Pietro", in *Gli allievi di Algardi* 2019, pp.13-27.

**Baglione (1642) 2023.** Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori e architetti (Roma 1642): con commento e apparati critici*, a cura di B. Agosti, P. Tosini, Roma 2023.

**Baldinucci (1725-30) 1974-75.** Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, Firenze 1974-75.

**Baldinucci (s. f.) 1975.** Francesco Savero Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVII*, a cura di A. Matteoli, Roma 1975.

**Baldinucci 1692.** Filippo Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682

**Ballester 2025.** Sara Ballester, "Jacob-Ferdinand Voet y Vincenzo Noletti en las colecciones españolas", *Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología*, 2025, 91, pp. 323-56.

**Barbeito 1992.** José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid 1992.

**Barbera 2017.** Gioacchino Barbera, "Giacomo Serpotta per Messina: vicende del perduto monumento equestre di Carlo II", in *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Cinisello Balsamo 2017, pp. 108-15.

**Barrio Gonzalo 2022**. Maximiliano Barrio Gozalo, *El cardenal Belluga en Roma (1721-1743): conflicto de fidelidades*, Alicante 2022.

**Barrio Moya 1989.** José Luis Barrio Moya, "El escultor Domingo de Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado* 1989, 10, pp. 43-47.

**Barrio Moya 1995.** José Luis Barrio Moya, "El desaparecido tabernáculo de la iglesia de las agustinas recoletas de Santa Isabel de Madrid y algunas noticias de sus autores", *Recollectio*, 1995, 18, pp. 323-29.

**Barrio Moya 1996.** José Luis Barrio Moya, "Las colecciones de pintura y escultura de Don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo (1675)", *Academi*a, 1996, 82, pp. 295-332.

**Barrio Moya 1997.** José Luis Barrio Moya, "Francisco Ortega: un pintor giennense en el Madrid de Felipe V", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1997, 166, pp. 101-38.

**Barrio Moya 2000.** José Luis Barrio Moya, "Aportaciones a la obra de Francisco Ortega", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 2000, 176, pp. 101-38.

**Barrón 1908.** Eduardo Barrón, *Catálogo de la escultura: Museo Nacional de Pintura y Escultura*, Madrid 1908.

**Bassegoda 2002.** Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Lleida 2002.

**Bassegodas 2003.** Bonaventura Bassegoda, "La decoración pictórica de El Escorial en el reinado de Carlos II", in *Arte y diplomacia* 2003, pp. 35-60.

***Bayerisches Nationalmuseum* 1956.** *Bayerisches Nationalmuseum. Katalog XIII, 5. Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen.,* München 1956..

**Beaulieu 1962.** Michèle Beaulieu, "Quelques œuvres romaines inédites du sculpteur Pierre-Étienne Monnot, conservées en France", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Française*, 1962, s. n., pp. 33-38

**Beaven 1999:** Lisa Beaven, "Camillo Massimi as Patron of Sculpture: François Duquesnoy, Alessandro Algardi, Francesco Fontana and Cosimo Fancelli", *Melbourne Art Journal*, 1999, 3, pp. 25-36.

**Bédat 1968.** Claude Bédat, "Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: Esbozo inédito de una parte del "Viage de España" de don Antonio Ponz", *Archivo Español de Arte*, 1968, 162, s.f.

**Bédat 1989.** Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII,* Madrid 1989.

**Bellesi 2008.** Sandro Bellesi, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze 2008.

**Bellesi 2019.** Sandro Bellesi, "Il primato nella lavorazione del bronzo a Firenze nel Seicento e Settecento: protagonisti, opere e orientamenti stilistici", in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 21-63.

**Bellori (1672) 2009.** G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, G. Previtali, Torino 2009, 2 voll.

**Benito Ruano 1969.** Eloy Benito Ruano, "Relojes y relojeros del Ayuntamiento de Madrid en el siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1969, 4, pp. 17-25.

**Bermejo 1820:** Damián Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*, Madrid 1820.

**Bernardini 2021.** Maria Grazia Bernardini, *Bernini: catalogo delle sculture*, Torino 2021, 2 voll.

***Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica* 2014.** *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica*, catalogo della mostra a cura di D. Rodríguez (novembre 2014 – febbraio 2015), Madrid 2014.

**Bernini 1713.** Domenico Bernini, *Vita del cavlier Gio. Lorenzo Bernini*, Roma 1713.

***Bernini* 2017.** *Bernini*, catalogo della mostra a cura di A. Bacchi, A. Coliva (novembre 2017 -

febbraio 2018), Roma 2017

**Bershad 1984.** David L. Bershad, "Pierre-Étienne Monnot: Newly Discovered Sculpture and Documents", *Antologia di Belle Arti*, 1984, 23-24, pp. 72-75

**Bertaut 1669.** Fraçoise. Bertaut, "Journal de voyage en Espagne", *Revue Hispanique*, 1919, 47, pp. 1-317.

**Bertolotti 1880.** Antonino Bertolotti, "Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1881, 4, pp. 305-09.

**Berwick y Alba 1924**. Duque de Berwick y Alba, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1924.

**Bianchini (1703) 1858.** *Descrizione della solenne legazione del cardinale Carlo Barberini a Filippo V, nuovamente posta in luce […] per cura del commendatore P[ietro] E[rcole] Visconti*, Roma 1858,

**Bianchini 1703:** Francesco Bianchini, *Lettera ad un amico, in ragguaglio della legazione dell'eminetiss. e reverendiss. signor card. Carlos Barberini alla maestà cattolica del re Filippo V in nome del sommo pontefice Clemente XI l'anno 1702*, Roma 1703.

**Blanco, Lorente (1969) 1981.**Antonio Blanco, Manuel Lorente, *Catálogo de la escultura: Museo del Prado*, Madrid 1981.

**Blanco, Lorente (1969) 1981.** Antonio Blanco, Manuel Lorente, *Catálogo de la escultura: Museo del Prado*, Madrid 1981.

**Blanco 1957.** Antonio Blanco, *Catálogo de la escultura: Museo del Prado*, Madrid 1957.

**Blanco 2007.** Juan Luis Blanco Mozo, *Carbonell, Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid 2007

**Blasco 1989.** Beatriz Blasco, "Noticias sobre el proceso constructivo del retablo de la colegiata de La Granja. Una hipótesis sobre el proyecto original", in *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII*, a cura di VV. AA., Madrid 1989, pp. 137-46.

**Blasco 1990.** Beatriz Blasco, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, tesi di dottorato inedita, Universidad Complutense di Madrid, 1990, 2 voll.

**Boehman 2021.** Jessica M. Boehman, "Cafa's "Saint Rose of Lima" as effigy", in *Visualizing the past in Italian Renaissance art: essays in honor of Brian A. Curran*, a cura di J. Cochram Anderson, D. N. Dow, Leiden 2021, pp. 213-34.

**Borsellino 1994.** Enzo Borsellino, "Cristina de Suecia collezionista", *Ricerche di Storia dell'arte*, 1994, 54, pp. 4-16.

**Borsellino 2001**: Enzo Borsellino, *La collezione d'arte del cardinale Decio Azzolini*, Roma 2001.

**Bottari, Ticozzi 1822.** Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticcozi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebre personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M.Gio. Bottari. e continuata fino nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano 1822, 8 voll.

**Bottineau (1962) 1986.** Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid 1986.

**Bottineau 1958b:** Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (suite)", *Bulletin Hispanique*, 1958, 60, 1, pp. 30-61.

**Bottineau 1958c.** Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (suite, 3e article)", *Bulletin Hispanique*, 1958, 60, 2, pp. 145-79.

**Boudon-Machuel 2005.** Marion Boudon-Machuel, *Françoise du Quesnoy: 1597-1643*, Paris 2005.

**Boyer 1932.** Ferdinand Boyer, "Les antiques de Christine de Suède à Rome", *Revue Archéologique*, 1932, 35, pp. 254-67.

**Breñosa, Castellarnau 1884.** Rafel Breñosa, Joaquín María de Castellarnau, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid 1884.

***Brillos en Bronce* 2009.** *Brillos en Bronce. Colecciones de Reyes*, catalogo della mostra a cura di R. Coppel, M. J. Herrero Sanz (novembre 2009 - gennaio 2010), Madrid 2009.

**Bromley 1705.** William Bromley, *Remarks in the Grand Tour of France and Italy: Perform'd by a Person of Quality, in the year 1691*, Londo 1705.

**Brook 1996.** Anthéa Brook, "Dynastic Statuary for Charles II of Spain", *Antologia di Belle Arti*, 1996, 52-55, pp. 112-25.

**Brook 2008.** Anthéa Brook, *Pietro Tacca a Livorno: il monumento a Ferdinando I de' Medici*, Livorno 2008.

**Brook 2013.** Anthéa Brook, "Tacca or Cappelli?", in *Renaissance and Baroque Bronzes in and Around the Peter Marino Collection,* a cura di VV. AA., London 2013, pp. 114-39.

**Brummer 1967.** Hans Henrik Brummer, "Two Works of Giulio Cartari", *Konsthistorisk Tidskrift*, 1967, 36, pp. 106-33.

**Brunetti 2019:** Vittoria Bruneti, "Lorenzo Ottoni "sculptor to Cardinal Carlos Barberini", in *Gli allievi di Algardi* 2019, pp. 287-308.

**Brunetti 2020.** Vittoria Brunetti, "Un Marte "da galleria", opera di Giovanni Baratta", *Predella*, 2020, 47, pp. 33-39.

**Bulgari 1958.** Costantino Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia: notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riprod. grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di Stato*, Roma 1958, 2 voll.

**Bulifon 1703:** Antonio Bulifon, *Giornale del viaggio d'Italia dell'invittissimo e gloriosissimo Monarca Filippo V. Re delle Spagne, e di Napoli e nel quale si dà ragguaglio delle cose dalla M. S. in Italia adoperate dal*

*dì 16. d'Aprile, nel quale approdo in Napoli, infin'al dì 16. di Novembre 1702. in cui s'imbarco in Genova per fa ritorno in Ispagna*, Napoli 1703.

**Burke (1992) 1994.** Peter Burke, *The fabrication of Louis XIV*, London, New Haven 1994.

**Cacciotti 1994.** Beatrice Cacciotti, "La collezione del XII marchese del Carpio tra Roma e Madrid", *Bollettino d'Arte*, 1994, 86-87, pp. 133-96.

**Cacciotti 1996:** Beatrice Cacciotti, "La dispersione di alcune antichità della collezione Massimo in Spagna e in Inghilterra", in *Camillo Massimo collezionista di antichità*, a cura di M. Buonocore, Roma 1996, pp. 213-37.

**Cacciotti 2012:** Beatrice Cacciotti, "Statue egittizzanti da Tivoli tra rappresentazione e ritualità", *Horti Hesperidum,* 2012, 2, 1, pp. 473-502.

**Campori 1870**: Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.

**Campori 1873.** Giuseppe Campori, *Memorie Biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara*, Modena 1873

**Campos y Fernández 1989.** Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, "Repercusión de la guerra de Independencia en El Escorial", *La Ciudad de Dios*, 1989, 202, pp. 313-64.

**Cappellieri 1997.** Alba Cappellieri, "Filippo e Cristoforo Schor, «Regi Architetti e Ingegneri alla Corte di Napoli»", in *Capolavori in festa. Effimero a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (dicembre 1997 - marzo 1998) a cura di G. Zampino, Napoli 1997, pp. 73-89.

**Cappellieri 2008.** Alba Cappellieri, "Filippo Schor e Fischer von Erlach a Napoli: nuovi contributi per la diffusione del barocco romano nel viceregno del marchese del Carpio", in *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock* 2008, pp. 193-220.

***Caravaggio e i Giustiniani* 2001.** *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra a cura di S. Danesi Squarzina (Roma, Palazzo Giustiniani, gennaio - marzo 2001; Berlin, Altes Museum, giugno - settembre 2001), Roma 2001.

***Carlos II: el rey y su entorno cortesano* 2009.** *Carlos II: el rey y su entorno cortesano* 2009, a cura di L. Ribot, Madrid 2009.

***Carlos II y el arte de su tiempo* 2013**. *Carlos II y el arte de su tiempo*, a cura di A. Rodríguez G. de Ceballos, A. Rodríguez Rebollo, Madrid 2013.

***Carreño de Miranda. Dibujos* 2017.** *Carreño de Miranda. Dibujos*, a cura di C. Agüero, Madrid 2017.

**Carriò-Invernizzi 2008a.** Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes: ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 2008.

**Carrió-Invernizzi 2008b.** Diana Carrió-Invernizzi, "La estatua de Felipe IV en Santa Maria Maggiore y la embajada romana de Pedro Antonio de Aragón (1664-1666), *Roma moderna e contemporanea*, 2007, 15, pp. 255-70

**Carriò-Invernizzi 2008c.** Diana Carrió-Invernizzi, "El poder de un testimonio visual. El retrato de Felipe IV y del Cardenal Pascual de Aragón de Pietro del Po (1662)", in *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Europa Moderna*, a cura di J. L. Palos Peñarroya, D. Carrió-Invernizzi, Madrid 2008, pp. 87-102.

**Carrió-Invernizzi 2018.** Diana Carrió-Invernizzi, "El regreso de los virreyes de Nápoles a España (1665-1690) y la colección de Pedro Antonio de Aragón en Madrid", in *Italia como centro*, a cura di F. Halcón, Sevilla 2018, pp. 105-31.

**Carta 1996.** Marina Carta, "L'Architettura del Ciborio Berniniano. Le fasi di lavorazione del Cantieri", in *L'Ultimo Bernini* 1996, pp. 37-68

**Casale 1982.** Vittorio Casale, "I quadri di canonizzazione: Lazzaro Baldi, Giacomo Zoboli; produzione, riproduzioni e qualità", *Paragone*, 1982, 33, pp. 33-61.

**Casale 2011.** Vittorio Casale, *L'arte per le canonizzazioni: l'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento*, Torino 2011.

**Castro 1988.** Daniela di Catro, "L'abate Elpidio Benedetti", *Antologia di belli arti*, 1988, 33-34, pp. 78-95.

***Catálogo* 1866.** *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS. AA. RR. los serenísimos señores infantes de España, duques de Montpensier*, Sevilla 1866.

***Catalogue of European sculpture* 1992.** *Catalogue of European sculpture in the Ashmolean Museum: 1540 to present day*, Oxford 1992.

**Catello 1973.** Elio e Corrado Catello, *Gli Argentieri napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973.

**Cavazzini 2022.** Patrizia Cavazzini, "Sfidare il tempo, la scultura e la natura", in *Meraviglia senza tempo: pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra a cura di F. Cappelletti, P. Cavazzini (ottobre 2022 – gennaio 2023), Roma 2022, pp. 18-35.

**Cavi 2019.** Sabina de Cavi, "Ephemeral architecture, art and royal genealogy in Spanish Sicily, from Charles II to Philipp V", *Archivo español de arte*, 2019, 367, pp. 277-92

**Ceán 1800.** Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, 6 voll.

***Centros de poder italianos* 2010.** *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglo XV-XVIII)*, a cura di J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez, 3 voll.

***Cerimoniale del viceregno 2012*.** *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, a cura di A. Attilio, Napoli 2012.

**Chantelou (1665) 1885.** Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, a cura di L. Lalanne, Paris 1885.

***Christina Queen of Sweden* 1966.** *Christina Queen of Sweden. A Personality of European Civilisation*, catalogo della mostra a cura di P. Bjurström (giugno - ottobre 1966), Stockholm 1966.

**Cipullo 2021**. Antonio Cipullo, *La scultura della trasparenza. Antonio Corradini, un veneziano tra l'Italia e l'Austria*, Tesi di dottorato inedita, Università degli Studi di Udine 2021.

***Civiltà del Seicento a Napoli* 1984.** *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra a cura di VV. AA. (24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985), Napoli 1984, 2 voll.

**Clemente 2014.** Maichol Clemente, "Giusto Le Court, Enrico Merengo e la "Diana" della collezione Livio Odescalchi", *Saggi e memoria di storia dell'arte*, 2014, 38, pp. 39-49.

**Clemente 2023.** Maichol Clemente, "Alessandro Rondoni. *Six Busts of Caesars*", in *Roman Treasures: Paintings, Sculptures, Decorative Arts (1st to 19th centuries)*, a cura di A. Bacchi, London 2023, pp. 82-109.

**Clemente 2024.** Maichol Clemente, "Une pièce fort singulière: the rediscovery of Gian Lorenzo Bernini 's *Andromeda and the sea monster*", *The Burlington Magazine*, 2024, 1460, pp. 1101-22.

**Coiro 2013.** Luigi Coiro, "Algardi e Napoli", in *La Cappella dei Signori Franzoni magnificente architettata*, a cura di M. Burno, D. Sanguineti, Genova 2023, pp. 157-81.

**Collatera 2019:** Marco Collatera, "La rivincita del colore al tramonto della "maniera moderna"", in *I colori del marmo*, a cura di C. Giometti, C. M. Sicca, Pisa 2019, pp. 13-16.

**Colombo 1990.** Antonio Colombo, "La statua equestre di Filippo V al largo del Gesù", *Napoli nobilissima*, 1990, 9, 1, pp. 9-13.

**Colomer 2006.** José Luis Colomer, "Guido Reni en las Colecciones Reales españolas", in *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, a cura di J. L. Colomer, Madrid 2006, pp. 213-40

**Colomer 2007.** José Luis Colomer, "Arte per la riconciliazione: Francesco Barberini e la corte di Filippo IV", *en I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di VV. AA., Roma 2007, pp. 95-110.

**Colomer 2008.** José Luis Colomer, "La Adoración de los pastores de Pietro da Cortona: regalos artísticos de Francesco Barberini a Felipe IV", *Boletín del Museo del Prado*, 2008, 26, pp. 6-22.

**Colomer 2020**. José Luis Colomer, "The Persuasive Diplomacy of Gifts", en *Ambassador in Golden-Age Madrid. The Court of Philip IV through Foreign Eye*, a cura di J. Férnández-Santos, J. L. Colomer, Madrid 2020.

**Coppel, Helmstutler di Dio 2013.** Rosario Coppel, Kelley Helmstutler di Dio, *Sculpture Collections in Early Modern Spain*, Farnham 2013.

**Coppel 1987.** Rosario Coppel, *Bronce del Renacimiento Italiano en el Museo Arqueológico Nacional*, tesi di dottorato inedita, Universidad Complutense di Madrid, 1987.

**Coppel 1997.** Rosario Coppel, "Relieves que decoran los pedestales de las esculturas de la reina Cristina de Suecia", *Archivo Español de Arte*, 1997, 70, 279, pp. 310-14.

**Coppel 1998.** Rosario Coppel, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Santander 1998.

**Coppel 1999.** Rosario Coppel, "Obras realizadas en bronce", in *Las Artes Decorativas en España*, a cura di A. Bonet Correa (*Summa Artis: Historia general del Arte*, vol. XLV), Madrid 1999, 2 voll. vol. I, pp. 138-83.

**Coppel 2007.** Rosario Coppel, "La escultura en bronce en las colecciones reales antes del segundo viaje de Velázquez a Italia", in *Velázquez. Escultura para el Alcázar,* catalogo della mostra a cura di J. M. Luzón (dicembre 2007-marzo 2008), Madrid 2007, pp. 133-44.

