

La estancia en Nápoles de pintores españoles en la segunda mitad del siglo XVII. El caso de «Giuseppe spagnuolo»

IDA MAURO*

LA ESTANCIA EN NÁPOLES DE PINTORES ESPAÑOLES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII. EL CASO DE «GIUSEPPE SPAGNUOLO»

RESUMEN

A pesar de los numerosos trabajos dedicados a la actividad cultural en la corte virreinal de Nápoles, falta todavía un estudio sistemático dedicado a su nutrida comunidad española y a las frecuentes estancias de artistas ibéricos que entre los siglos XVI y XVII pasaron por la ciudad a lo largo de sus viajes en Italia. Dejando de lado los casos destacados de José de Ribera y Juan Do, el artículo intenta reconstruir el contexto de trabajo de un artista español en Nápoles y se centra en un caso olvidado por la crítica: un «Giuseppe spagnuolo» (ya identificado por Ferdinando Bologna con Francesco Antonio Altobello), al cual es posible atribuir tres importantes lienzos realizados en la década de 1680.

SPANISH PAINTERS IN NAPLES IN THE SECOND HALF OF THE 17TH CENTURY: THE CASE OF “GIUSEPPE SPAGNUOLO”

ABSTRACT

Despite the number of studies devoted to the cultural activity in the Viceregal Court of Naples, we are still lacking a comprehensive study on the diverse Spanish community in the city and the frequent stays of Spanish artists who, in the 16th and 17th centuries, passed through the capital of the Kingdom on their travels to (and from) Italy. Besides the important figures of José de Ribera and Juan Do, the article aims to reconstruct the professional context of Spanish painters in Naples and focuses on a case apparently forgotten by the scholars, with special attention given to three important works of art painted by the unknown “Giuseppe spagnuolo” (once identified as Francesco Antonio Altobello by Ferdinando Bologna).

MAURO, I., «La estancia en Nápoles de pintores españoles en la segunda mitad del siglo XVII. El caso de “Giuseppe spagnuolo”», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, págs. 55-71

PALABRAS CLAVE: movilidad, Monarquía de España, marqués de Los Vélez, Francesco Antonio Altobello, San Ferdinando, Santa Maria la Nova, Giuseppe Carmigno, Giuseppe Coringa

KEYWORDS: mobility, Spanish monarchy, marquis of Los Vélez, Francesco Antonio Altobello, San Ferdinando, Santa Maria la Nova, Giuseppe Carmigno, Giuseppe Coringa

* Este texto ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación PyRCM «La Monarquía de España como campo cultural (siglos XVI-XVIII)» (HAR2016-78304-C2-1P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

En el imaginario del viaje de los artistas a Italia en el siglo xvii, Nápoles ocupa, a pesar de su patrimonio y su producción artística, una posición al margen de otras ciudades importantes —Florenia, Roma, Génova, Venecia e, *in primis*, Roma—, que se convierten en etapas inexcusables de las estancias de pintores, escultores y arquitectos, sean o no en su momento de formación. Si bien es verdad que el *Grand Tour* acabó por incluir los centros del sur de Italia solo a partir de finales del siglo xvii, hay que decir que la presencia de artistas foráneos entre Nápoles y Palermo a lo largo de toda la primera Edad Moderna es muy elevada y a menudo muy integrada en el contexto de producción local, a cuyo desarrollo ofreció una contribución muy enriquecedora.

De hecho, si se repasa la historia de las artes en la capital del Reino entre los siglos xvi y xvii, se observa claramente como pintores romanos, boloñeses y flamencos, escultores florentinos o arquitectos lombardos fueron determinantes en la creación artística de una ciudad con una elevadísima densidad demográfica y que acogía en su complejo entramado social a diferentes grupos «nacionales».¹

Esta ciudad, que era «*tutto il mondo*» —como dijo Giulio Cesare Capaccio en su diálogo *Il forastiero*, publicado en 1634—² y que al mismo tiempo mantenía bien viva su identidad histórica y sus tradiciones locales, provocaba —y provoca— reacciones de asombro en sus visitantes, entre los cuales es muy célebre la exclamación de Jusepe Martínez, que visitó Nápoles en 1625 y la encontró de una «grandeza [...] más majestuosa que la de muchos reyes no siendo más que virreinato».³ La exaltación de Martínez es citada sistemáticamente en la mayoría de los estudios españoles relativos a la Nápoles barroca, aunque no se ha reflexionado suficiente sobre quién la redactó y en qué contexto literario lo hizo. Los *Discursos practicables* fueron dedicados en 1673 a un exlugarteniente del Reino de Nápoles, Juan José de Austria, que algunos napolitanos intentaron reconocer como rey en una conjura de 1649.⁴ Además, la exaltación de la ciudad está acompañada, a continuación, por una dura crítica bajo el punto de vista artístico, ya que, en comparación con Roma, parecía claramente inferior «porque en esta ciudad más se trata de milicia y cavallería que de cosas pertenecientes al arte del dibuxo».⁵

De hecho, este elogio tan conocido fue escrito, en primer lugar, por uno de los muchos pintores españoles que transitaron por la ciudad durante sus viajes de ida o de vuelta a la península ibérica. Jusepe Martínez, además, estuvo acompañado por el colega «paisano del Reino de Valencia», José de Ribera, «mui admitido y estimado» en la ciudad, que tenía acceso a «algunos camarines y galerías de grandes palacios».⁶ Se trataba probablemente de las viviendas

1. Sobre los artistas foráneos en la ciudad véase, por ejemplo: LEONE DE CASTRIS, P., «Napoli 1532-1553. Pittori toscani, spagnoli, fiamminghi al servizio del viceré Pedro de Toledo», en SÁNCHEZ GARCÍA, E. (ed.), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*. Nápoles: Tullio Pironti, 2016, págs. 523-543; *idem*, «Artisti spagnoli e artisti fiamminghi nella Napoli dei viceré. 1550-1600», en ANTONELLI, A. (dir.), *Cerimoniale del vicereame spagnolo di Napoli. 1503-1622*. Nápoles: Arte'M, 2015, págs. 33-62.

2. CAPACCIO, G.C., *Il forastiero*. Nápoles: Domenico Roncagliolo, 1634, pág. 939. La expresión de Capaccio ha dado el título a un volumen de estudios dedicados a la ciudad en la primera Edad Moderna: PESTILLI, L.; ROWLAND, I.D.; SCHÜTZTE, S. (eds.), *Napoli è tutto il mondo: Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*. Pisa: F. Serra, 2008.

3. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [MANRIQUE ARA, M.E. (ed.)]. Zaragoza: Prentas Universitarias de Zaragoza, 2008, pág. 50. Sobre la percepción de Nápoles por los viajeros véase SABBATINO, P. (ed.), *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2012.

4. DELLA PORTA, A., *Causa di Stravaganze o vero Giornale storico di quanto più memorabile è accaduto nelle Rivoluzioni di Napoli negli'anni 1647 e 1648 colla descrizione del contagio del 1656*, Bibliothèque Nationale de France, manuscrito Ital. 299, fol. 95r.

5. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, pág. 51.

6. *Ibidem*, págs 50-51. Palomino dice de Ribera «que en Nápoles acreditaba con sus obras a la nación española», en PALOMINO DE CASTRO Y VELÁZQUEZ, A., *El museo pictórico y escala óptica. III El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: en la imprenta de Sancha, 1724, pág. 500.

de la élite española residente en Nápoles, al servicio de la cual es posible encontrar diversos artistas ibéricos, como se verá a continuación.⁷

Más allá de la presencia estable de Ribera, de la recientemente reconstruida experiencia de Juan Do⁸ y de la documentada doble estancia de Velázquez,⁹ sabemos aún muy poco sobre la actividad en Nápoles de artistas españoles. A veces disponemos de obras sin autores, ya que resultan firmadas por artistas de los que no sabemos nada, como es el caso del tal «G.e Martínez» —que difícilmente podría ser el mismo Jusepe Martínez citado antes—, cuya firma aparece en 1659 en los grabados de los carros triunfales de los cuatro continentes que ilustran la relación de las fiestas por el nacimiento del infante Felipe Próspero en Nápoles.¹⁰ Otras veces tenemos artistas documentados pero sin un catálogo, como el pintor español Jacobo Pereda —tal vez de la misma familia de pintores del más conocido artista vallisoletano Antonio Pereda—,¹¹ que en 1598 vivía en una casa fuera de Porta Reale.¹² Y, en fin, hay también obras que no se podrían entender sin suponer una estancia y un conocimiento directo y profundo de la producción pictórica napolitana, como es el caso de *La moneda del César* —donada por los napolitanos duques de Monteleone al monasterio de Montserrat de Madrid— (ilustración 1), firmada por Antonio Arias, pintor que aún no ha sido documentado en Nápoles¹³ y del que Lázaro Díaz del Valle (1657) cuenta que vivía en Madrid, «donde siempre ha vivido».¹⁴

Si esta confusión de datos muy sugerentes no ha sido todavía recogida en un único discurso bien articulado se debe a la falta de un estudio sistemático sobre la extensa y variada comunidad española residente en la ciudad, en el interior de la cual hay que contextualizar la actividad de los artistas españoles. Para la realización de un estudio de este tipo sería esencial la consulta de fuentes documentales aún poco accesibles, como los papeles del archivo de la Real Casa di San Giacomo degli Spagnoli, la principal corporación nacional activa en la ciudad, integrada por la cofradía de los catalanes, la cofradía de nobles del Santísimo Sacramento, el conservatorio de doncellas de la Concepción, un hospital, una cárcel y el banco público de San Giacomo e Vittoria.¹⁵

Solo la documentación del banco, que en la actualidad forma parte del fondo antiguo del Archivo del Banco di Napoli (Istituto Banco di Napoli – Fondazione) es utilizada cotidianamen-

7. El mismo Martínez parece que llegó a la ciudad en el séquito del virrey Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba, que volvía a la sede de su gobierno después de haber presentado una embajada extraordinaria al papa Urbano VIII (en MANRIQUE ARA, M.E., *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del «seicento»*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2000).

8. PORZIO, G., *La scuola di Ribera: Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*. Nápoles: Arte'M, 2014.

9. DE VITO, G., «La durata del soggiorno a Napoli, alla fine del 1630, di Velázquez ed alcune possibili conseguenze», en *Ricerche sul '600 napoletano*. Nápoles: Electa Napoli, (2001) 2002, págs. 29-31; SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002 (aunque no dedica una especial atención al viaje por Nápoles); CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza: Caja Inmaculada, 2011, págs. 115 y 268; PITA ANDRADE, J.M., *Corpus velazqueño: documentos y textos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2000, núm. 239 y 231. Según la vida de Palomino, Velázquez se paró en Nápoles antes de la vuelta a España en 1630 y desembarcó en Nápoles en su segundo viaje, en 1650 (PALOMINO, A., *El Parnaso español...*, págs. 491 y 500).

10. Sobre este tema véase MAURO, I., «Royal Festivals in Mid-Seventeenth-Century Naples: The Image of the Spanish Habsburg Kings in the Work of Italian and Spanish Artists», en CHECA CREMADES, F.; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L. (eds.), *Festive Culture in the World of the Hispanic Habsburgs*. Farnham (Surrey): Ashgate, 2015, págs. 263-280.

11. Sobre la familia de Antonio Arias véanse URREA, J., «Noticias familiares del pintor Antonio Pereda», *Archivo Español de Arte*, 68, 269, 1995, págs. 80 y 81; y ATERIDO, A., «Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda», *Archivo Español de Arte*, 70, 279, 1997, págs. 271-284.

12. Archivo di Stato di Napoli (ASN), *Monasteri soppressi*, 937, fol. 695. Agradezco por esta noticia a Roberto Carmine Leardi.

13. Unos pagos a nombre de «Antonio Arias» en el Banco de San Giacomo tienen que ser probablemente imputados al homónimo militar Antonio Arias Sotelo, «maestro de campo» en Nápoles, o a otro miembro de su familia.

14. GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, pág. 324.

15. Sobre esta institución es aún una referencia BORRELLI, R., *Memorie storiche della chiesa di San Giacomo dei Nobili Spagnuoli e sue dipendenze*. Nápoles: Francesco Giannini, 1903. Sobre la asistencia a los súbditos de la Monarquía véase NOVI CHAVARRIA, E., «Forme e simboli dell'universalismo ispanico: il processo di integrazione tra le "nazioni" della Monarchia attraverso la rete assistenziale (1578-1598)», *Rivista Storica Italiana*, 1, 2017, págs. 5-46.



1. Antonio Arias
La moneda del César, 1646, óleo sobre lienzo, 191 x 230 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

te por los estudiosos de la Nápoles de la Edad Moderna y ofrece informaciones muy interesantes sobre el mecenazgo español en Nápoles.¹⁶ Estos datos financieros se revelarían aún más valiosos si estuvieran acompañados por la documentación sobre las élites españolas activas en el Reino, las casas religiosas españolas presentes en la ciudad y los militares que controlaban la red de las fortificaciones, en un trabajo de investigación que tendría que ser desarrollado necesariamente por un equipo internacional y pluridisciplinar.

Consciente de la importancia del tema y de la imposibilidad de abarcarlo de manera exhaustiva en pocas páginas, me limitaré a continuación a plantear unas cuestiones y sugerencias sobre el contexto de la presencia de los pintores españoles en Nápoles, centrándome en un caso de la etapa final del virreinato, cuando se hace más difícil discernir entre la producción de artistas españoles y aquella de los «naturales» del Reino.

16. NAPPI, E., *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI-XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*. Milán: Electa, 1992.

