

INTRECCI D'ARTE

12, 2023



*Storie dell'arte dai mondi iberici:
materiali, problemi, geografie*
a cura di Maria Vittoria Spissu

Comitato di direzione

Irene Graziani Università di Bologna, Italia

Fabio Massaccesi Università di Bologna, Italia

Anna Maria Ambrosini Massari Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Italia

Manuela Gianandrea Sapienza Università di Roma, Italia

Alessandro Morandotti Università di Torino, Italia

Zuleika Murat Università degli Studi di Padova, Italia

Consiglio editoriale

Francesco Benelli Università di Bologna, Italia; **Donatella Biagi**

Maino Università di Bologna, Italia; **Francesco Frangi** Università degli Studi di Pavia, Italia; **Elena Fumagalli** Università degli studi di Modena e

Reggio, Italia; **Núria Jornet Benito** Universitat de Barcelona, Spagna;

Fabrizio Lollini Università di Bologna, Italia; **Francesca Manzari** Sapienza Università di Roma, Italia; **Raffaella Morselli** Università degli Studi di

Teramo, Italia; **Cristiana Pasqualetti** Università degli Studi dell'Aquila,

Italia; **Marinella Pigozzi** Università di Bologna, Italia; **Tina**

Sabater Universitat de les Illes Balears, Spagna; **Marco Tanzi** Università del

Salento, Italia; **Maddalena Vaccaro** Università degli Studi di Salerno, Italia

Responsabili di redazione

Giacomo Alberto Calogero Università di Bologna, Italia

Gianluca del Monaco Università di Bologna, Italia

Comitato scientifico

Daniele Benati Università di Bologna, Italia; **Babette Bohn** Texas Christian University, Stati Uniti d'America; **Olivier Bonfait** Université de

Bourgogne, Francia; **Louise Bourdua** University of Warwick, Regno Unito;

Sonia Cavicchioli Università di Bologna, Italia; **Tiziana Franco** Università

degli Studi di Verona, Italia; **David García Cueto** Universidad de Granada, Spagna; **Cristina Guarnieri** Università degli Studi di Padova, Italia; **Victor**

Schmidt Universiteit Utrecht, Paesi Bassi

Gli interventi sono stati sottoposti a revisione tra pari a doppio cieco
(*double-blind peer review*)

In copertina: Scuola di Cusco, *Nostra Signora di Cocharcas*, Collezione di Carl & Marilyn Thoma (Per gentile concessione della Carl & Marilyn Thoma Foundation, Chicago-Dallas-Santa Fe, foto di Jamie Stukenberg)

Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

ISSN 2240-7251

License Creative Commons CC BY 4.0

INTRECCI D'ARTE – 12, 2023



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

INDICE

9

M.V. SPISSU

«Non sufficit orbis».

*Immaginari mobili, cattolicesimo globale
e propaganda imperiale nei mondi dilatati degli Asburgo
nella prima età moderna*

I. MOBILITÀ ARTISTICA IN EUROPA E NEI VICEREAMI DELLE AMERICHE IBERICHE

23

E. ESCUREDO

*Con destino a Cartagena de Indias: mapa de ruta de un retablo
sevillano pintado por Hernando de Esturmio (1550)*

41

E. AMERIO

*Da Camerino al Vicereame del Perù. Nuovi contributi allo studio del
pittore gesuita Democrito Bernardo Bitti*

67

M. OSNABRUGGE

*Borderless Creativity? A New Perspective on Netherlandish Artists in
Early Modern Spanish Naples*

II. MODELLI DI SALVEZZA E PRESTIGIO TRA MEDITERRANEO E MONDI IBERO-AMERICANI

87

N. GUGGENBÜHLER

*Immagini mariane in viaggio. La Madonna di Trapani tra Sicilia
Spagnola, Cattolicesimo globale e aspirazioni imperiali*

111

L. QUEREJAZU ESCOBARI

*Conforme al prototipo: La Virgen de Copacabana y sus copias, entre
el lago Titicaca y Madrid*

135

B. DE DIVITHIS

*Capua and Tzintzuntzán: Negotiating Privileges, Writing Histories,
Moving Stones in the 16th-Century Spanish Empire*

III. NETWORKS E PROPAGANDA, PIETÀ E STAMPE, IN UN IMPERO MORALIZZATO

163

P. BAKER-BATES

*Crosscurrents between Italy and Spain: Bishop Álvaro de Mendoza,
and the Role Played by Status and Piety in his Political, Ecclesiastical
and Family Networks*

187

R. WISE

*«For there is no power but of God»: Diptych of Philip II and Christ
(1568) and Habsburg Printed Propaganda*

203

E. MONTY

*A Question of Morals: Philip II and Achille Bocchi in a Roman
Engraving (1588)*

«NON SUFFICIT ORBIS».
IMMAGINARI MOBILI, CATTOLICESIMO GLOBALE E PROPAGANDA
IMPERIALE NEI MONDI DILATATI DEGLI ASBURGO
NELLA PRIMA ETÀ MODERNA*

Maria Vittoria Spissu

ABSTRACT

Con Filippo II, l'impero degli Asburgo ha estensione planetaria, una complessa confederazione al di là dell'Atlantico e zone ad alta tensione in Europa. La Monarchia cattolica è percorsa da pittori viaggiatori e ordini missionari e connessa da immagini e culti che rinsaldano geografie differenti (Vicereami della Nuova Spagna e del Perù, Mediterraneo e Italia Spagnola, Paesi Bassi Spagnoli e Penisola Iberica). Circolazione di modelli e promozione di idee (volte all'evangelizzazione universale e ad un imperialismo pervasivo), come il successo di categorie quali il Rinascimento Globale, spingono a concepire l'impero in maniera totalizzante, policentrica, o persino a-centrica. L'articolo discute materiali e approcci interpretativi, riconoscendo la specificità dei contesti e dei protagonisti.

PAROLE CHIAVE: circolazione, cattolicesimo, impero, vicereami, connettori

«Non sufficit orbis». Mobilizing Imageries, Global Catholicism and Imperial Propaganda
in the Widened Worlds of the Habsburgs in the Early Modern Age

ABSTRACT

Under Philip II, the Habsburg Empire reached across the globe a complex confederation that spanned the Atlantic Ocean and included high-tension European areas. Painters and missionaries travelled across the Catholic Monarchy, which was connected through images and cults shared across diverse geographies (the Viceroyalties of New Spain and Peru, the Mediterranean and Spanish Italy, the Spanish Netherlands and the Iberian Peninsula). Circulation of models, promotion of ideas (aimed at universal evangelization and imperialism), and the success of categories such as the Global Renaissance lead to the conception of an empire that is all-encompassing, polycentric, or even without a center. The article discusses materials and interpretative approaches, acknowledging the specificity of both contexts and agents.

KEYWORDS: Circulation, Catholicism, Empire, Viceroyalties, Connectors

«Estuvieron tan lejos los antiguos de pensar que hubiese gentes en este nuevo mundo,
que muchos de ellos no quisieron creer que había tierra de esta parte;
y lo que es más de maravillar, no faltó quién también negase haber acá este cielo que vemos».
José de Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias*, 1590

* La bibliografia è stata selezionata per dare conto esclusivamente dell'orizzonte metodologico e dei percorsi intrapresi. Si rimanda ai contributi che seguono per gli studi su specifici casi e sugli artisti citati. Ringrazio Irene Graziani e Fabio Massaccesi per avermi proposto nel gennaio 2023 di curare il presente numero di «Intrecci». Ringraziamenti sinceri vanno anche a Lia Markey, Luisa Elena Alcalá, Escardiel González Estévez, Lucía Querejazu Escobari, Katherine Mills, Maria Elisa Navarro Morales, Michael Cole, Alessandra Russo, Benito Navarrete Prieto, Pablo Francisco Amador, Elsa Arroyo-Lemus, Stephanie Porras, Stephen Campbell, Fabien Montcher, Diana Berruezo-Sánchez, agli autori e ai revisori che hanno collaborato con grande generosità.

Questo articolo è stato sottoposto a modifica in data 14 marzo 2024. Il DOI del corrigendum è: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/19220>.

«He'd pull me back into the center, and I want to stay
as close on the edge as I can without going over.
Out on the edge, you see all kinds of things you can't see from the center.
Big, undreamed-of-things—the people on the edge see them first».
Kurt Vonnegut, *Player Piano. A Novel*, 1952

Circolazione e mondi globali sono i fili conduttori di alcuni dei più importanti gruppi di ricerca che hanno lavorato e stanno lavorando sui temi e sulle relazioni che connettono la diffusione del cattolicesimo nella prima età moderna e la governabilità dell'impero iberico, tenendo in considerazione come tale organismo accentratore sia stato costituito da una miriade di vicereami e regni. I gruppi di ricerca, di cui fanno parte alcune delle autrici del presente numero di «Intrecci», sono: SIIA. *Spanish Italy and the Iberian Americas* (Getty/Columbia)¹; PROJESART. “*Conseguidores*”: *Procuradores jesuitas y circuitos artísticos alternativos en el mundo hispánico* (UAM); CIRIMA. *Circulación de la imagen en la geografía artística del mundo hispánico en la Edad Moderna*; GLOBECOSAL. *Global Economies of Salvation: Art and the Negotiation of Sanctity* (UZH); GEAMCH. *Global Empires, Artistic Mobility and Connected Histories* (UNIBO).

Affrontare lo studio di orizzonti così vasti implica la sperimentazione sul campo dei limiti e delle possibilità offerte da approcci metodologici diversi. Se nella dialettica centro/periferia² era la seconda a dover dimostrare – come nella mossa del cavallo sulla scacchiera – la portata dissonante e alternativa della sua proposta di fronte al centro propulsore di innovazione culturale, con l'accento sulla circolazione si assumono invece nuove metafore euristiche, quali i magneti e le costellazioni. Penso qui alle aperture di Dacosta Kaufmann³ e Zuñiga⁴. Nel frattempo, la scelta di evidenziare la centralità di prospettive transatlantiche e interregionali (tra gli stessi vicereami iberico-americani) ha condotto a convegni dirompenti che si sono tenuti, molto di recente, rispettivamente a Cusco e Puebla: *Cruzando las Américas. Arte e ideas en movimiento (1500-1800)* e *América en el centro. Circulación de imágenes en el mundo Ibérico*.

Se da una parte si studiano i percorsi di artisti ‘forestieri’ lungo le rotte mediterranee e atlantiche, o i proteiformi contatti di comunità di mercanti, diplomatici, missionari, come pure la distribuzione strategica di modelli a stampa, spesso conati nella Roma spagnola o nei Paesi Bassi spagnoli – a beneficio della propaganda politica e religiosa – la ricerca sulla circolazione di immagini, idee e uomini, lungo l'arco geografico coperto dall'imperialismo cattolico e iberico, porta a riconoscere la specificità di molteplici centri, non riassumibili certamente nella etichetta frettolosa di ricettori chiamati a riadattare e riciclare quanto propagato da un polo normativo, posizionato in Europa.

¹ M. COLE, A. RUSSO (a cura di), *Spanish Italy and the Iberian Americas*, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, in preparazione.

² E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in G. BOLLATI, P. FOSSATI (coord.) *Storia dell'arte italiana*, Parte prima: G. PREVITALI (a cura di), *Materiali e problemi*, 4 vol., I. *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 285-352 (ried. Milano, Officina libraria, 2019); E. CASTELNUOVO, *La frontiera nella storia dell'arte*, in C. OSSOLA, C. RAFFESTIN, M. RICCIARDI (a cura di), *La frontiera da Stato a nazione. Il caso Piemonte*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 234-261 (ried. in IDEM, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000), pp. 15-34. Cfr. S.J. CAMPBELL, *The Endless Periphery: Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 2019.

³ T. DACOSTA KAUFMANN, C. DOSSIN, B. JOYEUX-PRUNEL, *Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History; Introduction*, in ID. (a cura di), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 1-22.

⁴ J.-P. ZUÑIGA, *Constellations d'Empire: Territorialisation et construction impériale dans les Amériques hispaniques XVII^e-XVIII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2023.

Vengono perciò in nostro soccorso approcci che prediligono una visione policentrica⁵ o che persino negano la centralità di un qualsivoglia centro e sono dunque a-centrici, sposando questa volta metafore euristiche, inconsuete ma figlie della storia della filosofia contemporanea (Deleuze/Derrida)⁶, come quella del rizoma a sviluppo orizzontale, con una significativa insofferenza per la sistematica verticalizzazione delle arborescenti gerarchie. Applicando ciò al campo della storia dell'arte, è dunque possibile studiare quanto avviene a Potosí, Quito, Lima, Città del Messico, Cartagena de Indias, Manila, Goa, Anversa, Lisbona, Siviglia, Trapani, Capua, evitando di interpretarne l'arte, generata in e per tali contesti, quale emanazione secondaria e periferica, ma anzi scrutandone dinamiche e rapporti in maniera più equilibrata e allargata⁷.

A fare da connettori sono spesso pittori che viaggiano lontani dalle loro città di provenienza, come i fiamminghi che si trasferiscono nella Penisola Iberica, confortati dall'imperituro successo del gusto nordico⁸ (dai tempi dei Re Cattolici in avanti) e dalla vivacità di città come Siviglia, fondamentale per le partenze di artisti, merci, libri, dipinti, verso i vicereami ibero-americani. Alcuni sono gli stessi fiamminghi che esplorano la Roma papale e la Napoli spagnola, grande polo di attrazione di pittori e scultori 'forestieri'. Nel volume si passa dunque da Ferdinand Sturm (nel contributo di Escuredo), noto in Spagna come Hernando de Esturmio, impegnato in un retablo da spedire per la prima cattedrale di Cartagena de Indias, città portuale sulla costa caraibica della Colombia, fondata nel 1533 da Pedro de Heredia, conquistatore spagnolo e primo governatore della stessa città, a Aert Mytens (ma anche Gerard Ter Borch I e Hendrick De Somer, nel contributo di Osnabrugge), pittore che da itinerante si trasforma in artista capace di intercettare con continuità le commissioni di una piattaforma composta da nobili locali e devote confraternite nel Sud Italia. La prima parte del volume dunque esplora il ruolo di ponte o di cerniera giocato da tali pittori nei mondi dilatati dalle possibilità di movimento, dalla intraprendenza avventurosa di artisti che si integrano in contesti, spesso connotati da una certa vivacità concorrenziale, messa in atto da preesistenti consorterie locali; e da pittori, non solo spagnoli o fiamminghi ma anche italiani - come il caso di Matteo Pérez de Alessio, spostatosi dal Salento a Roma, a Napoli, a Malta, a Siviglia, a Lima - che vestono l'abito da gesuita (si veda qui il contributo su Bernardo Bitti di Amerio), in cui la memoria di opere studiate nelle Marche dei lotteschi e nella Roma degli Zuccari si coniuga con la fondazione di un linguaggio docile e persuasivo, con cui punteggiare le chiese dell'immenso Vicereame del Perù, dalla chiesa di San Pedro a Lima, fino ad Arequipa, Rondocan (Cusco) e Juli.

⁵ P. CARDIM, T. HERZOG, J.J. RUIZ IBÁÑEZ, G. SABATINI (a cura di), *Polycentric Monarchies: How Did Early Modern Spain and Portugal Achieve and Maintain a Global Hegemony?*, Brighton, Sussex Academy Press, 2012.

⁶ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trad. Brian Massumi), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2022 (1ª ed. *Mille Plateaux*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1980), pp. 3-25; F. MONTCHER, *The Zest of Still-Life Empires. From Composite/Polycentric Monarchies to Rhizomatic Early Modern Ensembles*, in J.R. VELASCO (a cura di), *Mimesis de Auerbach: Co-vidas*, «Iberian Connections. Medieval and Early Modern Studies and Contemporary Critical Thought», 6 (2020), <https://iberian-connections.yale.edu/articles/the-zest-of-still-life-empires/> (ultimo accesso: 22 dicembre 2023).

⁷ K. LANE, *Potosí: The Silver City that Changed the World*, Oakland, CA, University of California Press, 2019; T.B.F. CUMMINS, K. MOORE McALLEN, *New Cities of God: Art and Devotion in Colonial Peru and Bolivia*, in E.K. MURPHY, W.K. RUDOLPH (a cura di), *Highest Heaven: Spanish and Portuguese Colonial Art from the Collection of Roberta and Richard Huber*, San Antonio, TX, San Antonio Museum of Art, 2016, pp. 15-33; E.A. ENGEL (a cura di), *A Companion to Early Modern Lima*, Leiden; Boston, Brill, 2019; J.F. LOPEZ (a cura di), *A Companion to Viceroyal Mexico City, 1519-1821*, Leiden; Boston, Brill, 2021; A. JORDAN GSCHWEND, K.J.P. LOWE (a cura di), *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.

⁸ E. LAMAS DELGADO, D. GARCÍA CUETO (a cura di), *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700): 'Flandes' by Substitution*, Turnhout, Brepols, 2021.

Se il paradigma preferito è quello della circolazione⁹, questa guarda all'Italia meridionale¹⁰ e al mondo mediterraneo (un caposaldo irrinunciabile per questo genere di studi), ma abbraccia anche il mondo *novohispano* e andino, fino a giungere ai 3.888 metri s.l.m. di Juli, nota dalla prima età moderna come la “Roma d’America”; andando poi dal Lago Titicaca, lago navigabile con maggiore altitudine al mondo, di nuovo al circuito costiero e alle acque solcate dai naviganti che invocano la protezione della Madonna di Trapani (nel contributo di Guggenbühler). Oltre alla mobilità, un focus cruciale del volume è infatti dato dalla riflessione intorno al pullulare di copie di immagini ritenute miracolose, allo statuto di copia e originale e alla creatività collettiva, come pure al controllo del territorio e alle aspirazioni politiche che si celano dietro la disseminazione di sculture raffiguranti alcune delle Madonne più venerate nei mondi iberici e cattolici, come la Madonna di Copacabana (nel contributo di Querejazu Escobari). La propagazione consapevole di tali immagini richiama senza dubbio alla mente l’idea poetica e efficace delle costellazioni dell’impero, dell’atlante delle immagini mariane, investite del compito di saldare il firmamento del cattolicesimo, e nel Mediterraneo, percorso dall’ossessivo pericolo turco-ottomano, e su scala transatlantica e globale.

Volumi molto recenti dedicati agli ‘oggetti nomadici’¹¹ o alle ‘immagini virali’¹² hanno scosso senza dubbio l’approccio allo studio di opere e modelli che si estendono e connettono luoghi anche molto distanti ma compresi in una medesima geografia culturale. Le copie o ‘ritratti veritieri’ di una immagine miracolosa sfidano la nostra concezione di opera d’arte autoriale e di invenzione irripetibile, ‘sprezzante’; ci invitano a rovesciare alcuni canoni per sperimentare le sorprese scientifiche che riservano altri parametri o nuove lenti interpretative come quelle della *Collective Creativity* o della *Distributed Agency*¹³. Tra i connettori dell’impero, vi sono senza dubbio le immagini miracolose ma anche le storie parallele che si dispiegano quando le autorità locali orchestrano complesse strategie di legittimazione e difesa delle prerogative e dell’antico prestigio (nel contributo di de Divitiis), in un impero che ha raggiunto dimensioni planetarie, specie con l’avvento di Filippo II¹⁴. Dalla circolazione di copie e dal potere miracoloso delle immagini, si affronta dunque la vera e propria movimentazione delle antichità e l’uso legittimante di documenti e fonti letterarie, in due città significative, quali Tepoztlán nel Vicereame della Nuova Spagna e Capua nel Regno di Napoli. Da una parte una rivendicazione della propria centralità in un impero che rischia di rivelarsi inglobante e omologante, d’altra l’elaborazione di una “nuova antichità” che da specifica diviene

⁹ C. BELTRAMI, S. ALVARES CORREA (a cura di), *Art, Travel and Exchange between Iberian and Global Geographies, 1400-1550*, Leiden; Boston, Brill, 2024, a seguito del convegno *Travelling Objects, Travelling People: Art and Artists of Late-Medieval and Renaissance Iberia and Beyond* (Londra, The Courtauld, 10-11 dicembre 2020).

¹⁰ B. DE DIVITIIS (a cura di), *A Companion to the Renaissance in Southern Italy (1350-1600)*, Leiden; Boston, Brill, 2023.

¹¹ C. GÖTTLER, M.M. MOCHIZUKI (a cura di), *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, Leiden; Boston, Brill, 2018; si veda anche E.S. Jr. COOKE, *Global Objects: Toward a Connected Art History*, Princeton, Princeton University Press, 2022.

¹² S. PORRAS, *The First Viral Images: Maerten de Vos, Antwerp Print, and the Early Modern Globe*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 2023. Cfr. M.P. ECHEVESTE, E. GONZÁLEZ ESTÉVEZ, V. SCOCCHERA (a cura di), *Intersecciones de la Imagen Religiosa en el Mundo Hispánico*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México; Morelia, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2019.

¹³ M. STANFIELD-MAZZI, M. VARGAS-BETANCOURT (a cura di), *Collective Creativity and Artistic Agency in Colonial Latin America*, Gainesville, FL, University of Florida Press, 2023; si veda anche S. STRATTON-PRUITT (a cura di), *The Art of Painting in Colonial Bolivia*, Philadelphia, PA, Saint Joseph’s University Press, 2017.

¹⁴ G. PARKER, *Imprudent King: A New Life of Philip II*, New Haven, CT, Yale University Press, 2014.

‘universale’¹⁵, all’insegna delle storie connesse¹⁶.

A scorrere le parole chiave scelte nel settimo articolo si avverte fin da subito la densità degli intrecci che impernano i mondi iberici: Álvaro de Mendoza, Francisco de los Cobos y Molina, Juan de Juni, Sebastiano del Piombo, Teresa d’Ávila (nel contributo di Baker-Bates). Sono ormai classici gli studi sulla Roma spagnola e i circuiti del potere iberico che interessano contesti e protagonisti differenti: diplomatici, ecclesiastici, procuratori, artisti¹⁷. Tali intrecci sono determinanti nelle carriere politiche come pure nella diffusione degli stili e nella messa a punto di una precisa dimensione religiosa, spesso confacente alla autopromozione di ambiziosi personaggi pubblici e alla costruzione di una pia identità devozionale di stampo imperiale. Volessimo continuare sulla strada delle metafore euristiche, potremmo dal rizoma guardare all’idea dell’impero come ‘polveriera diffusa’, suscettibile di sprigionare dal punto di vista artistico fulgide stagioni pittoriche, come quella rappresentata dalla Scuola di Cusco e dal Barocco Andino [fig. 1]¹⁸, e momenti effettivamente esplosivi, quali lo scoppio della Guerra degli Ottant’anni (1568-1648), tra quelle che saranno le Province Unite protestanti e i Paesi Bassi spagnoli. Esattamente in tale congiuntura si collocano le riflessioni intorno ad alcune stampe (nel contributo di Wise), coniate a sostegno della visione imperiale e degli armamentari politici e morali, dispiegati a beneficio della causa degli Asburgo, nella persona di Filippo II. Il volume è attraversato da una indagine sottile su patrone, patrocinio, patronato: patrone della tenuta del cattolicesimo su vasta scala sono qui le figure mariane; a patrocinare la diffusione simultanea degli stili e dell’imperialismo sono figure legate alla politica iberica, alla espansione territoriale e al potere ecclesiastico; al patronato reale sono ispirate alcune stampe di propaganda, costruite intorno alla moralità del sovrano e alla cultura emblematica (nel contributo di Monty), mezzi privilegiati per diffondere messaggi edificanti e allo stesso tempo impositivi.

Stili, iconografie, modelli, elaborazioni, danzano dunque in tale firmamento, grazie al movimento di comunità di artisti e missionari¹⁹, uomini di corte, d’arme e d’affari. Il volume illumina i destini e gli intrecci di tali protagonisti che indirizzano la formazione di un Rinascimento straordinariamente polifonico (globale²⁰), fatto di significative concordanze e acuminata specificità. Il numero indaga le

¹⁵ G. MARCOCCI, *The Globe on Paper: Writing Histories of the World in Renaissance Europe and the Americas*, Oxford, Oxford University Press, 2020; A. RUSSO, *A New Antiquity. Art and Humanity as Universal (1400-1600)*, University Park, PA, Penn State University Press, 2024.

¹⁶ S. SUBRAHMANYAM, *Connected History: Essays and Arguments*, London, Verso, 2022. Ma andando a ritroso si inizi con il seminale articolo: IDEM, *Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia*, «Modern Asian Studies», 31, 3 (1997), pp. 735-762.

¹⁷ Il tema dell’Italia spagnola ha una robusta fortuna nella storiografia, si riportano però qui di seguito solo alcuni studi, più incentrati su aspetti storico-artistici: M. W. COLE, *Toward an Art History of Spanish Italy*, «I Tatti», 16, 1/2 (2013), pp. 37-46; P. BAKER-BATES, M. PATTENDEN (a cura di), *The Spanish Presence in Sixteenth-century Italy: Images of Iberia*, Burlington, Ashgate, 2015; P. BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo and the World of Spanish Rome*, London; New York, Routledge, 2017; K. HELMSTUTLER DI DIO, T. MOZZATI, *Spanish Italy/Italian Spain*, in IDEM (a cura di), *Artistic Circulation between Early Modern Spain and Italy*, New York; London, Routledge, Taylor & Francis, 2020. Si veda prossimamente: N. GUGGENBÜHLER, J. VAN GASTEL (a cura di), *Art Across the Iberian World: Connecting Spanish Italy and Latin America*, Turnhout, Brepols, in preparazione.

¹⁸ Si vedano almeno A. COHEN SUAREZ (et al.), *Pintura colonial cusqueña: el esplendor del arte en los Andes*, Cusco, Haynanka Ediciones, 2015; R. MUJICA PINILLA (et al.), *El Barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2003.

¹⁹ R. P.-C. HSIA, *A Companion to the Early Modern Catholic Global Missions*, Leiden; Boston, Brill, 2018; Cfr. S. R. DITCHFIELD, *Provincializing Europe: The Circulation of the Sacred and Reciprocity in the Making of Roman Catholicism as a World Religion*, in K. VON GREYERZ, A. SCHUBERT (a cura di), *Reformation und Reformationen. Kontinuitäten, Identitäten, Narrative / Continuities, Identities and Narratives*, Gutersloh, Verein für Reformationsgeschichte, 2022, pp. 177-206.

²⁰ S. J. CAMPBELL, S. PORRAS, *The Routledge Companion to Global Renaissance Art*, New York, Routledge, 2024; si veda anche D. SAVOY (a cura di), *The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review*, Leiden; Boston, Brill, 2017.

ragioni a monte e i significati dietro alla distribuzione sistematica di modelli e al loro successo, tenendo in considerazione il Rinascimento mediterraneo²¹ come pure i nuovi mondi iberici dilatati. Le rotte mediterranee avevano come principio il navigare sicuro tra le isole (come la Sicilia spagnola) ed è perciò che in una indagine di questo tipo è necessario tenerne conto. Allo stesso tempo, il numero esplora non solo i percorsi marittimi ma anche le zone interne, fino a risalire alle più arroccate e eloquenti fucine della religiosità controriformata, impegnate in discorsi difficili circa la perfezione delle fede.

Se alabastri e coralli emergono nei circuiti mediterranei, argento e zucchero²² determinano le fortune di tragitti transatlantici e di vie preferenziali di percorrenza verso zone impervie nei vicereami ibero-americi. Il dispiegamento su vasta scala e fino sulle cime andine di nuovi linguaggi, il pullulare di copie miracolose, le ondate a più riprese di stampe devozionali nella pittura del Vicereame della Nuova Spagna²³, inaugurano un movimento di stili e sensibilità che porterà al ‘Barocco Globale’, sul quale si struttureranno ulteriori discorsi per immagini circa la salvezza offerta ai più, in cambio di una adesione totalizzante alle virtù morali. Il volume indaga casi di resistenza e negoziazione di fronte all’orizzonte abissalmente marginalizzante dell’impero e casi che sfuggono all’imperativo di canoni unidirezionali. Infine, in una visione policentrica, o secondo un approccio persino a-centrico, esplora contesti differenti, crocevia, luoghi di confine, o meglio ‘zone di contatto’, e quelli che solo all’apparenza sembrano vicoli ciechi, perché non rispondenti a dogmatismi storiografici. Circolazione di stili e culti, alleanze politiche e connessioni tra luoghi sacri si rivelano confacenti ad una devozione tra sodali che scongiurasse la possibile disgregazione dell’impero.