**Coppel 2012.** Rosario Cappel, *Guglielmo della Porta: a counter-reformation sculptor*, Madrid 2012.

**Córdova y Castro 1668.** Francisco de Córdova y Castro, *Festivos cultos celebres aclamaciones que la siempre triumphante Roma dio a la bienaventurada Rosa de S. María virgen de Lima en su solemne beatificación*, Roma 1668.

***Corona y Arqueología* 2010.** *Corona y Arqueología en el Siglo de las Luces*, catálogo de la mostra a cura di M. Almagro-Gorbea, J. Maier (aprile – giugno 2010), Madrid 2010.

***Corpus Velazqueño* 2000.** *Corpus velázqueño: documentos y textos*, a cura di J. M. Pita Andrade, A. Aterido, Madrid 2000.

**Corral 2019. Martín C**orral, *La Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid. Un ejemplo de destrucción del patrimonio*, tesi di dottorato inedita, Universidad Complutense di Madrid, 2019.

***Cortes del Barroco* 2003.** *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, catalogo della mostra a cura di F. Checa (Aranjuez, 15 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004; Roma, 12 febbraio - 2 maggio 2004), Madrid 2003.

**Costa 2009a.** Sandra Costa, *Dans l'intimité d'un collectionneur: Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris 2009.

**Costa 2009b.** Sandra Costa, "Les «voies» de l'art au XVIIe siècle: modèles de commande et de circulation d'œuvres et d'artistes Flamands entre Rome, Venise et la Lombardie espagnole", in *L'Appel de l'Italie. Les échanges artistiques en Europe à l'époque moderne: les Français et les Flamands en Italie*, a cura di L. Fagnart, Paris 2009, pp. 77-99.

**Cotillo 2017.** Esteban Ángel Cotillo Torrejón, "Los Sota, fundidores en el Madrid del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudos Madrileños,* 2017, 57, pp. 105-34

***Cristina de Suecia en el Museo del Prado* 1997:** *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, catalogo della mostra a cura di M. A. Elvira Barba (ottobre 1997-gennaio 1998), Madrid 1997.

**Cruz Valdovinos 1995.** José Manuel Cruz Valdovinos, "Un solo Pedro de Obregón (escultor

real por tres meses)", in *Homenaje al profesor Martín González*, a cura di autore/autrice non specificato, Valladolid 1995, pp. 311-14.

**Cruz Valdovinos 1996.** José Manuel Cruz Valdovinos, "Obras de plateros adornistas Vendetti, Giardino y Ferroni para la capilla del Real Palacio de Aranjuez", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1996, 36, pp. 607-24.

**Cruz Valdovinos 1997.** José Manuel Cruz Valdovinos, *Platería europea en España 1330-1700*, Madrid 1997.

**Cruz Valdovinos 1999**. José Manuel Cruz Valdovinos, "Platería", in *Las Artes Decorativas en España*, a cura di A. Bonet Correa (*Summa Artis: Historia general del Arte*, vol. XLV), Madrid 1999, 2 voll. vol. II, pp. 511-610.

**Cruz Yábar 2004.** María Teresa Cruz Yábar, *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*, tesi di dottorato inedita, Universidad Complutense di Madrid, 2004, 2 voll.

**Cruz Yábar 2014**. Juan María Cruz Yábar, "La custodia y el retablo de la Sagrada Forma de El Escorial. Circunstancias y etapas de su patrocinio, artífices y programa iconográfico", *Boletín Museo del Instituto Camón Aznar*, 2014, 115, pp. 87-124.

**Cruz Yábar 2017.** Juan María Cruz Yábar, "La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez a Italia (1649-1660)", *Anales de historia del arte*, 2017. 27, pp. 113-38.

**Cruz Yábar 2017.** María Teresa Cruz Yábar, "Los Retablos de Ventura Rodríguez", in *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, a cura di D. Rodríguez, Madrid 2017, pp. 169-205.

**Cruz Yábar 2019.** María Teresa Cruz Yábar, "Algunas innovaciones características en la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII", in *Svmma stvdiorvm scvlptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola. II Congreso Internacional de Escultura Religiosa "La luz de Dios y su imagen"*, a cura di A. Cañestro, Alicante 2019, pp. 583-602.

**Cruz Yábar 2021.** Juan María Cruz Yábar, "Francesco Filippini", *Diccionario de Institutos de Estudios Madrileños*, 2021, s. n. p.

**Cruz Yábar 2022.** Juan María Cruz Yábar, "Noticias de Francesco Filippini, relojero y platero de Carlos II", in *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta di Natale*, a cura di VV. AA., Palermo 2022, 2 voll., vol. I, pp. 111-16.

**Cupperi 2013.** Walter Cupperi, "Sculture per Siti Reali:La fortuna di Bambaia in Spagna, da Filippo II a Filippo IV d'Asburgo (1579-1666)", in *L'Arte del Dono* 2013, pp. 32-49.

**Curzietti 2008.** Jacopo Curzietti, "Con disegno del Cavalier Bernino": Giulio Cartari e la decorazione della cappella Poli in S. Crisogono a Roma", *Storia dell'arte*, 2008, 120, pp. 41-58.

**Curzietti 2019.** Jacopo Curzietti, "Sull'origine francese di Giulio Cartarè (1642-1699): documenti e precisazioni in merito al nucleo familiare dell'ultimo allievo di Gian Lorenzo Bernini", *RIHA Journal,* 2019, s. n. p.

**Curzietti 2020.** Jacopo Curzietti, *Antonio Raggi. Scultore ticinese nella Roma barocca*, Roma 2020.

***De Caravaggio a Bernini* 2016**. *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales*, catalogo della mostra a cura di G. Redín (giugno - ottobre 2016), Madrid 2016.

**Delaforce, Montagu, Valera Gomes, Soromenho 1999**. Angel Delaforce, Jennifer Montaug, Paulo Valera Gomez, Miguel Soromenho, "A Fountain by Gianlorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal", *The Burlington Magazine*, 1999, 140, pp. 804-11.

**de la Mano 1997.** José Manuel de la Mano, "Tiepolo's commission for the Collegiate church of the Holy Trinity at La Granja de San Ildefonso". *The Burlington Magazine,* 1.133, pp. 536-543.

**de la Mano 2011.** José Manuel de la Mano, *Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos. Catálogo Razonado*, Santander 2011, 2 voll.

**del Pesco 2007.** Daniela de Pesco, *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il "Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Napoli 2007.

***De Pompeya al Nuevo Mundo* 2012**. *De Pompeya al Nuevo Mundo: la corona española y la arqueología en el siglo XVIII*, a cura di M. Almagro-Gorbea, J. Maier, Madrid 2012

**De Rossi, Maffei 1704.** Domenico de' Rossi, Paolo Alessandro Maffei, *Raccolta di Statue Antiche e Moderne*, Roma 1704.

**Desmas, Freddolini 2014.** Anne-Lise Desmas, Francesco Freddolini, "Sculpture in the Palace: narratives of comparison, legacy and unity", in *Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum, Los Ángeles 2014, pp. 267-82.

**Díaz Gómez 2016.** José Antonio Díaz Gómez, "Arte y mecenazgo en las fundaciones pías del cardenal Belluga bajo los reales auspicios de Felipe V", in *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónicos*, a cura di M. del M. Albero Muñoz, M. Pérez Sánchez, Murcia 2016, pp. 57-75.

**Díaz Gómez 2024.** José Antonio Díez Gómez, "El escultor del rey en los siglos XVI y XVII: revisión y nuevas aportaciones para el conocimiento de una dignidad artística", *Laboratorio del Arte*, 2004, 36, pp. 47-74

**Diéguez 2017.** Ana Diéguez, "Una reflexión sobre la influencia de los emblemas en la serie de tapices de Jacob Jordan en la catedral de Tarragona", in *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólica: estudio de emblemática*, a cura di VV. AA., Barcelona 2017, pp. 281-93.

**di Fede 2011.** Maria Sofia di Fede, *I quattro canti di Palermo: retorica e rappresentazione nella Sicilia del Seicento (1608-2008)*, Palermo 2011.

**Digard (1934) 2022**. Jeanne Digard, *Los Jardines de La Granja y sus esculturas decorativas*, a cura di

VV. AA., Madrid 2022.

**Di Gioia 2002.** Elenca Bianca di Gioia, *Le collezioni di scultura del Museo di Roma: il Seicento*, Roma 2002.

**Di Liddo 2008.** Isabella di Liddo, *La circolazione della scultura lignea nel Mediterraneo, Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicolas Salzillo*, Roma 2008.

**Di Liddo 2020.** Isabella Di Liddo, "Artisti e opere da Napoli alla Spagna nel Settecento dalle *Vite* di Bernardo De' Dominici", Ricerche Miserere, 2020, 14, pp. 40-55.

***Documenti inediti* 1878–80.** Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia, Friendzone, Roma, 1878-80, 4 voll.

***Documentos inéditos* (1842–96).** *Colección de Documentos Inéditos para la historia de España*, Madrid 1842-96, 113 voll.

**Domínguez 2015.** José María Domínguez, "Carlos II en las óperas italianas entre 1674 y 1700", in *Vísperas de sucesión. Europa y la Monarquía de Carlos II*, a cura di J. García, A. Álvarez-Ossorio, Madrid 2015, pp. 375-95.

**Domínguez 2022.** Rosalía Domínguez, "Dos escenógrafos fastuosos para el Buen Retiro. Cosme Lotti y Baccio del Bianco", *Madrid Histórico*, 2022, 99, pp. 45-49.

**Dominici (1742) 2008.** Bernardo de' Domini, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di F. Sricchia, A. Zezza, Napoli 2008, 4 voll.

***Du duc d'Anjou* 1993.** *Du duc d'Anjou à Philippe V. Le premier Bourbon d'Espagne*, catalogo della mostra a cura di J.-G. Lavit (aprile - giugno 1993), Paris 1993.

**Durán 1980.** Reyes Durán González, *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*, Madrid 1980.

**d'Alburquerque 2023.** Kira d'Albruquerque, *Être sculpteur à Florence au temps des derniers Médicis*, Paris 2023.

**D'Apuzzo 2017.** Mark Gregory d'Apuzzo, *La collezione dei bronzi del Museo Civico Medievale di Bologna*, San Casciano Val di Pesa (Firenze) 2017.

**Eguiguren s. d.** *Jaime Egiguren. Art & Antiques. Claudius Beissont. Naples, Italy, second half of the 17th century, Christ on the Cross*, a cura di autore/autrice non specificato, s. d.

***El arte de la Corte de Nápoles* 1990**. *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (marzo - giugno 1990), Madrid 1990.

***El arte en la corte de Felipe V* 2002**. *El arte en la corte de Felipe V*, catalogo della mostra a cura di M. Morán Turina 2002

***El coleccionismo de escultura clásica en España* 2001.** *El coleccionismo de escultura clásica en España*, a cura di F. Checa, Madrid 2001

***El Cuaderno Ajello* 1998**. *El Cuaderno Ajello y las esculturas del Museo del Prado*, catalogo della mostra a cura di M. A. Elvira Barba (ottobre 1998 – gennaio 1999), Madrid 1998.

***El gusto francés* 2021**. *El gusto francés y su presencia en España (siglos XVII-XIX)*, catalogo della mostra a cura di A. Alzaga Ruiz, Madrid 2021.

**Elizalde 2021**. Alejandro Elizalde, "Camillo Rusconi, Agostino Cornacchini y Bernardino Cametti, "tres profesores de crédito en Roma" y sus obras para el Noviciado de los Jesuitas de Madrid", in *Cultura de Corte en el Siglo XVIII Español e Italiano: Diplomacia, Música, Literatura y Arte*. Salamanca 2021, 2 voll., vol. II, pp. 91–107.

**Elizalde 2022.** Alejandro Elizalde, *Giovanni Battista Morelli (†1669), escultor italiano "superior en labrar y modelar el barro", al servicio de Felipe IV y Carlos II*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad Autónoma de Madrid 2022**.**

**Elizalde 2025a.** Alejandro Elizalde, "Alessandro Rondoni (h. 1644-dp. de 1710), Livio Odesclachi y las colecciones de escultura del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 2025, 61, pp. 50-62.

**Elizalde 2025b.** "Francesco Natale Juvarra (1673–1759) e la Spagna. Episodi di fortuna e committenza", *Studi di Storia dell'Arte. Artisti che non si direbbon di primo seggio 202*5, pp. 113–24.

***El Palacio del Rey Planeta* 2005.** *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, catalogo della mostra a cura di A. Úbeda de los Cobos (6 luglio - 27 novembre 2005), Madrid 2005.

***El Real Alcázar de Madrid* 1994**. *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, catalogo della mostra a cura di F. Checa (settembre-novembre 1994), Madrid 1994.

***El Real Sitio de La Granja* 2000.** *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del Rey*, catalogo della mostra a cura di D. Rodríguez (giugno-settembre 2000), Madrid 2000.

**Elvira Barba 1999.** M. A. Elvira Barba, "Escultura de colores en las Colecciones Reales españolas", in *La púrpura del imperio* 1999, pp. 35-42

**Elvira Barba 2001:** Miguel Ángel Elvira Barba, "Las Musas de Cristina de Suecia", in *El coleccionismo de escultura clásica en España* 2011, pp. 195-216.

**Elvira Barba 2003:** Miguel Ángel Elvira Barba, "Los retratos antiguos (y pseudoantiguos) de la colección de Cristina de Suecia", en , *Illuminismo e Ilustración* 2003, pp. 157-70.

**Elvira Barba 2010:** Miguel Ángel Elvira Barba, "La colección de Felipe V e Isabel de Farnesio en La Granja de San Ildefonso", in *Corona y arqueología* 2010, pp. 85-93.

**Elvira Barba 2011.** Miguel Ángel Elvira Barba, *Las esculturas de Cristina de Suecia. Un tesoro de la Corona de España*, Madrid 2011.

**Enggass 1976.** Robert Enggass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome. An Illustrated Catalogue Raisonné*, London 1976, 2 voll.

***Esculturas para el Alcázar* 2007.** *Velázquez. Escultura para el Alcázar,* catalogo della mostra a cura di J. M. Luzón (dicembre 2007-marzo 2008), Madrid 2007

***Esculturas para una reina.* 2006.** *Esculturas para una reina. La colección de Cristina de Suecia*, a cura di J. M. Luzón, Madrid 2006.

***Esculturas para una reina* 2006.***Esculturas para una reina. La colección de Cristina de Suecia* edición a cura di J. M.ª Luzón, Madrid 2006.

***España y Nápoles* 2009.** *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J. L. Colomer, Madrid 2009.

**Estella 1973** M. Estella, "Algunas esculturas en marfil italianas en España", *Archivo Español de Arte*, 1973, 181, pp. 13-24.

**Estella 1977a.** Margarita Estella, "Nuevas notas sobre Celedonia del Arce y el relieve en marfil que representa el Juicio de Salomón tasado por Pedro Alonso de los Ríos", in *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, 2 vols. vol. II, pp. 488-99

**Estella 1977b.** Margarita Estella, "El busto de don Juan José de Austria en la venerable Orden Tercera, obra de Francisco Dieussart", *Archivo Español de Arte*, 1977, 197, pp. 81-85

**Estella 1982:** Margarita Estella, "El Cristo atado a la columna del Museo Arqueológico Nacional", *Archivo Español de Arte*, 1982, 217, pp. 69-75.

**Estella 1984.** M. Estella, *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales*, Madrid 1984, 2 voll.

**Estella 1993.** Margarita Estella, "Temas mitológicos en los jardines de los siglos XVI y XVII. Obras inéditas o poco divulgadas de Camilliani, Regio, Algardi o anónimas", in *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid 1993, pp. 67-79.

**Estella 2002:** Margarita Estella, "El llamado Neptuno (Rió?) de la colección del Carpio y su problemática identificación con una obra atribuida a Bernini en Aranjuez", *Archivo Español de Arte,* 2002, 293, pp. 117-28.

**Estella 2007.** Margarita Estella, "Icongnitas de la Historia del Arte: el orante en bronce en Enrique de Peralta en Burgos", in Sapientia Libetas 2007, pp. 483-92.

**Estella 2008.** M. Estella, "Adiciones y rectificaciones a noticias sobre esculturas italianas en España", *Archivo Español de Arte*, 2008, 321, pp. 17-30.

**Estella 2011.** M. Estella, "Esculturas italianas en marfil en España de los siglos XVI al XVIII con nuevas noticias sobre Gualterio, Beissonat y Caffieri", in *Barocke Kunststück. Sculpture Studies in Honour of Christian Theuerkauff*, a cura di R. Marth, Marjorie Trusted, Múnich 2011, pp. 22-29.

***European Sculpture* 2000.** *Daniel Katz. European Sculpture (8-19 maggio 2000)*, a cura di J. Auesperger, K. Zock, London 2000.

**Extermann 2009:** Grégoire Extermann, "Antonio Raggi all'Escorial", in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di VV. AA., Milano 2009, pp. 143-52.

**Fagiani 2019.** Marco Fagiani, 'Saint Michael defeating the Devil' by Alessandro Algardi: confirmation and clarification of an Olivetan work", *Prospettiva*, 2019, 173, pp. 71-75.

**Fagiolo 2004a.** Marcello Fagiolo, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi: arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004.

**Fagiolo 2004b.** Marcello Fagiolo, "Athanor barocco: l'effimero come labor-oratorium e il segno della Scogliera", in *Studi sul Barocco romano: scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, a cura di M. Serio, Milano 2004, pp. 181-95.

**Fagiolo 2014.** Marcello Fagiolo, "La España secreta de Bernini: debate político, fiestas y apoteosis", en *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica* 2014, pp. 45-73.

**Fagiolo dell'Arco 2002.** Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Berniniana: novità sul regista del barocco*, Milano 2002.

**Fagoaga, Muñico 1845.** José de Fagoaga, Tomás Muñico, *Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Balsaín y Riofrío*, Segovia 1845.

**Faldi 1955.** Italo Faldi, "Berniniana: un nuovo libro e una scultura inedita", *Paragone*, 1955, 71, pp. 47-52.

**Fasano 1960.** Elena Fasano, "ALDOBRANDINI, Alessandro", Dizionario Biografica degli Italiani, 1960, vol. II, s. n. p.

**Fernández-Bayton (1975–1985).** Gloria Fernández-Bayton, *Inventarios reales: testamentaría del Rey Carlos II: 1701-1703*, Madrid 1975-85, 3 voll.

**Fernández-Miranda 1989-91.** Fernando Fernández-Miranda, *Inventarios Reales. Carlos III 1789-1790*, Madrid 1988, 3 voll.

**Fernández-Miranda 1992.** Fernando Fernández-Miranda, "La lluvia de oro sobre Danae. Monnot, 1695", *Real Sitios*, 1991, 113, p. 57.

**Fernández-Santos 2004.** Jorge Fernández-Santos, "Las fuentes romanas de don Gaspar de Haro: del aplauso efímero a la eterna fama», *Montorio: Cuaderno de trabajos de la Real Academia de España en Roma*, 2004, 2, pp. 60-80.