En su vida de Murillo, Antonio Palomino comenta que, a mediados del siglo xvii, para un artista español ya no era necesario viajar en Italia, ya que —tras décadas de circulación de artistas, obras y modelos— «Italia se ha transferido a España, en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros».¹⁷

Más allá de la exigencia de justificar, para un héroe del *Parnaso español* como Murillo, la falta de un *topos* importante en su biografía, como la estancia de formación italiana, Palomino está hablando de lo que podía constatar él mismo en la corte: la abundancia de circulación de obras y modelos italianos había, de hecho, acercado profundamente los gustos de las élites de las dos orillas del Mediterráneo.¹⁸ Si bien en Roma todavía había la posibilidad de acometer un estudio directo de las fuentes del arte romano y de las grandes obras de Rafael y Miguel Ángel, haría falta preguntarse qué podía aprender un pintor español en Nápoles que no pudiera encontrar ya en la corte.

Después de la muerte de Ribera (1652), considerada la rápida llegada a España de las novedades de Giordano, en la segunda mitad del siglo xvii los aspectos que tenían que justificar una estancia de «formación» en Nápoles —después o antes de la etapa de estudio en Roma— podrían ser las pinturas de batallas de Aniello Falcone, las escenas de género con pequeñas figuritas, como las de Domenico Gargiulo —muy amadas por el público español—, y las naturalezas muertas de frutos y flores. Se trata de géneros y artistas que están bien representados en los inventarios de los virreyes que gobernaron el Reino.¹⁹ Y si no resulta muy fácil encontrar rastro de los artistas españoles activos en Nápoles es porque, por lo general, un español —y también un flamenco, un siciliano o un milanés— en Nápoles estaba en casa, podía naturalizarse fácilmente y encontrar su propia clientela. Juan Do, a los pocos meses de su llegada de Valencia —gracias también a su conterráneo José de Ribera—, se casó con Grazia de Rosa, hermana de Francesco Pacecco.²⁰ Esto comportaba la obtención del estatus de ciudadano napolitano, gozar de los derechos y privilegios fiscales de los naturales,²¹ y, sobre todo, entrar en el círculo de pintores locales, bien consolidado por lazos familiares. Artistas como Juan Do no estaban interesados en dejar una memoria de su procedencia foránea, es más, tenían que preocuparse bastante por hacer creíble su naturalización también a través de su producción, un esfuerzo que vuelve aún más difícil su individuación para los historiadores.

La presencia de artistas ibéricos en la ciudad se entiende también con relación a las oportunidades de promoción profesional y de enriquecimiento que ofrecía la ciudad. De hecho, el Reino de Nápoles fue una gran arca de beneficios, privilegios y rentas que la Monarquía utilizaba para pagar el servicio de cortesanos, prestadores y también artistas. Esto pasó ya con Tiziano, del cual Palomino dice que Felipe II le «señaló docientos ducados de rentas en Nápoles».²² Y en 1649 el segundo viaje de Velázquez fue financiado también con ocho mil reales, pagados

17. PALOMINO DE CASTRO Y VELÁZQUEZ, A., *El Parnaso español...*, pág. 622.

18. Sobre la llegada de obras italianas a España en el siglo xvii, la bibliografía es solo parcialmente recogida en MAURO, I.; VICECONTE, M.; PALOS, J.L., *Visiones cruzadas: los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018. Véase también REDÍN MICHAUS, G., *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales*, cat. exp., 7 de junio - 16 de octubre de 2016, Palacio Real, Madrid. Madrid: Patrimonio Nacional, 2016; y el estudio MUÑOZ GONZÁLEZ, M.J., *El mercado español de pinturas en el siglo xvii*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008.

19. Algunos de estos publicados en BURKE, R.; CHERRY, P., *Spanish inventories I: collections of paintings in Madrid (1600 - 1755)*, 2 vols. Los Ángeles: Getty, 1997.

20. PORZIO, G., *La scuola di Ribera...*, pág. 17, y transcripción de los capítulos matrimoniales y del proceso matrimonial en págs. 27-29.

21. Sobre el proceso de naturalización de la Nápoles virreinal véase VENTURA, P., *Il governo dei privilegi: gestione politica e cittadinanza a Napoli nel Cinquecento*. Nápoles: ECI, 2005.

22. PALOMINO DE CASTRO Y VELÁZQUEZ, A., *El Parnaso español...*, pág. 376.

por el virrey conde de Oñate de las entradas del Reino.²³ Al mismo tiempo, los artistas napolitanos que trabajaron en la corte procuraron conseguir mercedes y cargos en la Administración del Reino: el hijo de Carlo Garofalo, Blas, obtuvo en 1689 el «oficio de mesurador de vi-tuallas de la ciudad de Salerno», extendido sucesivamente a la ciudad de Barletta (en Apulia) y luego a toda la provincia de Calabria.²⁴ El pintor Matteo Pacelli en 1699 recibió el título de capitán y patrón de la «fauela de Oranto»²⁵ y es bien conocido que Luca Giordano favoreció la carrera de su hijo Lorenzo en los tribunales del Reino.²⁶ Por esta razón los viajes de los artistas hacia las provincias napolitanas podrían ser motivados también por razones meramente económicas, como la necesidad de vigilar el estado de sus rentas.

A partir de lo expuesto hasta ahora y siguiendo las vías de la movilidad estructural de la Monarquía, es posible trazar otros tres itinerarios para un artista español que llegara a Nápoles. El primero es el del servicio a los ministros de la Corona, donde encontramos —entre otros— aquel «Don Blas» autor de dos cuadros de filósofos para el duque de Alcalá, virrey de Nápoles de 1629 a 1631.²⁷ Este autor ha sido recientemente identificado por Yolanda Gil como Blas Orliens (o Orliend/Orliene), artista valenciano que pasó, después de la muerte del duque (1636), al séquito de su yerno, Luigi Guglielmo de Moncada, duque de Montalto, para el cual pintó algunos retratos de los virreyes de Cerdeña expuestos en el Palazzo Regio de Cagliari.²⁸

Un segundo itinerario que pudo haber facilitado el tránsito de artistas españoles por Nápoles son las rutas del ejército de la Monarquía, que tenían en Nápoles un centro estratégico para la movilización de tropas por el Mediterráneo y hacia Flandes. El éxito de los cuadros de batallas de Aniello Falcone —y de las escenas de género con soldados de Rosa— sugiere una imagen de aquella Nápoles «ciudad de milicia» de la que habla Jusepe Martínez, donde los representantes del ejército tuvieron que contribuir tanto a la creación como al mercado artístico. En este contexto, hay un ejemplo emblemático en el pintor-arcabucero Juan de Toledo, que declaró haber prestado servicio como soldado en Milán dos años y medio y que pudo haber estado en Nápoles en la década de 1640, cuando, según está documentado, se hallaba al servicio del marqués de Los Vélez, en aquel momento (1642) embajador español ante la Santa Sede.²⁹ Además cabe recordar que el pintor Francisco Pérez Sierra nació en 1627 durante el viaje hacia Nápoles de su padre, que era soldado, y luego se formó en la capital del Reino.³⁰ En fin, ya a comienzos del nuevo siglo, Francisco Meléndez se alistó en la infantería española en Nápoles (1700) para participar a la Guerra de Sucesión, aunque se quedara en la ciudad hasta 1716.³¹

23. PITA ANDRADE, J.M., *Corpus velazqueño...*, pág. 198, núm. 231. El Consejo de Italia pide al virrey pagarlos «de cualquier dinero que allí tuviere» (*idem*).