I casi discussi consentono di legare l’uso delle immagini e dei testi ad una riflessione circa lo status sociale e la propaganda politica, giungendo ad un complessivo discorso e sulla creatività ‘senza confini’ e sulla sovranità imperiale²⁴. I connettori di cui abbiamo parlato determinano il diversificarsi, nei mondi iberici, del Rinascimento, del Manierismo, della Controriforma, dell’incipiente Barocco, benché tali termini si dimostrino tragicamente non onnicomprensivi, quando si vogliono abbracciare all’unisono contesti/stili specifici in rotte sempre più ampie, verificando come immagini e libri a

²¹ Il tema è ricco e complesso (e di radici braudeliane), se ne può dare conto qui solo brevemente: F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Soc. Napoletana di Storia Patria, 1977; M. NATALE (a cura di), *El Renacimiento mediterráneo: Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001; T.-H. BORCHERT (ed.), *The Age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430-1530*, Ghent; Amsterdam, Ludion, 2002; D. CATALANO, M. CERIANA, P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Rinascimento visto da Sud: Matera, l’Italia meridionale e il Mediterraneo tra ‘400 e ‘500*, Napoli, arte’m, 2019; R. NALDI, A. ZEZZA (a cura di), *Gli spagnoli a Napoli: il Rinascimento meridionale*, Napoli, arte’m, 2023 (con ulteriore bibliografia).

²² D. STRUM, *The Sugar Trade: Brazil, Portugal and the Netherlands (1595-1630)*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2013; F.A.B. PEREIRA, F. CLODE (a cura di), *As Ilhas Do Ouro Branco: Encomenda Artística Na Madeira, Séculos XV-XVI*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga; Imprensa Nacional, 2017.

²³ A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat: The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2021. Sulla pittura nel Vicereame della Nuova Spagna si vedano sicuramente: L.E. ALCALÁ, J. BROWN, *Painting in Latin America: 1550-1820*, New Haven, CT, Yale University Press, 2014; L. E. ALCALÁ, J. CUADRIELLO, I. KATZEW, P. MUES ORTS (a cura di), *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici*, Los Angeles, CA, Los Angeles County Museum of Art, 2017; P. ÁNGELES JIMÉNEZ, E. ARROYO, E. VARGASLUGO, *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, Città del Messico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

²⁴ G. MARCOCCI, *Too Much to Rule: States and Empires across the Early Modern World*, «Journal of Early Modern History», 20, 6 (2016), pp. 511-525; IDEM, *Iberian Theories of Empire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, «Journal of the History of Ideas», 83, 4 (2022), pp. 671-683. Si veda anche A.H. MORE, *Baroque Sovereignty: Carlos de Sigüenza y Góngora and the Creole Archive of Colonial Mexico*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 2013.

stampa dovettero incorporare visioni che miravano a cambiare strutturalmente l'immaginario dei fedeli e dei sudditi, definendone la salvezza, la moralità e persino la felicità. Non è dunque un caso se il libro, da cui è tratta la citazione che apre queste pagine, si intitoli *Historia Natural y Moral de las Indias* (Siviglia, Impr. en casa de I. de Leon, 1590), opera dedicata, dal gesuita spagnolo José de Acosta, a Isabella Clara Eugenia, principessa sovrana e poi governatrice dei Paesi Bassi spagnoli. Sul versante morale si muove anche la *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú* (Barcellona, Por Pedro Lacavalleria, 1638) del frate agostiniano Antonio de la Calancha, rievocata nel presente volume²⁵. Come abbiamo visto, connettori sono le immagini, gli stili, i culti²⁶ e alcuni privilegiati committenti e 'procacciatori di opere', tra questi spiccavano missionari e *procuradores* gesuiti²⁷.

Se dipinti e sculture aprono squarci su intrecci e viaggi, lo studio combinato di dipinti, stampe e libri può illuminare ulteriormente il nostro percorso, facendoci scoprire storie connesse e percorsi paralleli. Come quelli che vedevano nella Roma e in diverse città delle 'province' religiose, feste e giubilo per la canonizzazione di santi spagnoli e la conseguente pubblicazione de *El sol, y año feliz del Peru: San Francisco Solano glorificado, adorado, y festejado...en ocasion que regocijada la serafica familia celebrò con demonstraciones festivas la deseada canonizacion* (Madrid, En la Imprenta de la Causa de la V.M. de Agreda, 1735) [fig. 2], del predicatore francescano Pedro Rodríguez Guillén, in cui il discorso circa la perfezione del fedele di Santa Teresa d'Ávila si trasforma nella proiettata e vicina felicità di un intero vicereame. Un discorso sulla moralità consente di scoprire gli stili, eletti a tradurre appieno tali dettami, mentre percorsi e intrecci sono tracciati dalla intraprendenza artistica e dagli interessi politici che formano il tessuto dell'Europa cattolica e dei mondi iberici. Questi invitano ad indagare le connessioni ma anche ad intraprendere indagini in parallelo, laddove le giunture evidenti manchino. Per fare un esempio: un percorso intrigante potrebbe essere quello di studiare, simultaneamente (e non in maniera isolata), casi analoghi ma asincroni e asimmetrici; snodi cruciali, per il dispiegamento e l'invenzione di stili, e operazioni culturali simili benché distanti, come lo spostamento nel 1472 del padano Paolo da San Leocadio, dall'Italia a Valencia, al seguito di Rodrigo Borgia, cardinale e poi Papa Alessandro VI, e il trasferimento nel 1640 del fiammingo di Anversa Diego de Borgraf, da Madrid alle Americhe Iberiche, al seguito, dell'ugualmente potente e controverso, Juan de Palafox y Mendoza, vescovo di Puebla, arcivescovo *ad interim* del Messico e, per un pur breve periodo, persino viceré della Nuova Spagna [fig. 3].

Resta ora la lettura dei contributi che si offrono nella loro poliedrica diversità, a rendere conto di un impero di rifrazioni e connessioni (forti e sottili), di visioni universali e valori condivisi²⁸, come pure di specificità, con proprie cronistorie/temporalità, e divergenze (che sembrano sfidare orgogliose, come giganteschi scogli, le ondate sempre più imponenti degli studi globalizzanti²⁹). Una nuova sfida sarà quella di riflettere ulteriormente su quanto stili e modelli congiunti, circolazione di

²⁵ E nell'avvincente saggio di A. BENAVIDES, *Spiritual Mining: Augustinian Images of Extraction in Colonial Peru*, «The Art Bulletin», 104, 4 (2022), pp. 46-69.

²⁶ Si veda lo straordinario studio di L.E. ALCALÁ, *Arte y localización de un culto global: la Virgen de Loreto en México*, Madrid, Abada Editores, 2022.

²⁷ L.E. ALCALÁ, "De compras por Europa": procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España, «Goya», 318 (2007), pp. 141-158.

²⁸ J. GUTIÉRREZ HACES (a cura di), *Pintura de los reinos: identidades compartidas; territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, intr. di J. BROWN, Città del Messico, Fomento Cultural Benamex, 2008-2009, 4 vol.; I. KATZEW (a cura di), *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, Los Angeles, CA, Los Angeles County Museum of Art, 2011.

²⁹ Per una discussione critica circa le forzature globalizzanti: M. JUNEJA, *Alternative, Peripheral or Cosmopolitan? Modernism as a Global Process*, in J. ALLERSTORFER, M. LEISCH-KIESL (a cura di), *Global Art History: Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld, transcript Verlag, 2017, pp. 79-108; EADEM, *Can Art History be Made Global?: Meditations from the Periphery*, Berlin; Boston, De Gruyter, 2023.

idee e agenti, siano stati in grado di costruire una effettiva concordia (su più livelli) e di espandere la *Félix Austria*³⁰, oltre ad impregnare, della zelante *Pietas Austriaca*³¹, una sterminata costellazione di ritratti moraleggianti, icone mariane e esemplari immagini di santi campioni di evangelizzazione³², in una monarchia cattolica universale, per cui «non sufficit orbis».

Acknowledgements

This chapter forms part of the dissemination activities of the research project: “Communities of Concord: Building Contentment and Belonging through Emotional Images in Early Modern Europe and Beyond,” acronym COMCON. This project has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska–Curie grant agreement No. 101028785. This essay reflects only the author’s view, and the Agency is not responsible for any use that may be made of the information it contains.

³⁰ B.J. GARCÍA GARCÍA (a cura di), *Félix Austria: lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo = Family Ties, Political Culture and Artistic Patronage between the Habsburg Courts Networks*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2016.

³¹ A. CORETH, *Pietas Austriaca*, West Lafayette, IN, Purdue University Press, 2004 (1ª ed. Monaco, R. Oldenbourg, 1959).

³² M. CRUZ DE CARLOS VARONA, P. CIVIL, F. PEREDA, C. VINCENT-CASSY (a cura di), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008; G. CAPRIOTTI, P.-A. FABRE, S. PAVONE (a cura di), *Eloquent Images: Evangelisation, Conversion and Propaganda in the Global World of the Early Modern Period*, Leuven, Leuven University Press, 2022.



1. Basilio de Santa Cruz Pumacallao: *La Virgen de Belén con el vescovo Gaspar de Mollinedo, come donante in preghiera ai piedi dell'immagine miracolosa*
Cusco, Cattedrale della *Virgen de la Asunción*



2. Pedro Rodríguez Guillén: *Sol, y año feliz del Peru; San Francisco Solano glorificado, adorado, y festejado...en ocasion que regocijada la serafica familia celebrò con demonstraciones festivas la deseada canonizacion* [Madrid, En la Imprenta de la Causa de la V.M. de Agreda, 1735]
Providence, The John Carter Brown Library, BA735 R696s



3. Diego de Borgraf: *Ritratto del vescovo cattolico spagnolo Juan de Palafox y Mendoza*
Puebla, Cattedrale dell'Immacolata Concezione



1. Basilio de Santa Cruz Pumacallao: *La Virgen de Belén con el vescovo Gaspar de Mollinedo, come donante in preghiera ai piedi dell'immagine miracolosa*
Cusco, Cattedrale della *Virgen de la Asunción*



2. Pedro Rodríguez Guillén: *Sol, y año feliz del Peru; San Francisco Solano glorificado, adorado, y festejado...en ocasion que regocijada la serafica familia celebrò con demonstraciones festivas la deseada canonizacion* [Madrid, En la Imprenta de la Causa de la V.M. de Agreda, 1735]
Providence, The John Carter Brown Library, BA735 R696s



3. Diego de Borgraf: *Ritratto del vescovo cattolico spagnolo Juan de Palafox y Mendoza*
Puebla, Cattedrale dell'Immacolata Concezione

I. MOBILITÀ ARTISTICA IN EUROPA E
NEI VICEREAMI DELLE AMERICHE IBERICHE

CON DESTINO A CARTAGENA DE INDIAS: MAPA DE RUTA DE UN RETABLO SEVILLANO PINTADO POR HERNANDO DE ESTURMIO (1550)*

Elena Escuredo

ABSTRACT

El hallazgo de un documento inédito en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla permite conocer el primer retablo que se comisionó para la primitiva catedral de Cartagena de Indias, el cual fue encargado por Jorge de Quintanilla al entallador Bartolomé de Ortega, al pintor Hernando de Esturmio y al dorador Andrés Morín. Quintanilla precisó una iconografía muy concreta para la tabla principal de *Santa Catalina*, lo cual pudo estar determinado por sus propias circunstancias y por el lugar al que iría destinado un retablo que se presenta, a su vez, como otro ejemplo de la circulación de imágenes tan fértil que se produjo entre Sevilla y el Nuevo Mundo a lo largo del siglo XVI.

PALABRAS CLAVE: Jorge de Quintanilla, Cartagena de Indias, Bartolomé de Ortega, Hernando de Esturmio, Andrés Morín

To Cartagena de Indias: Route Map for a Sevillian Altarpiece Painted by Hernando de Esturmio (1550)

ABSTRACT

The discovery of an unpublished document in the Archive of Notarial Protocols in Seville reveals the commission of the first altarpiece painted for the early cathedral of Cartagena de Indias. The patron Jorge de Quintanilla appointed the carver Bartolomé de Ortega, the painter Hernando de Esturmio and the gilder Andrés Morín to carry out the work. Quintanilla specified a precise iconography for the most relevant panel depicting Santa Catalina. His preferences may have been determined by his background and connected with the original location of the altarpiece. This case study is a meaningful example of the fertile circulation of images between Seville and the New World throughout the 16th century.

KEYWORDS: Jorge de Quintanilla, Cartagena de Indias, Bartolomé de Ortega, Hernando de Esturmio, Andrés Morín

«La espada es fundamento
de todos los escudos»

Francisco Román, maestro del Arte de la Esgrima¹

«A mis pies
(¡ó vil Magencio!) publica
que mi valor te ha rendido»
Pedro Rosete Niño²

* Este estudio se integra en el Proyecto de Investigación PID2020-112808GB-I00 MICINN *Circulación de la imagen en la geografía artística del mundo hispánico en la Edad Moderna* (CIRIMA), dirigido por Benito Navarrete Prieto, del programa de la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia y Educación.

¹ Tratado perdido. Citado en L. PACHECO DE NARVÁEZ, *Nueva ciencia y filosofía de la destreza de las armas, su teoría y práctica*, Madrid, Melchor Suárez, 1672, p. 208. Agradezco a Juan Guilmáin Alonso la ayuda prestada para la redacción de este artículo.

² Tomado de la comedia de P. ROSETE NIÑO, *La rosa de Alejandría, Santa Catalina*, Madrid, Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, 1666, s.p.

En relación con los enfrentamientos que se describen en el Antiguo Testamento, toda “guerra escatológica”, según palabras de Sánchez Ferlosio—quien recogía ideas de Weber—se caracterizaba por ser Dios, y ningún otro, el garante de la victoria. Los enemigos de esas guerras santas eran considerados como sin dios, por lo que quienes se enfrentaban a ellos no mostraban ningún rasgo de sentimiento caballeresco³. El ensañamiento era una parte más de la victoria, emanado sin ápices de arrepentimiento, ni misericordia por el derrotado. Aunque distantes en el tiempo y en el espacio, las guerras de la Israel veterotestamentaria no debieron de ser en concepto muy diferentes a las de los conquistadores que arribaron en las inhóspitas tierras americanas. Moisés, Jefe o Jeremías libraron luchas particulares contra la idolatría, una extirpación también pretendida y ansiada por las autoridades políticas y eclesiásticas que tomaron parte en la ocupación de unos nuevos territorios, en donde muchos de los recién llegados se escandalizaban de las prácticas que allí se desarrollaban como costumbre, pues «los hombres padecían muy crueles muertes, y el demonio nuestro adversario era muy servido con las mayores idolatrías y homicidios más crueles»⁴.

Fue el franciscano fray Pedro Simón quien estableció paralelismos con el Antiguo Testamento y el origen del Nuevo Mundo, distinguiendo tres momentos históricos: el poblamiento anterior al diluvio, el posterior y el de los españoles; las mismas edades propuestas por Joaquín de Fiore, y que serían asumidas por fray Pedro de Aguado, quien equiparó el poblamiento y ocupación del mundo con la descripción del Génesis⁵. Es más, el propio fray Pedro Simón acudió al argumento de las costumbres de los indios y de las tribus perdidas de Israel para apoyar la posibilidad de que con base en la tribu de Isachar se poblaron aquellas tierras de Nueva Granada⁶ [fig. 1]. Españoles e indios eran hijos de Dios, aunque estos últimos estaban perdidos y extraviados, según el franciscano, porque el diablo se había refugiado en aquellos lugares, haciendo necesaria e inmediata la extirpación de idolatrías⁷.

La visita del oidor Pérez de Arteaga a la región neogranadina, en 1560, derivó en la organización de las doctrinas y el dictado de normas para la evangelización. Además, se desarrolló casi en paralelo al establecimiento de las instituciones españolas en América, con lo que advino la época de la colonia. Sin embargo, la escasa efectividad de la evangelización inicial, debido al poco interés de los encomenderos y la falta de doctrineros, intentó ser combatida por los obispos haciendo de las doctrinas beneficios perpetuos y sustituyendo a los religiosos por clérigos seculares. El fruto de estas medidas adoptadas no germinaría hasta finales del siglo XVI, cuando el obispo Ladrada dio informaciones positivas sobre la penetración del cristianismo entre los indígenas⁸.

³ R. SÁNCHEZ FERLOSIO, *God and gun*, en IDEM, *Babel contra Babel: Asuntos internacionales. Sobre la guerra. Apuntes de polemología* (Ensayos 3), Barcelona, Debate, 2016, libro VIII.

⁴ *Carta de Fray Toribio de Motolinía al emperador Carlos V*, en T. DE BENAVENTE MOTOLINÍA, *Historia de los indios de Nueva España*, Madrid, Promolibros, 2003, p. 302.

⁵ Aguado, al igual que Simón y Mendieta, habla de tres épocas en sintonía con las edades joaquinistas. P. DE AGUADO, *Recopilación historial*, tomo II, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de la República, 1956, 98.

⁶ «Isachar ha de ser asno fuerte, que ha de estar echado entre términos. Vio la holganza que sería buena, y la tierra bonísima. Puso su hombro para llevar carga, y sirvió para pagar tributos [...] que Isachar y su descendencia han de ser como asnos, que parece se fundó en esto el primer obispo de Santa Marta, donde el padre Fray Tomás Ortiz cuando refiriendo las condiciones de estos indios los llamó con este nombre que parece fue bien a propósito, por lo que experimentamos de ellos [...]. Por todas las cuales cosas parece se cumple la profecía de que estos indios son de las propiedades de este animal y se les puede llamar fuertes, no porque ellos lo sean de ordinario en fuerza, aunque algunos hay que lo son, como dirá la historia, sino por la fortaleza que han tenido, tienen y ponen en conservar sus idolatrías, de manera que no se las pueden desarraigar del corazón, voluntad y obras». DE AGUADO, *Recopilación historial*, cit., pp. 154-157.

⁷ Idea también sostenida por J. RODRÍGUEZ DE FREYLE, *El carnero*, Bogotá, Panamericana, 1994.

⁸ M. SERRANO GARCÍA, *El obispado de Cartagena de Indias en el siglo XVIII (Iglesia y poder en la Cartagena colonial)*, Tesis doctoral inédita defendida en la Universidad de Sevilla, 2015, p. 49.

Cartagena de Indias, fundada por Pedro de Hereda en 1533, no era un bastión importante, ni siquiera estable, según se deduce de la carta que envió fray Tomás de Toro al rey dos años más tarde:

[...] el gobernador ni él saben aún si se hará en el Sinú o en Urabá, porque aquí en este pueblo de Calamar, donde al presente están, en el puerto de Cartagena, no hay disposición para pueblo grande, y muy menos para iglesia catedral⁹.

En los años intermedios de la centuria, la catedral, ofrecida bajo la advocación de santa Catalina, no debía ser muy diferente a otras parroquias rurales o urbanas. Los obispos fray Francisco de Benavides (1543-1551) o su sucesor, fray Gregorio de Beteta (1552-1556)¹⁰ apenas debieron encontrar un templo hecho con madera, cañas y paja, cuyo limitado ajuar litúrgico debió verse mancillado por el ataque del corsario español Alonso Begines y de las huestes francesas que había reunido para un asalto tintado de venganza¹¹. La situación de la iglesia-catedral era lastimosa, o cuando menos impropia de su género, a ojos del encomendero, y posteriormente regidor de la ciudad, Jorge de Quintanilla. Desde el Viejo Mundo pensó un retablo para aquella catedral; y desde Sevilla se enviaría una obra que hiciera de ella un lugar algo más digno.

El hecho de que Sevilla se erigiera como monopolista del comercio americano a principios del quinientos, concede a los documentos notariales locales el privilegio de albergar informaciones que trascienden el espacio, pues los asuntos americanos no sólo quedaron custodiados en lo que a la postre sería el Archivo de Indias. Ante los distintos escribanos públicos de la ciudad se cerraban acuerdos para fletar mercancías, compañías para comerciar o recibos testamentarios de algún familiar que falleció allende los mares. También las artes tuvieron su protagonismo. Por ello, saber cómo fue y quien ejecutó el retablo que presidió la capilla mayor de la catedral de Cartagena de Indias en el siglo XVI es posible gracias al hallazgo unos documentos inéditos que se erigen como el paradigma contractual para este tipo de empeños, pues se trata de un doble contrato, que permite recomponer el encargo en todas sus disciplinas: entalladura, pintura y doradura.

El 19 de abril de 1550, el entallador Bartolomé de Ortega concertaba con Jorge de Quintanilla la realización de la talla de un retablo. Puso como fiadores a Hernando de Esturmio, pintor de imaginería, y Andrés Morín, dorador, artistas con los que el mismo comitente concertaría las labores de pintura, policromía y dorado¹² [fig. 2]. La firma de este contrato permite documentar la presencia de Quintanilla en la ciudad, a donde debió llegar por algún motivo puntual y por un breve periodo de tiempo. Tenía su residencia en la collación de San Miguel. Ortega, por su parte, pertenecía a una de las familias de entalladores más afamadas de la ciudad. Había quedado al frente del taller a la muerte de su padre, Francisco de Ortega y compartía espacio de trabajo y encargos con sus hermanos Nufro, Francisco y Bernardino, quienes fueron requeridos para un gran número de encargos retablisticos por parte del cabildo catedralicio o de particulares pudientes¹³. Hernando de Esturmio era entonces

⁹ Carta recogida en G. MARTÍNEZ REYES, *Cartas de los obispos de Cartagena de Indias durante el periodo hispánico 1534-1820*, Medellín, Editorial Zuluaga, 1986, p. 39.

¹⁰ Se hizo petición para que Beteta ocupara el cargo de Benavides el 13 de junio de 1551. J. FRIEDE, *Fuentes documentales*, Bogotá, Banco Popular, 1975, pp. 127-128.

¹¹ *Continuación del Almacén de frutos literarios, ó Semanario de obras inéditas*, vol. VIII, Madrid, Imprenta Repullés, 1819, capítulo XII, pp. 206-208.

¹² ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE SEVILLA, *Sección de Protocolos Notariales*, Oficio 12, legajo 7360, sin foliar [los documentos son sucesivos]

¹³ Entorno a Francisco se había gestado un verdadero taller familiar, que aún espera un estudio en profundidad, y que fue conocido como la «Casa de los Ortega». J. PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y*

un reconocido pintor, llegado desde Holanda, en 1536 en busca de las posibilidades laborales que una ciudad al alza ofrecía [fig. 3]¹⁴. De Andrés Morín no se ha conservado ninguna obra, pero aparece asiduamente en la documentación notarial, vinculado a encargos de dorado y policromía de piezas lignarias¹⁵.

Quintanilla fue un personaje que participó en la conquista de Nueva Granada y el poblamiento de la provincia de Santa Marta. El primer documento conservado es, precisamente, una probanza hecha en Santa Marta en 1530, en la que declara tener 21 o 22 años¹⁶. En 1534 se le concedió la licencia para trasladarse a Cartagena e integrarse en la hueste conquistadora de Pedro de Heredia¹⁷. El 14 de enero de 1549 aún se encontraba en Cartagena, según se deduce del documento por el cual ordenaba que se revocase una ley relacionada con una vacancia de los indios¹⁸. Entonces era propietario de la encomienda de Tacita y de Paluapo, y desde 1547 también poseía la de Cirnaco y la de Bahaire, año en el que aparece ostentando el cargo de regidor de Cartagena, un título con el que lo presentan los documentos notariales sevillanos¹⁹. Tras su paso por Sevilla, ya en 1553, es teniente de la ciudad indiana, durante la gobernación, a título de interinidad, del doctor Juan Maldonado, fiscal de la audiencia de Santa Fe.

Aunque ambos sufrirían un juicio de residencia en 1556, ello no cercenó la carrera política de Quintanilla en la década de los cincuenta, aunque sí debió granjearle una imagen conflictiva. Decidió volver a España en 1564, junto con Alonso López de Ayala, para gestionar la capitulación del descubrimiento del paso marítimo entre el Mar del Norte y Mar del Sur; con carácter altamente secretista, no se ofreció detalle alguno sobre la ubicación del pretendido paso, pero indicaba que se hacía necesario recorrer el trayecto de Cartagena a Nombre de Dios, por lo que indirectamente se deduce que el viaje podría emprenderse directamente desde la propia Cartagena, a donde regresaría una vez firmada la capitulación, el 29 de julio de 1565²⁰. Poco después sería nombrado gobernador de Río de San Juan²¹. Así, su retablo quedaría en la ciudad como uno de sus legados, quizá el mejor

evolución (1560-1629), Sevilla, Diputación Provincial, 1983, p. 122; E. ESCUREDO, *Vestir iglesias en el siglo XVI: prósperas relaciones artísticas entre Sevilla y su área de influencia gaditana*, en P.J. POMAR RODIL, J.R. BARROS CANEDA (dir.), *Cádiz y su entorno artístico. Reflexiones en torno a la Edad Moderna*, Cádiz, Editorial Sílex, 2021, pp. 23-25.

¹⁴ Sobre el pintor, la principal referencia bibliográfica es J.M. SERRERA CONTRERAS, *Hernando de Esturmio (Arte hispalense)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1983. Véase también: E. LAMAS-DELGADO, *The Duke of Medina Sidonia and Netherlandish Art: On the Artistic Patronage of a Sixteenth-century Iberian Court*, in D. VAN HEESCH, R. JANSSEN, J. VAN DER STOCK (dir.), *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain: On the Artistic Patronage of a Sixteenth-Century Iberian Court*, London; Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2018, pp. 201-218; N. DACOS, *Séville 1537: Hernando de Esturmio et Pedro de Campaña*, in B.J. GARCÍA GARCÍA, F. GRILO (dir.), *Ao modo da Flandres: disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*, Actas del congreso (Lisboa, 11-13 abril 2005), Madrid, Villaverde, 2005, pp. 210-220, 309; EADEM, *Ferdinand Storm, da Ysenbrandt a Campaña. A propósito de un libro reciente*, «Prospettiva», 33/36, (1983), pp. 175-180.

¹⁵ La documentación lo presenta como «pintor de imaginería», aunque ninguno de los contratos lo vincula con obras afines a un artista con esa maestría.

¹⁶ J. FRIEDE, *Primeras actividades descubridoras en relación con el canal de Panamá. Siglo XVI*, «Boletín Cultural y Bibliográfico», 3, 10 (1960), pp. 635-644 (640).

¹⁷ No obstante, junto a Alonso López de Ayala y Alonso de Montalbán, su suegro, se opuso al partido herediano. Terminaría siendo acusado por emplear a los indios de su repartimiento en la construcción y trabajos de un ingenio de azúcar, para cuya construcción había sido favorecido con una merced de 30.000 pesos de oro. El mismo favor incluyó una venta en la que poder albergar a los caminantes de un sitio llamado El Platanal, situado a unos ocho kilómetros de Cartagena. J. CONDE CALDERÓN, *Espacio, sociedad y conflictos en la provincia de Cartagena. 1740-1815*, Cartagena de Indias, Universidad del Atlántico, 1999, p. 24.

¹⁸ M^a D.C. GÓMEZ PÉREZ, *Pedro de Heredia y Cartagena de Indias*, Madrid, CSIC, 2016, pp. 251.

¹⁹ GÓMEZ PÉREZ, *Pedro de Heredia*, cit., pp. 99, 400-402.

²⁰ FRIEDE, *Primeras actividades descubridoras*, cit., p. 641.

²¹ M^a D.C. BORREGO PLÁ, *Cartagena de Indias en el siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1986 (1^a ed.: Sevilla, Escuela De Estudios

avenido por lo controvertido de sus actuaciones a nivel político y administrativo, aunque por no conservarse la pieza ni existir informaciones que refieran a él instalado en la catedral, es imposible determinar su fortuna y sino.