**Fernández-Santos 2008.** Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, **"**Philipp Schor's contribution to

the renewal of the Royal Chapel at the Madrid Alcázar and notes on his Spanish period (1697-1715)", in *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock* 2008, pp. 221-58.

**Fernández-Santos 2015.** 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 *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII* 2008, pp. 656-79.

**Fernández-Santos 2021.** Jorge Fernández-Santos, "Renovatio regiae pietatis: Reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial", in *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, a cura di F. J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial 2001, pp. 643-74.

**Fernández-Santos s. f.** Jorge Fernández-Santos, "Peter Philipp Schor", in *Historica Hispánica*, a cura della Real Academia de la Historia, Madrid s. f., s. n. p.

**Ferrari, Scavizzi 1992.** Oreste Ferarri, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, 2 voll.

**Ferrarino 1977:** Luigi Ferrarino, *Dizionario degli artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid 1977.

**Ferrarino 1978.** Luigi Ferrarino, *Juvarra a Madrid*, Madrid 1978.

***Filippo Juvarra 1678-1736* 1994.** *Filippo Juvarra 1678 - 1736. Da Messina al Palacio Real de Madrid*, catalogo della mostra a cura di A. Bonet Correa, B. Blasco (aprile - giugno 1994) ,Madrid 1994.

**Fischetti 2008.** Federico Fischetti, "Giovan Pietro Bellori commissario delle antichità (1670-1694). Documenti per una storia della conservazione del patrimonio artistico romano", *Bollettino d'arte*, 2008, 144.

**Fittipaldi 1980.** Teodoro Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980.

**Fleming 1947.** John Fleming, "A note on Melchiorre Caffà", *The Burlington Magazine*, 1947, 529, pp. 85-89.

**Fock 1972.** Cornelia Willemijn Fock, "Goldsmiths at the Court of Cosimo II de' Medici", *The Burlington Magazine*, 1972, 114, pp. 11-17.

***Francesco Solimena* 2018**. *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, Roma 2018, 2 voll.

**Franchini 2004.** Fausta Franchini Guelfi, "La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción", en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, a cura di VV. AA. Madrid 2004, pp. 205-22.

**Fraschetti 1900.** Stanislao Fraschetti, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900.

**Freddolini 2010.** Francesco Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo: scultura, mercato del marmo e ascesa tra Sei e Settecento*, Pisa 2010.

**Freddolini 2013.** Francesco Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e Industria del Marmo tra La Toscana e Le Corti d'Europa*, Roma 2013.

**Frutos 2009.** Leticia de Frutos, *El templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*, Madrid 2009.

**Frutos 2010.** Leticia de Frutos, "El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña", in *Centros de poder italianos* 2010, vol. III, pp. 1891-1949.

**Frutos 2011.** Leticia de Frutos, "Semíramis y Pentesilea en Aranjuez: dos bustos perdidos de Fischer von Erlach procedentes de las colecciones del marqués del Carpio", *Reales Sitios*, 2011, 188, pp. 4–23.

**Frutos 2014.** Leticia de Furtos, "Verdad, Mentira, Prudencia y Envidia: cuatro alegorías para el marqués del Carpio en las colecciones reales", in *I rapporti tra Roma e Madrid* 2014, pp. 649-47.

**Frutos 2014a.** Leticia de Frutos, "«Questo vicerè è molto amico della musica». La imagen pública del monarca en Napoles", in *Devozione e Passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma Barocca*, a cura di L. della Libera, P. Marione, Napoli 2014, pp. 9-43**.**

**Frutos 2016:** Leticia de Frutos, "¿Carlos II en clave italiana? Fundamentación del gusto durante el reinado del último Austria (1675-1700)", in *De Caravaggio a Bernini*, pp. 67-85.

**Fuentes Lázaro 2020.** Sara Fuentes Lázaro, "Distances of pleasant perspective: Luca Giordano 's pictorial eulogies for Charles II", in *Deckenmalerei um 1700 in Europa: Höfe und Residenzen*, München 2020, pp. 100-17.

**Fusco 1988.** Peter Fusco, "*Pierre-Etienne Monnot's inventory after death*", *Antologia di Belle Arti*, 1988, 33/34, pp. 70-77.

**Fusconi, Fernández-Santos, Kuhn-Forte 2021.** Giulia Fusconi, Jorge Fernández-Santos, Brigitte Kuhn-Forte, "New Insights into the 'Carpio album' (SAL MS 879), commissioning, authorship and cultural agenda", *The Antiquaries Journal*, 2021, 101, pp. 333-68.

**Fusconi 2008:** Giulia Fusconi, **"**Philipp Schor, gli Altieri e il Marchese del Carpio ", in *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock* 2008, pp. 175-91.

**Fusconi 2010.** Giulia Fusconi, "Il "buon 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*, a cura di F. Salinas, S. Schütze, Roma 2008, pp. 183-98.

**Galluzzi 1781.** Riguccio Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il Governo della Casa Medici*, Torino 1781, 8 voll.

**García Cueto 2005a.** David García Cueto, "Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su Embajada en Roma (1654-1657)", *Archivo Español de Arte*, 2005, 78, pp. 317-22.

**García Cueto 2005b.** David García Cueto, "Noticias de dos regalos para Felipe IV, obras de Gian Lorenzo Bernini", *Cuaderno de arte de la Universidad de Granada*, 2005, 36, pp. 383-93.

**García Cueto 2005c.** David García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Madrid 2005.

**García Cueto 2006.** D. García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid 2006.

**García Cueto 2009.** David García Cueto, "Presentes de Nápoles: los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII", in *España y Nápoles* 2009, pp. 293-321.

**García Cueto 2010.** David García Cueto, "Los nuncios en la corte de Felipe IV como agente del arte y la cultura", in *Centros de poder italianos* 2010, vol III, pp. 1823-90.

**García Cueto 2011**: David García Cueto, "De la *Piedad* a la Virgen de las Angustias. Una copia de Miguel Ángel donada por Innocenzo Massimo en el Buen Retiro", *Goya*, 2011, 336, pp. 214-27.

**García Cueto 2016.** David García Cueto, "Potere e distinzione: i marmi policromi italiani nella Spagna del Seicento", in *Splendor Marmoris* 2016, pp. 197-218.

**García Cueto 2021.** David García Cueto, "El gusto artístico francés de los borbones españoles en el siglo XVIII", in *El gusto francés* 2021, pp. 93-99.

**Garcia Cueto 2023.** David García Cueto, "Guido Reni, un genio boloñés para la España del Siglo de Oro", in *Guido Reni* 2023, pp. 15-30.

**García Fernández 2002.** Maria Soledad García Fernández, "La colección de muebles de Felipe V", in *El arte en la corte de Felipe V* 2002, pp. 373-84.

**García Frías-Checa 2016.** Carmen García Frías-Checa, "Los Borbones españoles y sus colecciones pictóricas del Seicento italiano", in *De Caravaggio a Bernini* 2016, pp. 87-105.

**García Gainza 1990.** María Concepción García Gaínz, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona 1990.

**García Zapata, Illescas Díez 2014.** Ignacio José García Zapata, Laura Illesca Díaz, "Las cuatro partes del mundo conocidas: Europa, América, África y Asia, de la Sacristía de la Catedral Primada de Toledo. Obras del platero Lorenzo Vaccaro", *Toletana. Cuestiones de teología e historia*, 2014, 30, pp. 377-400.

**Gasparotto 2006.** Davide Gasparotto, "Cavalli e cavalieri. Il monumento equestre da Giambologna a Foggini", in *Giambologna* 2006, pp. 88-106.

***Giambologna* 2006**. *Giambologna. Gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura,* catalogo della mostra a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (marzo – giugno 2006), Firenze 2006.

Gigli (1649) 1658. Giacinto Gigli, *Diario romano (1688-1670)*, a cura di G. Ricciotti, Roma 1658.

**Gil Saura 2023.** Yolanda Gil Saura, "El refinado gusto de un agente español en Roma. Antonio Pérez de Rúa y su correspondencia con el cardenal Moncada en 1671", *Archivo Español de Arte*, 2023, 384, pp. 377-92.

**Giometti 2010.** Cristiano Giometti, *Domenico Guidi 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010.

**Giometti 2013.** Cristiano Giometti, "NOCCHIERI, Francesco Maria", *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2013, vol. 78, s. n. p.

**Giometti 2014.** Cristiano Giometti, "OTTONI, Lorenzo», *Dizionario biografico degli Italiani,* 2014, vol. 80, s. n. p.

**Giometti 2016.** Cristiano Giometti, "REIFF, Gian Giacomo", *Dizionario Biografico degli italiani*, 2016, vol. 86, s. n. p.

***Giovan Battista Foggini* 2025.** *Giovan Battista Foggini: architetto e scultore granducale*, catalogo della mostra a cura di R. Spinelli (aprile - settembre 2025), Firenze 2025.

***Gli allievi di Algardi* 2019.** *Gli allievi di Algardi, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di VV. AA., Milano 2019.

***Gli ultimi Medici* 1974.** *Gli ultimi Medici. Il Tardo barocco a Firenze 1670-1743*, catalogo della mostra, a cura di VV. AA. (Detroit, The Detroit Institute of Art, 27 marzo-2 giugno; Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno-30 settembre 1974), Firenze 1974.

**Goldberg 1992.** Edward L. Goldberg, "Spanish taste, Medici politics and a lost chapter in the history of Cigoli's 'Ecce Homo'", *The Burlington Magazine*, 1992, 134, pp. 102-11

**Goldberg 1996.** Edward L. Goldberg. "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1857-1621: part II", *The Burlington Magazine*, 1996, 138, pp. 529-40.

**Golzio 1935.** Vincenzo Golzio, "Lo "studiolo" di Ercole Ferrata", *Roma. Biblioteca d'arte*, 1935, 47, pp. 64-74.

**Golzio 1939.** Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939.

**Gómez Moreno 1963.** María Elena Gómez Moreno, "La escultura religiosa y funeraria en El Escorial", in *IV Centenario del Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial 1563-1963*, a cura di E. Segura, Madrid 1963, 2 vols., vol. II, pp. 491-520.

**González, Riaza de los Mozos 2002.** Juan Luis González, Mónica Riaza de los Mozos, "Del saber de la Academia al gusto *amateur*: las colecciones de pintura y escultura clásica de Felipe V", in *El arte en la corte de Felipe V* 2002, pp. 173-94.

**González Asenjo 2005.** Elvira González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las artes. 1629-1679*, Madrid 2025.

**González-Palacios 1995:** Álvar González-Palacios, "Giovanni Giardini: New Works and New Documents", *The Burlington Magazine*, 1995, 137, pp. 367-76.

**González-Palacios 1996.** Álvar González-Palacios, "Le virtù di Madrid", *Antologia di Belle Arti*, 1996, 1, pp. 104-11.

**González-Palacios 2001.** Alvar González-Palacios, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras.* Madrid 2001.

**González-Palacios 2001.** Álvar González-Palacios, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras.* Madrid 2001.

**Gozzano 2004.** Natalia Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma 2004.

**Gritella 1992.** Gianfranco Gritella, *Juvarra. L'architettura*, Modena 1992, 2 voll.

**Guerriero 2018.** Simone Guerriero, "Sculpteurs vénitiens pour les cours et le collectionneurs d'Europe", in *Éblouissante Venise: Venise, les arts et L'Europe au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra a cura di C. Loise (settembre-gennaio 2018), Paris 2018, pp. 160-66

**Guerriero 2019.** Simone Guerriero, "Scultura veneziana del Settecento", in *Canaletto & Venezia*, catalogo della mostra a cura di A. Craievich (febbraio - giugno 2019), Milano 2019, pp. 246-55.

***Guido Reni* 2023.** *Guido Reni*, catalogo della mostra a cura di D. García Cueto (marzo – luglio 2023), Madrid 2023.

**Gutiérrez Pastor 2005.** Ismael Gutiérrez Pastor, "El escudo de armas de Carlos II entre ángeles tenantes de la iglesia de las Calatravas de Madrid y la influencia de Bernini en la decoración española del Barocco", *Archivo Español de Arte*, 2005, 312, pp. 419-27.

**Gutiérrez Robledo 2014.** José Luis Gutiérrez Robledo, "Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes: 1571-2014", *Salamanca. Revista de Estudios*, 2014, 59, pp. 237-75.

**Hampe 1996.** Teodoro Hampe, "El proceso de canonización de Santa Rosa (nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial)", *Historia Sacra*, 1996, 48, pp. 719-40.

**Hautecœur 1912.** Louis Hautecoeur, "La Renommée écrivant l'Histoire du Roi", par Domenico Guidi", *Gazette des beaux-arts*, 1912, 7, pp. 46-50.

***Heim Gallery* 1973.** *Paintings & sculptures of the Italian baroque: summer exhibition, May 30 - September 21. Heim Gallery, London*, London 1973.

**Hellwig 1990.** Karin Hellwig, "La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1990, 63, pp. 233-41.

**Helmstutler di Dio 2013.** Kelley Helmstutler di Dio, "Sculpted diplomacy: state gifts of sculpture from Italy to Spain in the sixteenth and seventeenth centuries", in *L'Arte del Dono* 2013, pp. 51-65

**Helmstutler di Dio 2024.** Kelley Helmstutler di Dio, *Shipping sculptures from early modern Italy: the mechanics, costs, risks, and rewards*, London 2024.

**Heras 2000**. Carmen Heras, "Juan Pascual y Colomer, memoria y catálogo de las formas del taller de vaciados, 1815", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2000, 90, pp. 82-118.

**Heredia Moreno 2021.** Carmen Heredia Moreno, "Reflexiones y precisiones sobre el origen y la difusión de las custodias de sol con águilas bicéfalas", *Laboratorio de Arte*, 2021, 33, pp. 77-104.

**Hermanin 1924.** Federico Hermanin, "Note su alcune opera di Alessandro Algardi", *Belvedere*, 1924, 5, pp. 57-60.

**Hermoso Cuesta 2008.** Miguel Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán y la Corte de Madrid*, Zaragoza 2008.

**Herrero, Gómez Muñoz 1998.** María Jesús Herrero Sanz, Isabel Gómez Muñoz, «Puntualizaciones sobre algunas obras de Pierre-Étienne Monnot en San Ildefonso», Reales Sitios, 1998, 137, pp. 76-78.

**Herrero 2000.** María Jesús Herrero Sanz, "Localización de las esculturas del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso según los Inventarios Reales", Reales Sitios, 2000, 144, pp. 14-25.

**Herrero 2001**. María Jesús Herrero Sanz, "Recorrido de la escultura clásica en el palacio de San Ildefonso a través de los inventarios reales", en *El coleccionismo de escultura clásica en España* 2001, pp. 239-58.

**Herrero 2005**: María Jesús Herrero Sanz, "Los vaciados de la Galería Baja del Palacio de la Granja de San Ildefonso y otros Reales Sitios", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2005, 101-01, pp. 101-30.

**Herrero 2008.** María Jesús Herrero Sanz, *Bronces en las colecciones de Patrimonio Nacional*, Madrid 2009.

**Herrero 2009a.** María Jesús Herrero Sanz, "Cambio de gusto y pasión coleccionista en escultura de los primeros Borbones españoles", in *Brillos en bronce* 2009, pp. 37-51.

**Herrero 2009b.** María Jesús Herrera Sanza, "Bronce de la Corona francesa y de la Electora Palatina para Carlos IV", *Reales Sitios*, 2009, 46, pp. 4-27.

**Honour 1958.** Hugh Honour, "Count Giovanni Baratta and his brothers", *The Connoisseur*, 1958, 137, pp. 170-77.

**Hübner 1862.** Emil Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin 1862.

***I Giustiniani e l'antico* 2001.** *I Giustiniani e l'antico*, catalogo della mostra a cura di G. Fusconi (ottobre 2001 - gennaio 2002), Roma 2001.

***Il carro d'oro di Johann Paul Schor* 2019.** *Il carro d'oro di Johann Paul Schor: l'effimero splendore dei carnevali barocchi*, a cura di VV. AA., Livorno 2019.

**Illescas 2021.** Laura Illescas, *Virgilio Fanelli: vida y obras de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678*), Tesi di dottorato inedita, Universidad de Salamanca 2022, 2 voll.

***Illuminismo e Ilustración* 2003.** *Illuminismo e Ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, a cura di VV. AA.,, Roma 2003.

***Il Seicento fiorentino* 1986.** *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo II*, catalogo della mostra a cura di VV. AA. (dicembre 1986 – maggio 1987), Firenze 1986, 3 voll.

***Il tocco di Pigmalione* 2023.** *Il tocco di Pigmalione: Rubens e la scultura a Roma*, catalogo della mostra a cura di F. Cappelletti, L. Simonato (novembre 2023 – febrero 2024), Roma 2023.

***In Sapientia Libertas* 2007.** *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, a cura di VV. AA., Madrid 2007

***Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio* 2004**. *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, a cura di VV. AA., Madrid 2004, 2 vols.

***I rapporti tra Roma e Madrid* 2014**. *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte e diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2014.

***Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts* 2002.** *Catalogue of Italian sculpture in the Detroit Institute of Arts*, a cura di VV. AA., Londra 2002, 2 voll.

***Jacob Jordaens y España* 2018.** *Jacob Jordaens y España*, a cura di M. Díaz Padrón, A. Diéguez, Barcelona 2018, 2 voll.

**Japón 2020.** Rafael Japón, "A Roman Chapel for Saint Rome in Lima. The commission of Melchiorre Cafà's sculpture, four paintings produced by the 'best European artist', and hundreds of medals to spread her worship", in *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, a cura di VV. AA., Roma 2020, pp. 265-74.

**Javier Campos 1996**. Francisco Javier Campos, "El Escorial y la imagen de la fiesta barroca", in *Literatura e imagen en El Escorial* 1996, pp. 337-404.

**Jesús Urrea 2011.** Jesús Urrea, "El templo, la capilla y el camarín de Nuestra Señora de Atocha de Madrid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 2011, 77, pp. 119-40.

**Jiméno 2021.** Frédéric Jiméno, "El gusto por el arte francés en la España del siglo XVIII", in *El gusto francés* 2021, pp. 71-91.

***Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock* 2008.** *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, a cura di C. Strunck, München 2008.

**Jordán de Urriés 2009.** Javier Jordán de Urriés, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid 2009.

**Junque de Vega, Ruiz Alcón (1958) 1985.** Paulina Junquera de la Vega, María Terea Ruiz Alcón, *Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*, Madrid 1985.

**Junquera 1979.** Juan José Junquera, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid 1979.

**Justi 1953.** Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid 1953.

**Kinew 2016.** Shawon K. Kinew, "New sources for Melchiorre Cafa's 1665 sculpture of Rose of Lima", *The Burlington Magazine*, 2016, 1.358, pp. 345-48.

**Kinew 2019.** Shawon K. Kinew, "La morbidezza in pietra: il concetto di scultura nella "Rosa da Lima" di Melchiorre Cafà", in *Gli allievi di Algardi* 2019, pp. 249-69.

**Klemenčič 2005.** Matej Klemenčič, "Antonio Corradini: appunti e proposte", in *Artisti in viaggio, 1660-1750: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M. Paola Frattolin, Venezia 2002, pp. 289-304.