24. ATERIDO, A., *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico (1685-1726)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Coll & Cortés, 2015, pág. 138.

25. *Ibidem*, pág. 213.

26. DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori et architetti napoletani (1742-1743)* [SRICCHIA SANTORO, F.; ZEZZA, A. (eds.)]. Nápoles: Paparo, 2008, vol. III.1, pág. 862, n. 432.

27. BROWN, J.; KAGAN, R.L., «The Duke of Alcalá, his collection and its evolution», *The Art Bulletin*, 69, 1987, págs. 231-255.

28. GIL SAURA, Y., «Sobre el enigmático pintor “Don Blas” al servicio de los duques de Alcalá y Montalto», en PASOLINI, A.; PILO, R. (eds.), *Cagliari and Valencia during the Baroque Age. Essays on Art, History and Literature*. Valencia: Albatros, 2016, págs. 215-224. Sobre los retratos pintados en Cagliari véase MAURO, I.; MANFRÈ, V., «Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie di ritratti di vicerè e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola», en *Ricerche sul 600 napoletano. Saggi e documenti*. Nápoles: Arte'M, (2010) 2011, págs. 107-135.

29. CABALLERO GÓMEZ, M.V., *Juan de Toledo: un pintor en la España de los Austrias*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1985; TORRAS TILLO, S., «Juan de Toledo y el pintor catalán Jeroni Francolí», *Archivo Español de Arte*, 71, 283, 1998, págs. 316-319. Sobre los cuadros de batallas del artista véase VALDIVIESO, E., «Cornelis de Wael “versus” Juan de Toledo», en CÓNDOR ORDUÑA, M. (coord.), *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado / Sevilla: Fundació Focus-Abengoa, 2007, págs. 384-391.

30. PALOMINO DE CASTRO Y VELÁZQUEZ, A., *El Parnaso español...*, págs. 716 y ss.; ATERIDO, A., *El final del Siglo de Oro...*, pág. 242.

31. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, vol. III, 1800, pág. 115; ATERIDO, A., *El final del Siglo de Oro...*, pág. 186. En Nápoles nacieron los primeros dos hijos de Francisco Meléndez: Clara y Luis, también pintor (*idem*).

Una última vía es aquella marcada por la movilidad de los eclesiásticos, ya sean los obispos de las diócesis de patronato real o sean los miembros de las órdenes religiosas españolas que tenían un convento en Nápoles, como los franciscanos alcantarinos, los trinitarios, los agustinos, los jesuitas y los carmelitas descalzos.³² Trabajó para los alcantarinos españoles de Santa Lucía al Monte aquel «*Franceschitto de nazione spagnuolo*», discípulo de Giordano, que De Dominici elogia por su «*gran prontezza nell'inventare e nell'eseguire*» a la manera de su maestro, y lamenta su muerte aún joven, que presumiblemente tuvo lugar durante el viaje de regreso a España.³³

LA «VISIÓN» DE «GIUSEPPE SPAGNUOLO» PARA EL COLEGIO DE SAN FRANCISCO JAVIER

Franceschitto trabajó también en la capilla de San Giuseppe de la iglesia de Santa Brigida, un templo situado entre la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli y el Palazzo Reale, en la parte de la ciudad más frecuentada por la élite española. Su cuadro *San José con el Niño y ángeles* está todavía *in situ* y tendría que examinarse como pieza clave para poder entender el estilo del pintor. En la misma zona, exactamente en la iglesia del antiguo colegio para nobles españoles de San Francisco Javier y San Francisco de Borja (actual iglesia de San Fernando) en los mismos años en que es posible datar la actividad de Franceschitto, se pintó un cuadro sobre el cual voy a concentrar mi atención, para reflexionar sobre una presencia española que hasta ahora ha sido poco considerada por la crítica. Se trata de un gran lienzo (370 × 255 cm) que representa la visión de La Storta de Ignacio de Loyola y decora el gran altar lateral del lado de la epístola (ilustración 2). El cuadro representa uno de los temas más típicos de la iconografía ignaciana, la visión que el fundador de la Compañía tuvo a las puertas de Roma, en la que Jesús se le aparece con la Cruz a cuestas y le dice: «*Ego vobis Romae propitius ero*».³⁴

El colegio había sido fundado gracias a la voluntad de una cofradía de nobles españoles y a una importante merced de Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del duque de Lerma y mujer del VII conde de Lemos, virrey de Nápoles entre 1610 y 1616.³⁵ La construcción, empezada el año 1622, siguió —bajo el control de los Lemos— hasta 1665, cuando fue inaugurado oficialmente el templo.³⁶

32. MAURO, I., «Espacios y ceremonias de representación de las corporaciones nacionales en la Nápoles española», en GARCÍA GARCÍA, B.; RECIO, O. (eds.), *Actas del XII Seminario Internacional de Historia. Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*. Madrid: Doce calles, 2014, págs. 451-478.

33. De momento De Dominici es la única fuente sobre su presencia en Nápoles (DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori...*, vol. III.1, págs. 843-844). Sobre sus obras en Santa Lucía al Monte véase COIRO, L., «Aniello Perrone, Raimondo De Dominici e il "teatro" per la canonizzazione di San Pasquale Baylon a Santa Lucía al Monte (1691)», *Napoli Nobilissima*, sexta serie, 4, 2013, págs. 205-218.

34. Véase el grabado de Barbé realizado a partir de los dibujos de Rubens en la serie iconográfica de san Ignacio: RUBENS, P.P.; BARBÉ, J.B., *Vida de san Ignacio de Loyola en imágenes*. Granada: Universidad de Granada, Facultad de Teología, 1992, n. 53 (primera edición 1608). Estas palabras, normalmente escritas en las escenas que representan la visión, se encuentran también en el cuadro del colegio napolitano, en letras doradas, y unen en diagonal la cara de Cristo con la de san Ignacio.

35. SANTAGATA, S., *Istoria della compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*. Nápoles: Stamperia di Vincenzo Mazzola, 1757, IV, págs. 308-321; DE LELLIS, C., *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, 3 vols. Nápoles: H. Savio, G.F. Pací, Eredi di Roncagliolo, 1654-1671, vol. I, págs. 210-212.