Si Sevilla había hecho de su río un recurso imprescindible para su desarrollo económico y social, también Cartagena empleó su emplazamiento costero y su potencial portuario para progresar y terminar convirtiendo el pequeño embrión fundacional en una ciudad capaz y próspera, aunque su esplendor no llegaría hasta el siglo XVIII²². Hasta su bahía de las Ánimas debió llegar retablo de Quintanilla, encargado para «la iglesia de Santa Catalina»—según reza el documento—el cual se terminó de sufragar con bienes de difuntos de la Casa de la Contratación. El 15 de septiembre de 1550 Hernando de Esturmio recibía el pago de 6.250 reales, por lo que la obra debió ser terminada antes del tiempo que tenían estipulado para ello y su precio, mucho mayor al acordado²³.

El acuerdo con los tres artistas se firmó a mediados de abril de 1550. Bartolomé de Ortega dispondría de tres meses y medio para dar acabada la estructura que albergaría las tablas pintadas por Hernando de Esturmio y que sería dorada y policromada por Andrés Morín. A estos últimos, se les daba un tiempo de ocho meses para terminar su trabajo. En total, el retablo costaría 45.000 maravedíes, a repartir de la siguiente manera: 15.000 para el entallador, 18.750 para el pintor y 11.250 para el dorador.

Que el retablo estaba terminado es un hecho que queda probado por el citado pago; que llegara a su destino, es algo más difícil de determinar. De haberse respetado las condiciones contractuales, la estructura debía tener una altura de 18 palmos (4.11 metros) por 12 (2.74 metros) palmos de ancho. Estaría integrado por un banco de 7 palmos (1.6 metros) y con una cornisa, para la que no se especifican más detalles. La madera empleada para la talla sería castaño seco y borne. Quedaría dividido en tres calles; la central ocupada con una única tabla, una *santa Catalina*, flanqueada en dos alturas por *san Sebastián* (izquierda) y *san Cristóbal* (derecha), y sobre ellas, la *Resurrección de Cristo* (izquierda) y una *Anunciación* (derecha). Dos redondos con *san Pedro* y *san Pablo* cerrarían las calles laterales en su parte superior. Se remataría en medio punto y quedaría coronado por una cruz—que no un crucificado, como cabría esperar [fig. 4].

Como se ha señalado, en el momento en que Quintanilla encargó la obra, la ciudad caribeña aun no contaba con una catedral de entidad arquitectónica destacada. El escaso presupuesto de que disponía la gobernación pudo ser uno de los factores que condicionaron la inexistencia de un edificio de mayores dimensiones; causa también del limitado alcance que tuvo en Cartagena el proceso de occidentalización cultural, a la que se uniría la fuerte resistencia indígena y el escaso número de religiosos adscrito al obispado²⁴. Ante las súplicas constantes al rey tanto de fray Tomás de Toro como del licenciado Vadillo, éste consiguió provisiones de madera labrada para el coro y la capilla, que llegarían desde Santo Domingo, lugar de donde arribó el carpintero encargado de dar la traza de esa

Hispano-Americanos De Sevilla, 1983), p. 396.

²² Se han resaltado las similitudes existentes entre Sevilla y Cartagena de Indias, en M^a D.C. BORREGO PLÁ, *El cabildo de Cartagena de Indias en el quinientos: una adecuación al caso sevillano*, en B. TORRES RAMÍREZ (ed.), *Andalucía y América. Los cabildos andaluces y americanos. Su historia y su organización actual*, Actas de las X Jornadas de Andalucía y América (Palos de la Frontera, Universidad de Santa María de la Rábida, 1991), Huelva, Diputación de Huelva, 1992, pp. 301-334.

²³ F. DE LA VILLA NOGALES, E. MIRA CABALLOS, *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Gandolfo, 1993, p. 157. Dicha cantidad en reales equivale a 212.500 maravedíes, una suma muy por encima de la firmada ante notario (45.000). Desconozco si el precio del retablo aumentó sustancialmente durante el proceso de ejecución, si hay alguna errata en el registro o si la transcripción ofrecida por De la Villa Nogales y Mira Caballos puede contener alguna imprecisión—algo menos probable.

²⁴ A.L. ARRIETA BARBOSA, *Educación y evangelización en la provincia de Cartagena durante el siglo XVI*, «Praxis Pedagógica», 12, 13 (2021), pp. 124-142 (131).

iglesia, que se entendió como provisional a la espera de los materiales que permitirían erigir el definitivo, cuando se decidiese si la ciudad se trasladaba o no a otro asiento de mejores condiciones. Desde La Española llegaron también la cal, los ladrillos, los azulejos, rejas de madera para la capilla mayor y el coro y un maestro para hacer el Sagrario. En 1537 la obra estaba concluida; en el altar mayor se dispuso el Santísimo Sacramento, en una caja de plata, y resguardado por un dosel y un guardapolvo de damasco carmesí. Asimismo, en una carta fechada en octubre del citado año se especifica que «el altar mayor está muy bien adornado con un retablo pequeño de pincel con la imagen de nuestra señora y otros santos y encima un dosel; a los dos lados ay dos altares, adornados lo mejor que acá hemos podido; para la iglesia de paja está muy bien aderezada, y alegre»²⁵.

Este testimonio deja entrever que ya existían algunas imágenes en el templo, a las que habría que añadir, si es que llegó a su destino, un crucificado del entallador Pedro de Heredia, por el que cobró 3.000 maravedíes²⁶. El retablo de Quintanilla sería, por tanto, la segunda pieza sevillana que embarcaba con destino a la catedral, aún modesta, pero cuyo paulatino enjaezamiento revelaba necesidades litúrgicas y estéticas. A pesar de las pésimas condiciones económicas y de la escasez de medios, debió de ser un anhelo constante el poder llevar a cabo una empresa de mayor entidad. Quizá fue esa determinación la que llevó a Quintanilla a encargarse de un retablo de tales dimensiones; imaginar el efecto de una policromía brillante y un dorado aun no apagado por los envites del tiempo en una iglesia tan humilde sería sorprendente o, cuanto menos, sugestivo. Le interesó ofrecer una pieza que tuviera a la santa titular como protagonista, de ahí que la cláusula iconográfica fuera precisa. El contrato dispone:

Otrosi que en el tablero de santa Catalina sea la dicha santa, fecha la mas abultosa que se pueda conforme al tablero con sus lejos e cielos y a los pies una cabeza de un rey y la santa con una espada [roto] q tenga la punta en el ojo o boca y con un pedazo de rueda con las navajas y una palma en la mano con un libro.

Se exigía una imagen de la santa que pudo ser la primera de cuantas se recogen en el catálogo de Esturmio²⁷. El pintor holandés dejó, al menos, dos ejemplos más: su *santa Catalina* de la localidad sevillana de El Pedroso, recuperada en tiempo reciente, y la que se encuentra en la iglesia de Santa Ana de Triana [figs 5 y 6]. Por sus características formales, la primera se ha datado entre 1550 y 1556²⁸, mientras que la segunda fue encargada el 17 de junio de 1553²⁹. Ésta se ajusta perfectamente a la condición notarial arriba citada, por lo que, desaparecido el retablo cartagenero, puede ofrecer una idea de lo que fue la tabla encargada por Quintanilla, cuyas medidas, además, debían de ser bastante

²⁵ E. MARCO DORTA, *Cartagena de Indias. Puerto y plaza fuerte*, Cartagena, Alfonso Amadó Editor, 1960, pp. 28-29.

²⁶ E. RODRÍGUEZ DEMORIZI, *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, Madrid, Graficas Reunidas, 1966, p. 31.

²⁷ Su catálogo se ha visto recientemente enriquecido, y el interés por su obra no ha desaparecido, de ahí que siga suscitando publicaciones como J.A. GÓMEZ SÁNCHEZ, *Hernando de Esturmio, Un pintor neerlandés en la Sevilla del Renacimiento*, en B. NAVARRETE PRIETO, G. FERRERAS ROMERO, R. MAGDALENO GRANJA (dir.), *El San Roque en el convento de Santa Clara: una obra maestra de Esturmio restaurada*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2015, pp. 15-67; F. CRUZ ISIDORO, *Sobre una Anunciación de Hernando de Esturmio que se creía perdida*, «Trocadero. Revista del departamento de historia moderna, contemporánea, de América y del arte», 31 (2019), pp. 49-63.

²⁸ F.J. SÁNCHEZ CONCHA, *Una nueva pintura de Hernando de Esturmio: la Santa Catalina de El Pedroso (Sevilla)*, en J.M. CALLE GONZÁLEZ (ed.), *Monografías de arte: 2001-2002*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2002, pp. 1-8.

²⁹ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía», vol. VI, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1933, pp. 48-49.

parecidas³⁰. La santa aparece ocupando toda la altura del cuadro, de plástica rotunda, casi escultórica, con unos lejos y unos cielos que dividen a medias la lejanía del fondo. Se presenta mayestática, vestida con elegantes telas y engalanada de forma preciosista. El pintor puso especial cuidado en los detalles de la corona y el cinturón, obra de orfebrería, bajo el pecho, y presentó a una santa triunfante, de rostro sereno e, incluso complaciente, con una esbozada sonrisa que resta fuerza al detalle dramático de la espada clavada en el ojo del vencido por la fe.

Resulta curioso que el comitente incidiera en este pormenor al dictar las condiciones iconográficas. Colocar al emperador Majencio—o Maximiano; las distintas fuentes vacilan en la identificación del emperador, y la *Leyenda Dorada* tampoco lo aclara—a los pies de la santa no era ninguna novedad; ya a finales del siglo XIV aparece en representaciones de Europa septentrional, especialmente en la plástica escultórica. El propio Ribadeneira recogió: «Suélenla comúnmente pintar con una espada en la mano, y debajo de sus pies la cabeça de un emperador; para denotar que por la espada alcançó la corona del martirio y vitoria del tirano que la martirizo»³¹. La espada se volvió un elemento consustancial a su imagen. Podía rozar o no la cabeza del *verdugo*, pero pocas veces se aprecia una impiedad como la solicitada por el comitente.

Como tantas otras mártires, lugar común en la literatura martirial femenina, se negó a participar en un gran sacrificio ante los ídolos, lo que provocó la cólera de aquel, con quien sostuvo un prolongado debate filosófico para probarle la existencia de Dios. Sin conseguir convencerla y tras diversas torturas, entre la que se cuenta la famosa rueda dentada—atributo por antonomasia de la santa—fue la decapitación la que terminó con su vida, y de sus heridas manó leche, igual que se contó de san Pablo: «ansi el alfanje al cuello se endereça, que cercen le corto, furioso y listo: lo salto sin el cuerpo la cabeça, pronuncianco la lengua Christo, Christo, Blanca leche corrió de cada pieça, por sangre, que aquen raro fue bien visto; y la cabeza, que saltando andava, su dulce Christo aquí y allí nombraba»³². El cuerpo fue arrojado al agua y unos ángeles condujeron su cuerpo hasta el monte Sinaí, donde recibió sepultura; lugar en el que más tarde, según la tradición, se descubrirían sus reliquias, hoy veneradas en Rouen las principales—el cráneo y una mano. Fueron allí depositadas después de que el monje Simeón, en el siglo XI, las trasladara cuando acudió para recibir la limosna anual del duque de Normandía³³.

Quintanilla quería una *virgo triumphans* para su retablo; una imagen que resultaba de la instrumentación del relato legendario en favor de la visión más triunfalista de la santa. La inclusión de la figura del emperador bajo sus pies era una clara alusión su victoria sobre el paganismo. Y era, asimismo, el enésimo préstamo figurativo del arte clásico: la iconografía de la *submissio* fue adaptada y resignificada. No faltaron ejemplos pictóricos y escultóricos entre los siglos XIV y XVII. Sin embargo, el detalle en que incidió Quintanilla es bastante excepcional. Los diversos textos hagiográficos anteriores—tampoco los posteriores—al encargo no inciden en un pormenor que apenas ha recibido atención por parte de los especialistas³⁴.

³⁰ La tabla trianera mide 2,05 x 1,05 metros. A tenor de los 4,11 metros que mediría en total el retablo de Quintanilla, es posible pensar que la santa Catalina que ocupaba la calle central en su totalidad pudiera tener un tamaño parecido, o ser levemente menor.

³¹ P. DE RIBADENEIRA, *Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos. Primera parte*, Madrid, Impresor Luis Sanchez, 1610, p. 887.

³² F. PONCE, *Milagros y admirables cosas y peregrinas de la excelsa Sancta Catharina [...]*, Valencia, Herederos de Juan Navarro impresor, 1585, p. 157v. Resulta de la traducción de M. FILIPPI, *Vita di Santa Caterina vergine e martire [...]*, Venezia, Appresso i Guerra, 1571.

³³ I. GONZÁLEZ HERNANDO, *Santa Catalina de Alejandría*, «Revista Digital de Iconografía Medieval», IV, 7 (2012), p. 40.

³⁴ Son escasas las obras en las que la punta de su espada roza la boca o el ojo del emperador: en la zona de Valencia se encuentra en dos retablos, el de la Virgen de la Esperanza, de la iglesia arciprestal de la Asunción de Prego (Alicante),

La espada se convirtió en símbolo de justicia. Lo era también de la fuerza, del castigo y del genio de los conquistadores³⁵. No es de extrañar, por tanto, la imagen que empleó Luis Pacheco de Narváez, en 1635, para el frontispicio de su *Engaño y desengaño de los Errores q[ue] han q[ue]rido introducir en la destreza de las armas*, en que la Verdad aparece venciendo al Mal a espada. Las atribuciones y virtudes asociadas a ella debieron ser bien conocidas por Quintanilla, comitente de una imagen a la que quizá subyacen implicaciones políticas.

El encargo fue realizado en Sevilla en 1550. Un año antes, y como puso de manifiesto Borrego Plá, en Cartagena había dirimido un pleito a colación de un agravio perpetrado por el gobernador Pedro de Heredia [fig. 7]. Éste había desposeído a Quintanilla de las encomiendas de Paluapo y Tazita, y a Bartolomé de Porras de la mitad del pueblo de Granada, las cuales vacaron tras la muerte de Juan Ortiz de Espinosa y les fueron asignadas por el teniente de gobernador Alonso Pérez de Ayala, tras haber mostrado títulos y depósitos que los acreditaban para ello. Heredia había dado las encomiendas a Sebastián Pérez y a Diego Leon Castillo, a los que el pleito cita como sus parientes, amigos y paniaguados.

El pelito se saldó con la restitución de las encomiendas en Quintanilla y Porras, y con la condena de Heredia a pagar 8.300 maravedíes por los costos y desagravios ocasionados³⁶. Era 6 de mayo de 1550 cuando se despachó la real provisión de emplazamiento y compulsoria contra Heredia³⁷. El 3 de noviembre de dicho año se firmó la ejecutoria³⁸. En la espada se condensaban los valores simbólicos de la Cruz y la Justicia, ambos especialmente ligados, por las razones esgrimidas, a la situación de Cartagena y los avatares vitales de Quintanilla.

Durante el siglo XVI la sociedad civil adoptó elementos propios de la nobleza y el oficio militar y fueron muchos los que portaron espada, algo que, además, incidió en la generación de conflictos y la violencia³⁹. Se convirtió en un hábito y en un elemento más de la indumentaria. Es posible imaginar a Quintanilla con una en su haber, más práctica y manejable que la que Esturmio pudo haber pintado en manos de la santa. El pintor se basó en la voluntad del comitente para trazar la imagen de una santa cuyo rostro, que debía de ser juvenil e idealizado—si se tiene en cuenta el ejemplar que ha sobrevivido en la iglesia trianera de Santa Ana—no denotaba la fiereza que cabría esperar de alguien que ensarta su espada en el enemigo, con saña e impiedad, igual que los vencedores de las guerras de religión al principio mencionadas.

El retablo no partió del puerto de Sevilla hasta el año 1552, momento en que se registra entre las mercancías de una nao llamada *San Bartolomé* y que tenía como destino Cartagena⁴⁰. No obstante,

fechado en la primera mitad del siglo XV, y el Retablo de las Almas y Misas de San Gregorio, en Segorbe, atribuido este último al Maestro de Perea. Más interesante resulta una Santa Catalina, inserta en un retablo atribuido al Maestro de Paredes de Nava, expuesto en el Museo de Santa Cruz de Toledo y datado en los primeros años del siglo XVI. En Sevilla hay ejemplos posteriores, como la santa Catalina de Pacheco o la de Valdés Leal, así como un interesante un anónimo, posiblemente de finales del XVII y que cuelga en la parroquia de la Asunción, de la localidad sevillana de Cantillana, en la que la espada hinca directamente en la lengua del vencido (Imagen vista en: <http://exorbe.blogspot.com/2011/11/una-santa-catalina-de-alejandria.html> [Consultado: 13/12/2021])

³⁵ E. DE LEGUINA, *La espada: apuntes para su historia en España*, Sevilla, Imprenta E. Rasco, 1885.

³⁶ Sevilla, ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI), *Patronato*, 280, N.2, R.17.

³⁷ AGI, *Patronato*, 250, N.2, R.154.

³⁸ AGI, *Santa Fe*, 987, L.3, F.35.

³⁹ J.J. IGLESIAS RODRÍGUEZ, *Violencia y conflicto en la Andalucía atlántica moderna*, «Les Cahiers de Framespa», 12 (2013), s.p.

⁴⁰ Se cita: «Seis tableros de pincel que son: la Resurrección de Nuestra Señora, y el ángel y santa Catalina y san Sebastián y san Cristóbal; y diez arquetos de la tabla y cuatro remates, y dos medios redondos de dos rostros de san Pedro y san Pablo, y ocho pilares entallados en una cruz por remate; y un banco para el retablo y una cornisa corre por medio del retablo». El documento fue dado a conocer por: L.L. VARGAS MURCIA, *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012,

se desconoce si llegó a su destino y se instaló en el lugar para el que fue pensado, pues ninguna fuente informa de ello. Sí se conoce que un año antes, en 1551, el deán y cabildo (en sede vacante) informaron de que la iglesia catedral estaba comenzada a hacer, pero seguía inacabada, de ahí que pidieran ayuda para poder concluirla, pues si ellos no informaban, al no tener mayordomo de fábrica, nunca se podría llevar a efecto. Para recaudar fondos, pidieron implicación de tres pagadores: la Real hacienda, los indios del obispado y los vecinos y moradores encomenderos⁴¹.

El 13 de octubre de 1551, la situación no era mucho mejor; el deán informaba al emperador de que la catedral era de «paja y caña y palma y caña y madera, y no es durable». Era su voluntad hacerla de teja y así poder evitar los gastos que suponía «remedarla» continuamente. Las mejoras se producían de manera lenta, y la escasez de medios se palpa en las palabras con que el deán suplica y expone la necesidad que tienen de aceite, cera, vino y harina para las hostias. Las únicas rentas que llegaban a la catedral, a pesar de lo pretendido, eran las de la “Real caja” y los pagos por sepulturas, escasos e insuficientes⁴².

No sólo la fábrica era pobre. Los libros, las imágenes y el ajuar litúrgico también debían velar por su ausencia⁴³. La situación era crítica en 1551, según se deduce del testimonio de fray Pedro de Miranda, quien informa de que no existían imágenes, ni tablas ni quien los haga, para adornar los altares y los monasterios que hay en Nueva Granada. Ello entronca con la petición a seis religiosos, que viajaban en dicho año, que porten en sus petates, libros, vestuarios y ornamentos⁴⁴. Por desgracia, la primitiva iglesia de Santa Catalina, ya convertida en modesta catedral, quedó reducida a cenizas en el incendio acaecido en 1552. No obstante, apenas un año después ya se estaba construyendo un nuevo edificio, que tendría la cabecera plana y capillas perimetrales según se deduce de un dibujo que dio a conocer Marco Dorta. En ella recibieron sepultura los primeros conquistadores, el primer obispo y el famoso capitán Sebastián de Belalcázar.

Sin embargo, corría el año 1554 y aún no estaba concluida, ni trazada según un proyecto sólido. ¿Estaría por entonces allí el retablo sevillano? De ser así lo hubiera visto el juez de residencia, que visitó el edificio cuando todavía se encontraba “enmaderada”, estaba “enlatada” y presente la voluntad de tejarla. Pero nada dijo del retablo. En la carta enviada por el deán de Cartagena se describe la estructura, e incluso se incluía una suerte de traza que no se ha conservado: tendría de largo 183 pies y de ancho, 52, de alto, 30. Restaba por hacer mucho más de lo que ya estaba construido, por lo que pide ayuda al rey. Carecía entonces de “coro en la capilla mayor y asientos y el coro de las dignidades y canónigos y asientos para ellos y puertas”⁴⁵. No obstante, tampoco este nuevo edificio—de 180 pies de largo por 50 de ancho y con cabecera plana—gozó de fortuna; y habría que esperar hasta 1575, y a la llegada del gobernador Pedro Fernández Busto, para que se propusiera la erección de una catedral totalmente nueva, ya en piedra; un edificio que en sus prolegómenos hubo de ser reformado hasta

pp. 77-78.

⁴¹ Cedula del gobernador de la provincia de Cartagena a petición del deán de la iglesia catedral, 23 enero 1551. FRIEDE, *Fuentes documentales*, cit., p. 80.

⁴² La carta es ilustrativa por cuanto el deán lamenta que, desde el robo de los franceses, “no ha podido alzar cabeza”. A la situación de la catedral se une el infortunio de que las maderas de su casa están tan podridas que no puede dormir sino en la cocina. Carece de medios para poder subsanar su cruda realidad cotidiana, de ahí que suplique al rey que mande a los indios que se la rehagan. FRIEDE, *Fuentes documentales*, cit., pp. 174-175.

⁴³ Tanto en la catedral como en los monasterios de la zona. En noviembre de 1551 se enviaron a Nueva Granada libros y ornamentos, y se registra la llegada de cuatro custodias de plata. FRIEDE, *Fuentes documentales*, cit., docs. 60 y 65.

⁴⁴ De las cargas transportadas, se da permiso para que se compren al dominico Pedro de Miranda, vicario general de la orden, “cuatro imágenes”, por valor de 20 ducados que se pagarían con bienes de difuntos. FRIEDE, *Fuentes documentales*, cit., pp. 181-182

⁴⁵ En la misma carta se informa de la pobreza en que se encuentran las iglesias de Mompox, Tolú y María [26 de julio de 1554]. FRIEDE, *Fuentes documentales*, cit., vol. II, doc. 192.

en dos ocasiones, por motivo del asalto de Drake en 1586 y, en 1600, debido al derrumbamiento de parte de la techumbre⁴⁶.

Sin tener más indicios que permitan conocer que pasó con aquel retablo, lo cierto es que el hallazgo de estos documentos, unidos a otros ya conocidos, ofrecen otro ejemplo claro de la importancia que tuvo Sevilla como proveedora de obras e imágenes necesarias, no sólo para respaldar el proceso de evangelización, sino también para engalanar las nuevas iglesias que se levantaron a lo largo y ancho de los virreinos. Quintanilla confió su retablo a un pintor extranjero, Hernando de Esturmio, que llegó seguramente alentado por posibilidades de trabajo en una urbe que creció exponencialmente una vez regentó el monopolio del comercio americano (1503), razón por la que también pudieron recalcar en ella pintores como Alejo Fernández o Pedro de Campaña. Los modos de Flandes que habían triunfado en Sevilla gracias a su presencia se filtraron a los territorios recién conquistados gracias a estos envíos. Desde el puerto sevillano se fletaron navíos, donde las esculturas, pinturas, retablos y estampas se mezclaban con mercaderías de toda índole. De esta forma los talleres locales se convirtieron en participantes fundamentales de ese fértil y caudaloso tráfico de imágenes, iconografías y devociones que recorrió Europa con destino a América, y que pronto encontró su *tornaviaje* particular.

Apéndice documental

Sevilla, ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE SEVILLA, *Sección de Protocolos Notariales*, Legajo 7360, libro 1, sin foliar

Sean quantos esta carta vieren como yo Bartolome de Ortega, entallador, vecino en la collacion de santa Maria, otorgo e conozco que soy convenido e concertado con vos Jorge de Quintanilla, vecino de esta cibdad en la collacion de san Miguel de manera que yo sea obligada e me obligo de vos facer un retablo de madera labrado de talla para la iglesia de santa catalina de la ciudad de Cartagena que es en Indias del mar oceano el qual retablo he de hacer conforme a las condiciones con que fueron concertadas que son las siguientes.

Aquí las condiciones

Yten las dichas condiciones e según dicho es otorgo e prometo e me obligo de facer el dicho retablo de la altura y tamaño y todo lo demás en las dichas condiciones con todo el qual dicho retablo he de dar fecho e acabado de todo lo que en el soy obligado a facer conforme a las dichas condiciones en fin del mes de julio primero de este año en que estamos de la fecha de esta carta por razón de lo cual me habéis de dar e pagar quince mil maravedies en esta manera, los çinco mil maravedies y en este dia de la fecha de esta carta, otros çinco mil maravedies en el dia que estuviera hecho la mitad del dicho retablo e otros 5 mil a cumplimiento de los quince mil acabado de hacer el dicho retablo, de que me otorgo de haber recibido çinco mil maravedies que erades obligado a me pagar hoy en este dia realmente con efecto e en presencia del escribano publico y testigos yuso escritos en reales de plata que lo valieron e montaron e son en mi poder de que soy e me doy por bien contento e pagado a toda mi voluntad e renuncio de que no pueda decir ni alegrar que los non recibiere [*cláusulas notariales*] e por todo según dicho es e para que mas seguro seais vos el dicho Jorge de Quintanilla que vos dare el dicho retablo fecho y acabado en el plazo doy vos con mi por mis fiadores e obligados de mancomun e sin diligencia y escursion a Hernando de Esturmes pintor de ymagineria, vecino en la collacion de san Andres y a Andres Morin, dorador, vecino en la collacion de santa

⁴⁶ E. MARCO DORTA, *Cartagena de Indias. La ciudad y sus monumentos. Escuela de Estudios Hispano-Americanos*, Sevilla, CSIC - Escuela de Estudios Hispano-Americanos (EEHA), 1951, pp. 20-21.

Maria que estades presente, e nos el dicho Hernando de Esturmes e Andres Morin que a lo que dicho es estamos presentes somos e otorgamos e conocemos que nos obligamos juntamente con vos el dicho Bartolome de Ortega de mancomun [...] que el dicho Bartolome de Ortega dara el dicho retablo fecho e acabado en el dicho tiempo e según la manera e las condiciones, y yo el dicho Jorge de Quintanilla otorgo e conozco que he recibido en mi esta escriptura con los otrogamientos e prometimiento e obligaciones [*fórmulas notariales finales*].

Fecha la carta en Sevilla en el oficio de mi el escribano publico y testigos yuso escriptos que es en la plaza de san Francisco, sábado diecinueve días del mes de abril de 1550, otorgantes todos lo fermanron de sus nombres testigos que fueron presentes a lo que dicho es Juan Gonzalez y Melchor Moran, escribanos de Sevilla.

[Firmas: Bartolomé de Ortega, Hernando de Esturmio, Andrés Morín y Jorge de Quintanilla]

[*En folio aparte, añadido a la escriptura*]

[*En la esquina superior derecha*] Bartolome de Ortega entallador vecino de santa Maria en quince mil, en tres meses dende primero de mayo.

Condiciones del retablo que manda hacer Jorge de Quintanilla que es para la iglesia de santa Catalina de Yndias en Cartagena labrado de talla.

Primeramente que el maestro que esta obra tomare faga un retablo que tenga de anchura 12 palmos que tenga de altura 18 palmos

Yten que [*roto*] 12 palmos fagares repartiminetos dado [*ilegible*] e medio mas anchura que no a los de los lados [*roto*] a siete palmos dandole al banco un palmo de alto fuera de los dichos 7 palmos porque los dichos 7 palmos queda francos para la pintura y que hay [*roto*] una cornisa que atraviese el retablo de cabo a cabo.

Yten que faga [*roto*] abaxo [*roto*] por banco del dicho retablo haciendo [*roto*] cortes y molduras [*roto*].

Yten [*roto*] faga un tablero que sea de alto de 9 palmos haciendo una vuelta redonda [*roto*] con sus molduras conforme [*roto*] e se ponga una cruz por remate.