**Kusche 1964.** María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid 1964.

***L'Arte del Dono* 2013.** *L'Arte del Dono: scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1500-1650*, a cura di M. von Bernstorff, S. Kubersky-Piredda, Milano 2013.

***La ilusión de la belleza* 2001.** *La ilusión de la belleza: una geografía de la estética*, catalogo della mostra a cura di VV. AA., Madrid 2001.

***La lección del tiempo* 2002.** *La lección del tiempo*, catalogo della mostra a cura di VV. AA. (dicembre-marzo 2003), Madrid 2003.

**Lankheit 1956.** Klaus Lankheit, "Florentiner Bronzearbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Zu den künstlerischen Beziehungen der Häuser Medici und Pfalz-Neuburg im Spätbarock", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1956, 7, pp. 185–210.

**Lankheit 1962.** Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962.

***La principessa saggia* 2006.** *La principessa saggia: l'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, catalogo della mostra a cura di S. Casciu (dicembre 2006 – aprile 2007), Firenze 2006.

***La púrpura del imperio* 1999**. *La púrpura del imperio*, catalogo della mostra a cura di M. A. Elvira Baraba, L. Nista (luglio-settembre 1999), Madrid 1999.

***La scultura a Genova e in Liguria* 1987-89.** *La scultura a Genova e in Liguria*, a cura di VV. AA., Genova 1998, 3 voll.

**Lavalle-Cobo 1989.** Teresa Lavalle-Cobo, "La estatua de La Fe velada del palacio de La Granja, obra de Antonio Corradini", *Archivo Español de Arte*, 1989, 246, pp. 211-15.

**Lavalle Cobo 1991. Teresa Lavall**e Cobo, "La obra de Andrea Procaccini en España", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1991, 73, pp. 379-98.

**Lavin 1968:** Irvin Lavin, "Five Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of his Early Works", *The Art Bulletin*, 1968, 50, 223-48.

**Leoni 1671.** Domenico Leoni Giovanni. *Breve ristretto della vita meravigliosa della venerabile serva di Dio suor Rosa di S. Maria da Lima del Perù*, Roma 1665.

***Le porcellane italiane* 1935.** Giuseppe Morazzoni, *Le porcellane italiane*, catalogo della mostra a cura di G. Morazzini (ottobre 1935), Milano 1935.

**Lingo 2007.** Estelle C. Lingo, *Françoise Duquesnoy and the Greek ideal*, New Haven, London 2007.

***Literatura e imagen en El Escorial* 1996**. *Literatura e imagen en el Escorial*, a cura di F. J. Campos Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial 1996.

**Loffredo 2019-21.** Fernando Loffredo, "Memorias de Algardi en un "Busto de Apolo" del Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 2019-21, 37, pp. 91-95.

**López Castán 2012.** Ángel López Casta, "Jean Ranc y la decoración de la Galería de Poniente del Real Alcázar de Madrid en 1734", *Boletín del Museo e Inistituo Camón Aznar*, 2012, 109, pp. 177-94

**López Conde 2019.** Rubén López Conde, "Las relaciones artísticas entre el príncipe Ludovisi y la monarquía española. Nuevos datos y evidencias", *Locus Amoneus*, 2019, 17, pp. 45-65.

**López Gajate 1995.** Juan López Gajate, *El Cristo Blanco de Cellini*, San Lorenzo de El Escorial 1995.

**López-Guadalupe 2003-04.** Juan Jesús López-Guadalupe, "El mecenazgo artístico del Cardenal Belluga: la Capilla de la Virgen de Los Dolores en la Iglesia Mayor de Motril", *Imafronte: revista de historia del arte*, 2003-04, 17, pp. 69-112

**López Torrijos 1985**. Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1985.

**Lorente 1949.** Manuel Lorente, "Sobre el bronce de Bernini en el Prado"*, Archivo Español de Arte*, 1949, 22, pp. 281-85

***Luca Giordano y España* 2002.** *Luca Giordano y España*, catalogo della mostra a cura di A. E. Pérez Sánchez (marzo – giugno 2002), Madrid 2002.

**Luisa Roldán 2024.** *Luisa Roldán: escultora real,* catalogo della mostra a cura di M. A. Marcos

Villán, P. Amador Marrero (novembre 2024-marzo 2025), Valladolid 2024.

**Luzón 2000.** José María Luzón, "Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso", in *El Real Sitio de La Granja* 2000, pp. 203-19.

***L'idea del Bello* 2000.** *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di VV. AA., (marzo-giugno 2000), Roma 2000.

***L'immagine sovrana* 2023**. *L'immagine sovrana: Urbano VIII e i Barberini*, catalogo a cura di M. Cicconi, F. Gennari (marzo – luglio 2023), Roma 2023.

***L'ultimo Bernini* 1996.** *L'ultimo Bernini: 1665-1680; nuovi argomenti, documenti e immagini,* a cura di V. Martinelli, Roma 1996.

***Madrid en la colección Abelló* 2023.** *Madrid en la colección Abelló: pintura y dibujos de los siglos XVII al XX*, catalogo della mostra a cura di A. Aterido (marzo - aprile 2023), Madrid 2023.

**Maestre 1936.** Estanislao Maestre, *San Ildefonso: La Granja, Valsaín, Riofrío: apuntes para un guía*, La Granja de San Ildefonso 1936.

**Maier 2010.** Jorge Maier, "Las antigüedades en Palacio: ideología y función de las Colecciones Reales de arte antiguo en el siglo XVIII", *Reales Sitos*, 2010, 183, pp. 6-29.

***Majesty of Spain* 2001.** *The Majesty of Spain: Royal Collections from the Museo del Prado and the Patrimonio Nacional*, catalogo della mostra a cura di VV. AA. (marzo-settembre 2001), Mississippi 2001.

**Malvasia 1678.** Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, 2 voll.

**Manfrè 2016.** Valeria Manfrè, "El virrey Francisco de Benavides, IX conde de Santiesteban y el diseño del territorio: arquitecturas defensivas e ingenieros en Messina", in *La Sicilia dei Viceré nell'età degli Asburgo (1615-1700)*, a cura di S. Piazza, Palermo 2016, pp. 227-46.

**Maral, Carpentier-Vanhaverbeke 2020**. Alexandre Maral, Valérie Carpentier-Vanhaverbeke, *Antoine Coysevox (1640-1720) : le sculpteur du Grande Siècle*, Paris 2020.

**Marín Pérez, Fernández Sánchez 1907.** Andrés Marín Pérez, Ildefonso Fernández Sánchez, *Guía Histórica y Descriptiva del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1907.

**Martín 1991.** Fernando A. Martín, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*, Madrid 1991.

**Martin 2000.** Frank Martin, "Two Angels by Bernardino Cametti in Madrid", *The Burlington Magazine*, 2000, 1.163, pp. 104-07.

**Martin 2019.** *Camillo Rusconi. Ein Bildhauer des Spätbarock in Rom*. Berlín y Múnich: Deutscher Kunstverlag.

**Martinelli 1996.** Valentino Martinelli, "L'ultimo crocifisso del Bernini", in *L'ultimo Bernini* 1996, pp. 161-79

**Martínez (1675) 1866.** Jusepe Martínez, *Discurso Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, a cura di V. Carderera, Madrid 1866.

**Martínez (1675) 2006.** Jusepe Martínez, *Discurso Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, a cura di M. E. Manrique Ara, Madrid 2006.

**Martínez Arranz 2020.** Raúl Martínez Arranz, "The Apollo Coach by Cristoforo Schor", *The Burlington Magazine*, 2020, 1.412, pp. 938-45.

**Martínez Leiva, Rodríguez Rebollo 2015**. Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y sus colecciones artísticas*, Madrid 2015.

**Martínez Leiva 2004.** Gloria Martínez Leiva, "La urna donada a San Isidro por la reina doña Mariana de Neoburgo", *Archivo Español de Arte*, 2004, 305, pp. 81-84

**Martínez Leiva 2016.** Gloria Martínez Leiva, "De profano a Sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la catedral de Toledo", in *Estudios de platería de San Eloy*, a cura di J. Rivas, Murcia 2016, pp. 361-74.

**Martínez Leiva 2018**: Gloria Martínez Leiva, "St Michael defeating the Devil by Lorenzo Vaccaro: A sculpture to intercede for the soul of several important owners", *Journal of the History of Collections*, 2018, 30, pp. 113-25.

**Martínez Leiva 2018b.** Gloria Martínez Leiva, "Art as diplomacy: John Closterman 's portraits of Carlos II of Spain and his wife Queen Maria Anna of Neuburg", *The Burlington Magazine*, 2018, 1382, pp. 380-86.

**Martínez Leiva 2019**. Gloria Martínez Leiva, "De escultura palatina para la reina Mariana de Neoburgo a pieza devocional para santa Teresa de Jesús: un *San Miguel Arcángel* de Alessandro Algardi", *Hispanic Research Journal*, 2019, 20, 5, pp. 472-90.

**Martínez Leiva 2021**. Gloria Martínez Leiva, "Matrimonio, diplomacia y artistas: arte francés en España (1660-1700)", in *El gusto francés* 2021, pp. 37-43.

**Martínez Leiva 2022.** Gloria Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*, Madrid 2022.

**Martín González (1973) 1996**. Juan José Martín González, "La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas", in *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*, a cura di A. Bonet Correa (*Summa Artis: Historia general del Arte*, vol. XXVI), Madrid 1996, pp. 243-431.

**Martín González 1983.** Juan José Martín González, *Escultura barroca en España, 1660-1770*, Madrid 1983

**Martín González 1984.** Juna José Martinez González, "Escultura italiana del siglo XVII en España", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, a cura di C. de Benedictis, 1984, pp. 467-72.

**Martín González 1989.** Juan José Martín González, "Los escultores de la Real Academia de San Fernando en la época de Carlos III", in *El arte en tiempo de Carlos III*, a cura di VV. AA., Madrid 1989, pp. 257-66.

**Martín González 1990.** Juan José Martínez González, *Luis Salvador Carmona: escultor y académico*, Madrid 1990.

**Martín González 1991.** Juan José Martín González, *El Escultor en Palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*, Madrid 1991.

**Martín Marcos 2011.** David Martín Marcos, *El Papado y la Guerra de Sucesión español*, Madrid 2011.

**Martín Marcos 2011.** David Martín Marcos, *El Papado y la Guerra de Sucesión español*, Madrid 2011.

**Martín Sedeño (1825) 1845.** Santos Martín Sedeño, Compendio histórico, topográfico y mitológico de los jardines y fuentes del Real Sitio de San Ildefonso […], Segovia 1845.

**Martín Sedeño (1825) 1854.** Santos Martín Sedeño, *Descripción del Real Sitio de San Ildefonso, sus jardines y sus fuentes*, a cura di Andrés Gómez de Somorrostro y Martín, Segovia 1854.

Mascareñas 1650. Jerónimo Mascareñas, *Viage de la S. Reyna Doña Mariana Ana de Austria segunda muger de Don Phelipe quarto deste nombre… hasta la real corte de Madrid,* desde la imperial de Viena, Madrid 1650

**Matilla 1982.** Antonio Matilla, "La Real Posesión de Vista Alegre, residencia de la Reina Doña María Cristina y el Duque de Riansares", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1982, 19, pp. 283-348.

**Matilla 1997**. José Manuel Matilla, *El Caballo de Bronce: la estatua ecuestre de Felipe IV, arte y técnica al servicio de la monarquía*, Madrid 1997.

**Maura (1915) 2018.** Gabriel Maura, *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica*, a cura di R. Martínez López, L. Ribot, Madrid 2018, 2 voll.

**Maura (1942) 1990.** Gabriel Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid 1990.

**Mayer 1923.** August L. Mayer, "Retratos españoles en el extranjero", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1983, 331, pp. 122-25.

**Mayorga 1913:** Martín de Mayorga, "Los Crucificados del Real Monasterio de El Escorial", *La ciudad de Dios*, 1913, 93, pp. 176-87.

**Mediavilla 2003.** Benito Mediavilla, "Documentos relacionados con la Santa Forma de El Escorial", in *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía: actas del Simposio*, a cura di F. J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial 2003, 2 voll., vol. 1, pp. 211-34.

**Mediavilla 2005.** Benito Mediavilla, *Inventario de documentos sobre el real monasterio del Escorial*

*existentes en el archivo de su real biblioteca*, El Escorial 2005.

***Melchiore Cafà 2006.*** *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Valletta 2006

**Meneses y Arce 1670.** Gonzalo de Meneses y Arce, *Ilustración de la Rosa del Perú*, Lima 1670.

**Mesonero Romanos 1861.** Ramón de Mesoneros Romanos, *El antiguo Madrid, paseos anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid 1861.

**Mínguez 2013.** Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*, Madrid 2013.

**Molonia 2008.** Giovanni Molonia, "La famiglia degli argentieri Juvarra nei documenti archivistici messinesi", in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di S. Rizzo (ottobre - novembre 2004), Catania 2008, 2 voll., vol. II, pp. 1.115-25.

**Montagu 1970.** Jennifer Montagu, "Antonio and Giuseppe Giorgetti: sculptors to cardinal Francesco Barberini", *The Art Bulletin*, 1970, 52, pp. 278-98.

**Montagu 1971.** Jennifer Montagu, "Un dono del cardinale Francesco Barberini al re di Spagna", *Arte illustrata*, 1971, 4, pp. 42-51.

**Montagu 1975.** Jennifer Montagu, "Antonio Montauti's "Return of the prodigal son", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1975, 54, pp. 15-24.

**Montagu 1984.** Jennifer Montagu, "The graphic work of Melchior Cafà", *Paragone*, 1984, 413, pp. 50-61

**Montagu 1985.** Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven, London 1985, 2 voll.

**Montagu 1989**. Jennifer Montagu, *Roman Baroque sculpture: the industry of art*, London, New Haven, 1989

**Montagu 1996.** Jennifer Montagu, *Gold, silver and bronze: metal sculpture of the Roman baroque*, London, New Haven 1996.

**Montanari 1997a:** Tomaso Montanari, "La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolini, gli Ottoboni e gli Odescalchi", *Storia dell'Arte*, 1997, 90, pp. 250-300.

**Montanari 1997b:** Tomaso Montanari, "Il cardinale Decio Azzolini e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia", *Studi Settecenteschi*, 1997, 38, pp. 185-274.

**Montanari 1998.** Tomaso Montanari, "Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana", in *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, a cura di A. Angelini, Siena 1998, pp. 227-77.

**Montanari 2003.** Tomaso Montanari, "Da Luigi XIV a Carlo II. Metamorfosi dell'ultimo capolavoro di Gian Lorenzo Bernini", in *Arte y Diplomacia* 2003, pp. 403-14.

**Montanari 2006.** Tomaso Montanari, "Il Matrimonio mistico e la Visione delle Rose di Santa Rosa da Lima: due rilievi di Cafà alle Descalzas Reales de Madrid", in *Melchiorre Cafà* 2006, pp. 131-38.

**Montanari 2009.** T. Montanari, "Bernini per il Bernini: il secondo "Crocifisso" monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi", *Prospettiva*, 2009, 136, pp. 2-25.

**Montanari 2016:** Tomaso Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016.

**Montañés 1996**. Luis Montañés, "Relojería", in *Las Artes Decorativas en España*, a cura di A. Bonet Correa (*Summa Artis: Historia general del Arte*, vol. XLV), Madrid 1999, 2 voll. vol. I, pp. 263-319..

**Montañez 1959.** Luis Montañés, "Un reloj escurialense en el Museo de Kassel. La afición de una reina por los relojes", *Archivo Español de Arte*, 1959, 128, pp. 326-29.

**Montigiani 2007.** V. Montigiani, "La "grande applicazione al naturale", nei "Crocifissi" di Pietro Tacca", in *Pietro Tacca 2007*, pp. 75-101.

**Mora 1998.** G. Mora, *Historias del mármol. La Arqueología clásica en el siglo XVIII*, Madrid 1998.

**Morales Folguera 2018**. José Miguel Morales Folguera, *El apogeo de la fiesta barroca en Nápoles y Sicilia por el rey Felipe V,* Málaga 2018.

**Morán, Rudolf 1992.** Miguel Morán Turina, Karl Rudolf, "Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las colecciones reales", *Archivo Español de Arte*, 1992, 65, pp. 289-302**.**

**Morán 1994.** Miguel Morán, "Las estatuas del Alcázar: notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias", en *El Real Alcázar de Madrid* 1994, pp. 248-63.

**Morán 2009.** Miguel Morán, "Carlos II y El Escorial", in *Carlos II: el rey y su entorno cortesano* 2009, pp. 221-38.

**Morán 2010.** Miguel Morán, *La memoria de las piedras: anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid 2010.

**Morán 2013.** Miguel Morána Turina, "Fue un final asombroso, sí, pero un final", in *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)*, catalogo della mostra a cura di J. Portús (ottobre-febbraio 2014), Madrid 2013, pp. 75-91

**Morelli 2020.** Laura Morelli, "I ritratti di uomini illustri degli Uffizi dipinti da Carlos Ventura Sacconi, Giovanni Pietro Pollini e Giovanni Berti", in *Donum studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, a cura di M. Betti, C. Brovadan, Firenze 2020, pp. 241-67.

**Moscariello 2025.** Gerardo Moscariello, *Pietro Tacca (1577-1640)*, tesi di dottorato inedita, Università degli Studi di Bologna, 2025.

**Mugaburu (1712) 1917-18.** F. de Mugaburu, *Diario de Lima (1640–1694): Crónica de la época colonial*, a cura di H.H. Urteaga, C.A. Romero, Lima 1917–18), 2 voll.

**Muñoz González 1999:** María Jesús Muñoz González, "Los relieves de bacanales que decoraban el Alcázar", *Archivo Español de Arte*, 1999, 288, pp. 576-82

**Muñoz Jiménez 1996.** José Miguel Muñoz Jiménez, "El Escorial como santuario contrarreformista", in *Literatura e imagen en El Escorial* 1996, pp. 811-34.

**Nappi 1983.** Edoardo Nappi, "I viceré e l'arte a Napoli", *Napoli Nobilissima*, 1983, 23, pp. 41-57.

**Nava Cellini 1956.** Antonio Nava Cellini, "Contributi a Melchiorre Caffa", *Paragone*, 1956, 7, pp. 17-31

**Nava Cellini 1961**. Antonia Nava Cellini, "Un'opera di Pietro Bernini", *Arte antica e moderna*, 1961, 4, pp. 288-90.

**Nava Cellini 1967.** Antonia Nava Cellini, "Note per l'Algardi, il Bernini e il Reni", *Paragone*, 1967, 207, pp. 35-52.

**Nicolau Castro 1990**. José Nicolau Castro, "Unos bronces de Alessandro Algardi en el monasterio Toledo de las madres capuchinas", *Archivo Español de Arte*, 1990, 249, pp. 1-14

**Niño 1945.** Felipa Niño, "Bernini en Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1945, 69, pp. 150-61.
o Giometti 2017, s. n. p;

**Ojeda 2023.** Ramón Ojeda, "Fray Antonio González de Acuña: procuraduría de un dominico limeño en Europa", *Studia histórica. Historia Moderna*, 2023, 45, pp. 213-38.

**Oliván 2014.** Laura Oliván, "Gobierno, género y legitimidad en las regencias de Isabel de Borbón y Mariana de Austria", *Historia y Políticas: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2014, 34, pp. 21-48.