36. Sobre la construcción de la iglesia del colegio véase BÖSEL, R., *Jesuiten Architektur in Italien. 1540-1773*. Viena: Historisches Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom, 1985, págs. 444 y ss.; CANTONE, G., «Le chiese dei Gesuiti a Napoli», en PATETTA, L.; DELLA TORRE, S. (eds.), *L'architettura della Compagnia del Gesù in Italia. XVI-XVIII secolo*. Génova: Marietti, 1992, págs. 115-124. En 1767, después de la expulsión de los jesuitas del Reino de Nápoles, la iglesia fue dedicada a san Fernando (en honor al rey Fernando IV): PETRELLI, F., «San Fernando», en SPINOSA, N. (ed.), *Napoli sacra. Guida alle chiese della città*. Nápoles: Elio De Rosa, 1995, pág. 618.

2. «Giuseppe spagnuolo»
Visión de La Storta, c. 1680,
óleo sobre lienzo,
370 × 255 cm.
Iglesia de San
Ferdinando,
Nápoles.



Los documentos de pago publicados por Nappi permiten una reconstrucción de los trabajos de decoración entre los siglos XVII y XVIII,³⁷ pero no hablan del cuadro de la *Visión de La Storta*, que habría podido ser una donación por parte de algún miembro de la élite es-

37. NAPPI, E., «I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti», en *Ricerche sul '600 napoletano*. Nápoles: Electa Napoli, (2002-2003), 2003, págs. 111-133, docs. núms. 198-262.



3. Luca Giordano
*San Francisco
 Javier bautiza a
 los indios y a
 san Francisco
 de Borja*, 1680,
 óleo sobre lienzo,
 421 × 315 cm.
 Museo Nazionale
 di Capodimonte,
 Nápoles.

pañola, considerado el contexto y que el cuadro de la capilla del lado del Evangelio, la *Inmaculada* de Cesare Fracanzano, había sido regalado por la misma benefactora, Catalina de la Cerda y Sandoval.³⁸

En 1680 Giordano realizaba un gran cuadro para el altar mayor con los dos santos titulares de la iglesia (san Francisco Javier y san Francisco de Borja) hoy en día conservado en Capodimonte (ilustración 3). Presumiblemente en los mismos años hay que datar también la ejecución del cuadro de la *Visión de La Storta*, el cual, según Celano (1692) y Parrino (1700), era

38. NAPPI, E., «Le chiese dei gesuiti a Napoli», en PANE, R. (ed.), *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*. Milán: Edizioni di Comunità, 1984, págs. 318-337 (337).

«*opera di Giuseppe Spagnuolo*». ³⁹ De Dominici atribuye en cambio este lienzo al pintor de Bitonto (Apulia) Francesco Antonio Altobello (c. 1673 – c. 1695) y explica también que, al parecer, durante la permanencia de Giordano en España, el cuadro de la *Visión* había sido sustituido con otro lienzo del mismo tema pintado por Paolo De Matteis, que en 1695 había decorado el techo de la iglesia con pinturas al fresco. ⁴⁰ La noticia parece confirmada también por la guía de Nápoles de Parrino, publicada en 1700, justo en el momento en que Giordano estaba en la corte y en que en el altar se encontraba el cuadro de De Matteis: «*il Sant' Ignazio, che si toglie la croce in spalla, era di Giuseppe detto lo Spagnuolo, hora del detto De Matteis*». ⁴¹

Según la narración de De Dominici, Giordano impuso, después de haber vuelto de Madrid, la reintegración a su sitio de la obra del presunto «Altobello», «*perché esprimeva più al Vivo la Passione e la Visione*». ⁴² Esta reacción tenía que demostrar en el discurso de De Dominici la aversión que Giordano demostraba hacia el arte de De Matteis y explicar la salida de este último hacia la Francia en aquellos mismos años. Sin embargo, el discurso funciona también si Giordano, después de diez años en España, hubiese querido defender la obra de un artista ibérico, que tenía que conocer y que presumiblemente ya no vivía en Nápoles.

Volviendo al testimonio de las guías de finales del siglo xvii, hay que decir que, aunque en ellas la expresión «Giuseppe spagnuolo» remita generalmente a José de Ribera, ⁴³ sería necesario hipotetizar, por estas fechas, la referencia a otro Giuseppe/Jusepe/José procedente de la península ibérica y activo en Nápoles en la década de 1680: se trataría de un pintor capaz de pintar *al vivo* las pasiones, a diferencia de lo que demuestran las obras firmadas por Francesco Antonio Altobello —en particular la *Sagrada familia* de Barletta, 1675—, que resultan bastante frías y estereotipadas. ⁴⁴

Sin embargo, las guías de los siglos xviii y xix y la crítica moderna, siguiendo la *Vite* de De Dominici (1742-1743) y dejando de lado autores contemporáneos a la obra y cercanos a su contexto —como Celano y Parrino—, ⁴⁵ han mantenido la atribución a Altobello y han construido alrededor de este cuadro la fisonomía de un pintor de provincia que demostraba haber actualizado sus estudios según las novedades pictóricas de la capital del Reino. ⁴⁶ Efectivamente el autor de la obra demuestra que sabe manejar muy bien el dinamismo de las grandes pinturas de altar realizadas por Giordano a partir de los años sesenta —véase el antiguo cuadro del altar mayor de la misma iglesia de San Ferdinando—, aunque se mantienen en el pintor unos problemas con las proporciones anatómicas —cabezas y manos pequeñas, torsos y brazos demasiado largos—, dificultades típicas de la gran mayoría de los artistas del barroco español.

39. CELANO, C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, 10 vols. Nápoles: Giacomo Raillard, 1692, vol. v, pág. 45.

40. DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori...*, vol. III.2, pág. 987. Sobre Francesco Antonio Altobello véase WIEDMANN, G., «Altobello, Francesco Antonio», en *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols. Nápoles: Electa, 1984, vol. I, págs. 115 y 185; MILILLO, S., «Note per la biografia di V. Giordano, N. Gliro, F. A. Altobello, C. Rosa ed altri. Cultura e Società a Bitonto nel sec. XVII», *Studi Bitontini*, 30-31, 1980, págs. 192-199; y DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori...*, vol. III.1, pág. 216 (con bibliografía). Deseo agradecer a Rafael Cornudella i Carré, de la Universitat Autònoma de Barcelona, por haberme invitado a estudiar el grupo de cuadros napolitanos atribuidos a Francesco Antonio Altobello.

41. PARRINO, D.A., *Napoli città nobilissima, antica, e fedelissima esposta a gli occhi, et alla mente de' curiosi*, 2 vols. Nápoles: Parrino, 1700, pág. 77. Idéntico en la segunda edición de la guía: PARRINO, D.A., *Nuova guida de' forastieri, o sia moderna distintissima descrizione di Napoli*. Nápoles: Parrino, 1725, pág. 65.

42. DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori...*, vol. III.2, pág. 897.

43. Véase la nota en la edición crítica de las vidas de De Dominici: «*di Giuseppe, detto lo Spagnuolo, cioè del Ribera*» (pág. 987, n. 19).