Yten que todo esto sea de [*ilegible*] e 18 palmos de alto con remate y todo.

Yten y que faga 8 pilares cuadrados llanos haciendo en ellos sus capiteles e basas conforme a buena obra.

Yten que faga 10 [*roto*] para los tableros.

Yten que en los tableros altos de los lados haga cada uno medio redondo con sus remates e molduras los cuales sirven por remate a la dicha obra.

Yten que en esta dicha obra se haga de castaño seco y de borne y de teja y de lo que se ha de facer las dichas obrase muy bien labrada asi de carpintería como de talla a vista de maestros sabidores del dicho oficio y que los tableros sean pyntados [*roto*] bisagras de madera enbebida.

Ase de pagar la tercera parte luego que son quince mil e el otro tercio a la mitad de la dicha obra y el otro fecho después de acabado.

Sevilla, ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE SEVILLA, *Sección de Protocolos Notariales*, Legajo 7360, libro 1, sin foliar [este documento sigue al anterior].

Sean quantos esta carta vieren como yo Hernando de Esturmes, pintor de ymagineria, vecino en la collación de san Andres e yo Andres Morin, vecino en la collación de santa Maria ambos dos de mancomun [...] otorgamos e conocemos que somos convenidos e concertados con vos Jorge de Quintanilla vecino que sois en la collación de san Miguel que estais presente en tal manera que seamos obligados e nos obligamos de vos pintar e dorar un retablo que vos el dicho Jorge de Quintanilla abéis mandado hacer en madera para la ygleisa se santa Catalina de la ciudad de Cartagena

que es en las Yndias del mar océano, el cual dicho retablo habéis de pintar y dorar de las imagenes y pinturas contenidas en las condiciones con que concertamos con vos el dicho Jorge de Quintanilla que son estas que se siguen

Aquí las condiciones

E con estas condiciones e según dicho es prometemos e nos obligamos de vos pintar e dorar el dicho retablo conforme a las dichas condiciones dende primer dia del mes de mayo primero que verna de este año en que estamos de la fecha de esta carta en ocho meses cumplidos primeros siguientes y en fin del dicho tiempo os hemos de dar fecho y acabado el dicho retablo por razón de lo qual nos habéis de dar e pagar el dicho Jorge de Quintanilla treinta mil maravedies en esta manera, por la dicha pintura del dicho retablo 18750 maravedies y por el dicho dorado 11250 que suman e monatan los dichos treinta mil maravedies, los quales no habéis de dar e pagar en esta manera la tercia parte de ellos hoy dia de la fecha de esta carta, la otra tercia parte el dia en que este hecha la mitad de la obra y la otra tercia parte acabándose de facer la dicha obra e otrogamos de haber recibido de vos el dicho Jorge de Quintanilla diez mil maravedies que es la tercia parte de los treinta mil maravedies realmente e con efecto en presencia del escribano publico e testigos yuso escritos en reales de plata que los valieron e montaron e son en nuestro poder de que somos e otorgamos que nos damos de vos por bien contentos e pagados y entregados a toda nuestra voluntad [*cláusulas notariales*] e por todo según dicho es e por que mas seguro seais vos el dicho Jorge de Quintanilla que vos daremos el dicho retablo fecho e acabado de pintar e dorar en el dicho termino vos damos por nuestro fiador e obligado de mancomun sin diligencia ni esecucion alguna a Bartolome de Ortega entallador vecino de santa Maria que esta presente [*fórmulas notariales finales*]. Fecha la carta en Sevilla en el oficio de mi el escribano publico y testigos yuso escriptos que es en la plaza de san francisco, sábado 19 dias del mes de abril de 1550 otorgantes todos lo fermaron de sus nombres testigos que fueron presentes a lo que dicho es Juan Gonzalez y Melchor Moran, escribanos de Sevilla.

[Firmas: Bartolomé de Ortega, Hernando de Esturmio, Andrés Morín y Jorge de Quintanilla]

[*En folio aparte, añadido a la escritura*]

Las condiciones con que se ha de pintar el retablo que Jorge de Quintanilla manda hacer para la iglesia de santa Catalina de la ciudad de Cartagena.

Primeramente que los dichos 6 tableros y con los redondos sean engrudados de buen engrudo de *partramino* (?) y dados una mano de yeso grueso y luego dado otra mano de giscola y enlençados con buen lienzo con un [*roto*] y aparejados de yeso grueso y mate y rajados los dichos tableros y debuxados y emprimados como conviene a buena obra

Otrosi que los dichos tableros sean por la espalda enseyados y [*roto*] y los dichos tableros estuvieren pegados o fechos a cola de millan

Otrosi que en el tablero de santa Catalina sea la dicha santa, fecha la mas abultosa que se pueda conforme al tablero con sus lejos e cielos y a los pies una cabeza de un rey y la santa con una espada [*roto*] q tenga la punta en el ojo o boca y con un pedazo de rueda con las navajas y una palma en la mano con un libro.

Otrosi en los tableros que vienen encima se ha de pintar una resurrección de Cristo que sale del sepulcro con dos otros [*roto*] armados como se acostumbra [*roto*] y como están espantados y el cristo encima con su bandera con su resplandor detrás [*roto*] conforme a buena obra.

Otrosi a su man derecha ha de tener otro tablero de la Anunciación de Nuestra Señora sea orando con sus cortinas e su cama una alfombra a ras de pie con su suelo como convenga a buena obra y en el otro tablero el angel Gabriel con sus alas, su vestidura blanca a manera de alba, con su cetro en la mano e un rotulo diciendo Ave Maria y la virgen tenga a sus pies una jarra de azucenas conforme a

bueno obra.

A la mano derecha de santa Catalina a de esta san Cristobal con un niño Jesus en los brazos y es a la penitencia pasando un rio con una pértiga en la mano, un ermitaño con una linterna como esta alumbrando entre unos peñascos con sus lexos como conviene y se acostubra fazer.

[*En la esquina inferior derecha*] Hernando de Esturme pintor de ymagineria vecino a san Andres e Andres Marin dorador vecino de santa Maria, en 30 mil maravedies, los 18750 del pintado y los 11250 del dorado a començar dende primero de mayo.

Otrosi el otro tablero de mano izquierda sea pintado un san Sebastian desnudo o vestido como el señor de la obra fuere contento y quiere el señor de la obra que sea desnudo como esta acostumbrado atado a un árbol con sus saetas e lexos e cielo.

Otrosi que en los redondos que haga a san Pedro de medio cuerpo e a san Pablo, con sus insignias como se ha de hacer.

Otrosi que el dicho oficial que esta obra ubiere de hacer sea obligado de labrar dos veces los dichos santos como conviene a buena obra y de finas colores los verdes y azules e carmines y *renglazadas* (?) los verdes y carmines y que tenga seis días de mas de oro metido o como mas quisiere el dicho oficial aziendolas de oro e después de acabada se han de barnizar de buen barniz de grasa y si alguna cosa faltare que el oficial sea obligado a o facer como conviene.

Otrosi que el dicho retablo toda la talla que hubiere frisos cornisas [*roto*] remates pilares [*roto*] con todo lo que le pertenesciere sea dorado con buen oro bruñido lo cual a de ser fecho desta manera

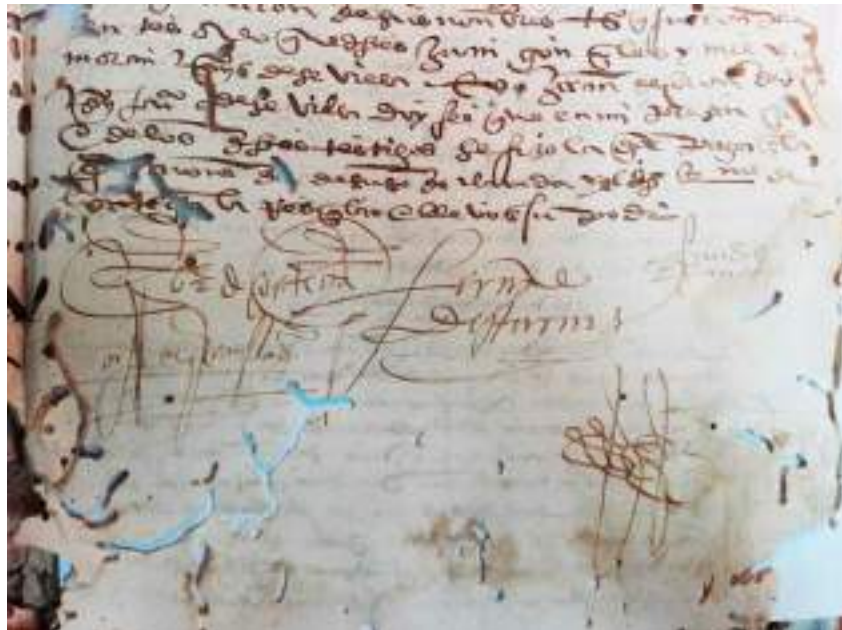
Primeramente engrudado e platecido en [*pequeñas roturas rompen las palabras y las hacen ilegible*]

Otrosi si alguna otra cosa faltare en lo suso dicho que el señor que la obra tomare pidiéndolo sea obligado los dichos oficiales a lo facer habiéndolo ellos como convenga y después de fecho, que la dicha obra sea vista por los oficiales sabidores del oficio si balen los dichos maravedies y saliendo sy mas valiere no se dara mas dinero y valiendo menos sean obligados a los devolver al dicho señor de la obra.

Otrosi que los dichos oficiales sean obligados de fazer la dicha obra dende primero de mayo en ocho meses primeros siguientes dende el año de 50 adelante.



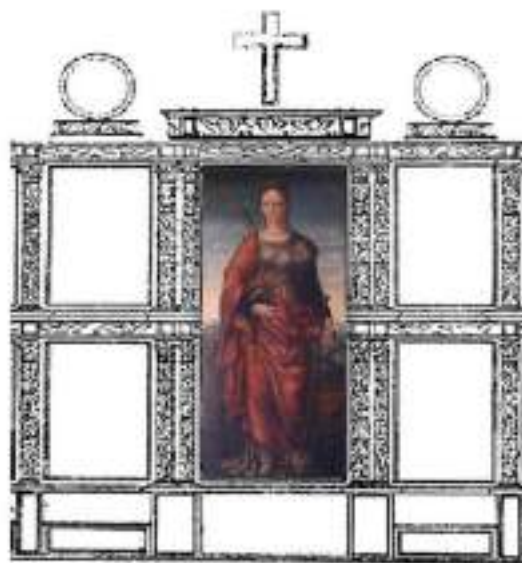
1. Baptista Boazio, *Mapa y vistas que ilustran el viaje a las Indias Occidentales de Sir Francis Drake (1585-1586)* [London, 1589]
Washington, D.C, Library of Congress, Rare Book and Special Collections Division (Provenance: Gift of Jay I. Kislak Foundation),
inv. G3291.S12 s000.B6



2. *Firmas de Bernardino de Ortega, Hernando de Esturmio y Andrés Morín*
Sevilla, ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE SEVILLA,
Protocolos Notariales, Signatura 7360, libro 1, sin foliar



3. Hernando de Esturmio (Ferdinand Sturm): *Santas Justa y Rufina*
Sevilla, Catedral de Santa María de la Sede y de la Asunción,
Capilla de los Evangelistas



4. Reconstrucción de cómo debió ser el retablo [para la tabla central se utiliza el cuadro de Santa Catalina que pintó Hernando de Esturmio para Santa Ana de Triana (Sevilla), de similares características y dimensiones]



5. Hernando de Esturmio (Ferdinand Sturm): *Santa Catalina*
Sevilla, Iglesia de Santa Ana



6. Hernando de Esturmio (Ferdinand Sturm): *Santa Catalina*
El Pedroso (Sevilla), Iglesia de Nuestra Señora de la Consolación



7. Pintor español o novohispano, siglo XVIII: *Retrato del conquistador español Pedro de Heredia*
Cartagena de Indias, Palacio de la Inquisición

DA CAMERINO AL VICEREAME DEL PERÙ.
NUOVI CONTRIBUTI ALLO STUDIO DEL PITTORE GESUITA
DEMOCRITO BERNARDO BITTI*

Elena Amerio

ABSTRACT

Il saggio presenta i risultati della ricerca sugli anni giovanili del pittore gesuita Democrito Bernardo Bitti (Camerino, 1548-Lima, 1610), attivo nel Vicereame del Perù dal 1575 fino alla morte, e riconosciuto, dalla storiografia sudamericana, come uno dei padri fondatori della pittura coloniale. Attraverso l'analisi della ricca e inedita documentazione archivistica, custodita nella città di Camerino, si ricostruisce il contesto storico di provenienza del pittore, avanzando inoltre nuove proposte sulla sua formazione marchigiana, successivamente forgiata dal quinquennale soggiorno romano dell'autore. Il bagaglio di riferimenti visuali e devozionali messo assieme da Bitti nelle Marche e a Roma, in cui spicca il nome di Federico Zuccari, costituisce la base delle produzioni peruviane del pittore camerte.

PAROLE CHIAVE: Bitti, Compagnia di Gesù, Vicereame del Perù, arte coloniale, Camerino

From Camerino to the Viceroyalty of Peru:
New Contributions to the Study of the Jesuit Painter Democrito Bernardo Bitti

ABSTRACT

This paper presents the results of research on the early career of the Jesuit painter Democrito Bernardo Bitti (b. 1548 in Camerino, d. 1610 in Lima), who was active in the Viceroyalty of Peru from 1575 until his death and is considered one of the founding fathers of colonial painting by the historiography of South American art. Through analyzing previously unpublished archival materials housed in Camerino (Le Marche region), this essay reconstructs the historical context of his formative years as an artist by presenting new insights into his training in Le Marche region, followed by a five-year stay in Rome. The visual and devotional references he put together in Le Marche and Rome—where the name of Federico Zuccari stands out—formed the basis for Bitti's Peruvian works.

KEYWORDS: Bitti, Society of Jesus, Viceroyalty of Peru, Colonial Art, Camerino

a Mons. Sandro Corradini

La storiografia sudamericana riconosce al pittore gesuita Bernardo Bitti (Camerino, 1548–Lima, 1610), al secolo Democrito, un ruolo di assoluta rilevanza nel panorama artistico latino-americano. Attivo tra Perù e Bolivia tra il 1575 e il 1610, di lui oggi si conoscono solamente opere dipinte nelle Americhe Iberiche. Tali contributi vanno a comporre un catalogo di circa una sessantina tra pitture e sculture¹. Primo pittore italiano a giungere nel vicereame del Perù, Bitti è considerato uno dei

* La ricerca svolta nel 2022 è stata possibile grazie alla *Marilynn Thoma Fellowship in Art of the Spanish Americas*, finanziata e promossa dalla Thoma Foundation (Santa Fe, New Mexico e Chicago). Si ringrazia Macarena Moralejo (Universidad Complutense de Madrid) per la revisione di questo testo.

¹ Lo *status quaestionis*, sulla vicenda storica e artistica di Bernardo Bitti, tra Italia e vicereame del Perù, è stato oggetto della tesi, discussa nel 2018, presso l'Università degli Studi di Torino (E. AMERIO, *Democrito "Bernardo" Bitti S.J., un pittore marchigiano nel Nuovo Mondo*). Sulla ricostruzione del catalogo, si vedano le pp. 31–35: E. AMERIO, *Demócrito "Bernardo" Bitti SJ. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo*, in J. DEJO SJ (a cura di), *450 años de la llegada de los Jesuitas al Perú*, «Revista Sílex», 8, 2 (2018), pp. 17–42.

padri fondatori dell'arte peruviana della fine del Cinquecento. Assieme ad altri due artisti italiani, Matteo Pérez de Alessio ed Angelino Medoro, ha contribuito alla diffusione dello stile Manierista nel territorio sudamericano².

Certamente la figura di Bernardo Bitti si distingue, in maniera particolare, da quelle di Pérez de Alessio e Medoro. In primo luogo, perché Bitti è stato un religioso gesuita, un fratello coadiutore temporale, un artista che per più di quarant'anni operò al servizio della Compagnia di Gesù, trentacinque dei quali, come “missionario visuale” nel vicereame peruviano. In questo lungo periodo, mise la sua arte a disposizione dell'ordine, tanto da essere descritto come instancabile: così infatti lo ricordano le prime cronache gesuite della Provincia peruviana³. Il fatto che si trattò di uno dei primi artisti gesuiti, inviato nelle Indie Occidentali con il compito di realizzare opere d'arte per i Collegi e le residenze della Compagnia di Gesù, costituisce senza dubbio un elemento fondamentale nell'analisi della produzione artistica di Bitti: la peculiare spiritualità, le politiche organizzative dell'ordine ignaziano e la mobilità missionaria sono aspetti da tenere in profonda considerazione quando ci si approccia allo studio di un pittore religioso, la cui vita di artista itinerante è legata all'espansione e alle esigenze dell'ordine all'interno del vicereame peruviano.

Studiare oggi la produzione artistica di Bernardo Bitti presenta varie difficoltà, *in primis* dovute alla perdita dei contesti originari sudamericani cui erano destinate le sue opere. Tale perdita è stata causata da quattro fattori principali: il cambio di gusto, i frequenti eventi sismici, l'espulsione dei gesuiti nel Settecento e, in ultimo, i furti che hanno riguardato, anche in anni recenti, le opere eseguite dal pittore camerte⁴. Gli altari, in cui erano collocate le tele e i bassorilievi, realizzati da Bitti – talvolta in collaborazione con assistenti noti o ancora da individuare – sono nei secoli andati perduti e le opere spostate all'interno degli stessi edifici religiosi oppure ricollocate in altri contesti, anche lontani da quelli iniziali.

Un caso di ricollocazione interna riguarda la monumentale tela raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* [fig. 1], considerata dagli studiosi la prima opera di Bitti nel vicereame peruviano. L'opera, custodita nella sacristia della chiesa dell'antico Collegio Massimo di San Pablo a Lima – chiesa oggi conosciuta come San Pedro –, era collocata nell'altare maggiore dell'originario tempio gesuita, edificato tra il 1569 e il 1574. Con la costruzione dell'edificio attuale, avvenuta tra il 1624 e il 1638, l'opera sarebbe stata ricollocata in un secondo altare maggiore, in stile barocco, sostituito poi nell'Ottocento da uno in stile neoclassico, commissionato dai Padri Oratoriani, ai quali fu affidata la chiesa dopo l'espulsione dei gesuiti nel 1767⁵. I sacerdoti dell'ordine di San Filippo Neri avrebbero

² Sulla presenza dei tre artisti italiani nel vicereame del Perù e sull'uso del termine “manierismo”, si veda C. IRWIN, *Roma in Lima: Italian Renaissance Influence in Colonial Peruvian Painting*, tesi di dottorato (The City University of New York), 2014; EAD., *Style and Meaning Beyond Europe. Bernardo Bitti and Mannerism*, in A. ELSTON, M. RISLOW (a cura di), *Hybridity in Early Modern Art*, New York, Routledge, 2022, pp. 152-169. Sul contributo dei pittori di provenienza italiana alla costruzione di un immaginario devozionale mariano nel Vicereame del Perù, si veda: I. BARRIGA CALLE, “*Reina, limpia y pura [Queen of Heaven, clean and pure]*”, *Italian Painters and Marian Imagery in 16th-Century Lima*, in E.A. ENGEL, *A Companion to Early Modern Lima*, Leiden, Brill, 2019, pp. 311-336.

³ Si veda la *Cronica Anonima* del 1600, contenuta in F. MATEOS, S.J. (a cura di), *Historia general de la Compañía de Jesús en la provincia del Perú: crónica anónima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los países de habla española en la América meridional*, vol. I, *Historia general y del Colegio de Lima*, Madrid, Diana - Artes Gráficas, 1944, p. 246.

⁴ Attualmente sono quattro le tele di Bitti, di cui si conserva una testimonianza fotografica e che sono scomparse nella seconda metà del XX secolo. Si tratta del ritratto del P. Jerónimo Ruiz de Portillo (Cusco), la *Virgen de la Leche* (Ayacucho) e due *Santa Barbara* (Juli).

⁵ Vedi G. BAILEY, *La arquitectura de la iglesia de San Pedro en Lima*, in R. MUJICA, L.E. WUFFARDEN, J. DEJO (a cura di), *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, Lima, Fondo Editorial BCP, 2019, pp. 101-127.

destinato la tela di Bitti alla sacristia, probabilmente su proposta di Matías Maestro, sacerdote autore del rinnovamento neoclassicista di molti degli edifici religiosi di Lima. L'espulsione della Compagnia di Gesù dai territori della Corona spagnola, avvenuta nel 1767, e la successiva vendita e dispersione dei beni sono da tenere in considerazione nello studio del patrimonio artistico promosso dai gesuiti nei territori latino-americani. Il caso più emblematico di dispersione delle opere di Bitti, a seguito dell'espulsione dell'ordine ignaziano, è dato dalla serie di otto tele, per il tempio del Collegio della Trasfigurazione di Cusco, ricollocate a fine del Settecento presso la chiesa rurale di Santo Tomás de Aquino a Rondocan⁶. Nonostante le problematiche sopra citate, il numero di opere attribuibili a Bitti, giunte fino ai nostri giorni, è comunque consistente, sebbene rappresenti solo una parte della ricca produzione artistica che le carte gesuite permettono di immaginare.

L'opera di Bitti ha catturato l'attenzione di numerosi studiosi - in particolare, americani⁷ - che si sono occupati di analizzare il periodo fondativo dell'arte coloniale peruviana della prima età moderna, cercando di ricostruire il contributo italiano all'arte "locale", attraverso lo studio delle tappe artistiche di Bitti, dal suo arrivo nel vicereame nel 1575 e fino alla morte nel 1610⁸. Tra gli studi, sebbene molti piuttosto datati, vanno ricordati quelli dello storico della Compagnia di Gesù, P. Rubén Vargas Ugarte SJ, e della coppia di storici dell'arte boliviani, José de Mesa e Teresa Gisbert, autori, questi ultimi, dell'unica monografia finora pubblicata sull'artista⁹. A Vargas Ugarte e a Mesa e Gisbert va riconosciuto il merito di aver identificato e fotografato la quasi totalità delle opere di Bitti, presenti in Sudamerica, e di aver realizzato, soprattutto nel caso di Vargas Ugarte, una prima analisi della documentazione archivistica gesuita, presente in Italia e in Perù¹⁰.

La storiografia peruviana ha sottolineato il ruolo di Bitti, Pérez de Alessio e Medoro, nell'organizzazione dei primi cantieri e botteghe e nella formazione degli artisti nella Lima della fine

⁶ Sulle vicende legate all'arrivo delle otto tele a Rondocan (nella provincia di Acomayo, regione di Cusco), si veda A. TEJADA, *Una serie de cuadros de Bernardo Bitti: del Cuzco a Rondocan a través de sus fuentes documentales*, «Revista del Archivo General de la Nación», 34, 2 (2019), pp. 43-59. Di queste otto tele, sette vennero realizzate da Bitti e dal suo secondo assistente, Giuseppe Avitable, presumibilmente tra il 1595 e il 1597. La tela raffigurante la *Trasfigurazione di Cristo*, di minori dimensioni e oggi in pessime condizioni di conservazione, potrebbe essere stata invece dipinta da Bitti, in occasione del suo primo soggiorno a Cusco, tra il 1582 e il 1584, assistito in questo caso dallo spagnolo Pedro de Vargas (E. AMERIO, *Democrito "Bernardo" Bitti S.J., un pittore marchigiano nel Nuovo Mondo*, cit. p. 115).

⁷ M. SORIA, *Pintores italianos en Sudamérica entre el 1575 y el 1628*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 4 (1965), pp. 115, 117-130, 169-176; F. STASTNY, *El manierismo en la pintura colonial latinoamericana*, «Letras», 49, 86/87 (1979), pp. 17-46; J. CHICHIZOLA, *El Manierismo en Lima*, Lima, Fondo Editorial PUCP, 1983; L.E. WUFFERDEN, *La impronta italianista, 1575-1610*, in L.E. ALCALÁ, J. BROWN (a cura di), *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Madrid, Ediciones El Viso, 2014, pp. 257-273.

⁸ Notizia della morte di Bitti si ritrova nella corrispondenza annuale - *Lettere Annue* - del 1610, inviata dalla Provincia peruviana al generale Acquaviva:

[...] Este mismo año se llevó el Señor también para sí al Hermano Bernardo Bitti coadjutor temporal formado y de nación italiano: vino de Europa a esta Provincia muchos años ha donde ha trabajado con notable edificación enriqueciendola con muchas y estimadas pinturas de que están todos los Colegios bien provehidos. Porque era único en este arte en especial se señalaba en pintar imágenes de Christo N.S. y de la Virgen Santissima: pero mucho más la enriquecio con el singular exémplo de virtud, con que siempre procedió en esta Provincia. Murió en este mismo Collegio con no pequeño sentimiento de todos, aunque por otra parte con especial consuelo, por el que tenemos tiene su alma en la bienaventurança de la gloria. ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU (ARSI), *Antica Compagnia*, Perù 13, c. 168r («Carta Annua 1610»).

⁹ R. VARGAS UGARTE, *Los Jesuitas del Perú y el arte*, Lima, Arzobispado de Lima, 1963; J. DE MESA, T. GISBERT, *Bitti un pintor manierista en Sudamérica*, La Paz, Ed. UMSA, 1974.

¹⁰ Riguardo alla documentazione della Compagnia di Gesù in Perù, citata in molti testi di Vargas Ugarte e nei «Monumenta Peruana», ne va purtroppo segnalata la perdita della quasi totalità, a causa del terribile incendio che distrusse nel 1943 la Biblioteca Nazionale del Perù, ospitata nell'antica biblioteca del Collegio Massimo di San Paolo a Lima.

del Cinquecento. Per Chichizola, la richiesta di artisti italiani nel vicereame del Perù si spiegava con il successo riscosso da questi nella penisola iberica e i legami che l'aristocrazia spagnola, trasferitasi a Lima, manteneva con la madrepatria, soprattutto con la città di Siviglia¹¹. Più recentemente, Irwin, riprendendo le informazioni di archivio contenute nei testi di Vargas Ugarte e di Mesa e Gisbert, ha rianalizzato alcuni aspetti della produzione di Bitti, in particolare il legame dell'artista con la cultura visuale post-tridentina¹² e il concetto e uso del termine "manierismo" per l'opera pittorica dei primi artisti italiani attivi nel contesto coloniale peruviano¹³. Per Irwin, è fondamentale leggere le scelte stilistiche e iconografiche di Bitti nell'ambito del generale processo di colonizzazione ed evangelizzazione, imposto alle popolazioni native andine dal governo spagnolo. Tuttavia, focalizzandosi sul messaggio visuale diretto ai nuovi cristiani - come propone Irwin - non vengono considerati due fattori invece rilevanti: il ruolo che la peculiare spiritualità gesuita ha avuto nelle produzioni artistiche della Compagnia di Gesù, prima della canonizzazione di Sant'Ignazio¹⁴, e l'uso "interno" ai collegi gesuiti delle opere d'arte come strumento per lo studio, la meditazione e la pratica degli Esercizi Spirituali da parte dei membri stessi dell'ordine e dei differenti gruppi di fedeli che gravitavano intorno alle istituzioni gesuite.

Alla luce di questi due fattori si possono notare differenze, soprattutto nell'iconografia e nella composizione delle scene, tra le opere realizzate da Bitti per i centri urbani, a forte componente spagnola e in cui era presente un Collegio gesuita, come Lima e Cusco, e le località rurali, a maggioranza indigena, come la emblematica dottrina di Juli sul Lago Titicaca, situata nell'altopiano della catena delle Ande tra Perù e Bolivia, dove Bitti lavorò per alcuni anni¹⁵ e che divenne rapidamente un centro religioso e artistico molto importante, tanto da essere conosciuto, già dalla prima metà del Seicento, come la "Roma del Perù"¹⁶. Le scelte artistiche di Bitti sembrerebbero quindi aver seguito una linea post-tridentina, indirizzata dal pensiero e *modus operandi* gesuita che il pittore camerte poté conoscere e apprendere, tra il 1568 e il 1573, durante il suo soggiorno romano come giovane gesuita, prima del suo arrivo in Perù.