**Onori 2021.** Maria Onori, *"Natione spagnuola": arte e committenza iberica a Roma (1647-1700)*, tesi di dottorato inedita, La Sapienza. Università di Roma, 2021

**Ortega, Sancho 1994.** Javier Ortega, José Luis Sancho, "Entre Juvarra y Sacchetti: el emblema oriental de la Granja de San Ildefonso", *Reales Sitios*, 1994, 119, pp. 55-64.

**Ossorio, Sala (1862-65).** Manuel Ossorio y Bernard, José Sala y Sardá, *Tesoros de la Escultura. Colección fotográfica de las mejores obras existentes en el Real Museo y fuera de él*, Madrid 1862-65, 6 vols.

**Ostrow 1991.** Steven F. Ostrow, "Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: patronage and politics in Seicento Rome", *The Art Bulletin*, 1991, 73, pp. 89-118.

**Páez Aguiló 2008.** María Paz Aguiló, "Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII", in *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, a cura di VV. AA., Madrid 2008, pp. 50-62

**Palomino (1715-24) 1988.** Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, a cura di autore/autrice non specificato, Madrid 1988, 3 voll.

**Palomino (1724) 2008.** Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, a cura di M. Morán Turina, Madrid 2008.

**Paredes González 2010.** Jerónimo Paredes González, "Cristos del Monasterio de El Escorial en bronce, madera, mármol y marfil", in F. J. Campos y Fernández de Sevilla (eds.), *Los crucificados, religiosidad y cofradía y arte: Actas del Simposium*, San Lorenzo de El Escorial 2010, pp. 1.125-38.

**Parilla 2019.** Francesca Parrilla, *Da Roma alla corte madrilena. La circolazione dei repertori a stampa di ornamento e decorazione tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo"*, s. l. 2019

**Parra 1670**. Jacinto de la Parra, *La bienaventurada Rosa peruana de S. María, de la Tercera Orden de Santo Domingo. Su admirable vida y preciosa muerte*. Madrid 1670.

**Pascoli (1730-36) 1992**. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, a cura di A. Marabottini, V. Martinelli, Perugia 1992.

**Pascual Chenel 2009.** Álvaro Pascual Chenel, "Algunas precisiones en torno al retrato ecuestre de Carlos II de Giovanni Battista Foggini: relaciones e influencias", Boletín del Museo del Prado, 2009, 27, pp. 72-84

**Pascual Chenel 2010.** Álvaro Pascual Chenel, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid 2010.

**Pascual Chenel 2012.** Álvaro Pascual Chenel, "Algunas consideraciones acerca de los bronces ecuestres italianos de Carlos II: vicisitudes, relaciones, usos y funciones", *Archivo Español de Arte*, 2012, 338, pp. 165-80.

**Pereda 2017.** Felipe Pereda, *Crimen e ilusión: el arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid 2017.

**Pérez de Tudela 2015.** Almudena Pérez de Tudela, "Las intervenciones historicistas de José María Florit en los capítulos y palacios de los Austrias del Real Monasterio de El Escorial", *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, 2015, 1, pp. 115-36.

**Pérez Samper 2019.** María Ángeles Pérez Samper, "Un viaje por el Mediterráneo: Felipe V en 1702", in *Actes del VIII Congrés d'Història Moderna de Catalunya. Catalunya i el Mediterrani*, a cura di VV. AA., Barcelona 2019, pp. 998-1019.

**Pérez Sánchez 1960**: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio", *Archivo Español de Arte*, 1960, 130-131, pp. 293-94.

**Pérez Sánchez 1965**. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965.

**Pérez Sánchez 1972**. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. Dibujos españoles. Siglos XV-XVII*, Madrid 1972.

**Pfulg 1996**. Gérard Pfulg, "Ferdinando Reyff (1690-1750); sculpteur et architecte romain, bourgeois de Fribourg; sa formation à l'Académie Saint-Luc", *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1996, 53, pp. 255-62.

**Pierguidi 2016.** Stefano Pierguidi, "I rilievi di Pierre-Étienne Monnot per Livio Odescalchi: libere associazioni tra Domenichino, Albani e Correggio e un'invenzione sorprendente», in Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri, a cura di V. Miarelli, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma 2016, pp. 165-72.

**Pierguidi 2023.** Stefano Pierguidi, "Virreyes, embajadores, intendentes, teólogos. Treinta años de (borrascosas) relaciones entre Guido Reni y España", in *Guido Reni* 2023, pp. 79-92.

***Pietro Tacca* 2007.** *Pietro Tacca: Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra a cura di F- Falletti (maggio – agosto 2007), Florencia 2007.

**Pignatelli 2016.** Giuseppe Pignatelli, "Alcune considerazioni sulla statua equestre di Filippo V a Napoli (1702-1707)", in *Tra Napoli e Spagna. Città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, a cura di G. Amirante, M. G. Pezone, Napoli 2016, pp. 165-74.

**Pita Andrade 1960.** José Manuel Pita Andrade, "Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la casa de Alba", en *Varia Velazqueña*, Madrid 1960, 2 voll., vol. I, pp. 400-13.

**Pizzo 2000.** Marco Pizzo, "Far Galleria": collezionismo e mercato artistico tra Venezia e Roma nelle lettere di Quintiliano Rezzonico a Livio Odescalchi (1676-1709)", *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 200, 89, pp. 43-84.

**Pizzo 2002.** Marco Pizzo, "Livio Odescalchi e i Rezzonico: documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo", *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2002, 26, pp. 119-536.

***Plasmato dal fuoco* 2019.** *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra a cura di VV. AA. (settembre 2019 – gennaio 2020), Firenze 2019.

**Plaza Santiago 1975.** Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975.

**Poleró 1957.** Vicente Poleró, *Catálogo de los cuadros del real monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid 1857.

**Pollak 1928.** Oskar Pollack, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Wien 1928

**Polleross 2022.** Friedrich Polleross, *Die Repräsentation der Habsburger (1493-1806)*, Petersberg 2022.

***Pompa 1649*.** *Pompa Festiva y Real Aparato, que dispuso alegre y executó gozoso el Real Monasterio de San Lorenzo, Octava Maravilla del Mundo, en el recibimiento de la Serenissima Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Austria*…. Madrid 1649.

**Ponz (1772-94) 1947.** A. Ponz, *Viaje a España, seguido de los dos tomos del viaje fuera de España*, a cura

di C. M. del Rivero, Madrid 1947.

**Pope-Hennessy, Lightbrown 1964**. John Pope-Hennessy, Ronald W. Lightbrown, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, 2 vols.

***Porphyre* 2003**. *Porphyre : la pierre pourpre, des Ptolémées aux Bonaparte*, catalogo della mostra a cura di P. Malgouyres, C. Blanc-Riehl (novembre 2003 – febbraio 2004), Paris 2003.

**Portela Sandoval 1994.** Francisco José Portela Sandoval, "Varia sculptorica escurialense", in *La escultura en el Monasterio del Escorial*, a cura di F. J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial 1994, pp. 215-53

**Portela Sandoval 1994.** Francisco José Portela Sandoval, "Varia sculptorica escurialense", in *La escultura en el Monasterio del Escorial*, a cura di F. J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial 1994, pp. 215-53.

**Preimesberger 1973.** Rudolf Preimesberger, "CAFA, Melchiorre", *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1973.

**Quevedo 1849.** José Quevedo, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año de 1848*… Madrid 1849.

**Redín 2002.** Gonzalo Redín, "Giacomo Del Duca, il ciborio della certosa di Padula e il ciborio di Michelangelo per Santa Maria degli Angeli", *Antología di Belle Arti*, 2002, 63-66, pp. 125-38.

**Riaza de los Mozos, Simal 2006:** Mónica Riaza de los Mozos y Mercedes Simal, "*La Statua è un prodigio dell'arte*: Isabel de Farnesio y la colección de Cristina de Suecia en La Granja de San Ildefonso", *Reales Sitios*, 2006, 144, pp. 56-67.

**Ribot 1982.** Luis Ribot, *La revuelta antiespañola de Mesina: causa y precedentes (1591-1674)*, Valladolid 1982.

**Ribot 1999.** Luis Ribot, "Carlos II: el centenario olvidado". *Studia Historica: Historia Moderna*, 1999, 20, s. n. p.

**Ribot 2025.** Luis Ribot, *Carlos II. El final de la España de los Austrias (1665-1700)*, Madrid 2025.

**Rice 2006.** Louis Rice, "Cafa's conclusion", in *Melchiorre Cafà* 2006, pp. 139-52

**Rizzo 1983.** Antonio Rizzo, "Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani", *Storia dell'arte*, 1983, 47, pp. 211-33.

**Roberto 2004.** Sebastiano Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi: arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004.

**Rodríguez 1992.** Rodríguez, Delfín (1992). *Hacía una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Rodríguez 2003.** Delfín Rodríguez Ruiz, "Sobre el modelo de bronce de la *Fontana dei Quattro*

*Fiumi* de Gian Lorenzo Bernini conservado en el Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, 2003, 155, pp. 26-41.

**Rodríguez Rebollo 2005.** Ángel Rodríguez Rebollo, Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892), Madrid 2005.

**Rotondo 1862:** Antonio Rotondo, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo, comúnmente llamado del Escorial*, Madrid, 1862.

**Rousset de Missy 1719.** Jean Rousset de Missy, *Histoire Publique, Et Secrète De la Cour De Madrid; Dès l'avènement du Roi Philippe V. à la Couronne: Avec des considérations sur l'État présent de la Monarchie Espagnole*, Paris 1719.

**Rudolf, Prosperi Valenti Rondinó 2024.** Stella Rudolph, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti (1625-1713), tra la magnificenza del Barocco e il sogno d'Arcadia*, Roma 2024.

**Ruiz Alcón 1982**. María Terea Ruiz Alcón, "Placa de la Anunciación de piedras duras", *Archivo Español de Arte*, 1982, 55, pp. 109-13.

**Ruiz Cabrera 2013.** Miguel Ruiz Cabrera, "Familia y gran mundo: el archivo privado de la infanta doña Eulalia de Borbón (1875-1907) en el Archivo General de Palacio", *Real Sitios*, 2013, 196, pp. 64-68.

**Sáenz de Miera 1994a.** José Sáenz de Miera, "El reinado de Carlos II y la terminación del Alcázar", en *El Real Alcázar de Madrid* 2024, pp. 164-70.

**Sáenz de Miera 1994b**. José Sáenz de Miera, "Lo raro del orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid", en *El Real Alcázar de Madrid* 2024, pp. 264-87

**Sáez Vidal 1985.** Joaquín Sáez Vidal, *El arte barroco en Alicante (1691-1770)*, Alicante 1985.

**Saint-Simon (1879-193)**. Saint-Simon, *Mémoires*, a cura di VV. AA., Paris (1879-1930), 42 voll.

**Salas 1940-41:** Xavier de Salas, "Compra para España de la colección de antigüedades de Cristina de Suecia", *Archivo Español de Arte*, 1940-41, 44, pp. 242-46.

**Salinas 1884.** Antonino Salinas, "Di un bozzetto del monumento messinese di Carlo II modellato da Giacomo Serpotta", *Archivio Storico Siciliano*, 8, pp. 483-90.

**Salort, Frutos 2003**. Salvador Salort, Leticia de Frutos, "La colección artística de don Pedro de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672)", *Ricerche sul '600 napoletano*, 2003, 47, pp. 47-110.

**Salort 2002.** Salvador Salort Pons, *Velázquez en Italia*, Madrid 2002.

**Salort 2004.** Salvador Salort, "Relaciones artísticas entre las cortes de Madrid y Florencia en tiempos de Cosme III", in *El Viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, catalogo della mostra a cura di A. Neira Cruz (ottobre 2004 - gennaio 2005), Santiago de Compostela 2004, pp. 347-61.

**Saltillo 1955.** Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, marqués de Saltillo, "Plateros madrileños (1590-1660)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1955, 137, pp. 201-45.

**Sánchez Cantón 1933.** Francisco Javier Sánchez Cantón, Francisco Javier, Museo del Prado. Catálogo, Madrid 1933.

**Sánchez Rivero 1933.** Ángel Sánchez Rivero, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid 1993.

**Sancho 1989**. José Luis Sancho, "La reconstrucción del Monasterio de El Escorial tras el incendio de 1671", *La ciudad de Dios*, 1989, 202, pp. 675-733.

**Sancho 1994.** José Luis Sancho, "El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V", in *El Real Alcázar de Madrid* 1994, pp. 96-111.

**Sancho 1995.** José Luis Sancho, *La arquitectura de los Reales Sitios. Catálogo histórico de los Palacios, jardines y Patronatos Reales de Patrimonio Nacional*, Madrid 1995.

**Sancho 2002.** José Luis Sancho, "De la galería del rey a la galería de la reina: Felipe V en sus interiores", in *El arte en la corte de Felipe V* 2002, pp. 329-352.

**Sancho 2009.** José Luis Sancho, "Carlos IV y los pequeños bronce: la compra de la colección del conde de Paroy", in *Brillos en bronce* 2009, pp. 53-71.

**Sancho 2019.** José Luis Sancho,"«Como el Escorial pero más pulido». Arquitectura y ornamentación del siglo XVIII y reformas del siglo XIX en los reales monasterios de las Descalzas y de la Encarnación", in *La otra Corte: mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y Encarnación*, catalogo della mostra a cura di F. Chenca (X), Madrid 2019, pp. 182-99.

**Sanguineti 2015**: Daniel Sanguineti, "PELLÉ, Onorato", *Dizionario Biografico degli italiani*, 2015, vol. 82, s. n. p.

***Santa Rosa de Lima y su tiempo* 1995.** *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, a cura di J. Flores Araoz, Lima 1995.

**Santiago 1967.** Elena Santiago, "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVIII en España", *Archivo Español de Arte*, 1967, 158, pp. 115-32.

**Santos 1667:** Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real*…, Madrid 1667.

**Santos 1698.** Francisco de los Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*…, Madrid 1698.

**Sapori 2011.** Giovanna Sapori, "Profilo di Fausto Poli "sovrintendenti alle arti" nella cas Barberini", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 2006, 61, pp. 195-283.

**Sarrablo Aguareles 1956.** Eugenio Sarrablo, "La cultura y el arte venecianos, en sus relaciones con España, a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVIII", *Revista de Archivos, Bibliotecas* y *Museos,* 1956, 62, pp. 639-84.

**Schelstrate (1688) 1949.** *Le corresponde a Emmanuel Schelstrate, préfet de la Bibliotèque Vaticane*, a cura di L. Ceyssens, Roma 1949.

**Schlegel 1969. Ursula** Schlegel, "Alcuni disegni di Camillo Rusconi, Carlo Maratta e Angelo de'Rossi", *Antichità Viva*, 1969, 8, pp. 28-41.

**Schröder 2001.** Stephan Friedrich Schröder, "Las series de los Doce Emperadores", in *El coleccionismo de escultura clásica en España*, pp. 43-60.

***Sculpture française* 1988.** Sculpture française. Renaissance et temps modernes, a cura di Jean-René Gaborit, Paris 1998, 2 voll..

**Sedlmayr (1976) 1996.** Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Milano 1996.

**Serrano 2015.** Felipe Serrano, "El regalo devocional entre España y Roma: el Nazareno de Luisa Roldán", *Goya*, 2015, 353, pp. 288-303

**Setaro 2021.** Paolo Setaro, *"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)*, tesi di dottorato inedita, Universidad Autónoma de Madrid, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2021.

**Silva 1995.** Pilar Silva, "La escultura en Madrid en la época de Carlos II: importación de obras y coleccionismo", *Anales de Historia del Arte*, 1995, 5, pp. 205-24.

**Silva 2001:** Pilar Silva, "La escultura clásica en las colecciones reales: de Felipe II a Felipe V" in *El coleccionismo de escultura clásica en España* 2001, pp. 11-41.

**Simal 2006a:** Mercedes Simal, "Isabel de Farnesio y la colección real de escultura: distintas noticias sobre comprar, regalos, restauraciones y el encargo del "Cuaderno de Aiello", *Archivo Español de Arte*, 2006, 315, pp. 263-278.

**Simal 2012**: Mercedes Simal, "Una mirada a la corte de Felipe V: el bautizo de la infanta Isabel en el palacio del Buen Retiro, obra de Antonio González Ruiz", *Goya*, 2012, 339, pp. 146-161.

**Simal 2013:** Mercedes Simal, "Esperando a "Madama Infante": preparativos, regalos y un nuevo cuarto en el Buen Retiro y en Aranjuez para el infante don Felipe y Luisa Isabel de Borbón", in *La corte de los Borbones*, a cura di VV. AA, Madrid 2012, 3 voll, vol. 3, pp. 1915-47.

**Simal 2016a.** Mercedes Simal, El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante los reinados de Felipe V y Fernando VI: de "villa de placer" a residencia oficial del monarca (1700-1759), tesi di dottorato inedita, Universidad Complutense di Madrid, 1990,

**Simal 2016b.** Mercedes Simal, "Marmi per la decorazione del palazzo della Granja de San Ildefonso, residenza di Filippo V e Elisabetta Farnese", in *Splendor marmor*is 2016, pp. 233-57.

**Simal 2016c.** Mercedes Simal, "Isabel de Farnesio y el palacio del Buen Retiro: la reforma del cuarto de los reyes en la nueva residencia oficial de los monarcas (1734-1746)", in *Matronazgo y arquitectura*, a cura di C. Martínez López, Granada 2016, pp. 421-502.

**Sorrentino 1913.** Antonio Sorrentino, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta nel Museo di Trapani", *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1913, 7, pp. 379-87.

**Souchal (1977–93).** Françoise Souchal, French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV, Oxford 1977-93, 4 voll.

***Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries* 1990**. *Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*, a cura di J. Brown, Richard G. Mann, Cambridge 1990.

***Splendor marmor*is 2016**. *Splendor marmoris. I colori del marmo tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela, Roma 2016.

**Stepánek 1990.** Pavel Stepánek, "Dos bocetos para la Sagrada Forma de Claudio Coello, en Praga", *Reales Sitios*, 1990, 103, pp. 30-36.

**Straluzzo 1987.** Franco Strazzullo, "Alcuni documenti inediti attinenti la Storia dell'arte del '600 napoletano", *Ricerche sul '600 napoletano*, 1987, 7, pp. 177-95, 182-83.

**Strunck 2021.** Christina Strunck, "Johan Paul Schor, capo disegnatore della famiglia Colonna: nuove piste di ricerca", *Heidelberg: arthistoricum*, 2021, s. n. p.

**Sullivan 1989.** Edward J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid 1989.

**Sutera 2018.** Domenica Sutera, "I monumenti ai sovrani spagnoli in Sicilia nella seconda metà del Seicento: Il caso di Filippo IV a Palermo e di Carlos II a Messina", in *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*, a cura di M. Gómez-Ferrer Lozano, Valencia 2018, pp. 161-84.

**Taín 2015**: Miguel Taín, "The Buen Retiro and its Italian and Florentine Works of Art in the Diaries of the Journey to Spain of Prince Cosimo III de Medici", *Studi di Storia dell'Arte*, 2015, 26, pp. 173-96.