44. CASTELLANO, A., «Strutture e personalità dell'arte a Bitonto», *Studi Bitontini*, 24, 1973, págs. 30-49.

45. SIGISMONDO, G., *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 vols. Nápoles: Fratelli Terres, 1789, vol. II, pág. 335; D'AFFLITTO, L., *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, 2 vols. Nápoles: Tipografia Chianese, 1834, vol. II, pág. 41; NOBILE, G., *Un mese a Napoli. Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze*, 3 vols. Nápoles: Nobile, 1863, vol. I, pág. 135.

46. Véase ABBATE, F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. IV. Il secolo d'oro*. Roma: Donzelli, 2002, pág. 195. Abbate destaca que las obras de Altobello sucesivas al supuesto regreso de Nápoles (como la Virgen de la catedral de Bitonto, 1692) muestran «*una singolare ma decisiva involuzione*».



4. Luca Giordano
*Sagrada Familia
con los símbolos
de la Pasión*, 1660,
óleo sobre lienzo,
411 × 281 cm.
Museo Nazionale
di Capodimonte,
Nápoles.

La *Visión de La Storta* repite el esquema compositivo con dos diagonales cruzadas que se aprecia en la *Sagrada Familia con los símbolos de la Pasión* (ilustración 4), realizada por Giordano en 1660 para la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de San Giuseppe a Pontecorvo⁴⁷ —una obra pagada por un virrey y que tuvo bastante éxito en España—. ⁴⁸ Es un esquema que Luca Giordano repite en un sinfín de cuadros místicos pero, en este caso, la relación entre los dos lienzos es estrechada por las figuras del Dios Padre, muy parecidas, por la presencia de los ángeles con los símbolos de la Pasión y por la dicotomía de las escenas de la visión, ambas dominadas a la izquierda por la imagen imponente de la cruz y a la derecha por figuras casi jorobadas que reciben «la gravedad» de la visión. En las dos composiciones, además, se libra en el medio la paloma del Espíritu Santo.

47. FERRARI, O.; SCAVIZZI, G., *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 vols. Nápoles: Electa Napoli, 1992, vol. II, pág. 273.

48. MAURO, I., «Pintura barroca napolitana a les col·leccions de la Universitat de Barcelona. Estudi d'algunes peces dels dipòsits del Museo del Prado», en *Elias Rogent i Barcelona: arquitectura, patrimoni i restauració* (en prensa).

5. «Giuseppe spagnuolo», atribuible a, *Visitación*, antes de 1682, óleo sobre lienzo, 355 × 237 cm. Iglesia de Santa Maria la Nova, Nápoles.



GIUSEPPE CORINGA O CARMIGNO EN SANTA MARIA LA NOVA

Ferdinando Bologna, en el primer capítulo de su monografía sobre Francesco Solimena (1958), considera este lienzo como una de las obras más significativas del contexto formativo de Altobello «*di un respiro così largo da esemplificare davvero altri punti in anticipo sul Solimena*».⁴⁹ Bologna, además, en una nota al pie relaciona al mismo autor de la *Visión* con otros dos cuadros: *Visitación* (ilustración 5) y *Visión de la Porciúncula* (ilustración 6) de una capilla de la iglesia del convento franciscano de Santa Maria la Nova, «*curiosamente assegnate da Galante ad un Giuseppe Coringa che non è noto altrimenti*».⁵⁰ La conexión es muy acertada y ha acabado por crear un grupo sólido de tres importantes pinturas alrededor de la etapa napolitana de Altobello.

49. BOLOGNA, F., *Francesco Solimena*. Nápoles: L'Arte Tipografica, 1958, pág. 25.

50. *Ibidem*, pág. 38, n. 22.



6. «Giuseppe spagnuolo», atribuible a, *Visión de la Porciúncula*, antes de 1682, óleo sobre lienzo, 355 × 237 cm. Iglesia de Santa Maria la Nova, Nápoles.

Sin embargo, no es solo Galante —autor de una guía de las iglesias de Nápoles de 1872—⁵¹ quien se refiere a un desconocido Giuseppe Coringa; la consulta directa a las fuentes que se refieren a los lienzos, tanto las publicadas como las inéditas, ha revelado una interesante coincidencia de nombres.

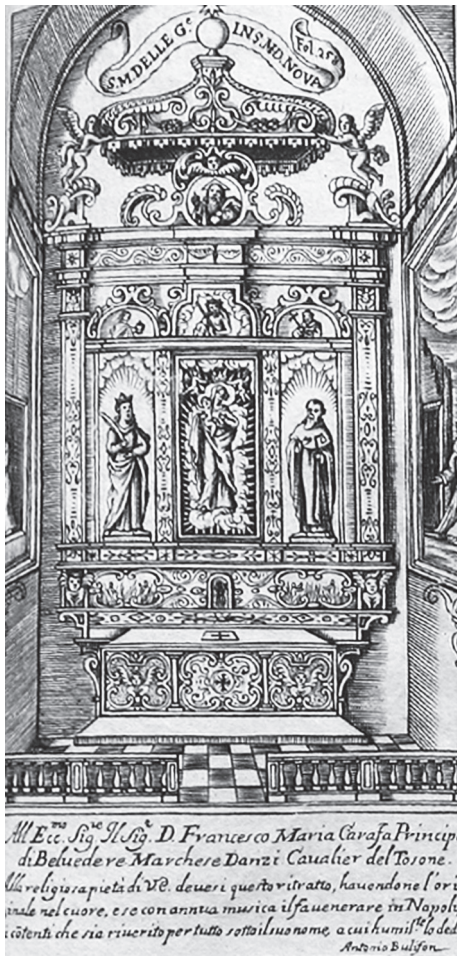
Los dos cuadros ocupan actualmente todo el espacio de las dos paredes laterales de la sexta capilla del lado derecho de la iglesia. Fueron trasladados a este lugar a finales del siglo XVIII desde la monumental capilla del brazo izquierdo del altar, dedicada a la Virgen de las Gracias, donde los vieron Celano y Parrino.⁵² La guía de Giuseppe Sigismondo (1789) documenta el cambio de colocación de los dos lienzos que «*erano anticamente in quella della Beata Vergine della Grazia, e sono di Giuseppe Coringa, assai belli e degni di esser veduti*».⁵³

51. GALANTE, G.A., *Guida sacra della città di Napoli*. Nápoles: Stamperia del Fibreno, 1872.

52. CELANO, C., *Notizie del bello...*, vol. IV, pág. 7; PARRINO, D.A., *Napoli città nobilissima...*, vol. I, pág. 158.

53. SIGISMONDO, G., *Descrizione...*, vol. II, pág. 223.

7. Pompeo Sarnelli
Guida de' forastieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, 2 vols. Nápoles: Giuseppe Rosselli, 1685, vol. II, pág. 258.



completamente el retablo —dejando visible solo las caras de la Virgen y del Niño—, los frescos y, cómo no, los cuadros de las paredes laterales:

nelle due mure laterali della Cappella sono due quadri dipinti ad oglio da Don Gioseffo Carmigno Aragonese con le loro cornici indorate, che costano ducati duecento, vinti, cinque, de quali ducento ne pagò il signor Marchese de Los Velez vicere [...] e vinticinque il Sindico Apostolico d'altre limosine.⁵⁹