Nei suoi articoli Irwin lamentava il fatto che, nonostante il percorso artistico di Bitti in Sudamerica fosse stato abbastanza analizzato, gli anni precedenti il suo arrivo nel vicereame peruviano rimanessero ancora poco chiari, soprattutto il periodo di formazione e di residenza in Italia, compreso tra il 1562, anno in cui si colloca l'inizio della sua attività artistica, e il 1573, anno della partenza per il Perù. Effettivamente, sia Vargas Ugarte che Mesa e Gisbert, i soli ad aver analizzato - sebbene parzialmente - la documentazione gesuita, dedicavano nei loro testi poche parole alla gioventù di Bitti. I soli dati biografici, riguardanti le sue origini e precedenti al suo ingresso nella

¹¹ J. CHICHIZOLA, *El Manierismo en Lima*, cit., p. 22. Va sottolineato che sia Bitti che Pérez de Alessio e Medoro ebbero l'opportunità di soggiornare per un lungo periodo a Siviglia. Gli ultimi due, in particolare, furono attivi nella città andalusa per alcuni anni, ricevendo incarichi prestigiosi, come il caso del monumentale affresco di *San Cristoforo*, realizzato da Pérez de Alessio nella Cattedrale di Siviglia.

¹² C. IRWIN, *Bernardo Bitti, an Italian Reform Painter in Peru*, in J.M. LOCKER (a cura di), *Art and Reform in the Late Renaissance. After Trent*, New York, Routledge, 2019, pp. 262-277.

¹³ C. IRWIN, *Style and Meaning Beyond Europe. Bernardo Bitti and Mannerism*, cit. p. 157.

¹⁴ G. BAILEY, *A Missionary Order without Saints: Iconography of Unbeatified and Uncanonized Jesuits in Italy and Peru, 1560-1614*, in J.M. LOCKER (a cura di), *Art and Reform in the Late Renaissance. After Trent*, New York, Routledge, 2019, pp. 240-260.

¹⁵ Sull'attività di Bitti a Juli, si veda: C. IRWIN, *Catholic Presence and Power: Jesuit Painter Bernardo Bitti at Lake Titicaca in Peru*, «Journal of Jesuit Studies», 6 (2019), pp. 270-293.

¹⁶ In un documento del 1630 circa, si legge:

[...] y es voz común llamarle este pueblo, Pueblo Santo, Roma del Peru, el adorno, musica y culto de las yglesias es superior a todos [...] (ARSI, *Fondo Gesuitico*, 1452.7.6, c. 1r).

Compagnia di Gesù, erano dedotti dal contenuto di due documenti – entrambi con firma autografa¹⁷ – custoditi presso l'Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI).

Questi riportavano l'ingresso di Bitti al Noviziato di Sant'Andrea a Montecavallo (al Quirinale), il 2 maggio 1568¹⁸ e la successiva accettazione come novizio – quest'ultima pubblicata da Vargas Ugarte nel 1947¹⁹. Va tuttavia segnalato che la trascrizione di Vargas Ugarte – rivista da chi scrive, in occasione delle ricerche svolte tra il 2016 e il 2017 – presenta imprecisioni che hanno portato ad alcuni fraintendimenti, reiterati nella bibliografia sul pittore di Camerino²⁰. Si è quindi proceduto a rianalizzare l'originale e a redigere una nuova trascrizione del documento²¹.

Le informazioni ivi contenute sono preziosissime: il luogo di nascita, l'età e la composizione della famiglia: il padre defunto Paolo, la madre Cornelia, tre fratelli e tre sorelle. Per ultimo si accenna alla sua professione, pittore da cinque o sei anni, collocando dunque l'inizio della sua formazione tra il 1562 e il 1563. È interessante notare come il Padre gesuita, incaricato della redazione del documento, si premuri di cancellare le tracce dello scomodo nome del pittore, barrando il primo nominativo – Democrito, come il padre della teoria atomistica – e aggiungendo, al di sopra della firma autografa, il più cristiano Bernardo.

I documenti di ingresso sono stati, fino al 2017, le uniche e più antiche informazioni relative alle origini di Bitti, permettendo agli studiosi di formulare alcune ipotesi sui contatti del pittore con

¹⁷ I due documenti di ingresso del 1568, assieme agli Ultimi Voti, professati da Bitti a Cusco il 5 luglio 1582 (presentati, per la prima volta, da Wenceslao Soto Artuñedo, l'8 giugno 2021, in occasione della conferenza *Bernardo Bitti SJ en los Archivos de la Compañía de Jesús*, organizzata dall'Ambasciata del Perù, presso la Santa Sede), sono gli unici a contenere firme autografe del pittore. Va segnalata comunque una certa differenza di scrittura tra le firme del 1568, più incerte, e quella del 1582, redatta da una mano apparentemente più avveza alla scrittura.

¹⁸ ARSI, *Antica Compagnia*, Rom 170 (*Liber Novitiorum*, 1556, 8 Iun. usque; 1569, 26 Maii), c. 96r:

Bernardo che al secolo si chiamava Democrito Bitti di Camerino. [a margine]

Venne in Casa a 2 di maggio 1568 e fu esaminato per coadiutore temporale. Et no avendo impedimento si mostrò pronto a fare quanto nell'essame gli fu proposto. Portò seco una cappa nera usata un par di cosciali trinciati bianchi. Democrito Bitti [firma autografa].

¹⁹ R. VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*, Buenos Aires, Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia, 1947, p. 62.

²⁰ Nell'ultimo paragrafo della trascrizione di Vargas Ugarte si legge «[...] et che no pretenderà mai mediante la gratia di Dio studiare ne comparare più a leggere e così lo sottoscrisse da suo nome» (VARGAS UGARTE, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*, cit., p. 62 (1). Nella monografia di Mesa e Gisbert questo testo viene tradotto in spagnolo, in maniera errata: «y no pretenderá nunca, mediante la gracia de Dios, estudiar ni pretenderá leer siquiera su firma». Gli studiosi boliviani interpretavano questo passaggio come una sorta di rinuncia alle attività intellettuali, ragione principale dell'assenza della firma di Bitti sulle sue opere (J. DE MESA, T. GISBERT, *Bitti un pintor manierista en Sudamérica*, cit. pp. 16-17).

²¹ ARSI, *Antica Compagnia*, Provincia Romana (*Codex Novitiorum S. J., qui Romae torocinium posuerunt ab anno 1565 ad annum 1586*), 171 c, c. 30r:

19. Essamine de ~~Democrito~~ Bernardo Bitti Pittore il quale intrò nella compagnia a di due di maggio del 1568.

Coadiutore [a margine]

Fu esaminato et non hebbe impedimento. Si chiama Democrito de 20 anni poco manco o poco più, naturale di Camerino. Suo p[adr]e è morto si chiamava Paulo Bitti cittadino che viveva del suo, sua m[adr]e si chiama Cornelia ha tre fratelli duoi maggiori et uno minore tuti giovani, et tre sorelle una maritata et una monica, et altra citella. È pittore è andato ala arte cinque o sei anni. Sta indifferente a tuto ciò che la ob[edi]enzia li comandarà et che ossarà tute le regule, et constitutioni et altre ordinationi della detta Compagnia, et che non pretendera mai mediante la gratia di Dio studiare, né imparare più a leggere, ne ad esser prete, ma servire a Idio n[ost]ro Signore in sancta humiltà, et così lo sottoscrisse da suo nome.

Ali[as] Bernardo

io Demochrito Bitti [firma autografa]

artisti contemporanei, attivi tra le Marche e Roma alla fine del Cinquecento²². Come segnalato da Irwin, rimanevano molti aspetti non chiari sulla formazione di Bitti. Con chi e dove si formò come pittore? È possibile identificare sue opere giovanili, prima dell'arrivo nel vicereame del Perù?

Durante la prima fase della ricerca - svolta nel 2017 - venne analizzata la bibliografia sulla storia socio-economica e artistica della città di Camerino, integrata da alcune trascrizioni inedite - raccolte prima degli eventi sismici dell'ottobre 2016 che causarono la chiusura per quasi quattro anni degli archivi di Camerino²³. Il nome centrale, attorno al quale si sviluppò questo iniziale studio, era quello del defunto padre, Paolo: la frase «cittadino che viveva del suo» riportata nel documento del 1568 indicava che si trattava probabilmente di un uomo agiato dell'aristocrazia locale, fondiaria o mercantile. Fondamentale è stato comprendere il panorama socio-economico di Camerino nella seconda metà del Cinquecento, al fine di gettare luce sui primi anni del pittore e sulla sua famiglia.

Camerino aveva raggiunto, tra il XIV e il XV secolo, un posto di prim'ordine tra le città marchigiane, grazie soprattutto al governo stabile dei duchi Da Varano e a una classe mercantile e manifatturiera ricca, specializzata e ben inserita all'interno delle reti commerciali regionali ed extra-regionali²⁴. Il grande sviluppo economico e la colta corte, riunitasi intorno al duca Giulio Cesare da Varano, portò, verso la fine del XV secolo, al fiorire delle arti, con importanti pittori operanti in città - come Girolamo di Giovanni, Giovanni Boccati e Carlo Crivelli - che trasformarono Camerino in un centro artistico di primaria importanza, e alla nascita di una vera e propria "Scuola Camerte"²⁵.

Per quanto riguarda il mondo religioso - che gravitava intorno al vicino Santuario di Loreto - la città di Camerino si distinse per il ruolo rilevante nel dibattito intellettuale e mistico della fine del XV secolo: va senza dubbio segnalato l'impatto che ebbe sulla città la figura di Santa Camilla Battista, figlia prediletta del duca Giulio Cesare, importante religiosa clarissa, mistica ed umanista, alla quale il padre finanziò, nel 1584, la fondazione in Camerino del Monastero di Santa Chiara. Influenzata dal pensiero di Pietro da Mogliano, fu autrice di numerosi scritti di successo²⁶.

Nel corso del Cinquecento, la situazione politica della città cambiò radicalmente. Si susseguirono più di trent'anni di scontri, saccheggi e pestilenze che terminarono nell'agosto del 1545, col passaggio del ducato allo Stato Pontificio²⁷. L'arrivo di un Legato papale, il cardinale Durante dei Duranti, segnò un momento di ritorno alla pace. Eppure, la mancanza di una corte stabile - che garantisse una certa circolazione di ricchezze - trascinò Camerino verso un lento ma progressivo impoverimento. Per ristabilire una regolare forma di governo, il 13 gennaio 1546, vennero emanati gli *Ordini, Capitoli et Decreti*, attraverso i quali si istituirono le figure dei Priori²⁸, affiancati da due consigli di cittadini: il Consiglio Minore - o di Credenza - e il Consiglio Maggiore - o Generale - composto da novanta cittadini, selezionati tra le più importanti famiglie presenti nei terzi della città: Muralto, Medio e Subsancto.

²² J. DE MESA, T. GISBERT, *Bitti un pintor manierista en Sudamérica*, cit., pp. 14-16.

²³ Si ringrazia lo storico dell'arte Matteo Mazzalupi per la gentile concessione di questi materiali.

²⁴ E. DI STEFANO, *Una città mercantile. Camerino nel tardo medioevo*, Camerino, Università di Camerino, 1998, pp. 25-28.

²⁵ A. DE MARCHI (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, Arti Grafiche Motta, 2002, pp. 24-25.

²⁶ L'impatto del pensiero mistico di Camilla Battista fu molto forte nella società camerte e meriterebbe una futura riflessione. In particolare, andrebbe indagato quale ruolo tale figura possa aver svolto nel pensiero e nell'arte di Bitti.

²⁷ P. SAVINI, *Storia della città di Camerino*, Camerino, Tip. V. Savini, 1895, pp. 126-128.

²⁸ Vedi p. 127 in F. CIAPPARONI, *I bossoli degli uffici a Camerino dopo la devoluzione del Ducato*, «Studi Maceratesi», 18 (1983), pp. 125-178.

Tra i consiglieri del Terziere Medio, nel primo Consiglio Maggiore del 1546, troviamo, per la prima volta pubblicato da Savini, il nome di Paolo di Venanzio Bitti²⁹. Un incarico, in veste di consigliere, che il padre del nostro pittore mantenne fino almeno al 1555³⁰. Per il terziere di Muralto, troviamo invece un possibile cugino di Paolo, in Giovan Maria di Ludovico. La presenza di Paolo Bitti tra i Consiglieri del Terziere Medio permette di circoscrivere l'area di residenza della famiglia al centro della città e, inoltre, consente di delinearne un preciso ruolo, all'interno della comunità camerte. Osservando i cognomi dei rappresentanti del Terziere Medio, ritroviamo infatti molti esponenti della nobiltà mercantile, come i Paolucci, i Pierbenedetti e i Matteucci, le cui case e botteghe erano situate in particolar modo nel centro cittadino, lungo la cosiddetta "strada dei mercanti" o Contrada dell'Arengo³¹ (oggi corso Vittorio Emanuele II), dove si affacciavano i fondaci più ricchi³².

È possibile quindi che Paolo Bitti, residente del Terziere Medio, si dedicasse, come i suoi vicini, alla mercatura? In che ambito? Sebbene non sia possibile confermare legami di parentela, va comunque notata la presenza nel 1452 di un certo Battista di Betto di Camerino, tra gli importatori a Roma di panni di lana e materiali per la tintura³³. È plausibile quindi che i Bitti si dedicassero, già nel XV secolo, al commercio tessile o dei materiali per la lavorazione dei tessuti, professione che, come segnalato da Di Stefano, continuarono ad esercitare fino almeno al XVIII secolo³⁴.

Le trascrizioni di alcuni documenti inediti - gentilmente fornite da Matteo Mazzalupi -, appartenenti alla Sezione di Archivio di Stato di Camerino, relativi alla famiglia Bitti, hanno permesso di chiarire il contesto familiare del pittore, evidenziando l'ottimo inserimento del padre Paolo, nel tessuto sociale cittadino. In un documento, datato 1542, troviamo conferma della residenza dei Bitti presso la "strada dei mercanti": "*Paulo de Venanzo Bitto*" è registrato infatti tra i residenti della Contrada dell'Arengo³⁵. Da una carta del Fondo Notarile, apprendiamo inoltre che Paolo Bitti possedeva anche alcuni animali che nel 1543 vendeva a Venanzio Patras, per la somma di 44 fiorini³⁶. Gli affari per Paolo dovevano essere alquanto redditizi, tanto da diventare creditore: nel 1550 e 1551, il Governo della città gli restituiva la metà delle somme, precedentemente prestate³⁷. Nel 1551 Paolo, già membro del Consiglio Maggiore, veniva eletto a ricoprire anche la carica di Terzo Priore nel III bimestre di quell'anno³⁸: secondo i regolamenti dello Statuto camerte³⁹, per

²⁹ P. SAVINI, *Storia della città di Camerino*, cit., p. 234. Si apprende il nome del nonno paterno del pittore, Venanzio, molto comune a Camerino, essendo San Venanzio il patrono della città.

³⁰ F. CIAPPARONI, *I bossoli degli uffici a Camerino dopo la devoluzione del Ducato*, cit., p. 167. Nei primi elenchi compare col nome di Paolo di Betto (1546 e 1549) e Paolo de Bittis (1547). Il cognome Bitti compare solo a partire dal 1551.

³¹ Vedi pp. 214-215 in G. REMIDDI, *Ulteriori acquisizioni circa la forma urbana di Camerino*, «Studi Maceratesi», 47 (2013), pp. 209-239.

³² Si vedano pp. 300-302 in E. DI STEFANO, *Per una ricostruzione della Camerino medievale. Fondaci, opifici apoteche (secc. XIII-XV)*, «Studi Maceratesi», 47 (2013), pp. 291-308.

³³ E. DI STEFANO, *Le Marche e Roma nel Quattrocento. Produzioni, mercanti, reti commerciali*, cit., pp. 99, 204. Il mercante camerte inviò nel capoluogo pontificio 12 panni e 2/3 di pannilana di Camerino, del valore complessivo di 260 ducati, oltre che cera, pepe, oricello e verzino (ASR, *Camerale I*, Camera Urbis, n. 26, c. 84v). Oricello e verzino sono dei coloranti.

³⁴ *Ibidem*, p. 99, nota 57.

³⁵ SEZIONE DI ARCHIVIO DI STATO DI CAMERINO (SASC), Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri delle ventine, O 1, a. 1542, c. 241v.

³⁶ SASC, Archivio notarile di Camerino, 861, Venanzantonio di ser Arcangelo d'Innocente, c. n.n., 9 gennaio 1543.

³⁷ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri delle entrate e delle spese e bollettari, J 2, c. 27r, 13 ottobre 1550, e c. 51v, 18 ottobre 1551.

³⁸ F. CIAPPARONI, *I bossoli degli uffici a Camerino dopo la devoluzione del Ducato*, cit., p. 172.

³⁹ *Ibidem*, pp. 129-130.

essere eleggibili alla carica di Priori, i cittadini dovevano dimostrare una cittadinanza quarantennale, la proprietà dell’abitazione e la residenza continua ed effettiva⁴⁰. Secondo le fonti, fu membro del consiglio cittadino, sicuramente fino al 1555⁴¹, ma bisogna comunque ipotizzare che, essendo la carica legata al ruolo di capo famiglia, ne abbia continuato a far parte fino alla morte, avvenuta non prima del 1557, quando compare l’ultima volta come esattore per il Governo⁴².

I *Libri dei Focolari*, datati 1566⁴³ [fig. 2], hanno permesso di restringere l’arco cronologico, relativo alla morte del padre Paolo. Vi si trova inoltre l’unica attestazione della presenza di Democrito Bernardo Bitti, all’interno del nucleo familiare. Un documento di grande valore che permette di ricavare preziosi dati: stabilire, per la prima volta e con certezza, una data, entro la quale porre l’ultimo periodo di residenza del pittore a Camerino e collocare la morte del padre tra il 1558 e il 1566. Grazie a questo importantissimo censo, è possibile conoscere i nomi dei fratelli e le loro rispettive età: Venanzio, il primogenito, nato nel 1538, Camillo (1544) ed Ercole (1552). Nulla sappiamo invece sulla sorella nubile, la “citella”, registrata nel documento di ingresso di Bitti nella Compagnia di Gesù. Della madre, Cornelia, possiamo ipotizzare la nascita, intorno ai primi anni Venti. A parte il nome di Camillo – omaggio alla mistica Camilla Battista – è interessante la scelta dei nomi Democrito ed Ercole, per i due figli minori, segno forse di un legame del padre con la cultura umanistica. Da tale censo apprendiamo inoltre che delle tre sorelle, citate nel documento romano del 1568, due risultano già fuori dal nucleo familiare, una sposata e l’altra monaca, possibilmente entrata in uno dei conventi femminili di Santa Chiara o di San Salvatore a Camerino.

Tra le trascrizioni inedite, ne vanno segnalate alcune che risalgono al periodo successivo all’ingresso del pittore nella Compagnia di Gesù. Anche Venanzio, come il padre Paolo, risulta ben inserito nel tessuto sociale della città: da un documento del 1572, si apprende che il nuovo capo famiglia venne inviato in missione ad Ancona per conto del Governo a ritirare degli archibugi⁴⁴. Attraverso le pagine dei *Libri dei Focolari* successivi, è possibile seguire l’evoluzione del nucleo familiare dei Bitti fino ai primi anni Novanta del Cinquecento. Nel 1574 non compare ovviamente più Democrito, ma neanche la sorella, non sappiamo se deceduta, sposata o entrata in convento⁴⁵. Nel 1581 troviamo ancora il nome di Venanzio in un elenco, riportante le imposizioni sulle proprietà di terreni (nei pressi dell’oratorio di San Giovanni decollato): in zona Arengo gli vengono attribuiti 44 staia imponibili⁴⁶. Non risulta da questi documenti che Venanzio si sia sposato né che abbia avuto figli. Sappiamo comunque che muore intorno ai 44 anni, dato che nel 1582 ritroviamo il fratello Camillo a capo della famiglia. Il domicilio continua ad essere nella Contrada dell’Arengo,

⁴⁰ L’elezione a Priore di Paolo nel 1551 permette quindi di stabilirne la nascita a prima del 1511. *Ibidem*, p. 143.

⁴¹ *Ibidem*, p. 167.

⁴² SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri delle entrate e delle spese e bollettari, J 3, c. 74v, 15 ottobre 1557; c. 76v, 16 dicembre 1557.

⁴³ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri dei Focolari, N 2, a. 1566, c. 33v («Fuochi della contrada dell’Arengo»):

Venanzo de Paulo de Bitto raccoglie grano s. 2, de vino niente, sonno bocche 6: esso de anni 28 con 3 fratelli, Camillo de anni 22, Democrito 18, Hercule 14, con una sorella et la matre - f. - s. 20

Il testo di questa trascrizione è stato pubblicato per la prima volta in E. AMERIO, *Demócrito “Bernardo” Bitti, SJ. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo*, cit., pp. 17-42.

⁴⁴ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri delle entrate e delle spese e bollettari, J 7, c. 10r, 1° aprile 1572.

⁴⁵ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri dei Focolari, N 4, a. 1574, c. 34v («Fuochi della contrada dell’Arengo»):

Venanzo de Paulo de Bitto raccoglie grano s. 6, de vino niente, sonno bocche 4: esso de anni 36 con 2 fratelli, Camillo de anni 30, Hercule 22, et la matre - f. - s. 20.

⁴⁶ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Dazi, gabelle e imposizioni diverse*, P1, c. 37.

ma la famiglia si è ridotta ai due fratelli e alla madre⁴⁷, deceduta prima del 1594. Camillo nel frattempo aveva preso moglie, anche se a quella data non risultano eredi. Il fratello minore Ercole è ancora parte del suo nucleo familiare⁴⁸.

La trascrizione dei *Libri dei Focolari* del 1594 era l'ultima testimonianza legata alla famiglia di Democrito "Bernardo" Bitti. Si tratta di materiali preziosi che hanno permesso di dare nel 2017 prime risposte alle domande rimaste aperte, dai tempi degli studi di Vargas Ugarte e di Mesa e Gisbert. Sicuramente col tempo, il cognome Bitti ha subito un'evoluzione, fino a stabilizzarsi come Betti. Dal ramo dei Bitti di Cisterna, che nel 1566 risulta numeroso, parrebbero discendere il giurista e filosofo Emilio Betti e il poeta e drammaturgo Ugo Betti, quest'ultimo nato nel 1892 proprio in via Cisterna, successivamente a lui intitolata⁴⁹.

Con la riapertura degli archivi nel 2020, è stato possibile rintracciare ulteriori dati inediti, rinvenuti nella SASC, nell'Archivio della Cattedrale e nell'Archivio della Curia Arcivescovile di Camerino. Ciò ha consentito di ampliare l'albero genealogico di Democrito Bernardo Bitti e avviare una riflessione più profonda sulle relazioni con gli artisti locali⁵⁰.

Come si è visto, i Bitti facevano parte del patriziato commerciale della città, ma non è possibile sapere se, già dal Cinquecento, utilizzassero un blasone, cosa che avvenne nei secoli successivi, come dimostra un disegno, presente in un codice del XVIII secolo sulla nobiltà cittadina, dove si nota uno stemma vuoto, senza alcun tipo di insegne, con sopra scritto «Betti»⁵¹. Una descrizione del blasone della famiglia va invece ricercata nel fondo Cartari Febei, presso l'Archivio di Stato di Roma: «Betti di Camerino. D'azzurro con un frusto di pino d'oro frondeggiato di verde. Mem. m. s. di Cam.»⁵².

Sicuramente, sia Paolo Bitti che i due figli maggiori partecipavano in maniera attiva alle decisioni amministrative della città. È sembrato quindi opportuno, nella seconda fase della ricerca, prendere in esame la documentazione prodotta dal governo di Camerino, durante le riunioni consiliari. L'informazione più interessante è contenuta in un verbale del 1560: il 6 settembre 1560 i due Consigli, riuniti in sessione plenaria, avevano sostituito Paolo Bitti, perché defunto⁵³. Nella riunione antecedente (del 2 settembre) non veniva riportata notizia del suo decesso, avvenuta probabilmente tra il 3 e il 5 di settembre 1560.

⁴⁷ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri dei Focolari, N 5, a. 1582, c. 67v («Fuochi della contrada dell'Arengo»):

Camillo di Paulo di Bitto recoglie grano s. ½ di vino s. - sono bocche esso de anni 38 con uno fratello detto Hercole de anni 30 et la matre - f. - s. 25.

⁴⁸ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri dei Focolari, N 8, a. 1594, c. 20r («Fuochi della contrada dell'Arengo»)

Camillo di Paulo Bitto recoglie grano s. 2 di vino s. 10 sono bocche esso de anni 50 la sua donna con uno fratello detto Hercole de anni 42 - f. - s. 25.

⁴⁹ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri dei Focolari, N 2, a. 1566, c. 55r («Fuochi della contrada di Cisterna»)

Io. Maria de Ludovico de Bitto recoglie grano s. 60, de vino s. 60, sonno bocche 23: esso de anni 69, la sua donna, 3 figlioli, 2 maschi, Ludovico de anni 22, Ioanni 20, le femmine, con 2 fratelli, Iulio de anni 64, Cicco 54, con 2 cognate con 8 figlioli de Iulio, 4 maschi, Cesare de anni 22, Bartolomeo 20, Ascanio 16, Federico 6, le femmine, con 5 altri nepoti figlioli de Cicco, 2 maschi, Venanzo de anni 19, Alesandro 12, le femmine de anni (!), ha 2 muli et 2 cavalli - f. 1 s. 20".

⁵⁰ Ringrazio Mons. Sandro Corradini, per il suo preziosissimo aiuto e per avermi guidata tra i fondi archivistici di Camerino.

⁵¹ SASC, Archivio Comunale di Camerino, *Nobiltà e Cittadinanza*, Hh10 (E. DI STEFANO, *Una città mercantile. Camerino nel tardo medioevo*, cit., p. 154).

⁵² ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (ASR), *Cartari Febei (1501-1854)*, R.160, cc. 87v-88r.

⁵³ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Cancelleria, Atti del Consiglio e Riformanze*, A7 (1560-1563), cc. 83v-84r.

A partire dal 1546, in città erano presenti almeno due nuclei di Bitti: quello del pittore, nella Contrada dell'Arengo, e quello più numeroso di Giovan Maria di Ludovico. Il ramo dei Bitti di Cisterna sembra non essersi estinto, come testimonia anche il Catasto Gregoriano del 1817⁵⁴ (che attribuisce a Betti Venanzio fu Alessandro due parcelle: la 809, aratorio; e la 823, casa di propria abitazione, corrispondente alla casa natale di Emilio e Ugo Betti. Nella Contrada dell'Arengo non si riportano invece parcelle intestate alla famiglia Betti.

Per capire il legame coi Bitti di Cisterna sono stati analizzati alcuni catasti e registri di proprietà della fine del XV secolo, per cercare il nesso mancante tra le due famiglie. Effettivamente, in un catasto datato 1493, ritroviamo le proprietà del bisnonno paterno del pittore, Giovanni, ereditate a quella data dai suoi quattro figli: Angelo, Pierantonio, Ludovico e Venanzio⁵⁵, padre di Paolo. Grazie a questo documento, veniamo a sapere che il padre del pittore e Giovan Maria Bitti erano cugini primi. Continuando ad analizzare il fondo dei catasti, va segnalato un volume riportante le proprietà dei cittadini camerini, nei primi anni Settanta del Cinquecento. «Venanzo di Paolo de Bitti da Camerino et fratelli»⁵⁶ posseggono più di venticinque proprietà, poste in località urbane - apprezzati nel Terziere di Mezzo e nel Borgo di San Venanzio - ed extra urbane - terre lavorative a Muccia, San Marotto, Rocca Mattea, Castello di Santa Maria.