**Tárraga 1992:** María Luisa Tárraga, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real. El taller y sus vicisitudes*, Madrid 1992, 3 voll.

**Tárraga 2008:** María Luisa Tárraga, "La colección de esculturas de la reina Cristina de Suecia llega al puerto de Alicante", in *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, a cura di VV. AA., Madrid 2008, pp. 279-90.

***Taste for Sculpture* 2016.** *A Taste for Sculpture III*, a cura di A. Bacchi, London 2016.

***Tesoros de los Palacios Reales de España* 2011.** *Tesoros de los Palacios Reales de España: una historia compartida*, catalogo della mostra a cura di G. Ruiz Mateo (dicembre 2011 - giugno 2012), México 2011.

**Tessin (1687) 1914.** *Nicodemus Tessin d.y:s studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien: anteckningar, brev och ritningar,* a cura di O. Sirén, Stockholm 1914.

**Tessin 2002.** *Nicodemus Tessin the Younger: sources, works, collections. Travel notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. Laine, B. Magnusson, Stockholm 2002.

***The Diplomacy of Art* 2003.** *The diplomacy of art: artistic creation and politics in the Seicento Italy*, a cura di E. Cropper, V. Spelman, Bologna 2000.

***The Golden Age of Naples* 1981.** *The golden age of Naples: art and civilization under the Bourbons 1734-1805,* catalogo della mostra a cura di VV. AA. (Chicago, Art Institute, gennaio-marzo 1982; Detroit, Detroit Institute of Art, agosto-novembre 1981), Medford (Massachusett) 1981, 2 voll.

***The Thyssen-Bornemisza Collection* 1992.** *Renaissance and later sculpture: with works of art in bronze. The Thyssen-Bornemisza Collection*, a cura di VV. AA., London 1992.

***Tomasso Brother – Scultura IV* 2019.** *Sculpture IV. Tomasso Brothers Fine Arts, 25 January - 2 February 2019*, New York 2019.

**Tormo 1909.** Elías Tormo, "Al Sr. Serrano Fatigati sobre "Escultura en Madrid...", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* , 1909, 17, pp. 291-312.

**Tormo 1910.** Elias Tormo, "Miscelánea de escultura del s. XVII en Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1910, 18, pp. 113-26.

**Tormo 1917.** Elías Tormo, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid 1917.

**Tormo 1923.** Elías Tormo, "Bustos-retratos en mármol, bajo Carlo II, el Hechizado", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1923, 31, pp. 44-52.

**Tormo 1925**. Elías Tormo, "Los cuatro grandes crucificados de bronce dorado del Escorial, obra de Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini y Domenico Guido", *Archivo Español de Arte y Arqueología,* 1925, 2, pp. 117-45.

**Tormo 1927.** Elías Tormo, *Las iglesias del antiguo Madrid: notas de estudio*. Madrid: Imprenta de A. Marzo, 2 voll..

**Tormo 1936.** Elías Tormo, *Encomio de las Musas de la Reina Cristina de Suecia, en el Museo del Prado*, Madrid 1936.

**Tormo 1946.** Tormo, Elías (1946). *El Paraninfo de la Central, antes Templo del Noviciado, y los muy altos nobles Retablos y Sepulturas subsistentes*. Madrid 1946.

**Twiss 1775.** Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1773*, London 1775.

**Úbeda de los Cobos 2017.** Andrés Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado: catálogo razonado*. Madrid 2017.

***Una gloria europea* 2010.** *Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647): una gloria europea* 2010, catalogo della mostra a cura di R. Contini, F. Solinas (giugno-ottobre 2010), Cinisello Balsamo (Milano) 2010.

**Urdaneta 2001.** Ramón Urdaneta, "El muy ilustre fray Antonio González de Acuña, XIV obispo de Venezuela", *Boletín de la Academia Nacional de la Historia (Caracas)*, 2001, 336, pp. 125-54.

**Urrea 1977.** Jesús Urrea, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977.

**Urrea 1989.** Jesús Urrea, "Itinerario de un monarca español", in *Carlos III en Italia*, catalogo della mostra a cura di J. Urrea (febbraio – aprile 1989), Madrid 1989, pp. 23-68

**Urrea 1997b.** Jesús Urrea, *Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira*, Valladolid 1997.

**Urrea 2006.** Jesús Urrea, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid 2006.

**Val 2017.** Gloria del Val, *Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV* (2016), tesi di dottorato inedita, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

**Vale 2004.** Teresa Vale, *Escultura italiana em Portugal no século XVII*, Casal de Cambra 2004.

**Vale 2014.** Teresa Leonor M. Vale, "Un ambasciatore portoghese a Roma nel Seicento (1676-1682): tra semplici acquisti di opere d'arte e collezionismo", Studi di Memofonte, 2014, 12, pp. 38-64.

**Vale 2018.** Teresa Leonor M. Vale, "La controversia en torno a Antonio Vedette (1699-1796), un platero y broncista entre Roma y Madrid. La importancia del dibujo y del modelo como expresión de los plateros en el siglo XVIII", *Quintana, revista de estudos do Departamento de História da Arte*, 2018, 17, pp. 401-17.

**Vatican 2001.** Agnès Vatican, "La nunciatura española bajo el reinado de Carlos II: Savo Millini (1675-1685)", *Cuadernos de Historia Moderna*, 2001, 26, pp. 131-47.

**Vatican 2003.** Agnès Vatican, "Diplomatie et liberalitas. Savo Millini, le nonce désargenté", in *Arte y diplomacia* 2003, pp. 177-92.

**Vázquez Gestal 2013.** Pablo Vázquez Gestal, *Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*, Sevilla 2013.

**Vega-Loeches 2013:** José Luis Vega-Loeches, "Fray Francisco de los Santos y el retablo-camarín de la Sagrada Forma de El Escorial", in *Carlos II y el arte de su tiempo* 2013, pp. 550-74.

**Vega-Loeches 2024.** José Luis Vega Loeches, "No convenía al Escorial". La controvertida valoración y atribución del retablo de la Sagrada Forma, de Francisco Rizi a José del Olmo". *Escurialensis: Revista Digital de Historia y Arte*, 2024, 2, s. n. p.

**Venturi (1901-40).** Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-40, 25 voll.

**Verlet 1962:** Pierre Verlet, "Les gemmes du Dauphin", *Art de France*, 1963, 3, pp. 136-53.

**Vesco 2015.** Maurizio Vesco, "Per non dar moto alle fabbriche": l'ingegnere regio Scipione Basta e la costruzione della cappella Roano nel duomo di Monreale", in *Saperi a confronto. Consulte e perizie sulle criticità strutturali dell'architettura d'età moderna (XV-XVIII secolo)*, a cura di S. Piazza, Palermo 2015, pp. 87-104.

**Visonà 1990.** Mara Visonà, *Carlo Marcellini. Accademico "spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Ospedaletto 1990.

**Voss 1924-25.** Hermann Voss, "Ein Vergessenes Werk Lorenzo Berninis", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1924-25, 58, pp. 35-38

**Walker 1994.** Stefanie Walker, "The Sculpture Gallery of Prince Livio Odescalchi", *Journal of the History of Collections*, 1994, 2, pp. 188-219.

**Walker 2006.** Stefanie Walker, "Las esculturas de Cristina de Suecia en los palacios Riario y Odescalchi de Roma", en *Esculturas para una reina* 2006, pp. 39-56.

**Watson (1973) 1983.** Katherine Watson, Pietro Tacca, Successor to Giovanni Bologna, Nueva York 1983.

**Weddigen 2018.** Tristan Weddigen, "Materiality and idolatry: Roman imagination of Saint Rose of Lima", in *The nomadic object: the challenge of world for early modern religious art*, a cura di C. Göttler, M. M. Mochizuki, Leiden, Boston 2018, pp. 103-46.

**Weil 1966-67.** M. S. Weil, "A statuette of the Rise Christ designed by Gian Lorenzo Bernini", *The -Journal of the Walters Art Gallery*, 1966-67, 29-30, pp. 7-15.

**Westin 1978 (1980).** Robert H. Westin, *Antonio Raggi: a documentary and stylistic investigation of this life, work and significance in seventeenth-century Roma baroque sculpture*, tesi di dottorato inedita, University Park, Pennsylvania State, 1978.

**Wittkower 1926.** Rudolf Wittkower, "Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano in Rom", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 60, pp. 9-20, 43-49.

**Wittkower 1938.** Rudolf Wittkower, *Domenico Guidi and French classicism*, London 1938,

**Wittkower 1955.** Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: the sculptor of the Roman Baroque*, London 1955.

**Ximénez 1764.** Andrea Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio, compendiada de la descripción antigua y exornada*, Madrid 1764.

***Ysabel. La reina católica* 2005.** *Ysabel, la reina católica: una mirada desde la Catedral Primada*, catalogo della mostra a cura di VV. AA. (marzo-novembre 2011), Toledo 2005.

**Zapata 2008.** Teresa Zapata, "El Viaje de las reinas austriacas a las cosas españolas. La travesía de Mariana de Austria", in *España y el mundo Mediterráneo a través de las Relaciones de Sucesos (1500-1700)*, a cura di VV. AA., Salamanca 2008, pp. 341-65.

**Zapata 2016**. Teresa Zapata, *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia 2017.

***Zibaldone Baldinucciano 1980***. *Zibaldone Baldinucciano,* a cura di B. Santi, s. l. 1980, 2 voll.

## Elenco delle ilustrazioni

**Fig. 1.** Luca Giordano, *Retrato de Carlos II*, 1693. Madrid, Museo del Prado, P002504. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 2.** Miguel Jacinto Meléndez, *Retrato de Felipe V*, primer tercio del siglo XVIII. Mercado del arte, Madrid, Colnaghi. Foto: Colnaghi.

**Fig. 3.** Claudio Coello, *retrato de Mariana de Austria*, 1683-93. County Durham, Bowes Museum, B. M. 32. Foto: Bowes Museum.

**Fig. 4.** Jan van Kessel II, *Retrato de la reina Mariana de Neoburgo como viuda*, 1701-06. Madrid, Patrimonio Nacional, n. inv. desconocido. Foto : Patrimonio Nacional.

**Fig. 5.** Jean Ranc, *Retrato de Isabel de Farnesio*, 1723. Madrid, Museo del Prado, P002330. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 6.** Autor desconocido, *Putto con guirnalda*, datación desconocida. Patrimonio Nacional, n. iv. 10027286. Foto: Patrimonio Nacional.

**Fig. 7.** Juan Carreño de Miranda, *Retrato de Carlos II*, 1675 *ca.* Madrid, Museo del Prado, inv. P000642. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 8.** Fotógrafo desconocido, *Altar mayor del Hospital de la Virgen de Montserrat de Madrid*, 1903. Madrid, AGP, Fodi, 10204620. Foto: Patrimonio Nacional.

**Fig. 9.** José Benito de Churriguera, *Retablo mayor*, 1709 *ca.* Nuevo Baztán (Madrid), Iglesia de San Francisco. Foto: C. Jordá.

**Fig. 10.** Scultore fiorentino attivo alla fine del XVII secolo (qui attribuito), Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini?, *Ritratto di Carlos II*, 1676 *ca.* London, Victoria and Albert Museum, inv. A.14-1963. Foto: Victoria and Albert Museum.

**Fig. 11.** Giovanni Battista Foggini, *Ritratto di Cosimo III de' Medici*, 1682 *ca.* New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1993.332.1. Foto: The Metropolitan Museum of Art.

**Fig. 12.** Claudio Coello o Ferdinand Voet, *Ritratto di Carlos II*, 1676 *ca.* Già a Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Foto: © Arxiu Mas.

**Fig. 13.** Juan Carreño de Miranda, *Ritratto di Carlos II*, 1676 *ca.* Madrid, Museo del Prado, P000648. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 14.** Ciro Ferri (inv.), Jacques Blondeau (sculp.), Giacomo Rossi (edit.), *Ritratto di Carlos II*, in *Series chronologica et imagines regum Hispaniae*, 1685. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, C-44-043b. Foto: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

**Fig. 15.** Scultore fiorentino della fine del XVII secolo (qui attribuito), Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini?, *Ritratto di Felipe IV*, 1676 *ca.* London, Victoria and Albert Museum, inv. A.14-1963. Foto: Victoria and Albert Museum.

**Fig. 16.** Anonimo madrileno, *Veduta dell'Alcázar di Madrid con il corteo in uscita dall'edificio con Carlos II e Juan José de Austria in cammino verso il giuramento dei* fueros *della Corona de Aragón*, 1676 *ca.* Madrid, collezione Juan Abelló. Foto: cortesia di Conchita Romero.

**Fig. 17.** Autore sconosciuto, *Patio de Armas del Palacio Real Nuevo di Madrid*, 1739 *ca.* Italia, collezione privata. Foto: Santiago Plaza 1975, s. n. p., lámina XLII, 4.

**Fig. 18.** Giovanni Battista Sacchetti, *Proyecto del Patio de Armas del Palacio Real Nuevo di Madrid*, 1737 *ca.* Madrid, AGP, Planos y Mapas, 37. Foto: Sancho 1995, p. 110.

**Fig. 19.** Giacomo Serpotta, *Ritratto equestre di Carlos II*, datazione sconosciuta. Madrid, collezione Juan Abelló. Foto: Avery 2015, p. 83, fig. 3.

**Fig. 20.** Autore sconosciuto, *Monumento equestre di Carlos II,* in *Teatro Geográfico Antiguo y Moderno del Reyno de Sicilia*, 1686. Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, segnatura sconosciuta. Foto: Pascual Chenel 2010, p. 321, fig. 145.

**Fig. 21.** Luca Giordano, *Messina restituita alla Spagna*, 1678. Madrid, Museo del Prado, P003621. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 22.** Francesco d'Angelo, *Ritratto di Carlos II*, 1668-69. Napoli, Fontana di Monteoliveto. Foto: red.

**Fig. 23.** Melchiorre Cafà, *Santa Rosa de Lima*, 1665 *ca*. Lima, Catedral. Foto: Perú Barroco

**Fig. 24.** Melchiorre Cafà, *Vergine con il Bambino e cinque santi domenicani*, 1665 *ca*. Wien, Albertina, n. inv. 1041. Foto: Albertina.

**Fig. 25.** Melchiorre Cafà, *Vergine con il Bambino e cinque santi domenicani*, 1665 *ca*. Parigi, Musée du Louvre, n. inv. 9599. Foto: Musée du Louvre.

**Fig. 26.** Lorenzo Sánchez, *Vergine con il Bambino e cinque santi domenicani*, ultimo terzo del XVII secolo. Cuzco, Monastero de Santa Catalina de Siena. Foto: Page 2009, p. 33, fig. 80.

**Fig. 27.** Scuola cusqueña, Carlo II e Santa Rosa da Lima che difendono l'Eucaristia, ultimo terzo del XVII secolo. Collezione Celso Pastor de la Torre. Foto: Wikipedia.

**Fig. 28.** Antonio Giorgetti (qui attribuito), Natività, ca. 1660. Alba de Tormes, Museo Carmus. Foto: autore.

**Fig. 29.** Alessandro Algardi (inv.), Ercole Ferrata e Pietro da Cortona (mod.), Santi Loti e Giovanni Artusi (fus.), *L'Incontro tra Leone Magno e Attila*, 1657–59. Madrid, Patrimonio Nacional, n. inv. 10012251. Foto: Patrimonio Nacional.

**Fig. 30.** François Duquesnoy (inv.), Tommaso Fedeli (esc.), *L'Amore sacro e profano,* 1659 *ca.* Madrid, Museo del Prado, n. inv. E000300. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 31.** François Duquesnoy (inv.), Michele Sprinati (fond.), *Sileno ebbro*, 1660 *ca.* Anversa, Rubenshuis, n. inv. RH.B.045. Foto: autore.

**Fig. 32.** Tommaso Fedele, *Ercole*, metà del XVII secolo. Madrid, Museo del Prado, n. inv. E000297. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 33**. Alessandro Algardi (inv. e mod.), Domenico Guidi (fus.), *Alare con figura di Cibele*; Alessandro Algardi (inv. e mod.), Ercole Ferrata (fus.), *Alare con figura di Nettuno*, 1654–1656. Patrimonio Nacional, nn. inv. 10012576, 10090957. Foto: Patrimonio Nacional.

**Fig. 34.** Autore sconosciuto, *Giudizio di Salomone*, datazione sconosciuta. Patrimonio Nacional, n. inv. 10033067. Foto: Patrimonio Nacional.

**Fig. 35.** Luisa Roldán, *San Michele Arcangelo*, 1692 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10034690. Foto: Patrimonio Nacional.

**Fig. 36.** Francisco Camilo, *San Michele Arcangelo*, ultimo terzo del XVII secolo. Madrid, Museo del Prado, n. inv. D000039. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 37.** Lorenzo Vaccaro, *San Michele Arcangelo*, 1700 *ca.* Collezione privata. Foto: Martínez Leiva 2022, p. 355, fig. 142.

**Fig. 38.** Gian Lorenzo Bernini, *Cristo crocifisso*, 1655 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10014979.

**Fig. 39.** Alessandro Algardi (inv.), Domenico Guidi (fus.), *Cristo crocifisso*, 1655 *ca.* Patrimonio Nacional, n. inv. 10045275. Foto: Patrimonio Nacional.

**Fig. 40.** Jacopo del Duca (inv.), Giovanni Battista Franconio (fus.), *Cristo crocifisso*, fine del XVI secolo o inizi del XVII secolo. Patrimonio Nacional, n. inv. 10012057. Foto: Martín 1990, p. 23.

**Fig. 41.** Claude Beissonat (qui attribuito), *Cristo crocifisso*, ultimo terzo del XVII secolo? Alba de Tormes (Salamanca), Museo Carmus. Foto: autore.

**Fig. 42.** Gian Lorenzo Bernini e collaboratori, *Fontana dei Fiumi*, 1680 *ca.* Blenheim (Regno Unito), Blenheim Palace. Foto: Fusconi, Fernández-Santos, Kuh-Forth 2004, p. 340.

**Fig. 43.** Pietro del Po, *La famiglia reale spagnola con la Vergine Maria e le rappresentazioni dei quattro continenti*, 1662. Toledo, Catedral Primada. Foto: Carrió-Invernizzi 2008c, p. 84, fig. 1

**Fig. 44.** Jerónimo de Basilico, *Las felicidades de España y del mundo cristiano*, 1666. Foto: Setaro 2021, p. 256, fig. 59.

**Fig. 45.** Lázaro Gómez (diseg.), Juan Minguet (inc.), *Genealogia della regina Mariana di Neoburgo*. Madrid, Biblioteca Nacional, n. inv. sconosciuto. Foto: Martínez Leiva 2022, p. 349, fig. 138.

**Fig. 46.** Pietro Bernini, Gian Lorenzo Bernini, *Putti su drago*, 1617 *ca.* Los Angeles, J. Paul Getty Museum, n. inv. 87.SA.42. Foto: J. Paul Getty Museum.

**Fig. 47.** Gian Lorenzo Bernini, *Andromeda*, 1617 *ca.* Collezione privata. Foto: Clemente 2024, p. 1100.

**Fig. 48.** Giovanni Giardini, *Tabernacolo di Santa Maria Egiziaca*, 1702 *ca.* New York, The Metropolitan Museum of Art, Wrightsman Fund, 1995, 110. Foto: The Metropolitan Museum of Art.