La capilla de Santa María de las Gracias había sido construida a partir de 1596 para la veneración de una imagen milagrosa —el retablo de la Virgen de la Gracias atribuido al pintor Angiolillo Arcuccio—⁵⁴ que sobrevivió al incendio de la roca de Fragneto en uno de los últimos conflictos de la etapa aragonesa del Reino.⁵⁵ Aunque desde siempre la pieza había sido beneficiada por los reyes de la Corona de Aragón, a finales del siglo XVI se le imputan una serie de milagros que habían amplificado la atención de los devotos.⁵⁶ Sarnelli introduce un grabado de la capilla en su *Guida de' forastieri* (1685) en el cual se puede ver el perfil de los dos cuadros recién acabados (ilustración 7).⁵⁷

Otra demostración de la importancia tributada a esta imagen milagrosa es la atención con que el rector del convento, el franciscano Teofilo Testa, habla de ella en sus *Serafici fragmenti della provincia osservante di Terra di Lavoro del Sagro Ordine dei Frati Minori del Patriarca San Francesco*, una crónica de la provincia franciscana de Terra di Lavoro redactada entre 1677 y 1692.⁵⁸

En este texto, que se conserva manuscrito en la biblioteca del monasterio de Santa Chiara, se habla con detalle de los trabajos de decoración que se habían realizado en la capilla de la Virgen de las Gracias en aquellos años: la realización del altar en plata, las joyas que cubrían

54. CAUSA, R., «Angiolillo Arcuccio», *Proporzioni*, 3, 1950, págs. 99-110.
 55. ROCCO, G., *Il convento e la chiesa di S. Maria La Nova di Napoli nella storia e nell'arte*. Nápoles: Tipografía Pontificia degli Artigianelli, 1909, pág. 146.
 56. DE LELLIS, C., *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio Caracciolo*. IV. Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, manuscrito X.B.23, fol. 19 r y v: «Seguita appresso, nel lato destro dell'altar maggiore, la cappella sfondata in cui s'adora la divotissima imagine della Madonna delle Grazie, la qual figura, stando in una cappella dell'antica chiesa, cominciò nell'anno 1596, come dice l'Engenio, a far molte gratie e portentosi miracoli a coloro che ad essa s'adoravano, sì come al presente seguita ancor di fare, onde vi concorse innumerabile quantità di popolo». Sobre esta devoción véase CERMIGNARA, T., «La Madonna delle Grazie nella chiesa di Santa Maria La Nova», *Studi francescani*, 1935, págs. 339-344. Es significativo que una familia relacionada con las memorias de la casa real de Aragón (los Vera d'Aragona) fueran titulares del patronato de la capilla, como se lee en tres lápidas de finales del siglo XVII en el suelo de la capilla.
 57. SARNELLI, P., *Guida de' forastieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, 2 vols. Nápoles: Giuseppe Roselli, 1685, vol. II, pág. 258.
 58. TESTA, T., *Serafici fragmenti della provincia osservante di Terra di Lavoro del Sagro Ordine dei Frati Minori del Patriarca San Francesco*, cap. VII, *Restauratori, e Benefattori di Conventi della Provincia, notitia XXIV.2*. Manuscrito del Archivo de la Provincia Franciscana de Nápoles en el convento de Santa Chiara.
 59. *Ibidem*, cap. VII, n. 23.13. El marqués de Los Vélez ya en 1676 ayudado a restaurar el techo de la iglesia (*idem*).

Según el valioso testimonio del entonces rector del convento, la *Visitación* y la *Visión de la Porciúncula* se debían a un pintor «aragonés» —que en opinión de Testa podría ser tanto catalán como valenciano o aragonés—, iban dirigidas a la capilla de la «Virgen de los aragoneses» de Nápoles y habían sido financiadas por un virrey, como el marqués de Los Vélez, descendiente de la familia catalana de los Requesens.⁶⁰

Teofilo Testa informa también sobre otro aspecto importante: las pinturas se realizaron antes de 1682, o sea, antes de la salida del Reino del marqués de Los Vélez, es decir, en los mismos años de la *Visión de La Storta*, pintado —como advierte el ojo de Bologna— por el mismo autor: un Jusepe/José español, Carmiño o Coringa.

Es una lástima no poder añadir otros documentos que permitan reconstruir de manera más ágil el catálogo de este artista, su efectiva procedencia y su eventual destino. Este artista —buscado por diferentes versiones de su hipotético apellido— no aparece en los repertorios documentales de Filangieri di Candida (1883-1891), ni en el repertorio de pagos publicados por Nappi (1992), ni en los índices manuscritos de los *Giornali* de Fuidoro y Confuorto, ni en las biografías de artistas españoles.⁶¹ En los inventarios publicados por Gerard Labrot en 1997, en cambio, aparece un «Bagno di Diana» pintado por un «Gioseppe Carminno» en la colección de Ottavio Orsini, conde de Oppido, inventariada en 1704.⁶² Será entonces Carmiño el apellido de nuestro autor, que fue casi fue anagramado por Sigismondo en el siglo XVIII (Carmiño, en italiano transcrito como «Carmigno», de aquí el lema equivocado «Coringa»).

Otra pista interesante es un pago a un «Giuseppe forestiero», fechado en 1680, por dos cuadros representando, el primero, la Virgen, san Antonio y san José y, el segundo, san Pantaleón, pintados para Giacomo de Divitiis.⁶³ En este año el pintor podía haber llegado recientemente a Nápoles, tal vez procedente de Roma, como muchos otros artistas que se mueven por los centros artísticos italianos.

De hecho la actividad de este «Giuseppe spagnuolo» tuvo lugar en los años en que en Roma, gracias también a la presencia del embajador Gaspar de Haro marqués del Carpio, los artistas españoles —impulsados por el canónico valenciano Vicente Giner— formularon una primera petición de creación de una academia española en la ciudad, emulando el modelo del academia francesa abierta por Colbert en 1666.⁶⁴ Entre los nombres de los solicitantes no hay ninguno que se acerque al de nuestro Carmiño/Coringa. Cabe no obstante destacar que los artistas napolitanos que pasaban una estancia en Roma en aquellos años, como Francesco De Maria, tenían como referente en la ciudad a un noble español que se dedicaba a la pintura y que tenía su propia colección: Pedro Pablo Ávila, en cuya casa se alojaban artistas de diferentes procedencias.⁶⁵

De momento, el discurso reconstruido en estas páginas permite, como mínimo, replantear aquellas atribuciones al catálogo de Altobello que resultan basadas únicamente en el grupo de obras de San Ferdinando y Santa Maria la Nova, como es el caso del *San Jerónimo* del Pio

60. Sobre el marqués de Los Vélez véase MARTINO, A.; RODRÍGUEZ REBOLLO, M.P., «Fernando Joaquín Fajardo, marqués de Los Vélez, virrey de Nápoles (1675-1683)», en ANDÚJAR CASTILLO, F.; DÍAZ LÓPEZ, J.P. (coords.), *Los señorios en la Andalucía Moderna. El Marquesado de Los Vélez*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007, págs. 321-335.