Nello stesso volume, va notata una interessante correzione tra le proprietà di Pierpaolo di Pierarcangelo Zaccagnini⁵⁷: il nome di Pierpaolo è barrato e sostituito con quello di Camillo Bitti, a testimonianza di un passaggio di proprietà, avvenuto nel 1601, per aver sposato la vedova di Zaccagnini, Caterina di Bernardino di Maccario Mutio. Ma chi erano gli Zaccagnini? Secondo i *Libri dei Focolari* del 1582, Pierpaolo Zaccagnini era vicino dei Bitti, anch'egli residente dell'Arengo e a capo di una famiglia, composta dalla moglie e da cinque figli, due maschi - Tommaso di 17 e Flaminio di 16 anni - e tre femmine⁵⁸. Nei *Libri dei Focolari*, successivi al 1594, il nome di Pierpaolo di Pierarcangelo non compare più e Camillo risulta sposato: si era quindi unito in matrimonio con la vedova Zaccagnini, la quale, nel 1594, doveva avere all'incirca quarantacinque anni. Come continuò quindi la linea dei Bitti?

Nel primo *Libro dei Matrimoni* della Cattedrale veniamo a sapere che il 9 febbraio 1597 Ercole Bitti sposa Arminia di Pierpaolo Arcangili⁵⁹, ovvero sua nipote acquisita, figlia della cognata Caterina. Nove mesi dopo, il 25 novembre 1597, la coppia fa battezzare in Duomo il loro primogenito, Paolo⁶⁰, e il 22 marzo, tre anni dopo, viene battezzato Flaminio⁶¹. La linea maschile del pittore sembrava garantita. Nonostante i *Libri dei Focolari* successivi al 1594 siano frammentari, a partire dal 1627, si ritrova testimonianza della famiglia del pittore, guidata dal figlio minore di Ercole,

⁵⁴ SASC, *Fondo Catasto Camerino XIII-1913*, n. 385, Camerino città (Brogliardo Urbano Napoleonico), 1814-1817.

⁵⁵ SASC, *Fondo Catasto Camerino XIII-1913*, vol. 5 (1493), Camerino. Miscellanea di frammenti relativi al quartiere di Muralto, Morrotto e Cisterna, c. 15v.

⁵⁶ SASC, *Fondo Catasto Camerino XIII-1913*, vol. 15 (1570), Camerino, Terziere di Mezzo, cc. 62r-64r e 295v

⁵⁷ *Ibidem*, c. 45r.

⁵⁸ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri dei Focolari, N 5, a. 1582, c. 69r.

⁵⁹ ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI CAMERINO, *Libro dei Matrimoni 1*, c. 88r.

⁶⁰ ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI CAMERINO, *Libro dei Battesimi 1*, c. 230r.

⁶¹ ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI CAMERINO, *Libro dei Battesimi 1*, 22/03/1600, c. s.n. Il nome viene dato probabilmente in ricordo del secondogenito maschio di Caterina Mutio, che era nato nel 1568 (ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI CAMERINO, *Libro dei Battesimi 1*, 3/06/1568, c. s.n.). Dato che il passaggio delle proprietà di Pierpaolo Zaccagnini a Camillo Bitti era avvenuto nel 1601, come testimoniato nel Catasto, vol. 15, è probabile che Flaminio Zaccagnini, fratello di Arminia, fosse morto poco prima della nascita del nipote.

Flaminio⁶². Il primogenito, Paolo, non compare nelle liste dei residenti dell'Arengo: purtroppo il bambino era morto il 22 gennaio 1607⁶³ e sepolto nella basilica di San Venanzio, come testimoniato dal primo dei *Libri dei Morti* della Cattedrale di Camerino. In questo stesso volume, troviamo le date di morte dei due fratelli del pittore e della cognata: Ercole (14/05/1621)⁶⁴, Camillo (22/01/1623)⁶⁵ – sepolti entrambi a San Venanzio – e Arminia (13/08/1640)⁶⁶ – sepolta a San Domenico. Non è stata rinvenuta la data di morte di Flaminio Bitti e si ignora se si sia sposato dopo il 1627. Nel *Libro dei Focolari* del 1654 non è presente alcun nucleo legato a Flaminio. Non è quindi da escludere che la discendenza maschile di Paolo di Venanzio Bitti, nonostante quattro figli maschi, sia terminata prima della metà del Seicento.

Lo studio del Fondo Notarile di Camerino ha permesso di ritrovare ulteriori documenti, relativi ai Bitti. Sebbene non sia ancora stato rinvenuto il testamento di Paolo Bitti, è stato possibile conoscere le ultime volontà di altri due membri della famiglia: della nonna paterna, Pierbattista, e del fratello maggiore del pittore, Venanzio. È del 1539 il testamento di Pierbattista⁶⁷, «uxor olim Venantii Bitti»⁶⁸: un documento, in cui lasciava vari beni, oltre che al figlio, anche alla figlia Camilla e ad una nipote del marito, monaca nel monastero di Santa Clara di Camerino. Sono invece del 9 febbraio 1581 le ultime volontà di Venanzio di Paolo⁶⁹. Si tratta di un documento molto interessante, da cui si apprende che Venanzio, dopo il 1574, aveva preso moglie, Geronima «eius dilectae uxoris», alla quale restituiva i beni di dote: la coppia non aveva avuto figli e l'erede universale risulta essere il fratello, Camillo. Venanzio chiede, come la nonna, le messe di San Gregorio e di essere sepolto, presso la basilica di San Venanzio. La basilica del santo patrono è quindi luogo di sepoltura della famiglia Bitti. Un dato che viene confermato dalla Visita Pastorale del 1623, in cui è segnalato il patronato della famiglia Bitti, presso la Cappella dei Magi, per una messa alla settimana⁷⁰.

Il legame dei camerti con San Venanzio è senza dubbio molto forte. Verso quest'ultimo, la famiglia Bitti manifestava una devozione profonda e non stupisce quindi se, una volta in Perù, Democrito Bernardo Bitti abbia voluto ricordare il patrono della sua città natale. Vanno infatti segnalate due opere, il *Cristo Risorto* [fig. 3]⁷¹ di Arequipa e l'*Apparizione di Cristo Risorto a Maria sua madre* [fig. 4], oggi a Rondocan (Cusco). Bitti dipinse lo stendardo di Cristo, con due bande orizzontali, bianco e rosso chiaro (al posto del più tradizionale gonfalone crociato). Tale scelta costituisce probabilmente un omaggio a distanza alle raffigurazioni di San Venanzio, presenti nella sua regione, come si vede nel santo analogo, dipinto da Camillo Bagazzotto⁷² [fig. 5]. Bitti ricorda così la cultura visuale e la tradizione devozionale umbro-marchigiane. Similmente, nell'*Adorazione dei Pastori* di

⁶² SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri dei Focolari, N 11, 1627, c. 30r («Fuochi della Contrada dell'Arengo»):

Flaminio di Ercole Bitti recoglie grano 6, vino 6, sonno bocche 3: esso de anni [...] la sua madre con una sorella - s. 25.

⁶³ ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI CAMERINO, *Libro dei Morti 1*, c. 23r.

⁶⁴ *Ibidem*, c. 48r.

⁶⁵ *Ibidem*, c. 54v.

⁶⁶ *Ibidem*, c. 107r.

⁶⁷ SASC, Archivio notarile di Camerino, 5551, Matteucci Venanzio d'Arcangelo, cc. 262r-264v.

⁶⁸ Nel 1539 quindi il nonno paterno Venanzio di Giovanni Bitti risulta già deceduto.

⁶⁹ SASC, Archivio notarile di Camerino, 2991, Vincenzo Salimbeni, cc. 41v-43r. Ringrazio Mons. Sandro Corradini per l'aiuto nella lettura del documento.

⁷⁰ ARCHIVIO DELLA CURIA ARCIVESCOVILE DI CAMERINO, Visita Pastorale N. 9, c. 110v.

⁷¹ L'opera, datata dalla storiografia tra la fine XVI e l'inizio del XVII secolo, è oggi custodita presso la Cappella di Sant'Ignazio nella Chiesa della Compagnia di Arequipa.

⁷² Si ricordano le raffigurazioni di San Venanzio di Giovanni Boccati (*Polittico di Belforte sul Chienti*), di Girolamo di Giovanni (*Madonna della Misericordia*), di Carlo Crivelli (*Polittico di San Domenico*) e di Venanzio da Camerino e/o Piergentile da Matelica (stendardo bifronte della Pinacoteca Civica di Camerino).

Rondocan, il cane pastore [fig. 6] è rappresentato con il tipico collare chiodato, il vreccale, usato, come difesa contro i predatori, in area appenninica. Vi riconosciamo un rimando, da parte del pittore, alla sua terra d'origine, dove la pastorizia costituiva una delle attività economiche più redditizie o comunque diffuse.

Prima di analizzare i ritrovamenti nei fondi relativi alle corporazioni delle arti, vanno segnalate tre lettere di Camillo Bitti⁷³, in cui il fratello maggiore del pittore firma col cognome Betti. Le due lettere, datate 11 ottobre 1585, sono le più interessanti e riguardano le richieste di approvvigionamento di cibo e uomini che Camillo invia ai Priori da Serravalle (di Chienti). Camillo, che forse era incaricato della gestione del presidio governativo lungo il cammino romano-lauretano della Val di Chienti, chiede che, oltre ai beni richiesti, venga mandata una certa quantità di *pignolo* (pinoli) alla sua bottega⁷⁴. Questo documento è il primo a citare l'esistenza di una bottega di proprietà della famiglia del pittore, ma cosa vendeva?

Un aiuto arriva dal volume, relativo alla corporazione degli speciali, osti e tavernieri, dove, nel 1587, Camillo Bitti risulta annotato come speciale, tra i contribuenti dell'arte degli *ispitali e merciar*⁷⁵. Per diversi anni ricopre il ruolo di consigliere⁷⁶, mentre in altri assume quello di capitano⁷⁷. Una persona quindi di spicco, appartenente alla corporazione di quest'arte. Il fatto che Camillo fosse uno speciale apre all'ipotesi che la famiglia del pittore si dedicasse, più che al commercio dei tessuti, a quello dei prodotti per tintura. Ciò rivelerebbe un approccio precoce di Democrito Bernardo Bitti ai pigmenti. Emanuela di Stefano sottolineava le ottime relazioni commerciali tra Camerino e Verona, evidenziate anche dalla presenza in città di tintori veronesi⁷⁸. Una relazione che merita di essere approfondita, per valutare un collegamento diretto dei Bitti con l'area veronese e un possibile viaggio del giovane Democrito in quelle terre. Un viaggio che spiegherebbe alcuni riferimenti a modelli veronesi in diverse opere peruviane⁷⁹.

Grazie a questi ritrovamenti, si definisce meglio il complesso albero genealogico dei Bitti [fig. 7] e la relazione tra questi e il tessuto sociale camerte. Sapere che il giovane Democrito iniziò la sua formazione a Camerino, dove rimase sicuramente fino al 1566, permette di avanzare ipotesi concrete sulla sua formazione, riportando l'arte di quei luoghi al centro della riflessione sui modelli del pittore gesuita, inserendo dunque Bitti nel panorama marchigiano della seconda metà del Cinquecento. Sebbene la ricerca su questo tema sia ancora in corso, vale la pena anticipare alcune considerazioni.

Per delineare il panorama artistico, in cui Bitti si formò, va quindi preso in esame il contesto artistico della regione appenninica umbro-marchigiana nella seconda metà del Cinquecento. Tre sono gli artisti che, per questioni stilistiche e vicinanza geografica, possono essere accostati all'opera di Bitti. Tutti e tre legati, a vario titolo, a Lorenzo Lotto: Ercole Ramazzani da Arcevia, Camillo Bagazzotto da Camerino e Simone de Magistris da Caldarola⁸⁰. Ed è guardando alla produzione dei tre artisti, appena citati, che possiamo comprendere alcuni aspetti finora enigmatici dello stile di Bitti.

⁷³ SASC, *Fondo Comunale di Camerino*, Collezione di Lettere, lettera B, b. 11, fasc. 144 «Betti Camillo (1585-1609)».

⁷⁴ *Ibidem* c. 2r (11/10/1585).

⁷⁵ SASC, *Fondo Comunale di Camerino*, Arti e loro Università (1520-1795), vol. Dd.1, «Libro dell'Arte degli Speciali (1520-1670)», c. 81v.

⁷⁶ *Ibidem*, cc. 92v (1597); 99v (1599); 103v (1603); 105v (1604); 107v (1607); 108v (1610).

⁷⁷ *Ibidem*, cc. 96v (1598); 110v (1602); 106v (1605).

⁷⁸ E. DI STEFANO, *Una città mercantile. Camerino nel tardo medioevo*, cit., p. 28.

⁷⁹ Ci si ripromette di ritornare nello specifico su tali aspetti in un ulteriore contributo in fase di preparazione.

⁸⁰ P. ZAMPETTI, *Gli ultimi influssi diretti di Lotto nelle Marche (1560-1590 c.)*, in P. DEL POGGETTO, P. ZAMPETTI (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona), Firenze, Centro Di, 1981 pp. 464-505.

Ercole Ramazzani da Rocca Contrada⁸¹ – antico nome di Arcevia – è il primo pittore, a prestare servizio presso Lorenzo Lotto. Egli è infatti registrato nel 1550 come *praticante*⁸². Nell'agosto 1552 segue il maestro alla Santa Casa di Loreto, ma pochi mesi dopo lo abbandona, rimanendo comunque in buoni rapporti con Lotto. A partire dagli anni Sessanta del Cinquecento, Ramazzani si ritrova elencato, con frequenza, in alcuni pagamenti connessi alla sua città di origine⁸³. È datata 1564 la tela con *San Giovanni Battista*⁸⁴, realizzata per l'omonima chiesa arcevese. Si possono notare, una certa vicinanza tra l'opera di Ramazzani e il *Cristo Risorto* di Bitti [fig. 3], con il ricorso, da parte di entrambi, a figure dall'aria vagamente tardo-rinascimentale. Allo stato attuale delle ricerche, non è possibile stabilire se i due artisti ebbero modo di conoscersi, ma, vista la breve distanza tra Camerino e Arcevia, non va scartata l'ipotesi che Bitti avesse presente il lavoro del vicino Ramazzani.

Camillo Bagazzotto è invece una figura poco nota e indagata che meriterebbe studi dedicati e specifici⁸⁵. Tuttavia, la sua rilevanza, all'interno del nostro studio – su Bitti e i suoi possibili contatti nell'ambiente marchigiano – è soprattutto dovuta al fatto che Bagazzotto fosse l'unico artista, costantemente, residente e attivo a Camerino, negli anni di formazione del nostro pittore. Ciò fa di Bagazzotto il candidato principale quale primo maestro del giovane Bitti. Nato a Camerino nel 1537, nel 1554 è tra gli assistenti di Lotto, nei lavori per il Coro della Santa Casa di Loreto⁸⁶. Nell'aprile 1557, era tornato a Camerino, dove, negli anni successivi, ricevette vari pagamenti, da parte dell'amministrazione della città, per diversi incarichi, tra cui i disegni per la porteria della Nuova Camera, pennoni ed insegne⁸⁷. Il 30 giugno 1560, vengono annotati quattro fiorini «per l'arme messa sopra la porta»⁸⁸ e, il 23 settembre 1561, un fiorino «per la pittura della bussola da pallottare in consiglio» al maestro Camillo e compagno pittore⁸⁹. Si trattava forse del giovane Democrito Bitti?

Benché non sia possibile affermarlo con assoluta certezza, le date e i luoghi sembrano deporre a favore di questa affascinante ipotesi. È probabile che Bagazzotto sia ricorso all'aiuto di un assistente, durante la realizzazione degli affreschi per la Cappella dell'Annunziata a Camerino, nel 1564⁹⁰. Di tale commissione, purtroppo, non resta nulla. Il nome di Bagazzotto appare anche in altri documenti, nei registri di imposte e, ovviamente, nei *Libri dei Focolari* come di Muralto: nel 1594⁹¹ ha 57 anni

⁸¹ Rocca Contrada fu anche il luogo di nascita di Ludovico Bertonio, linguista gesuita, compagno di Bitti presso la *doctrina* Juli sul Titicaca.

⁸² D. MATTEUCCI, *Ercole Ramazzani de la Rocha. Aspetti del Manierismo nelle Marche della Controriforma*, catalogo della mostra (Arcevia), Venezia, Marsilio, 2002, p. 15.

⁸³ P. ZAMPETTI, *Gli ultimi influssi diretti di Lotto nelle Marche (1560-1590 c.)*, cit., p. 468.

⁸⁴ Scheda dell'opera redatta da Benedetta Montevicchi, in D. MATTEUCCI, *Ercole Ramazzani de la Rocha. Aspetti del Manierismo nelle Marche della Controriforma*, cit., p. 108.

⁸⁵ P. ZAMPETTI, *Gli ultimi influssi diretti di Lotto nelle Marche (1560-1590 c.)*, cit., pp. 503-505; A. BITTARELLI, *Camillo Bagazzotto, pittore marchigiano attivo anche in Umbria*, «Bollettino Storico della Città di Foligno», 19 (1995), pp. 613-626.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 615.

⁸⁷ I testi dei pagamenti sono in fase di trascrizione e verranno presentati in un articolo di prossima pubblicazione. Si riportano qui le segnature: SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri delle entrate e delle spese e bollettari, J 3: c. 74v (15/11/1557); c. 74v (15/11/1557); c. 76v (4/12/1557); c. 81r (9/05/1558); c. 82v (21/05/1558); c. 85v (31/10/1558).

⁸⁸ *Ibidem*, c. 119v.

⁸⁹ *Ibidem*, c. 126v.

⁹⁰ A. BITTARELLI, *Camillo Bagazzotto, pittore marchigiano attivo anche in Umbria*, cit., p. 616, nota 14.

⁹¹ SASC, Archivio comunale di Camerino, *Camerlengato, tesoreria e depositaria*, Libri dei Focolari, N 8, a. 1594, c. 48r («Fuochi della Contrada di Morotto»).

e quattro figli, il maggiore chiamato Venanzio⁹². Senza dubbio va riconosciuta una vicinanza stilistica tra Bagazzotto e Bitti, riscontrabile nelle tele di Fiuminata⁹³ e della Collegiata di San Venanzio. Ciò ci porta a considerare come verosimile che l'inizio della formazione di Bitti possa essere avvenuta al fianco di Bagazzotto. Potrebbe però aver avuto altri maestri?

Carl Brandon Strehlke è stato il primo a proporre una possibile correlazione tra Bitti e il caldarolese, Simone de Magistris⁹⁴, di dieci anni più grande. Effettivamente, se osserviamo le opere di de Magistris, si possono notare molte affinità stilistiche, soprattutto nel trattamento del panneggio. Anche de Magistris fece un brevissimo passaggio a Loreto, presso Lotto, ma la sua formazione avvenne soprattutto a lato del padre Giovanni Andrea. Nel 1562, Simone e il fratello Giovanni Francesco firmarono la tela dell'*Assunzione della Vergine*, oggi alla Pinacoteca Civica di Camerino⁹⁵, ma è a partire dal 1575 che – ormai autonomo – cominciò a emergere la sua spiccata personalità. Uno stile che si caratterizza per un sapiente uso di tinte cangianti dai toni pastello e da un panneggio tagliente che ricorda quasi la carta. Elementi questi che ritroviamo nella pittura di Bitti.

Che Bitti possa aver conosciuto le opere di Ramazzani, per via della vicinanza territoriale tra Arcevia e Camerino, è molto probabile. Tuttavia, avendo studiato da vicino i dipinti peruviani, risulta più plausibile che il pittore gesuita possa aver avuto contatti maggiori con gli altri due artisti: Bagazzotto e de Magistris. Il giovane Bitti può aver intrapreso la sua formazione al fianco di Bagazzotto, forse portando avanti in parallelo gli affari di famiglia, con la quale, ricordiamo, continuò a vivere fino al 1566. Solo in seguito potrebbe aver preso a seguire le mosse di De Magistris, magari grazie allo stesso Bagazzotto⁹⁶.

Le esperienze di tali pittori rappresentano comunque solo una parte di quella vivacità artistica che caratterizzava l'Appennino umbro-marchigiano della seconda metà del Cinquecento. In quel contesto, Bitti dovette incamerare i primi modelli, riflettendo sulle interpretazioni stilistiche e compositive disponibili, le quali, unite ad altri possibili riferimenti (sicuramente romani), seppero combinare in una formula lirica e persuasiva, impiegata sagacemente nelle diverse commissioni nel vicereame del Perù. Il cantiere lauretano – dove negli anni Sessanta lavoravano Pellegrino Tibaldi, Taddeo e Federico Zuccari e Girolamo Muziano – è stato un punto di riferimento per gli artisti attivi nelle Marche⁹⁷. Vanno inoltre ricordati gli altri pittori, presenti nei centri meno frequentati e più remoti della regione, come gli Angelucci di Mevale, Giustino Episcopi e il suo allievo Giorgio Picchi di Casteldurante, legati dalla medesima cultura visuale appenninica.

Possiamo domandarci se si possano identificare opere di Bitti a Camerino. Nel 2017, Matteo Mazzalupi⁹⁸ suggeriva una attribuzione a Bitti dell'affresco con la *Madonna orante col Bambino dormiente*, un'edicola ritenuta miracolosa, nella chiesa della Madonna delle Grazie (costruita agli

⁹² Venanzio Bagazzotto, il 2 agosto del 1598, sposò, a Santa Maria in Via, Brandisia Gioiosi. Verosimilmente, si trattò della figlia del tipografo Antonio Gioiosi, il quale nel 1564 pubblicò i *Due Dialoghi* di Giovanni Andrea Gilio (ARCHIVIO DELLA CURIA ARCIVESCOVILE DI CAMERINO, Libro dei Matrimoni di S. Maria in Via, c. sn).

⁹³ G. DONNINI, *Madonna col Bambino, Sant'Antonio e Santa Lucia*, in V. SGARBI (a cura di), *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra (Caldarola), Venezia, Marsilio, 2007, pp. 110-111.

⁹⁴ C.B. STREHLKE, *Bernardo Bitti, Nuestra Señora de la O*, in J. RISHEL, S. STRATTON-PRUITT, *The Arts in Latin America 1492-1820*, catalogo della mostra (Filadelfia, Città del Messico, Los Angeles), Philadelphia, PA, Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 416.

⁹⁵ B. MASTROCOLA, *Assunzione della Vergine*, in V. RIVOLA (a cura di), *Le collezioni d'arte della Pinacoteca civica di Camerino*, Cenate Sotto (BG), Castelli Bolis Poligrafiche, 2007, pp. 118-119.

⁹⁶ G. DONNINI, *Madonna col Bambino, Sant'Antonio e Santa Lucia*, cit., p. 110. Viene fatto cenno a contatti tra De Magistris e Bagazzotto, proprio nella seconda metà degli anni Sessanta del Cinquecento.

⁹⁷ G. DONNINI, *Il primo tempo di Simone de Magistris tra le Marche e Roma*, in *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, cit., pp. 79-83.

⁹⁸ Ipotesi discussa nel corso di una comunicazione orale avvenuta tra lo studioso e l'autrice.

inizi del Seicento, presso la località le Mosse). Nel 2022, è stato possibile effettuare alcune foto ravvicinate della *Madonna orante* di Camerino [fig. 8], le quali hanno permesso di confrontare la mano dell'artista, con alcune opere peruviane di Bitti, come la *Madonna col Bambino* della Chiesa della Compagnia di Arequipa [fig. 9]. Alla luce di tali raffronti, si può considerare come molto attendibile l'ipotesi di Mazzalupi e dunque attribuire verosimilmente a un giovanissimo Bitti l'affresco, la cui esecuzione si collocherebbe intorno al 1566.

Bitti si trasferì da Camerino a Roma, tra il 1566 e il 1568. Non sappiamo se da solo o con qualche altro artista (Simone de Magistris⁹⁹). Lo spostamento dovette essere motivato dalla necessità - come per tanti artisti marchigiani - di trovare nuove commissioni e di misurarsi e immergersi nel fervente contesto artistico della Città Eterna. Tra gli anni Sessanta e Settanta, molte erano le maestranze marchigiane nei cantieri romani, in particolare, in quelli guidati da Federico Zuccari¹⁰⁰.

Quali frequentazioni e occasioni abbiano in quegli anni romani favorito la vocazione del giovane Bitti, divenuto gesuita nel 1568, non è dato per ora sapere. Osservando i pochi beni dichiarati, al momento dell'ingresso nel noviziato - una cappa nera usata e un paio di cosciali bianchi strappati - si potrebbe pensare a una decisione presa rapidamente¹⁰¹. Non va, comunque, esclusa la possibilità di un trasferimento diretto da Camerino al Noviziato di Sant'Andrea a Montecavallo (al Quirinale). Le Marche, in particolare la zona tra Macerata e Fabriano, furono nel Cinquecento terre feconde di vocazioni per la Compagnia di Gesù¹⁰².

Sicuramente il bagaglio di riferimenti, scrupolosamente messo insieme da Bitti nelle Marche, poté, nel soggiorno a Roma, divenire più forte e ramificato¹⁰³. Si trattò di un periodo - di almeno cinque anni, dal 1568 e il 1573 - che permise al pittore camerte di forgiare, sul piano visuale e devozionale, quel dialogo vibrante, tra "periferia" e centro, tra Rinascimento inquieto, tenue Manierismo e incipiente Controriforma. Un insieme di ricordi e modelli che porterà con sé oltreoceano, nel 1573, rielaborandolo nei successivi trentacinque anni nelle missioni del vicereame, arricchendo - come dice il suo necrologio - tutti i Collegi della Provincia peruviana con molte e apprezzate pitture¹⁰⁴.

Negli anni romani, l'interesse di Bitti dovette essere rivolto prima di tutto alle imprese pittoriche commissionate dai Gesuiti e agli artisti nell'orbita di tale potente ordine. Primo fra tutti, Federico Zuccari, autore del maestoso affresco absidale (terminato nel 1567¹⁰⁵) dell'altare maggiore della chiesa

⁹⁹ Circa il possibile viaggio a Roma di Simone De Magistris intorno al 1567, si veda: L. CARLONI, *Pittori maceratesi a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, in *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, cit. pp. 85-87.

¹⁰⁰ C. ACIDINI, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano, Jandi Sapi, 1998, pp. 255-258.

¹⁰¹ Va notato che, nella maggior parte dei casi, i candidati novizi - sia scolastici che coadiutori - dichiaravano al loro ingresso una quantità di beni superiori a quelli registrati nell'esame di Bitti.

¹⁰² Mons. Sandro Corradini, in una comunicazione orale avvenuta tra lo studioso e l'autrice, suggerisce un possibile ruolo di Paolo da Camerino, religioso compagno di Francesco Saverio, nell'incoraggiare le prime vocazioni tra i cittadini camerti che scelsero di diventare gesuiti. Tra queste, oltre a quella di Bitti, vanno ricordate quelle di due membri della famiglia Voglia: Ippolito, entrato nel collegio di Roma l'anno precedente rispetto all'arrivo di Bitti e poi nella delegazione che ricevette gli ambasciatori giapponesi durante la loro visita in Italia nel 1585, e Francesco, entrato nel 1612 e morto in Etiopia, in odore di santità, nel 1626.

¹⁰³ Ci si ripromette di ritornare nello specifico su tali aspetti in un ulteriore contributo in fase di preparazione.

¹⁰⁴ Si veda la nota 8.

¹⁰⁵ C. ACIDINI, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, cit., pp. 255-258. Sicuramente, per analizzare il passaggio di Bitti, da Camerino a Roma, merita un approfondimento lo studio dell'attività di Federico Zuccari, tra il 1566 e il 1568. Come evidenziato da Acidini, poco prima di iniziare il cantiere della chiesa del Collegio Romano, Zuccari era passato a Sant'Angelo in Vado, per un breve soggiorno, e da lì si era recato a Roma, per intraprendere la commissione ricevuta dai gesuiti, lavoro che aveva poi dovuto interrompere, per un incarico a Villa d'Este a Tivoli. Acidini sottolinea che Zuccari aveva al seguito una squadra di aiutanti. Secondo Carloni, non erano

della SS. Annunziata al Collegio Romano, distrutta per lasciare spazio alla costruzione, nel 1626, dell'imponente chiesa barocca di Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio. Un affresco purtroppo perduto - di cui oggi si conserva solo un piccolo frammento del volto della Vergine - ma che si conosce nella sua totalità, grazie alla trasposizione a stampa, realizzata nel 1571 dall'olandese Cornelis Cort e pubblicata a Roma, presso la tipografia di Antonio Lafrery¹⁰⁶ [fig. 10].