**Fig. 49.** Placido Costanzi, *Espulsione del nunzio Federico Zondadari da Madrid*, 1728. Minneapolis Institute of Art, n. inv. 69.32. Foto: Minneapolis Institute of Art.

**Fig. 50.** Giovanni Giardini, *Tabernacolo*, 1709 *ca.* Residenz, Monaco di Baviera, n. inv. RK 178 (WAF). Foto: González-Palacios 1995, p. 369, fig. 17.

**Fig. 51.** Giovanni Giardini, *Reliquiario della Santa Croce*, 1711 *ca.* Vienna, Geistliche Schatzkammer. Foto: Montagu 1996, pl. IX.

**Fig. 52.** Manifattura fiorentina (su invenzione di Giovanni Battista Foggini), con interventi posteriori, *Arca di San Felice*, inizi del XVIII secolo. Madrid, Patrimonio Nacional, n. inv. 100012349. Foto: Patrimonio Nacional.

**Figg. 53a, 53b.** Giulio Finelli, Matteo Bonarelli (inv. e fus.), *Leoni*, 1650 *ca.* Madrid, Museo del Prado, n. inv. O000453. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 54.** Teodoro Ardemans (inv.), Gérard Edelinck (inc.), *Ritratto equestre di Filippo V*, 1704. Madrid, Biblioteca Nacional de España, IH/2949/20/1. Foto: Biblioteca Nacional de España.

**Fig. 55.** Antonio Palomino, *Ritratto di Filippo V*, 1710 *ca.* Salamanca, Universidad. Foto: Wikipedia.

**Fig. 56.** Rilievo grafico della «Planta Principal» dell'Alcázar di Madrid, disegnato da Daniel Martínez Díaz, pubblicato in Rodríguez Rebollo, Martínez Leiva 2015, p. 28.

**Fig. 57.** Rilievo grafico dei «Cuartos Bajos» dell'Alcázar di Madrid, disegnato da Daniel Martínez Díaz, pubblicato in Rodríguez Rebollo, Martínez Leiva 2015, p. 120.

**Fig. 58.** Rilievo grafico delle «Bóvedas de Tiziano» dell'Alcázar di Madrid, disegnato da Daniel Martínez Díaz, pubblicato in Rodríguez Rebollo, Martínez Leiva 2015, p. 120.

**Fig. 59.** Scultore italiano, ambito romano?, *Ritratto di Plautilla*, XVII secolo. Patrimonio Nacional, n. inv. 1003140. Foto: Patrimonio Nacional.

**Fig. 60.** Scultore italiano, ambito romano?, *Ritratto di Giulia Domna*, XVII secolo. Patrimonio Nacional, n. inv. 1003141. Foto: Patrimonio Nacional.

**Fig. 61.** Scultore italiano, ambito romano?, *Ritratto di Giulia Domna*, XVII secolo, ultimo terzo? Madrid, Museo del Prado, E000116. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 62.** Scultore italiano?, *Bacco con satiro,* XVII secolo. Madrid, Museo del Prado, E000873. Foto: Museo del Prado.

**Figg. 63a, 63b.** Scultore italiano, *Rossetto*, 1677-82 *ca.* Madrid, Museo del Prado, E000299. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 64.** Scultore sconosciuto, *Tiberio*, XVII. Madrid, Museo del Prado, E000112. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 65.** Scultore romano, Alessandro Rondoni, *Augusto*, II d. C., 1695. Madrid, Museo del Prado, E000174. Foto: Museo del Prado

**Fig. 66.** Juan Bernabé Palomino (inv.), stampatore sconosciuto, *Altare della Sagrada Forma di San Lorenzo de El Escorial,* 1764. Foto: Andrés 1764, s. n. p.

**Fig. 67.** *Altare della Sagrada Forma*, 1680-85 ca. Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014779. Foto: red.

**Fig. 68.** *Altare de la Sagrada Forma*, 1680-85 *ca.* Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014779. Foto: autore.

**Fig. 69.** Francesco Filippini (inv. e fus.), *Angeli dell'Altare de la Sagrada Forma*, 1685 *ca.* Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014779. Foto: autore.

**Fig. 70.** Francesco Filippini (inv. e fus.), *Angeli dell'Altare de la Sagrada Forma*, 1685 *ca.* Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014819. Foto: autore.

**Fig. 71.** Francesco Filippini (inv. e fus.), *Angeli dell'Altare de la Sagrada Forma*, 1685 *ca.* Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Monasterio, inv. 10014820. Foto: autore.

**Fig. 72.** Claudio Coello, *Ritratto de Mariana de Austria*, 1690 *ca.* Múnich, Alte Pinakothek, inv. 146. Foto: Alte Pinakothek.

**Fig. 73.** Francesco Filippini, Sebastian Filippini, Jacome Bérgelio, Antonio Palomino, *Tabernacolo del Convento de Santa Isabel de Madrid*, 1696-1700 *ca.* Foto: Archivo Gómez Moreno, inv. 04837_C

**Fig. 74.** ¿Nicolás de Bussy?, *Ritratto di Mariana de Austria*, 1660 *ca.* Già London, Mercato dell'arte. Foto: Mayer 1923, p. 122.

**Fig. 75.** ¿Nicolás de Bussy?, *Ritratto di Mariana de Austria*, 1660 *ca.* Sevilla, Palacio de Dueñas, Fundación Casa de Alba, n. inv. E21. Foto: red.

**Fig. 76a.** Scultore non identificato, Ritratto di un gentiluomo spagnolo, metà del XVII secolo. Ubicazione sconosciuta, già collezione Casasola. Foto: IPCE, Archivo Gómez Moreno (inv. 02971_B).

**Fig. 76b.** Scultore non identificato, Ritratto di un gentiluomo spagnolo, metà del XVII secolo. Ubicazione sconosciuta, già collezione Casasola. Foto: IPCE, Archivo Gómez Moreno (inv. 02971_B).

**Fig. 77.** Atr. Paolo de Matteis, *Ritratto di Peter Philippe Schor*, 1690 *ca.* Sevilla, Fundación Duques de Medinaceli, s. n. inv. Foto: Fundación Duques de Medinaceli.

**Fig. 78.** Autore sconosciuto, *Disegno dell'altare del marchese del Carpio*, 1694 *ca*. Wien, Graphische Sammlung, Albertina, AZ.Italien.191. Foto: Fernández-Santos 2008, p. 229, fig. 2.

**Fig. 79.** Luca Giordano, Peter Philipp Schor, *Storia di David*, 1700-02 *ca.* Madrid, Museo de la Real Casa de la Moneda, cat. R/453-59. Foto: Fernández Santos 2009, p. 242, fig. 12-16.

**Fig. 80.** Luca Giordano, *Due angeli adoranti la Santa Faz,* 1700-02 *ca.* Madrid, Museo del Prado, P003566. Foto: Museo del Prado.

**Fig. 81.** Cristofor Schor (inv. e mod.), *Carro di Apollo*, 1690 *ca*. Camarena (Toledo), Hermandad de la Sagrada Virgen de la Caridad. Foto: Martínez Arranz 2020, p. 938.

**Fig. 82.** René Frémin (inv.), Pedro del Busto (fund.), *La Fortezza*, 1722-27 *ca.* Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10010392. Foto: autore.

**Fig. 83.** René Frémin (inv.), Pedro del Busto (fund.), *La Prudenza*, 1722-27 *ca.* Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10010394. Foto: autore.

**Fig. 84.** René Frémin (inv.), Pedro del Busto (fund.), *La Temperanza*, 1722-27 *ca.* Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10010395. Foto: autore.

**Fig. 85.** René Frémin (inv.), Pedro del Busto (fund.), *La Giustizia*, 1722-27 *ca.* Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, n. inv. 10010393. Foto: autore.

**Fig. 86.** Antonio Bada, *Altare di Juan Francisco de Regis del Noviciado de los Padres Jesuitas de Madrid. Planta y alzado*, 1763. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-5075B. Foto: Cruz Yábar 2019, s. n. p., fig. 1A.

**Fig. 87.** *Retablo mayor de la Iglesia del Rosario,* 1730 *ca.* La Granja de San Ildefonso (Segovia), Iglesia del Rosario. Foto: autore.

**Fig. 88.** *Retablo mayor della Real Colegiata de La Granja de San Ildefonso*, 1735 *ca.* Patrimonio Nacional, La Granja de San Ildefonso (Segovia), Real Colegiata, inv. 10234910. Foto: autore.

**Fig. 89**. Ventura Rodríguez, Francisco Gutiérrez, *San Pedro de Alcántara en éxtasis*. 1750 *ca*. Arenas de San Pedro (Ávila), Iglesia de San Pedro de Alcántara. Foto: Cruz Yábar 2017, p. 108, fig. 76.

**Fig. 90.** Bartolome Steccone, *Consola*, 1739. Patrimonio Nacional, n. inv. 1002042. Foto: Patrimonio Nacional

## Appendice documentaria

Sculture salvate dall'incendio dell'Alcázar (1734)

Madrid, AGP, Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 10

**Fol. 1r.**

Alhajas modernas en el oficio de la furriera

Num. Reales de Vellón

1. Una cabeza sobre una peana toda de mármol blanco de tres cuartas de alto con la peana, con dos trofeos de guerra en la peana de medio relieve y un niño, y a la espalda de la misma peana otro trofeo y una tarjeta donde hay una inscripción latina que dice ser don Juan Alonso Henríquez de Cabrera, duque de Medina de Río Seco……9000

2. Otra cabeza con su base de mármol blanco de tres cuartos de alto escasas… 1500

3. Otra cabeza sin pena, de mármol blanco, de media vara escasa de alto con sus bigotes. 700

4. Una estatua de medio cuerpo de una vieja riéndose con la mano derecha haciendo una ¿biza?, de mármol blanco (...)

**Fol. 1v.**

(...), de media vara de alto, maltratada… 1000

5. Una estatua de medio cuerpo puesta en su basa desnuda de media vara de alto y ocho de alto de mármol blanco… 900

6. Otra desnuda sin peana de mármol blanco de media vara y ocho dedos de alto, maltratada… 600

7. Un medio cuerpo de bronce de Antinoo de media vara poco más de alto con un paño sobre el hombro izquierdo dorado en 4000

8. Una cabeza de bronce sin peana, con mucho pelo y barba, de poco más de media vara de alto en 5000

9. Otra cabeza de bronce sin peana de poco más de tercia de alta en 450

10. Otra cabeza de bronce, también sin peana, de alto de poco más (fol. 2r) de tercia de alto en 9600

11. Otra cabeza de bronce sin pena de más de tercia de alto en 500

12. Otra cabeza de bronce de un emperador con su corona de hojas de laurel de más de tercia de alto en 800

13. Una estatua de un (¿perro?) de medio cuerpo con su base de mármol blanco de poco más de media vara de alto, desunida la cabeza y maltratada en 500

14. Una estatua de medio cuerpo del señor Felipe IV, vaciada en yeso, sobre base de madera de una vara, poco más de alto, con la base armada. 60000

15. Otra estatua de bronce de un hombre armado de medio cuerpo, sobre base de jaspe de poco más de vara de alto, con una medalla de Nuestra Señora de la Concepción de medio relieve con el pecho y (...)

**Fol. 2v.**

(...) una banda. 249.

16. Una medalla con tres niños dormidos, de todo relieve, de mármol blanco sobre una bandeja de mármol negro en óvalo maltratado, de tres cuartos de largo y media barra de alto. 500

17. Un niño Hércules de mármol blanco de cuerpo entero echado sobre una piel de león, en peñasco de mármol negro, con un (¿turrión?) en la cabeza de más de vara de largo y más de media de ancho, maltratada 8000

18. Un Niño Jesús dormido sobre un mundo, sobre una ropa y un peñasco de barro cocido, de tres cuartas de largo… 800

19. Otro Niño Jesús con una corona de espinas en la mano, echado sobre un penasco(...)

**Fol. 2v.**

(...) de más de media vara de largo de barro cocido, que le falta la cabeza 500

Al margen: Sigue el inventario de las alhajas modernas

20. Una san Juan Niño con una rodilla hincada sobre un peñasco de barro cocido de más de media vara de alto con su zamarrilla 400

21. Una hechura de barro cocido de Moisés sentado de poco más de vara de alto 1200

22. Una estatua sin cabeza de mármol blanco, sobre basa de lo mismo, de poco más de media vara de alto 300

23. Un niño cupido de mármol blanco, de poco más de vara de alto, descansando sobre un tronco y un carcajo 3300

24. Una lucha de Hércules con la hidra, y otra figura a la espalda, todo de mármol blanco, de vara y media de alto que (...)

**Fol. 3r.**

(...) le faltan algunos remates en 60000

25. Una medalla de Venus y Mercurio de alto relieve de mármol blanco de media vara de alto y más de tercia de ancho, tasada en 1800

26. Ocho medallas de barro cocido con sus marcos de madera, las siete de atributos de la Pasión que tienen unos Niños, y la otra de dos Niños, de una tercia de largo cada una, y una cuarta de alto, algunas de ellas maltratadas, cada una a doscientos cuarenta reales. Importan 1220

27. Una taza de piedra ágata con un Cristo crucificado, y por el otro lado una imagen de una señora con el Niño, y lo más de las pinturas borradas, de una tercia escasa de alto y una quarta de ancho en 0150

28. Una escultura de Cristo Crucificado de marfil de media de una vara de alto con una cruz de ébano, sobre peana cubierta de lo mismo 6800

**Fol. 3v.**

29. Una medalla de marfil del Descendimiento de la Cruz, de cuatro figuras de todo relieve, en una urna cubierta de ébano, con su Cristo de media vara de largo, poco más, y de alto media vara 3800.

30.- Cuatro medallas de cuatro figuras de alto relieve, de 5 pies de alto, de mármol blanco con sus ropajes maltratados, a cuarenta doblones cada una, importan 19800.

31. Una mesa de nogal cuadrada con una piedra de mármol blanco encima embutida de jaspe de varios colores y de una piedra ágata cuadrada en medio, toda ella de cuatro pies en cuadro 30

32. Otra mesa de nogal con una piedra de mármol blanco encima de cuatro pies de largo y tres de ancho que está embutida (...)

**Fol. 4r.**

(...) de jaspe de varios colores y de una piedra ovalada en el medio 20800

33. Una piedra jaspe para bufete de tres pies escasos de largo y dos y medio de ancho y dos dedos de grueso 6900

34. Otra piedra jaspe para bufete de cinco pies de largo, tres de ancho y otras dos de grueso, maltratada por una esquina 10200

35. Una mesa de mármol blanco guarnecida para una alrededor de mármol negro, y moldeada de jaspe de varios colores de cuatro pies y medio, algo más en cuadro, sobre unas repisas de nogal modeladas y perfiladas de dorado que descansan en garras de león 4000

36. Otra mesa de mármoles blancos guarnecida por encima y alrededor de jaspe negro y de otros colores con una piedra ágata ochavada en medio sobre pies de (...)

**Fol. 4v**

(...) Nogal dorado de cuatro pies en cuatro se tasó 40200

Al margen: sigue el inventario de las alhajas modernas

37. Otra mesa de mármol de San Pablo de 5 pies de largo y de dos quintos y tres de ancho, sobre pies de nogal 20

38. Otras dos, también de mármol de San Pablo de vara en cuadro, y dos dos de grueso cada una sobre un bufético con huecos para cajones, que todo descansa sobre una columna y cuatro garras de nogal en 3200

39. Cuatro bufetes de palo santo con pies torneados y (basas y capitales dorados de tres cuartas de alto, poco menos, con unas piedras de jape de dos pies y media de largo y dos de ancho y la una de dicha piedra está quebrada en cien ducados (¿?).

**Fol. 5r.**

40. Una bufetico de nogal con una piedra de mármol de San Pablo de tres pies de largo y dos de ancho 400

41. Otro bufete con pies de nogal con una piedra de jaspe de dos pies de largo y pie y medio de ancho, maltratados por una esquina 300

42. Otro bufete con pies de pino con una piedra de mármol blanco embutida de estuco de diferentes colores de dos pies de largo y pie y medio de ancho 400

43. Dos bufetes con pies de nogal con sus piedras encima de mármol de San Pablo, de cinco pies de largo y tres pies y medio de ancho cada una en 800 reales cada una que las dos importan 1600

44. Una piedra de mármol de San Pablo de cinco pies de largo y tres y medio de ancho.

**Fol. 6r.**

45. Dos piedras iguales de mármol de San Pablo de cuatro pies y medio de largo y dos y medio de ancho, la una quebrada en 400 reales y la otra entera en 600, que importan ambas 1000

46. Una piedra de mármol blanco embutida de piedras de jaspe de diferentes colores y de lapislázuli y una piedra ágata en medio, que le faltan algunas molduras de la misma piedra de a cuatro pies y cuatro en cuadro 5500

47. Una mesa de piedra de mármol blanco embutida de jaspe de diferentes colores de cuatro pies y medio de largo y cuatro escasos de ancho sobre un pie de nogal repisado con cuatro cartelas talladas y en cada una cabeza de león que mata con sus garras y los altos (...)

**Fol. 6v.**

(...) de talla dorada a seis de media vara de alto, poco más en 3300

48. Una piedra de mármol blanco de cuatro pies de largo y tres de ancho 400

49. Una piedra de pórfido de cuatro pies y medio de largo y dos y medio de ancho y cuatro dedos de grueso a chaflán alrededor 6000

50. Otra mesa de pórfido quebrada en tres pedazos de siete pies de largo y dos y medio de ancho y cuatro dedos de (en las piezas del tope) a grueso en 7000

51. Otra mesa de mármol blanco de nueve pies de largo y cuatro y medio de ancho embutidos con jaspe de distintos colores 1500

52. Otra de cuatro pies en cuadro de mármoles de San Pablo con embutidos de jaspe de distintos colores (...)

**Fol. 7r.**

(...), guarnecido alrededor con una moldura de mármol blanco maltratada la moldura en 20500

53. Otras dos mesas de mármol de San Pablo de dos varas de largo poco más, y cinco cuartas de ancho en 1800

54. Otra de mármol negro de jaspe de dos varas menos cuarta de largo y vara y cuarta de ancho y cuatro dedos escasos de grueso en 1300

55. Otra de mármol blanco con embutido de jaspe de colores y piedras ágatas de cuatro pies poco más de largo y tres de ancho sin molduras alrededor en 2000

**Fol. 7v.**

56. Dos pies de mesas de mármol de San Pablo con embutidos de jaspe de colores con sus pilastras a los lados y en medio su friso liso que hace figuras de pedestales a dos cara de tres pies de tres pies de alto y ancho y unas cuartas de fondo en 1000

57. Otros dos pies respisados de mármol blanco en sus fichas de unos mascarones en los frontes embutidos de jaspe de una vara de alto, cinco cuartas escasas de largo y una cuarta poco más de fondo en 1100

58. Otro pie que se compone de cuatro cartelas repisadas con dos leones todo en madera de nogal (...)

**Fol. 8r.**

(...) dorada tallada de una vara de alto poco más, y otra de nacho por encima de la cabeza de los leones en 1500

59. Un pie de mármol blanco ochavado en disminución por las partes de abajo, embutido de piedras de jaspe todo redondo de dos pies de alto y un pie de ancho en cuadro 400.