61. Me limito a citar los que no han aparecido hasta ahora en las notas: FILANGIERI, G., *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 6 vols. Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria, 1883-1889; FUIDORO, I. (alias D'Onofrio, V.), *Giornali di Napoli. Vol. I: 1660-1665* [SCHLITZER, F. (ed.)]. Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria, 1934.

62. LABROT, G., *Collections of paintings in Naples. 1600-1780*. Múnich: K.G. Saur, 1992, pág. 229. El cuadro hacía *pendant* con una Venus y una «Daina» pintadas a la manera de Tiziano.

63. NAPPI, E., *Catalogo delle pubblicazioni...*, pág. 70.

64. PÉREZ BUENO, L., «De la creación de una Academia de arte en Roma. Año 1680», *Archivo Español de Arte*, 10, 1947, págs. 155-157.

65. PERLA, A., «Pietro Paolo Avila e la sua collezione d'arte», *Roma moderna e contemporanea. Collezionismo, mercato, tutela, la promozione delle arti prima dell'unità*, 13, 2-3, 2005, pág. 250. Sobre la estancia romana de De Maria en la década de 1680, véase LEARDI, R.C., *Francesco de Maria (1623 circa-1690). Catalogo critico delle opere*, tesis doctoral. Università degli studi di Salerno, 2018.



8. «Giuseppe spagnuolo», atribuible a, *San Jerónimo*, 1675-1700, óleo sobre lienzo, 180 × 126 cm. Quadreria del Pio Monte di Misericordia, Nápoles.

Monte di Misericordia (ilustración 8), del que Roberto Pane señalaba que «*il volto appuntito, strizzato, stravolto, con un'imprevista tensione formale*» sugería el nombre del autor, reevocando las obras «*di Francesco Antonio Altobello, e soprattutto quelle di Santa Maria la Nova*».⁶⁶

El *San Jerónimo* es, efectivamente, un ejemplo de la expresividad del arte del pintor español que demuestra en sus obras un aprendizaje de todos los elementos típicos de la pintura napolitana del último cuarto del siglo XVII: arquitecturas pintadas, floreros, atención por los efectos de luz y por la manera de expresar los sentimientos (increíblemente dulces en el abrazo entre la Virgen y santa Isabel)... Todo se presenta como si se tratara de una antología dictada por la voluntad de acreditarse ante los ojos de los clientes y de los colegas napolitanos. No obstante, la versión del repertorio local que ofrece «Giuseppe» resulta a menudo de bajo perfil, ejecutada por una mano poco práctica, que a veces no controla bien la composición y pierde de vista sus elementos, como sucede en la confusión de piernas de ángeles que se observa en la *Visión de La Storta*. Se destaca también una posible influencia genovesa, algo bastante plausible, puesto que Génova era una etapa casi obligada en los viajes entre España e Italia. Además, la excelente ejecución de algún ele-

mento —como las estupendas flores de la *Visión de la Porciúncola* o las arquitecturas «a la manera de Fanzago» de la *Visitación*— podría también imputarse a una colaboración con otros artistas expertos de estos géneros, según una praxis bastante común en Nápoles.⁶⁷

La definición de la identidad de «Giuseppe Spagnuolo» tiene que seguir sus eventuales rutas después y antes de Nápoles, para intentar establecer si llegó a volver a España y cuándo.⁶⁸ De momento, sin embargo, hay que destacar las fuertes consonancias entre la pintura religiosa de carácter «místico» —como la de nuestras «visiones»— realizadas en las provincias mediterráneas de la Monarquía, obras promovidas por una misma sensibilidad que llevaba a menudo a resultados muy parecidos y dificulta hoy el proceso de atribución. Son estas evidencias estilísticas las que tienen que mover a la reflexión sobre la efectiva utilidad de un estudio que busque y separe las diferentes presencias nacionales en una de las megalópolis del Mediterráneo de la Edad Moderna. Tal vez ha llegado el momento de dejar de lado tendencias atribucionísticas y clasificaciones nacionales para tomar más en serio el análisis de las características de la *koiné* pictórica que se va generando entre los reinos de la Monarquía en las últimas décadas del siglo XVII.

De hecho, es posible comprobar que la misma idea del viaje a Nápoles se modificó cuando el Reino pasó a estar bajo el dominio de los Habsburgo de Viena (1707) y, luego, cuando fue

66. CAUSA, R., *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia*. Nápoles: Di Mauro, 1970, pág. 87.

67. Véase, en los años de «Giuseppe», la colaboración entre Giordano, Gaspare López o Francesco Della Cuosta en las composiciones de figuras, frutas y flores para la procesión de la Octava del Corpus de 1684: LATTUADA, R., «Luca Giordano e i maestri napoletani di natura morta nelle tele per la Festa del Corpus Domini del 1684», en *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, cat. exp., 20 de diciembre de 1997 - 15 de marzo de 1998, Palazzo Reale, Nápoles. Nápoles: Electa Napoli, 1997, págs. 150-161.

68. Por ejemplo, en el Museo de Grenoble se conservan dos cuadros de temática religiosa —una *Adoración de los Magos* y un *San Luis que visita a los pobres*—, procedentes de la Cartuja, que muestran un significativo parecido con los lienzos napolitanos y una firma mutilada «[.]h Carm[...]» —¿Joseph Carmiño?—; véase CHOMER, G. (ed.), *Peintures françaises avant 1815. La collection du Musée de Grenoble*. París: Réunion des Musées Nationaux, 2000, págs. 266-268, donde se llega a hipotetizar una autoría italiana o española.

restaurado como reino autónomo por Carlos de Borbón (1734). Se registra en estos años un clásico caso de *apprendistato* napolitano: el de José Luzán y Martínez (1710-1785), que en la década de 1730 se formaba en Nápoles, capital de un territorio extranjero, gracias a una estancia impulsada por un exponente de la rama de los Pignatelli asentada en Zaragoza. En este caso es posible también destacar lo que pasó a su vuelta en España y cómo el artista supo beneficiarse en su carrera de la experiencia y de los conocimientos alcanzados en Nápoles, al ser «maestro de maestros» —como Juan Ramírez de Arellano, Francisco Bayeu, Francisco de Goya, José Beratón y el orfebre Antonio Martínez Barrio—,⁶⁹ en una España en la que el gusto por la pintura barroca napolitana permaneció intacto a lo largo de todo el siglo XVIII.

69. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico...*, vol. II, págs. 121 y 122; *José Luzán Martínez (1710-1785). Exposición conmemorativa en el Segundo Centenario de su muerte*, cat. exp, 1-26 de octubre de 1985, Casa Luzán, Zaragoza. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985, págs. 19 y 20.