L'antica chiesa della S.S. Annunziata fu indubbiamente un luogo caro ai gesuiti e agli studenti del Collegio Romano di quegli anni. Anche il giovane Bitti, presente in quella residenza sicuramente nel 1570¹⁰⁷, deve aver trascorso del tempo nella stessa chiesa, per i servizi religiosi e per studiare le opere che lì si conservavano o, chissà, realizzarne qualcuna. Sicuramente, fu l'affresco di Zuccari la fonte di ispirazione per due bassorilievi in *maguey*¹⁰⁸ realizzati da Bitti intorno al 1590 nella emblematica "Roma del Perù", la *doctrina* gesuita di Juli sul Titicaca. Gli angeli musicanti con strumenti a corda, presenti nel bassorilievo con l'Assunzione della Vergine, custodito a Juli nell'omonima chiesa [fig. 11], e in quello degli Arcangeli¹⁰⁹, oggi nella cappella di San Pedro nel piccolo villaggio di Challapampa [fig. 12], hanno come modello quelli ammirati e studiati nell'affresco perduto di Zuccari.

Bitti dovette dunque realizzare tali opere a partire da disegni eseguiti da lui stesso e sulla base di stimoli e idee, raccolti direttamente a Roma. Potrebbe altresì aver usato, quale base di partenza, la stampa di Cort, pubblicata nel 1571, disponibile dunque prima della partenza di Bitti per le Americhe Iberiche. Si noti comunque che nel vicereame del Perù, come nel più conosciuto caso della Nuova Spagna, dovette circolare un'abbondante messe di stampe europee, tra queste sicuramente molte di coproduzione italo-fiamminga¹¹⁰. È senza dubbio importante, per concludere, sottolineare la presenza, nei primi edifici religiosi della Provincia Gesuita del Perù, di elementi visuali derivati dalla principale chiesa della Compagnia di Gesù esistente a Roma prima del completamento del Gesù. Una scelta probabilmente dettata da precise politiche visuali dell'ordine ignaziano. Bitti fu certamente una delle figure centrali in tale processo di trasmissione e rielaborazione di modelli romani, contribuendo al

pochi gli artisti marchigiani e soprattutto maceratesi, impegnati nei cantieri romani. (L. CARLONI, *Pittori maceratesi a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, in V. SGARBI (a cura di), *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, cit., pp. 85-98).

¹⁰⁶ M. SELLINK, H. LEEFLANG (a cura di), *Cornelis Cort (The new Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700)*, Rotterdam; Amsterdam, Rijksprentenkabinet Sound and Vision Publ., 2000, 1, p. 53, cat. n. 20.

¹⁰⁷ Tra i gesuiti presenti presso il Collegio Romano nel 1570, Bitti è registrato come *Bernardus camers*: ARSI, Antica Compagnia, Rom. 78b, c. 86v.

¹⁰⁸ Il *maguey*, o agave americana, è un tipo di pianta succulenta molto diffusa in tutta l'area centro e sudamericana, con un ampio utilizzo, dall'alimentare al tessile, alla lavorazione artistica. A causa della difficoltà di reperimento, nelle Ande, di materiali lignei, da utilizzare per la scultura e le costruzioni, si sviluppò, a partire dal XVI secolo, una tecnica scultorea, ricorrendo alla versatile pianta: il fusto del fiore essiccato - particolarmente leggero e morbido - veniva assemblato, sbizzato e utilizzato come "scheletro" della scultura. I dettagli erano aggiunti, con gesso e tela incollata. Venivano poi modellati secondo le esigenze. In seguito, l'opera veniva dipinta, dorata ed eventualmente abbigliata. I vantaggi offerti da tale tecnica - oltre al fatto di non dover ricorrere a legni costosi - erano la grande rapidità d'esecuzione e la leggerezza, la quale permetteva di trasportare facilmente le sculture in processione. P. QUEREJAZU, *La escultura en maguey, pasta y tela encolada en Bolivia y Perú*, in A. ESCALERA, E. PORTA (a cura di), *Actas del segundo congreso de conservación de bienes culturales* (Teruel, 23-25 giugno 1978), Madrid, ICOM España, 1980, pp. 110-125.

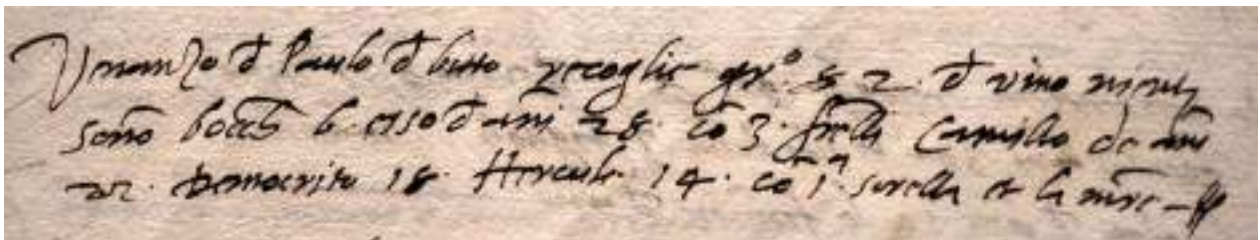
¹⁰⁹ Il bassorilievo degli Arcangeli venne rubato nel 2002 e recuperato negli Stati Uniti. Nel 2006 l'opera venne restituita allo Stato peruviano. D. YATES, *Illicit Cultural Property from Latin America: Looting, Tracking, and Sale*, in F. DESMARAIS (a cura di), *Illicit Traffic in Cultural Goods: The Global Challenge of Protecting the World's Heritage*, Parigi, ICOM, 2015, pp. 33-45.

¹¹⁰ Sulle fonti a stampa utilizzate dagli artisti in ambito iberoamericano si veda il progetto PESSCA (*Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*) diretto da Almerindo Ojeda: <https://colonialart.org> [ultimo accesso: 18 dicembre 2023].

periodo formativo dell'arte gesuita e coloniale peruviana.



1. Bernardo Bitti: *Incoronazione della Vergine*
Lima, chiesa di San Pedro, sacristia
(foto: E. Amerio; © Parrocchia di San Pedro)



2. Dettaglio dal *Libro dei Focolari* del 1566
Sezione Archivio di Stato di Camerino
(Su concessione del Ministero della Cultura – Diritti riservati)



3. Bernardo Bitti: *Cristo Risorto*
Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù
(© Compagnia di Gesù, Provincia Peruviana)



4. Bernardo Bitti: *Apparizione di Cristo Risorto a Maria sua Madre*
Rondocan (Cusco), chiesa Santo Tomás de Aquino
(foto: R. Montero; © Arcidiocesi di Cusco)



5. Camillo Bagazzotto: *Madonna col Bambino e i Santi Venanzio, Porfirio e Vittorio*, particolare
Camerino, Collegiata di San Venanzio
(foto: E. Amerio; © Arcidiocesi di Camerino e Sanseverino)



6. Bernardo Bitti: *Adorazione dei Pastori*, particolare Rondocan (CUSCO), chiesa di Santo Tomás de Aquino (foto: R. Montero; © Arcidiocesi di Cusco)



7. Ricostruzione dell'albero genealogico di Democrito Bernardo Bitti



8. Bernardo Bitti (?): *Madonna orante con il Bambino dormiente*, particolare
Camerino, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Mosse
(foto: E. Amerio; © Arcidiocesi di Camerino e Sanseverino)



9. Bernardo Bitti: *Madonna col Bambino*, particolare (immagine ribaltata)
Arequipa, chiesa della Compagnia di Gesù
(foto: E. Amerio; © Compagnia di Gesù - Provincia Peruviana)



10. Cornelis Cort (dopo/da Federico Zuccari): *Annunciazione circondata da profeti*
[Roma, Antonio Lafreri, 1571]
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-44.170



11. Bernardo Bitti: *Assunzione della Vergine*
Juli, chiesa di *Nuestra Señora de la Asunción*
(foto: E. Amerio; © Prelatura di Juli)



12. Bernardo Bitti: *Altare degli Arcangeli*
Challapampa (Juli), cappella di San Pedro
(foto: E. Amerio; © Prelatura di Juli)

BORDERLESS CREATIVITY? A NEW PERSPECTIVE ON NETHERLANDISH ARTISTS IN EARLY MODERN SPANISH NAPLES

Marije Osnabrugge

ABSTRACT

Seventeenth- and eighteenth-century artist biographers documented the mobility of early modern Netherlandish artists. Yet, research into the movements of Dutch and Flemish artists still fails to capture the full significance of this essential aspect of the artistic profession. This article presents a novel approach to artist mobility, by applying Michael Baxandall's interpretation of the artwork as "a solution to a problem" to a selection of artworks by Northern artists in late-sixteenth- and seventeenth-century Naples. By analyzing itinerant artists' abilities to solve the challenges they faced as foreigners in the Spanish Viceroyalty, this study offers new insights into their creativity.

KEYWORDS: Artist Mobility, Methodology, Creativity, Baxandall, Early Modern Netherlandish Art, Spanish Naples

Una creatività senza confini?

Una nuova prospettiva sugli artisti olandesi nella Napoli spagnola della prima età moderna

ABSTRACT

I biografi degli artisti attivi tra Seicento e Settecento hanno documentato la mobilità degli artisti olandesi della prima età moderna. Eppure, la ricerca sulla circolazione degli artisti olandesi e fiamminghi non ha finora colto appieno il significato di tale aspetto essenziale della loro attività. L'articolo presenta un nuovo approccio alla mobilità artistica, applicando l'interpretazione dell'opera d'arte, offerta da Michael Baxandall, quale "soluzione ad un problema", ad una selezione di dipinti e disegni eseguiti da artisti nordici nella Napoli del tardo Cinquecento e del Seicento. Attraverso l'analisi dell'abilità di affrontare le sfide, connesse alla loro condizione di artisti "forestieri" nel Vicereame di Napoli, lo studio apre ad una nuova prospettiva sulla loro creatività.

PAROLE CHIAVE: mobilità degli artisti, metodologia, creatività, Baxandall, arte olandese e fiamminga della prima età moderna, Napoli spagnola

In 1718, artist biographer Arnold van Houbraken (1660-1719) emphasized the enormous effort he had made to obtain information about Dutch artists who spent their career outside the Dutch Republic:

Dutchmen, stimulated by the desire to travel, have spent their whole life outside their fatherland, and practiced their art in the service of foreign courts. For this we frequently had to overcome wild seas and steep Alps¹.

Houbraken's words still ring true for art historians interested in itinerant artists today. Documenting the mobility of artists is a daunting task that requires the reconstruction of fragmented oeuvres and hard labour in the archives in search of sparse traces of proof of an artist's life and activity. Besides the importance of documenting artist's movements and activity outside their hometown,

¹ A. HOUBRAKEN, *Groote Schouburgh der konstschilders en schilderessen*, The Hague, J. Swart & C. Boucquet, 1718-1721, p. 7 [translated by the author].

what else can the study of artist mobility tell us about the history of art? The myriad of ways in which itinerant artists and their work can be studied—and indeed have been studied—indicates the complexity of the phenomenon².

Artist mobility involves social, economic, cultural, technical, and of course artistic factors, both on the side of the artist and on that of the “host society”. These factors are not stable, but in constant development. Indeed, the mobility of artists contributes to changes in all of these aspects, on both sides. The prism of artist mobility and the relative outsider’s perspective of the itinerant artist sheds light on the dynamics of the art scene in a specific location, as well as on the mechanisms involved in artistic exchange³. To a certain degree, the inevitable confrontation between foreign and local practices and ideas about art that is integral to artist mobility functioned as a catalyst to (re-)define these internalized skills and perceptions⁴. As such, the study of the career and work of a particular itinerant artist (or group of artists) can serve as a vehicle to examine the development of local artistic ideas and practices. The act of moving around, on the other hand, also forced artists to reconsider their own approach to their profession and challenged them to adapt to local circumstances.

Since almost all artists experienced mobility in some form or degree during part of their career, it is essential to attempt to better understand the various processes involved in this complex phenomenon⁵. This essay proposes a novel methodological approach to artist mobility to complement existing approaches. It consists in framing the artworks that itinerant artists created abroad as concrete solutions to challenges they encountered in the new environment⁶. After

² It would be impossible to provide a full bibliography on artist mobility throughout the history of art or even one limited to the early modern period, especially since most publications focus on groups or individuals of a specific origin moving to a particular location, thus demanding caution in terms of general applicability. I hope the reader will excuse me for merely evoking some thought-provoking studies showcasing different approaches to the phenomenon. T. DACOSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, connects mobility to the notion of (national) identity—an approach with a long and mostly problematic history; D. KIM, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style*, New Haven, Yale University Press, 2014 demonstrates the value of a philological approach to artist biographies; K. GLUDOVATZ, J. REES, J. NORTH (eds.), *Itineraries of Art: Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia*, Leiden, Brill, 2015 adopt an original topographic perspective; K. WAGNER, J. DAVID, M. KLEMENČIČ (eds.), *Artists and Migration 1400-1850: Britain, Europe and Beyond*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017 displays a range of important questions regarding artist mobility; S.J. CAMPBELL, *The Endless Periphery: Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2019, revisits the center-periphery discourse from the perspective of artist mobility; G. WALCZAK, *Artistische Wanderer: die Künstler(e)migranten der Französischen Revolution*, Berlin, Deutsche Kunstverlag, 2019 offers a comparative geopolitical approach. Regarding Netherlandish art in particular, we should mention H. GERSON, *Die Ausbreitung und Nachwirkung der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts / De expansie der 17e-eeuwse Hollandsche schilderkunst*, Haarlem, De Ervan J. Bohn, 1942, providing an inventory of Dutch artists abroad, as well as its recent annotations and additions by the Netherlands Institute for Art History (RKD) in The Hague (ongoing: <https://rkdstudies.nl/rkd-series/> [consulted on 9 October 2023]), for more examples of studies on the mobility of early modern Netherlandish artists, see note 17, below.

³ Cfr. P. BURKE, *Cultural Hybridity*, Cambridge, Polity Press, 2009, for a discussion of the terminology used for the interaction between foreigners and local people.

⁴ An artistic idea is here understood very broadly as ‘a thought related to art’, in the minds of all actors involved (artists, consumers, theorists, dealers, etc.). Artistic practices consist in the actions involved in the production, consumption and reception of art, again by all actors.

⁵ M. OSNABRUGGE, *The Practices of Early Modern Artists Abroad: Some Methodological Considerations*, in M. SCHNEIDER (ed.), *Mobilités artistiques à l'époque moderne: XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Centre allemand de l'histoire de l'art, forthcoming 2024. In this publication, I propose a typology of mobile artists, including: the student, immigrant, court artist, nomad, refugee, traveler/explorer, local.

⁶ This short essay focuses on the production of itinerant artists abroad. The artworks created after these artists returned to their home region or moved on to another location necessitated a reaction to that environment. While this is equally interesting, it would be complicated to consider this dynamic as well in this article.

providing a background and description of this approach, I will present a couple of case studies in the form of artworks created by Netherlandish artists in early modern Naples. Finally, I will discuss how this approach allows us to appreciate the creativity of itinerant artists.

Artworks as Solutions to Concrete Problems

In *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures* (1985), British art historian Michael Baxandall (1933–2008) sets out to develop a historical understanding of pictures. In line with his conceptualization of the “period eye”⁷, he aims to understand or indeed explain the existence and shape of an artwork by examining the context in which the artist created it. At the beginning of the book he states:

The maker of a picture or other historical artefact is a man addressing a problem of which his product is a finished and concrete solution. To understand it we try to reconstruct both the specific problem it was designed to solve and the specific circumstances out of which he was addressing it⁸.

To reconstruct the problem that an artwork solves, Baxandall proposes that the art historian attempts to identify what he calls the Charge and the Brief. The Charge consists of the more general assignment, either formulated by a commissioner or consciously or unconsciously imposed by artists on themselves. The Brief contains a series of more or less detailed specifications required of the artwork by the commissioner or the artist (again either explicitly or implicitly), or by art, culture and society in a more abstract and general sense. The art historian furthermore needs to consider the resources that were available to the artist. Baxandall references resources of medium, models or those of an “aesthetic” nature⁹. It is noteworthy that these three categories of resources stay within the narrow boundaries of traditional art historical research, addressing technique and materiality, imitation or emulation and style.

In his quest to understand artworks from other periods, Baxandall distinguishes participants (the actors involved with art at a particular place and time) and observers (people trying to make sense of the world of the participants through what he calls “inferential criticism”). He argues that the former appropriated and internalized current local artistic ideas and practices¹⁰, whereas the latter can never really get to that same level of understanding. Baxandall develops his approach with the help of the examples of Benjamin Baker’s Forth Bridge, Picasso’s *Portrait of Kahnweiler*, Chardin’s *A Lady taking Tea*, and Piero della Francesca’s *Baptism of Christ*. Undeniably, this quintessential publication was a product of the heated methodological discussions that took place in the humanities on an international scale during the 1980s. At times, Baxandall’s concern with intentionality, influence and authorship can feel somewhat outdated to art historians in the 2020s.

⁷ Baxandall first developed the concept of the “period eye” in *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press, 1972).

⁸ M. BAXANDALL, *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 14–15.

⁹ ID., p. 35.

¹⁰ Although Baxandall does not cite Polanyi explicitly here, it seems he has the Hungarian-British scholar’s notion of *tacit knowledge* in mind. (M. POLANYI, *The Tacit Dimension*, New York, Doubleday, 1966).

The phenomenon of artist mobility is not taken into consideration in *Patterns of Intention*¹¹. It would presumably have complicated the book's already complex argument to an unworkable extent. In the opposition between participants and observers that is at the crux of Baxandall's concept of the "period eye", there is little space for itinerant artists. We could argue that like the observer from another period, the itinerant artist "lacks the participant's pure tact and fluid sense of the complexities"¹². They are literally "foreign" to the ideas and practices and need to attempt to bridge this incomprehension to the best of their abilities in order to work. And although itinerant artists are contemporaries to local participants and therefore lack the temporal distance and hindsight of twentieth- or twenty-first-century art historians, they share what Baxandall describes as "perspective". It is this outsider's perspective that allows them to distinguish the particularities of a culture through comparison. In turn, this insight offers them the opportunity to respond and to contribute to the culture in a way that is literally unimaginable for the local artist. Some challenges were the same for all artists, whereas others were specific for itinerant artists. On the one hand, mobility generates problems of incomprehension and mismatch that need to be solved in the artworks itinerant artists create. At the same time, the resources of the outsider are different, arguably resulting in different and novel solutions.

Baxandall defines a problem as "a state of affairs in which two things hold: something needs to be done, and there is no purely habitual or simply reactive way of doing it"¹³. Besides the examples of problems evinced in his four case studies, he does not elaborate on the nature of potential problems. I would like to be more precise regarding the types of problems artists could encounter and consequently attempted to solve with their artworks. The development of the discipline since the publication of *Patterns of Intention* allows for such elaboration. The field has become increasingly specialized, leading art historians to consider artistic production from angles like technique, socio-economic theory, cultural history, amongst others, each with their own advanced methods of analysis that allow for the recognition and study of these problems.

First of all, we might want to distinguish between problems that are internal and others that are external to an artist's practice. Artistic, technical and psychological challenges can be considered internal, whereas challenges imposed by society and culture or by economic circumstances are external. An example of an artistic problem is an artist's desire to emulate others, for example in the depiction of a common iconography. The shortcomings of a particular material require an artist to find technical solutions. The desire to paint more realistically (a technical problem), arguably led to the development of oil paint, for example¹⁴. Time pressure or an overbearing patron may pose practical challenges and conceptual concerns. Externally, changing cultural or societal norms could impose restrictions on what an artist was allowed to depict and force them to adapt.

One example is the existential challenge of the religious criticism on artworks in the context of both the Protestant and Catholic Reformation¹⁵. Changing taste equally required adjustments to the manner of working. In economic terms, a particularly competitive art market was a very real problem that many artists navigated in different ways¹⁶. Oftentimes, the problems faced by artists were not that

¹¹ Pablo Picasso was a Spanish immigrant in Paris and Piero della Francesca moved around Tuscany and the Marche, but this is not part of Baxandall's analysis.

¹² BAXANDALL, *Patterns of Intention*, cit., p. 109.

¹³ ID., p. 69.

¹⁴ Cfr. M. BOL, *The Varnish and the Glaze: Painting Splendor with Oil*, Chicago, The University of Chicago Press, 2023.

¹⁵ In his excellent study of Flemish art in the wake of the Iconoclastic Fury, Koen Jonckheere discusses several examples of effective problem-solving (K. JONCKHEERE, *Antwerp Art after Iconoclasm: Experiments in Decorum: 1566-1585*, Brussels, Mercatorfonds, 2012).

¹⁶ We might think of the way in which monochromatic landscape painting allowed Jan van Goyen to paint more rapidly,

all-encompassing. In fact, if we take Baxandall's approach very literally and consider each artwork a concrete solution to a problem then all artists were "problem-solvers".

I believe that Baxandall's perspective on artistic production is particularly insightful when we turn to the kind of artists that are at the centre of this thematic issue of *Intrecci*: itinerant artists. In what follows, I will explore whether the interpretation of artworks as solutions to concrete problems can help us to appreciate the artistic production of artists active outside their home town. In order to make this experimental perspective on artist mobility more tangible, I will focus on a selection of artworks created by Netherlandish artists in late-sixteenth- and seventeenth-century Naples.

Netherlandish Painters in Naples

In comparison to major art centres like Rome, Florence and Venice, or indeed Paris and London, the number of early modern Netherlandish artists who travelled through or settled in Naples is relatively small¹⁷. Yet, from the last quarter of the sixteenth century onwards the capital of the Spanish Viceroyalty of Southern Italy held a certain attraction to foreign artists and to Netherlandish artists in particular¹⁸. Many artists on their Italian sojourn undertook the journey southwards from Rome

studied by Eric Jan Sluijter: E.J. SLUIJTER, *Jan van Goyen: Virtuoso, Innovator, and Market Leader*, «Journal of Historians of Netherlandish Art», 13/2 (2021) [a translated and updated version of a catalogue essay from 1996].

¹⁷ For studies on Netherlandish artists in these art centers (Rome, Florence, Venice, Paris, London), see for example: G.J. HOOGWERFF, *Nederlandsche schilders in Italië in de XVIe eeuw: de geschiedenis van het Romanisme*, Utrecht, Oosthoek, 1912; N. DACOS, B.W. MEIJER (eds.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608: kunstenaars uit de Nederlanden en het Prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*, exhibition catalogue (Brussels / Rome), Ghent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995; G. SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Milan, Mondadori Electa, 2007; B. AIKEMA, B.L. BROWN (eds.), *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, exhibition catalogue (Venice), Milan, Bompiani, 1999; G.J. VAN DER SMAN, B. WIERDA, *Wisselend success: de loopbanen van Nederlandse en Vlaamse kunstenaars in Florence, 1450-1600*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 63 (2014), pp. 170-239; B.W. MEIJER (ed.), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430-1530: dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, exhibition catalogue (Florence), Livorno, Sillabe, 2008; S. LEVERT, *“Étrangers, mais habitués en cette ville de Paris”: les artistes néerlandais à Paris (1550-1700): une prosopographie*, doctoral thesis (Utrecht), 2017; S. KARST, *Schilderen in een land zonder schilders: De Nederlandse Bijdrage aan de Opkomst van de Nederlandse Schilderschool 1520-1720*, doctoral thesis (Utrecht), 2021; K. HEARN, *“Picture Drawer, Born at Antwerp”: Migrant Artists in Jacobean London*, in T. COOPER (et al.), *Painting in Britain 1500-1630: Production, influences and patronage*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 278-287.

¹⁸ For the *pittori fiamminghi* in Naples, see for the sixteenth century: G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, «Prospettiva», 3 (1975), pp. 17-34; C. VARGAS, *Teodoro d'Errico: la maniera fiamminga nel Vicereame*, Naples, Electa, 1988; C. VARGAS, *Cornelis Smet tra i "paisani" fiamminghi*, «Mélanges de l'École Française de Rome», *Italie et Méditerranée*, 103 (1991), pp. 629-680; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606. L'ultima maniera*, Naples, Electa, 1991; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573. Fasto e devozione*, Naples, Electa, 1996; For the seventeenth-century: P. LEONE DE CASTRIS, *Finson and the 'Colony' of Flemish Artists in Early Seventeenth Century Naples*, in P. SMEETS, "Louis Finson: The Four Elements", exhibition catalogue (Geneva), Milan, Rob Smeets, 2007; M. OSNABRUGGE, *The Neapolitan Lives and Careers of Netherlandish Immigrant Painters 1575-1655*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, constitutes the only comprehensive study covering the period 1575-1655. For substantial research on individual Netherlandish artists in Naples, see: V. Farina, *Intorno a Ribera: nuove riflessioni su Giovanni Ricca e Hendrick van Somer e alcune aggiunte ai giovani Ribera e Luca Giordano*, «Rivista di Storia Finanziaria» (Università degli Studi di Napoli Federico II), 27 (2011), pp. 155-194; G. Porzio, *La scuola di Ribera: Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, Naples, Arte'm, 2014; C. MALICE, *Matthias Stom: oltre i confini del naturale – un "caravaggesco romanizzato" on the road*, «Zeusi», 3.5/6 (2017), pp. 68-82; T. De Nile, *Rethinking Swanenburg: the Rise and Fortune of New Iconographies of the "Hell" in Italy and the Northern Netherlands*, in M. OSNABRUGGE, *Questioning Pictorial Genres in Dutch Seventeenth-Century Art*, Turnhout, Brepols, 2021, pp. 291-309; G. Capitelli, T. De Nile, A. Witte (eds.), *Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli*, Rome, Edizioni Quasar,

to Naples, by sea or on foot or horseback over the Via Appia. These travellers include the Dutch artists Hendrick Goltzius, Hendrick Terbrugghen, Otto Marseus van Schrieck, and Leonart Bramer, as well as the German Joachim van Sandrart and Frenchman Claude Lorrain¹⁹.

Naples was the most densely populated European city after Paris and would have made an overwhelming impression on visitors. Before the rediscovery of Pompei and Herculaneum in the eighteenth century, the main attractions consisted of natural marvels like the active volcano Vesuvius and the Phlegraean Fields with the Solfatara crater as well as antique monuments such Virgil's Tomb at the entrance of the Grotto of Posilippo, sculptures and other objects²⁰. In terms of more recent artworks, the programme of visiting artists would have likely featured frescoes by Giotto, the *Compianto* by Guido Mazzoni and the vault of the old sacristy by Giorgio Vasari in the church of Monteoliveto, Donatello's tomb of Cardinal Brancacci in Sant'Angelo a Nilo and numerous other Renaissance artworks visible in the city's many churches. The list expands further during the seventeenth century, to include paintings by Caravaggio and other painted and sculpted Baroque masterpieces by local and foreign artists.

Besides punctual visitors, around fifty Netherlandish artists can be documented as having (temporally or definitively) made Naples their home and having integrated (to various degrees) in the local art scene and society. These "immigrant painters" had a distinctly different experience of mobility, facing a set of challenges related to the process of integration²¹. During the last quarter of the sixteenth century the first generation of Netherlandish artists in Naples profited from the relatively lack of local masters and increased demand for artworks due to the Counter Reformation and gradually developing interest in painting by the Neapolitan elite. The situation changed decisively over the course of the seventeenth century, when a steady local demand for public and private artworks gave rise to a flourishing and competitive art market that attracted many local and other foreign artists.

This brief characterization provides a general background to the activity of Netherlandish artists in Naples, but it does not sufficiently explain the existence and shape of the specific artworks these artists created during their sojourn in the city. This is why I now propose to take a closer look at some of their works and attempt to reconstruct which problem(s) they attempted to solve and how.

forthcoming 2024.