60. Dos figuras de dos negros catuvios de bronce de dos pies de alto, la una va en trasada en tremiles reales y la otra le falta parte de los muslos y las piernas en mi y cuatrocientos reales 1400

61. Otra figura de una furia de bronce hecha pedazos, que le faltan muchas piezas, y otra más pequeña de un pie de alto, que también tiene de menos un muslo, piernas y brazo. Todo se taso en 30

**Fol. 9r.**

Nuevo inventario que se forma de los muebles que se hallan existentes en las casas arzobispales y oficio de la furriera, intervenido por los de controlador y grefier, con distinción de antiguos y modernos según el cotejo que se hace del asiento de lo que se inventariaron por muerte del Señor Carlos II, en el cuarto de habitaciones de su M., de donde, con motivo del incendio, se recogieron a este oficio cuyas alhajas estaban en los parajes que se pondrán al margen.

Alhajas antiguas

Salón de espejos.

1º - 1º. En la primera partida del inventario antiguo se expresan seis bufetes de porfido con molduras de bronce dorado y dos leones al natural del mismo bronce cada uno sobre zócalos de mármol, y de todo solo se (...)

**Fol. 9v.**

(...) encuentran en este oficio seis leones maltratados y de las molduras cuatro de a 7 pies de largo cada una y nueve a 4 pies y medio de largo cada una 10 volas o zocalos. Al margen: Se tasaron 6 leones a dos de arroba y el oro está muy maltratado todo con las bolas y molduras en 300 doblones que todo importa nobles de 1980

2.º - 2.º Cuatro jarrones que en el inventario antiguo tienen nombre de urnas de profido las dos más grandes a manera de pomos con sus tapas y las dos pequeñas agallonadas, que a la una de ellas falta el pie y a la otra la tapa y faltan dos de los seis que se decía tapaderas. Al margen: Se tasan en 30 500 doblones que valen 2100

3º-3º Otros marcos de ébano de Portugal con empresas de bronce dorado y unas águilas de lo mismo, cada una que es de espejo y faltan las lunas. Al margen: Se tasan a 100 doblones cada una que valen 480

**Fol. 10r.**

4.ª - 4.ª Una urna con tres cristales de ébano de Portugal y dentro de ella el Juicio de Salomón de escultura de marfil de 2/3 en cuadro 6500.

20º - 5º. Diez estatuas de bronce con pedestales de los mismos cuerpos naturales, las 7 de planetas de más del natural y las tres del natural, la de Venus y la Fortuna y la otra del

Antino. Todas maltratadas. Al margen: Las 9 se tasan a 1106 reales de bellón y la otra está, que está muy maltratada, en 1000 reales montados todas 1.02000

21º - 6º. Cuatro cabezas de bronce con sus basas de jaspe de media vara de largo poco más o menos maltratadas a 10 doblones cada una

22º - 7º Once cabezas de emperadores de doce que había de medio cuerpo de mármol blanco con pedestales o basas de jaspe de diferentes colores maltratadas a 10500 cada una.

**Fol. 10v.**

26º – 8º. Un niño Hércules en la cuna de quasi de relieve entero de porfido con las serpientes en la mano de cerca de una vara en su marco de oro y mármol de jaspeados

Galería de los retratos

28º – 9º. Un triunfo de un emperador en un carro de mármol blanco muy maltratado en un marco de peral sin vidrio de ¾ de alto y (ilegible) 400

29º – 10º. Otro triunfo de otro emperador también de mármol con vidriera y marco de peral negra de vara de largo y dos tercias de cabida 3900

31º – 11º. Cuatro cabezas de mármol blanco con penas de jaspe la una sin ella, y todas de tres cuartas de alto con la misma peana 6000

32 – 12. Una bacanal de bronce a ¿manera? de cuatro con figuras de todo relieve y el campo de lapislázuli de 7 quintas de ancho y una vara de alto con marco de bronce maltratado 6000

**Fol. 11v.**

Al margen: sigue el inventario de la furriera del cuarto bajo.

33º – 13º. Otra bacanal de porfido de medio relieve que es un juego de cuatro niños y tiene 7 quartas de largo y una vara de alto con marco de bronce dorado de molido en 1100

35º – 14º. Dos movimientos de relojes mudos de luz, hechuras de Nápoles, dorados de molido, con sus cajas en forma de portadores de basa y cornisa de ebano, y concha sin figura arriba de cascarón en ochavo, y sus arbotantes que cierran al frontis con 5 remates, y sus columnas de concha salomónicas, ochavadas, con basas y chapiteles de ebano, maltratados, que les faltan algunas piezas.

Oratorio del Despacho en la torre

40º – 15º. Un Ecce Homo de medio cuerpo del natural de tres cuartas de alto (...)

**Fol. 11v.**

(...) de barro cocido, muy maltratado con su peana de madera de nueve dedos de alto 400

Galería de Poniente

72º – 16º. Una hechura de bronce de un muchacho sentado sacándose una espina de un pie de vara de alto 480

Antecámara y antecamarilla

79º – 17º. Un bufete de pórfido de 7 pies menos cuarto de largo y dos y medio de ancho 480

Pieza de ermafrodita

91º – 18º. Una figura de bronce desnuda, casi al natural, echada sobre un colchón y una almohada (con un pañuelo de espaldas, todo de bronce, de dos varas de largo) 1560

**Fol. 12r.**

92º–19º. Otra figura de mujer de bronce sentada con una tunicela de tres cuartas de alto con una concha en la mano 480

95º – 20º. Dos echuras de medio cuerpo de emperadores de mármol blanco de tres cuartas de alto y a la una le falta la peana 480

96º – 21º. Un bufete de porfido ochavado de tres pies y medio en octavo y cuatro dedos de grueso 240.

Galería del cierzo

106º – 22º. Un caballo de cosa de tres cuartas de largo y el Señor Don Carlos 2º encima con espada, bastón y banda todo de bronce dorado sobre una peana cubierta de ébano cuadrada prolongada y falta los resaltos que tenía según el inventario antiguo 1200

**Fol. 12v.**

107º – 23º. Una fuente que se orna de un jalón redondo maleado por dentro con una gruta de peñasco en crucero, cuatro figuras de todo relieve que representan las cuatro partes del mundo y tienen por atributos los animales correspondientes a cada uno y dos escudos de armas encima de un pedestal cuadrado con una aguja en disminución, todo de bronce

dorado tallada de diferentes caracteres a imitación de la que está en Roma en Plaza Navona de mano del caballero Bernini, muy maltratado 1200

Bóvedas de Tiziano

111º – 24º. Una estatua del Señor Emperador Carlos V de mármol blanco de más del natural armado con un trofeo de morrón debajo del pie derecho y un águila del mismo lado 3600

**Fol. 13r.**

Al margen: sigue el inventario de la furriera correspondiente al cuarto bajo

112º – 25º. Otra estatua vaciada de yeso de Apolo de más del natural con un cupido del lado derecho 240

113º – 26º. Otra estatua de Hércules, mozo de mármol blanco de 7 pies de alto muy maltratada 150

128º – 27º. Una estatua de bronce del natural de las infantas Doña Isabel hija de señor emperador Carlos V vestida y rebajada de follaje 1200

147º – 28º. Tres piedras de bufetes de cuatro que había de a seis pies de largo y tres de ancho de mármol de Génova embutidas de pasta de diferentes labores y colores 150

148º – 29º. Otras dos piedras de bufetes del mismo mármol y tamaño que las antecedentes embutidas de mármol negro y grabadas con historias de los triunfos de los emperadores. 240

**Fol. 13v.**

150º – 30º. Dos piedras de bufetes de piedra de San Pablo de a seis pies y medio de largo y tres y medio de ancho 30500

163º – 31º. Tres bufetes de mármoles de San Pablo de a cuatro pies y medio de largo y dos y medio de ancho y uno está quebrado por medio 1500

166º – 32º. Dos bufetes de mármol de San Pablo de 5 pies de largo y dos y media de ancho. 10200

167º – 33º. Un bufete de mármol de San Pablo de 5 pies y cuarto de largo y cuatro pies escasos de ancho y faltan los pies que dice lo antiguo tenían 1200

172º – 34º. Un bufete de mármol de Génova embutido de diferentes colores y labores de 9 pies de largo y 5 de ancho con un óbolo de ágata en medio y pies de mármol de San Pablo 1800

**Fol. 14r.**

174º – 35º. Una piedra de bufete de dos que había de mármol de San Pablo de 9 pies de largo y cuatro y medio de ancho. 6000

176º – 36º. Dos medallas de barro cocido de diferentes niños jugando de tres cuartas de largo y media vara de alta de mano de Moreli maltratadas 9400

178º – 37º. Una hechura de medio cuerpo del Señor Emperador Carlos 5 de Bronce la cabeza de todo relieve con peto labrado y peana que se compone de una águila, dos figuras y dos cabezas de serpientes que tiene de alto con la peana 5 cuartas. 4200

Al margen: 180º – 38º. Una estatua de medio cuerpo de bronce del Señor Felipe II armando sin peana ni repisa. 3000

181º – 39º. Otra estatua de medio cuerpo del Señor Don Juan de Austria de bronce armado con una vengala sobre repisa de mármol negro de tres pies alto con la repisa. 3000

184º – 40º. Una estatua de barro de cuerpo entero, de Venus con Cupido, de tres pies de alto y le falta la cabeza. 500.

**Fol. 14v.**

185º y 186º – 41º. Dos estatuas de mujeres de mármol blanco, una con una taza en la mano y la otra con una máscara de 5 pies de alto maltratadas. 5500

196º – 42º. Un peñasco de dos que había compuesto de asientos brutescos y otras piedras con bolas por pies y un Santo Cristo de bronce que todo tiene vara y media de alto. 220

207º – 43º. Una caja forrada en raso color de porcelana con una cabeza de un niño de cera sobre peana de palo de santo todo muy maltratado Nota al margen: no se tasó por estar muy maltratado

215º – 44º. Una piedra verde natural de cuarta de alto y más de tercia de largo con marco de mármol de San Pablo. 480.

**Fol. 15r.**

Una cama de madera de ebano negro con dos cabeceras que en la de arriba tiene caladas y relievadas y talladas adosadas las molduras y por la parte de adentro tiene en lo alto una tarjeta ovalada de medio vara de caída y tercia de ancho con una lamina en que esta pintada nuestra señora de la Concepción de mexico adornada con ojas y cartelas de plata y quatro serafines del mismo ebano y en las de abajo otro escudo grande redondo de dos quartas y media en que hay seis flores de lista con la corona real y adorno (**Fol.15v.**) de ojas y cortelas todo de palta y descubiertas quatro cartelas del mismo ebano y por la parte de afuera de la cama otras dos tarjetas iguales a las antecedentes que en las mas pequeñas hay otra lámina y escritas en ellas un laberinto que principia Phelipe V y de mas grande con tiene las armas relaes de castillo leones y flores de lis con coronas y toisón en chapa de plata ardornada también con ojas y cartelas de lo mismo, tiene dicha cama quatro pilares salomónicos cajeados con 24 vichas y ¿piortas? salomónicas debajo de la cabecera (**Fol.16r.)** y a los pies tiene dicha cabecera tallada y calada con su lecho a la portuguesa y sus quatro rodapiés iguales en las mismas conformidad guarnecidas todas la cama en las obra salomónicas de ellas de ojas flores, cartelas y chapas de plata cinceladas, que toda esta en 11 cajones de madera de pino con papel cortado, que le faltan algunas piececitas y un pilar de los pies esta roto; se taso la madera por Manuel Mozoncillo ebanista en 200 mil reales de vellón; las esculturas por Don Alfonso de Grana por 200 mil reales de plata (**Fol.16v.**) por Bernardo Muñoz contraste y Lázaro Francés de Leonardo platero en 687 mil reales ~~de vellón y los cajones por ¿Mindez? Fernández Villaglo en 132 reales que~~ aprecio de 20 reales cada uno importan 13740 reales que juntos son 60000 reales en que se calculó la echura la misma plata hacen 19740. La pintura de las dos láminas se tasó por don Juan de Miranda y Andrés de la Calleja pintores en 72000 reales y los cajones en que están en dicha cama por Vicente Fernández Villarejo en 132000 reales que juntas todas las partidas importan 429592.

**Fol. 17r.**

Muebles existentes de la real servidumbre que a cargo del oficio de la furriera se han hallado en estas casas arzobispales.

Cuatro mesas de juego cubiertas de tafiletes azules, con sus espiguillas doradas, con cajones cerraduras y llaves de una vara de alto y tres cuartas y media de ancho con sus bisagras y (tachado) y sus cuatro pies de cabra en 6 doblones cada una montan todas 1440

Cinquetas y dos taburetes de tracera algunos maltratados a 33 reales cada uno que suman todos 1716

Dos sillas poltronas de tafilete azul a doscientos y cuarenta reales cada una importan 480

Una silla (...)

**Fol. 17v**

de damasco blanco las sus galones y fuecos de plata en 180

Un banco maltratado de nogal de dos varas de largo y una tercia de ancho con yerro en 30

Un sitial del rey maltratado de nogal de una vara de largo poco más y una tercia de ancho y tres cuartas y media de alto con sus yerros en 30 reales 30

Viente y cuatro taburetes con sus fundas de damasco y galón de seda maltratado torneado en (¿tasado? en doscientos y veinte reales cada uno 880

Otros 24 taburetes bien tratados torneados en estípite con sus dos medios puntos guarnecidos de damasco y galón de seda escarolado (...)

**Fol. 18r.**

(...) claveteados de tachuelas doradas remachados de ¿chrin? a 15 raeles cada uno en 3600

Un arca de pino de Furriera a bien tratadas se tasó por el carpintero en 50

Una mesa de comer en cuatro piezas bien tratadas con sus herrajes en 220

Tres mesas de tijera maltratadas con tres cadenas y sus bisagras a 38 reales cada una 114

Dos tablones en una mesa de 18 pies de largo cada tablón y media vara de ancho con sus cuatro pies de camillas, bien tratadas en 120

Dos bancos de pino maltratados en 24

Dos taburetes de terciopelo con galones de oro nuevo sin chavazon y tres mamparas de damasco con (...)

**Fol. 18v.**

(....) galones de oro y tachuelas doradas de a 7 pies de largo y una vara de ancho que no se tasaron por haber expresado ser ejecutadas en el presente reinado.

Dos pares de murillo con dos pares de tenazas y dos badiles, se tasó todo por Francisco Barranco cerrajero en 5204

Otro par de murillos más toscos en 60

Quince cerraduras maestras a 150 reales cada una 2250

Veinte y cinco cerraduras viejas de varios géneros a tres reales cada una 75

32 cornucopias de hierro tasadas a 20 reales cada una 640

8 varillas largas a 7 reales cada una 56

Tres cuerpos de arrobas de madera ¿sobreados? plateados a 46 reales cada uno 138

**Fol. 19r**

Sigue varias referencias a "vidrios que se hallan en el quarto principal del oficio de la furrei", que no transcribo.

**Fol. 20r.**

Alhajas que estén en los interiores de las bóvedas y esculturas de bronce, madera y otras cosas a cargo y cuidado de Nicolás Sánchez, tapicero mayor de la reina viuda, nuestra señora, como tenedor de los materiales de la casa del rey, nuestro señor.

1. Cuatro estatuas de bronce con sus ropajes sin doraduras de cuatro virtudes de siete pies de alto cada una, con sus atributos correspondientes en las manos a dos mil y quinientas reales cada una; doblones recibos reales que valen todas

2. Cuatro estatuas de madera que se hicieron para modelo de los antecedentes, a tres mil reales cada uno, valen 1200

3.- Dos estatuas de bronce de dos ángeles de rodillas vestidos con sus ropajes de la propia materia con alas todas del natural, a 900 doblones (**Fol. 20v.)** cada una importa 1800 doblones.

4. Dos escudos de armas reales de bronce con sus coronas imperiales, que cada uno tiene dos escudos de armas del rey y de la reina y debajo de cada corona, una tarjeta de talla que los sostiene con banda y toison y debajo de los dos escudos, cabezas de serafines que to dos tiene de tres varas escasa de largo y otra y media de ancho a 400 doblonesl cada una vale 480

5. Diferentes molduras y resamtes suelto de bronce que dicho tenedor de materiales, expreso ser correspondientes a un retablo del real Sitio de San Ildefonso (**Fol. 21r)** y habiéndose pesado por Pedro González Caldedero, hubo 10 arrobas y medica que se tasó a cuatro reales de vellón la libra; importa 30002.

6. También se hallaron en esta bóveda seis atadicos de azogue con dos badanas cada uno y habiéndose pesado por dicho caldero hubo en limpio diez arrobas y veintiuna libras de azogue que reconocidas por el contraste y platero las tasaron a 15 reales libra que monta 4020.

**Fol. 22r.**

Memoria del hierro y diferentes trastos que se encuentran en el oficio de la furriera que las más están sin uso

1. Siete calderos de cobre maltratados que pesan 25 (ilegible); se tasaron por Pedro Pérez, calderero, a 5 reales la ¿? importa 125
2. Dos marcos de espejos de bronce dorado de molido tallados que pesan siete arrobas; se tasaron por el calderero y escultor a 15 reales la (ilegible)
3. Tres tarjetas de bronce, bien tratadas, pesan 57 (¿?) a 8 reales cada una importan 456
4. Once cerrajes matafuegos de bronce de vara de largo con dos asas cada una a 150 reales importa 1650
5. Una bocina hojalata pintada por fuera **(fol. 22v)** de flores de cuatro varas de largo sobre pies de madera triangulares talla y dorado de cinco pies de alto, tasado este por el escultor en 240 y la bocina por el calderero en 180 que todo importan 420
6. Otra bozina de hojalata lisa de dos varas y cuarta de largo en 24
7. Ciento y treinta y tres cubos de suela reforzados con cuero, con sus asas de los mismos y pintados de escudos de anchas 8 varas por ambos lados de media vara de ancho maltratada; se tasaron por Miguel (¿?) en 400 reales todos ellos
8. Una pieza de bronce de siete piezas de alto y una tercera de ancho, cubierta de madera (...)

**fol. 23r**

(...) de cocobolo y ébano con sus molduras de ébano algo maltratadas, se tasó por el ebanista en 500 arrobas.

9. Un juego de madre de nogal de siete pies de largo y cinco de ancho en obalón con unos obalitos chicos y diferentes piezas de ébano y marfil para jugar con un corredor de berjuelas con sus molduras y un bozelón alrededor tasado en 1000.
10. Un hornillo de hierro vaciado con sus figuras en la fachada y costados, de dos pies de alto y pie y medio de ancho, hueca por dentro se taso por Francisco Barranco, cerrajero en 800
11. 77 cornucopias de yerro estañadas con sus media ¿mazorcas? y platilla de yerro bien tratados a 60 reales cada una

**Fol. 23v.**

12. Seis androne de hierro de dos varas de alto, de varilla tiene ecos con sus dos mecheros a 30 reales cada andro 180
13. Dos lámparas de metal con sus dos (ilegible) pinceladas a 300 reales cada una.