¹⁹ In my book on Netherlandish immigrant painters in early modern Naples, I list about twenty Northerners whose trip to Naples and further South was mentioned in early modern biographies, but Neapolitan subjects (views or objects) in extant sketches evince that the number was much higher (OSNABRUGGE, *The Neapolitan Lives and Careers*, cit., pp. 17-20).

²⁰ The *grotto* (or rather: tunnel) with Virgil's alleged tomb monument was a very popular destination. Guiliam van Nieulandt II (Hessisches Landesmuseum Darmstadt, inv. Hz 8742), Willem Schellincks (Ackland Museum, Chapel Hill, inv. 2017.1.80) and Gaspar van Wittel (a.k.a. Gaspare Vanvitelli, at least three versions of different sizes: two in private collections, dated 1701 and 1702 respectively and one in the Museo del Prado, inv. 2463) are amongst the Dutch artists who depicted this view. There are significant differences between the drawings: while Van Nieulandt (c. 1601-04) and Schellincks (c. 1664-65) focused on the challenge to depict the mystery of the dark passage, Van Wittel (c. 1701-02) seems to have been more attracted by the architecture of the poet's tomb monument.

²¹ In order to get a better grip on the different experiences of mobility and their impact on artistic creativity, I developed a 'typology of mobile artists' that presents different types of itinerant artists like visitors, immigrants, court artists and wanderers, see: OSNABRUGGE, *The Neapolitan Lives and Career*, cit., pp. 261-264; and OSNABRUGGE, *The Practices of Early Modern Artists Abroad*, cit. Stefania Girometti's study of Michele Desubleo's multi-centric career is an excellent illustration of the issues faced by immigrant painters (S. GIROMETTI, *In Italien Karriere machen: Der flämische Maler Michele Desubleo zwischen Rom, Bologna und Venedig (ca. 1624-1664)*, Heidelberg, arthistoricum.net, 2022).

Gerard Ter Borch I, View of the Phlegraean Fields with the Solfatara Crater, c. 1610

A *View of Naples* signed and dated 1610, places Gerard Ter Borch I (c. 1582–1662) in Naples in that year²². During the same trip, he visited the volcanic area between Naples and Pozzuoli, called the Phlegraean Fields (*Campi Flegrei*). He made at least two pen drawings in brown ink of the Solfatara crater, now in the collection of the Rijksmuseum in Amsterdam [figs. 1 and 2]²³.

A quick glance at the first drawing does not immediately allow us to understand what we are looking at. On the left in the foreground, we see a small wave-like shape, probably depicting a pool of bubbling boiling mud. With a couple of strokes with his pen, he captured three large columns of gases and vapours escaping from the *fumaroles* (vents) in the crater. Between the mud pool and the steam, a small group of six people, one holding an umbrella, are finding their way. Their inclusion emphasizes the overpowering force of nature. An isolated figure stands close to one of the vents on the right. It is difficult to get a sense of space. A third, coloured-in autograph copy, in which green and blue wash are used to indicate the grass and sky, make it possible to see where the land ends and the clear Italian sky begins [fig. 3].

Although it includes the same elements (i.e. mud pool, vapour columns, visitors), Ter Borch's second rendering of the landscape is distinctly different. The drawing has a clear horizon and the rocks on either side frame the main scene. The two figures in the foreground keep a safe distance—for themselves and for the viewer—from the vapour columns, suggesting the choice between joining the other visitors that are standing closer to the vents or admiring the landscape from a position of relative safety.

What problem (or problems) did Ter Borch try to solve with these drawings and which resources were available to him in this challenge? There are no indications that the drawings were made for someone other than himself. Therefore, the implicit assignment (Charge) the artist imposed on himself was to capture what he was seeing. The detailed drawings he made of (ancient) buildings in Rome, often from original angles, had a similar function²⁴. Regarding ancient subject matter, he partook in a well-established tradition of Northerners experiencing and appropriating Roman antiquities in their own way, in the footsteps of Jan Gossart and Maarten van Heemskerck²⁵. However, Ter Borch drawings of the Solfatara crater address additional challenges. If the artist and the context are the same, why are the two drawings so different? Ter Borch used the same medium and materials, his skills, knowledge and style were unchanged between the moments in which he made the first and second sketch. It seems that with the first drawing, Ter Borch was not only capturing the view, but also the experience. The volcanic landscape must have been wildly unfamiliar to the Northerner. The smell of sulphur, the hissing sound of the vapours emitted through the vents and the intense heat were impressive and disorientating. The first drawing captures this disorientation, whereas the

²² Gerard Ter Borch I, *View of Naples*, 1610 (signed and dated), Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1887-A-881.

²³ A. MCNEIL KETTERING, *Drawings from the Ter Borch Studio Estate*, Catalogue of the Dutch and Flemish drawings in the Rijksmuseum, The Hague, Staatsuitgeverij, 1988, 2 vols., I, pp. 31–33, cat. nrs. GSr 29, 30 and 31.

²⁴ The Rijksmuseum collection holds Ter Borch's Roman sketchbook, see: MCNEIL KETTERING, *Drawings from the Ter Borch Studio Estate*, cit.

²⁵ See, in particular: M.A. Bass, *Jan Gossart and the Invention of Netherlandish Antiquity*, Princeton, Princeton University Press, 2016; A.J. DIFURIA *Maarten van Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leiden/Boston, Brill, 2019. Regarding the informal drawing sessions after antiquities undertaken by Northern artists like François Duquesnoy and Joachim von Sandrart, see (with extensive bibliography): L. YEAGER-CRASSETT, *Joachim von Sandrart's "Academy of antiquity" and François Duquesnoy: The Experience of Academy and Community in Rome in 1629*, in J. BLANC, M. OSNABRUGGE, *Roma 1629: una microstoria dell'arte*, Rome, Artemide, 2021, pp. 69–91.

second responds more squarely to the desire to depict the extraordinary landscape. In other words, the Brief—in this case consisting of the details of the assignment of the artist to himself—had changed, despite the fact that both drawings were made by the same artist, likely within a short time of each other. The first drawing is a solution to the problem of how to depict a sensory experience, the second solves the challenge to make a recognizable view of an unfamiliar landscape.

Since he was only passing through Naples (and the rest of Italy) as a visitor, Ter Borch did not have to face the challenges that an immigrant artist would encounter in the process of integrating in Neapolitan society and the local art scene. The next two case studies will focus on artworks produced by two Netherlanders who did go through this integration process: Aert Mytens was active in Naples during the last quarter of the sixteenth century and Hendrick De Somer between circa 1622 and 1655. As a result, the problems they encountered illustrate a more complex reaction to their new environment.

Aert Mytens, Virgin of the Rosary, c. 1584

Brussels painter Aert Mytens (c. 1556–1601) arrived in the capital of the Viceroyalty around 1574, following a short sojourn in Rome. It was an opportune moment, since the demand for altarpieces in Naples was taking off as a result of the Counter Reformation and there were few artists available to meet it. Between 1582 and 1584 Mytens worked on a large altarpiece representing the Virgin of the Rosary [fig. 4, only the central panel survives] for the newly built Neapolitan church of San Severo Maggiore al Pendino, located at a few steps from the Cathedral in the city centre. San Severo was the headquarter of the Observant Dominicans in Naples, guided by the zealous Fra Paolino Bernardini²⁶. This branch of the Dominicans set out to return to a strict observance of the order's original Rule. As such, the commission placed Mytens right at the centre of the Counter Reformation in Naples.

In this case, the contract between Mytens and the board of the brotherhood of the Rosary in San Severo Maggiore, signed on 22 October 1582, stipulates the Charge. Although perfectly in line with the customs of the period, the commission is disappointingly vague with regard to the visual aspects of the altarpiece, solely stating: «the Virgin with the fifteen mysteries and in the centre of the painting the Virgin, St Dominic, and all the other figures necessary to decorate the altarpiece, [painted] in fine colours and to be judged by experts»²⁷. In fact, the commissioners spend more words to indicate that the panel and its lavish frame should be made with properly seasoned wood of the highest quality. Apparently, all parties involved were confident that Mytens would know what the iconography of the Virgin of the Rosary required. We learn from a later convention between Mytens and the brotherhood, which was stipulated during the final stage of the production of the altarpiece in January 1584, that Mytens had submitted a design to the experts for approval²⁸. The “*colori fini*” mentioned in the initial contract refer to the quality of the pigments.

²⁶ After the installation of the altarpiece, a small miracle occurred, which was described by Bernardini's biographer. For more on the context of the commission, see: M. OSNABRUGGE, *Aert Mytens and the Virgin of the Rosary Altarpiece for San Severo Maggiore al Pendino in Naples (1582-1584)*, «Memorie Domenicane», 44, (2013/2014), pp. 477-486.

²⁷ Archivio di Stato di Napoli, Notai del '500, A. Rosanova (inv. 212), prot. 15, cc. 51r-51v. First published in P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 333, transcribed in OSNABRUGGE, *The Neapolitan Lives and Careers*, cit., p. 271 (Appendix, doc. 8).

²⁸ Archivio di Stato di Napoli, Notai del '500, A. Rosanova (inv. 212), prot. 15, cc. 167r-167v (18 January 1584), first published in P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 333, transcribed in OSNABRUGGE, *The Neapolitan Lives and Careers*, cit., p. 275 (Appendix, doc. 13).

The contract thus provides information about the resources of material that was required and presumably available to Mytens (seasoned wood and high-quality pigments). The question of the models and aesthetic of this Netherlandish painter in the capital of the Viceroyalty is more complex. How did the almost 30-year-old painter go about creating an altarpiece of the *Virgin of the Rosary* that would satisfy the Rosary brotherhood and Observant Dominicans? The iconography had only recently regained popularity in the context of the reinforced devotion to the Virgin of the Rosary in the wake of the victory of the Holy League at the Battle of Lepanto (1571), which was assigned to her²⁹. The few available models of Rosary altarpieces in the region were of the hand of other *Fiamminghi* like Cornelis Smet and Dirck Hendricksz Centen (Teodoro d'Errico). Mytens was certainly aware of these, being closely acquainted with both painters within the small “colony” of Northern artists in town. According to artist biographer Carel Van Mander, Mytens had spent his initial years in Naples in Smet's workshop³⁰. In turn, the rigid composition of the altarpieces seems to have been based on the devotional prints by Northern engravers that circulated across Europe. It features a central panel with the Virgin and “necessary” saints, framed by fifteen small scenes depicting the miracles of the rosary, as well a top panel with God the Father and a bottom panel depicting a scene of devotion (either with St Dominic or a brotherhood). Stylistically, Mytens' work recalls the soft hues of the Sieneese master Marco Pino (c. 1525–c. 1587), who was one of the main artists on the Neapolitan art scene since 1557.

Mytens' solution is intricately connected to his status as a Netherlandish immigrant painter in late sixteenth century Naples. His Northern background gave him access to appropriate models and may even have been the reason he received the commission in the first place. In terms of aesthetic, he connected to local style. He went on to paint at least another seven *Virgin of the Rosary* altarpieces in the Viceroyalty³¹. In the contract of 1587 for the version for the Rosary Confraternity in Pogerola, on the Amalfi Coast, it is stipulated explicitly that the altarpiece should resemble the work in San Severo Maggiore, indicating that his solution had been successful.

Hendrick De Somer, St Jerome, 1652

Seventy years after Aert Mytens painted his *Virgin of the Rosary*, another Netherlandish immigrant painter in Naples signed and dated a *St Jerome*: «Enrico Somer f. 1652» [fig. 5]. By that time, Hendrick De Somer (1602–after 1655) from Lokeren had had a successful career in the city spanning over three decades³². He had married and started a family with a local woman and established friendships with several local artists, including Domenico Gargiulo and Viviano Codazzi. Besides his successful integration, he also maintained a connection with his Flemish roots, amongst others

²⁹ For an analysis of paintings with this iconography in the Viceroyalty, see: C. GELAO, *Aspetti dell'iconografia rosariana in Puglia tra il XVI e la prima metà del XVII secolo*, in M.A. Pavone (ed.), “Modelli di lettura iconografica: il panorama meridionale”, Naples, Liguori, 1999, pp. 135–158; and for Mytens' paintings with this subject: P. LEONE DE CASTRIS, *La Madonna del Rosario di Aert Mijtens ed altre questioni di fine Cinquecento*, in S. MILANO (ed.), *La Chiesa di S. Lucia in Cava de' Tirreni*, Cava de' Tirreni, Tipolitografia De Rosa & Memoli, 2005, pp. 123–137.

³⁰ C. VAN MANDER, *Schilder-Boeck*, Haarlem, Paschier van Wesbusch, 1604, fol. 263v.

³¹ OSNABRUGGE, *Aert Mytens and the Virgin of the Rosary Altarpiece*, cit., p. 479. In total, nine paintings by Mytens with this subject are known through extant artworks and archival documents.

³² Cfr. the chapter on Hendrick De Somer in OSNABRUGGE, *The Neapolitan Lives and Careers*, cit., pp. 123–174, for a complete analysis of De Somer's integration. For the discovery of Hendrick's birth record, which allowed us to firmly establish his origin and age, cfr. E. BIELEN, *Contribution to the Biography of Hendrick De Somer (1602–after 1655): a Seventeenth-century Neapolitan Painter from Lokeren*, «Oud Holland», 134/1 (2021), pp. 1–8.

through active participation in the governance of the German-Netherlandish church of Santa Maria dell'Anima in Naples. Soon after his arrival around 1622, he had entered the prolific workshop of the Spaniard Jusepe de Ribera (1591-1652). After his apprenticeship, he received many commissions from private collectors as well as for a large *Baptism of Christ* for the nuns at Santa Maria della Sapienza in 1641.

We do not have a commission for this *St Jerome*, but its size and composition suggest it was destined to be exhibited in a private collection. The popularity in Naples of paintings of hermit saints like St Jerome means that De Somer could have either painted it on commission or on speculation for the Neapolitan art market³³. In the 1650s, Neapolitan collectors would have certain expectations that painters had to take into consideration. In fact, the principal artist to have popularized and developed this kind of subject matter was the Fleming's old master Ribera³⁴. De Somer must have seen the Spaniard create and sell several paintings of St Jerome during his tenure in the workshop. After he had gained independence, he probably encountered later versions by his former master in the collections of his clients.

By the time De Somer painted this *St Jerome* in 1652, Ribera had been unable to work properly for several years due to diminished health and would in fact die that same year. The association of Ribera's paintings with this subject and De Somer's relation to his master were part of the challenge of creating this work at that moment in Naples.

Closely following his master's composition and style would satisfy collectors, who were unable to obtain a new work from Ribera at that time. However, De Somer had developed his own style since his apprenticeship and now had a name and reputation to uphold. His solution was to create a St Jerome that followed Ribera's example very closely in terms of composition and style. He also demonstrates that his skills in the depiction of the texture of the old man's skin and beard are on par with his former master. Nevertheless, he keeps his artistic integrity intact by creating his own invention rather than copying an existing St Jerome by his former master³⁵. The see-through with a landscape bathed in evening light on the right, forms a deviation from the dark rocky or non-descriptive background common in Ribera's models.

The problem that De Somer needed to solve with this painting was not so much one of finding an appropriate way to depict the subject, since models were plenty. Rather, he needed to make the subject his own while satisfying buyers accustomed to Ribera, who had dominated the representation of hermit saints in Naples for decades. He had the choice between imitating or attempting to emulate Ribera. As such, the challenge can be characterized as artistic and economic. That he encountered this Brief reflects De Somer's thorough integration into local artistic developments and the irrelevance of his immigrant status in his artistic practices.

³³ For an analysis of the Neapolitan art market, see the publications by Christopher Marshall, in particular: C.R. MARSHALL, *Baroque Naples and the Industry of Painting: The World in the Workbench*, New Haven, Yale University Press, 2016. For more about Neapolitan art collections and collectors: G. LABROT, *Collections of Paintings in Naples 1600-1750*, Munich, Saur, 1992; and G. LABROT, *Peinture et société à Naples - XVIe-XVIIIe siècles. Commandes, collections, marchés*, Seyssel, Champ Valon, 2010.

³⁴ Studies that specifically address the development of thematic developments in early modern Neapolitan painting remain a *desideratum*. However, regarding Ribera's contribution to the iconography of hermit saints in Naples, see: N. Spinosa, *Ribera: l'opera completa*, Naples, Electa, 2003; PORZIO, *La scuola di Ribera*, cit.; and G. FORGIONE, *Ancora sulla cerchia di Ribera a Napoli: proposte per Hendrick de Somer e Giovanni Ricca*, «Commentari d'Arte» 19 (2013), pp. 54, 55, 91-97, 125; and G. PORZIO, *Hendrick De Somer: Ritratti senili in dialogo con Ribera*, in G. PORZIO, *Tra Nord e Sud d'Europa: episodi di pittura dal Cinque al Seicento*, exhibition catalogue (Naples, Galleria Porcini), Naples, Porcini, 2013, pp. 86-100.

³⁵ This composition by De Somer is closest to Ribera's *St Jerome* in the Narodní Galerie in Prague, dated 1646 (inv. DO4374).

Closing Remarks: Problem-solving and the Creativity of Itinerant Artists

These three examples illustrate some of the challenges that mobile artists potentially faced and how the specific circumstances of their mobility played a role in the solutions they offered. Gerard Ter Borch's problem of how to capture the sensorial experience of visiting the otherworldly landscape of the Phlegraean Fields is a direct result of his mobility. In his solution, he relied on his skills of drawing *naer het leven* (after life), which had likely been part of his training in the Netherlands. The result of a short-term visit, Ter Borch's drawings show no traces of an exchange with local artists regarding artistic ideas or practices.

The circumstances leading Aert Mytens' to create the *Virgin of the Rosary* in 1582–84 were very different. As an immigrant painter in a city in which the local art scene was relatively underdeveloped, Mytens solved the problem of having to depict a prominent Counter Reformation iconography with the help of Northern models (prints and altarpieces by other *pittori fiamminghi* active in the city). The proposed solution is quite schematic as a result, but highly successful. In fact, because his solution was so appreciated by his clients, Mytens made hardly any changes to the composition in his other altarpieces with the same subject. Arguably, his status as a foreigner, with different resources at his disposal than local artists, allowed him to come up with this solution. The problem he was trying to solve was iconographical, not aesthetic. Finally, Hendrick De Somer's solution reflects the Fleming's thorough integration in Naples. He was asked to step in when one of the most prominent local painters was no longer able to meet demand, without consideration of his foreign origin.

The exercise of reconstructing the problem(s) that an artist tried to solve with an artwork forces us to carefully consider all the conditions under which the artwork was created. It combines the various extant approaches to artist mobility (connoisseurship, cultural–historical contextualisation, iconographical research, network analysis, a reconstruction of the economic conditions, and many more) in a concrete and valorising manner, placing the artworks centre stage. The act of moving around forced artists to reconsider their own ideas and practices and challenged them to adapt to local circumstances. Depending on the type of mobility (the examples above focus on a visitor and two immigrants), the challenges changed considerably³⁶. In fact, the reconstruction of the problem(s) and solution that an artwork represents make it possible to identify the type of mobility. A visitor like Ter Borch “only” needed to digest his own experiences and observations, whereas immigrants like Mytens or De Somer required to position themselves to survive in their new environment, by either appropriating, innovating or refusing what they encountered. In order to do so, they had to understand the particularities of the local situation.

The hidden agenda of this methodological essay is to make a point about artistic creativity in relation to artist mobility. Art historians of early modern art generally do not take the concept of creativity into consideration, leading to Christopher Wood's historiographical observation that: «Art history has no native discourse of creativity»³⁷. It is time for a reappraisal of creativity in early modern art history. Baxandall's definition of artworks as concrete solutions to problems offers one possible avenue to make creativity a workable concept for art historians.

Researchers of current-day creativity in the social sciences have determined that the capacity to problem-solve is one of the principal characteristics of the creative individual³⁸. Similar to equally

³⁶ Cfr. note 5 above.

³⁷ C.S. WOOD, *Editorial: Source and Trace*, «Res: Anthropology and Aesthetics», 63 (2013), pp. 5–19, [p. 18].

³⁸ J.S. PURYEAR, K.N. LAMB, *Defining Creativity: How Far Have We Come Since Plucker, Beghetto, and Dow?*, «Creativity Research Journal», 32/3 (2020), pp. 206–214. Other common characteristics of creative individuals are divergent thinking and originality. Theories about different kinds or degrees of creativity, seem equally promising for the study of early modern art.

anachronistic but generally accepted concepts in the field of early modern art history like innovation and technique, creativity can help us to better understand artistic practices and artworks. For example, it makes it possible to address the challenges and solutions that artists offered with aesthetically less-appealing artworks. Some of the solutions proposed by artworks may have been so ground-breaking that they changed the course of art history, like the development of oil paint to replace quick-drying tempera. Others just addressed particular demands of a patron or a specific situation and can only be considered creative within that context.

The concept of creativity is particularly helpful to appreciate the work of itinerant artists. As they tried to navigate an unfamiliar environment, itinerant artists faced even more challenges than local artists, especially if they actively tried to engage with the art market. They encountered different ideas and practices and a different culture and society with specific expectations that they needed to uncover. At the same time, their outsider's perspective may have also given them enough leeway and different resources to come up with novel solutions to "local" problems.

To surpass the mere documentation of the presence and activity of itinerant artists, like Arnold Houbraken and other early modern biographers tasked themselves to do long before the dawn of art history as an academic discipline, creativity can serve as a powerful concept to appreciate the dynamics of artist mobility and the particular challenges with which itinerant artists engaged.



1. Gerard Ter Borch I: *View of the Phlegraean Fields with the Solfatara crater*
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1887-A-751



2. Gerard Ter Borch I: *View of the Phlegraean Fields with the Solfatara crater*
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1887-A-753



3. Gerard Ter Borch I: *View of the Phlegraean Fields with the Solfatara crater*
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1887-A-752



4. Aert Mytens: *Virgin of the Rosary*
Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. Q1092



5. Hendrick De Somer: *St Jerome*
Rome, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, inv. 2330

II. MODELLI DI SALVEZZA E PRESTIGIO
TRA MEDITERRANEO E MONDI IBERO-AMERICANI

IMMAGINI MARIANE IN VIAGGIO. LA MADONNA DI TRAPANI TRA SICILIA SPAGNOLA, CATTOLICESIMO GLOBALE E ASPIRAZIONI IMPERIALI*

Nora Guggenbühler

ABSTRACT

Nel XII secolo, una statua di marmo della Vergine Maria arrivò miracolosamente nella città portuale siciliana di Trapani, guadagnando la venerazione di tutto il mondo cattolico. Il conseguente pellegrinaggio portò alla diffusione di piccole repliche in alabastro della venerata Madonna. Questo articolo esamina le traiettorie mitiche e effettive della Madonna di Trapani e delle sue copie nel Mediterraneo. Delinea inoltre la fusione strategica di narrazioni leggendarie e mobilità tangibile, impiegata da viceré, ordini religiosi e viaggiatori, per espandere e consolidare l'influenza della Chiesa cattolica e della Corona spagnola durante la Controriforma.

PAROLE CHIAVE: immagini miracolose, Madonna di Trapani, Sicilia, Impero spagnolo, Cattolicesimo globale

Traveling Marian Images: Our Lady of Trapani between Spanish Sicily,
Global Catholicism, and Imperial Aspirations

ABSTRACT

In the twelfth century, a marble statue of the Virgin Mary miraculously arrived in the Sicilian harbor town of Trapani, gaining reverence across the Catholic world. The ensuing pilgrimage to the statue led to the widespread distribution of small alabaster replicas of the venerated Madonna. This article examines the mythical and factual trajectories of the Madonna di Trapani and her copies throughout the Mediterranean. This paper outlines the strategic fusion of legendary narratives and tangible mobility employed by viceroys, religious orders, and travelers to expand and consolidate the influence of the Catholic Church and the Spanish Crown during the Counter-Reformation.

KEYWORDS: Miraculous Images, Madonna di Trapani, Sicily, Spanish Empire, Global Catholicism

L' *Atlas Marianus* di Wilhelm Gumpfenberg, un'opera pubblicata nel 1672 che raccoglie le biografie di 1.200 Madonne miracolose su scala globale, contiene un ricco repertorio di immagini trasportate per mare, portate a riva dalle onde, trainate da carri o condotte in processione¹. Nell'ampio indice,

* Desidero ringraziare Padre Eugenio Cavallari del Santuario della Madonnetta di Genova e tutte le persone che hanno permesso l'accesso alle loro chiese e monasteri per esaminare e fotografare le loro Madonne. Un ringraziamento particolare va a Maria Vittoria Spissu per i suoi stimolanti commenti e la sua attenta revisione linguistica e stilistica di questo testo.

¹ La prima edizione dell' *Atlas Marianus*, pubblicata in latino e in traduzione tedesca, conteneva 100 voci sulle immagini miracolose, insieme a un'incisione raffigurante ciascuna Madonna. W. GUMPFENBERG, *Atlas Marianus sive de Imaginibus Deiparae per Orbem Christianum Miraculosis*, 1^a ed., 4 voll., Ingolstadt/München, Georg Henlin/Lucas Straub/Johann Ostermeyer, 1657-1659; W. GUMPFENBERG, *Marianischer Atlas: das ist wunderthätige Mariabilder so in aller christlichen Welt mit Wunderzaichen*, 1^a ed., 4 voll., Ingolstadt/München, Georg Henlin/Lucas Straub/Johann Jaecklin, 1657-1659. Nella seconda edizione, pubblicata nel 1672 in latino e nel 1673 in tedesco, il numero di immagini miracolose giunse a 1200. Le illustrazioni incise furono rimosse, ma venne aggiunto un ampio indice alla versione in latino, consentendo una lettura tematica oltre a quella lineare. W. GUMPFENBERG, *Atlas Marianus quo Sanctae Dei Genitricis Mariae Imaginum Miraculosarum Origines Duodecim Historiarum Centurijs explicantur*, 2^a ed., 4 voll., München, Johann Jaecklin, 1672; W. GUMPFENBERG, *Marianischer Atlaß: Von Anfang und Ursprung zwölfhundert wunderthätiger Maria-Bilder*, 2^a ed., 4 voll., München, Sebastian Rauch, 1673. Un'edizione italiana, curata da Agostino Zanella, notevolmente modificata e

Gumpfenberg menziona la *translatio* - ovvero il trasferimento di un'immagine, dal luogo del suo ritrovamento a quello della sua venerazione - come uno dei dodici elementi chiave per la classificazione dei modelli mariani. Distingue tra modalità di trasferimento naturali e soprannaturali, discutendo le destinazioni, i mezzi di spostamento, gli attori coinvolti nel trasporto, nonché le varie distanze e i percorsi. Inoltre, sottolinea come la *translatio* «accresceva sempre la pietà dei fedeli, in qualsiasi modo avvenisse»².

Il fenomeno del trasferimento delle immagini mariane non si limitava a brevi viaggi, ma comprendeva anche la traversata di mari e oceani, come nel caso della Madonna di Trapani [fig. 1]. Secondo la leggenda, la scultura marmorea della Vergine con in braccio il Bambino Gesù venne originariamente creata a Cipro in epoca paleocristiana e successivamente venerata in una chiesa templare di Gerusalemme fino al XII secolo, quando dovette essere evacuata dalla città e intraprendere un avventuroso viaggio, attraverso il Mediterraneo, per giungere alla sua destinazione finale: la chiesa carmelitana della Santissima Annunziata a Trapani.

Una volta che il culto si stabilì in Sicilia, spettò alle “copie” dell'immagine sacra il compito di intraprendere dei viaggi, affinché potesse essere venerata anche altrove. Nel Cinquecento, il santuario della Madonna di Trapani divenne uno dei luoghi di pellegrinaggio più frequentati del Mediterraneo, dando origine a un'industria locale di souvenir che produceva incessantemente anche repliche in materiali preziosi, quali l'alabastro e il corallo. Vincenzo Nobile, nella sua monografia, intitolata *Tesoro nascosto* (1698), sosteneva che nessun visitatore lasciasse Trapani, senza acquistare una copia della statua da una delle oltre quaranta botteghe locali³. Tali copie - comprate da marinai, ecclesiastici e aristocratici, come testimonianza del loro pellegrinaggio - entrarono a far parte di collezioni private e monastiche, specialmente nei mondi iberici, incentivando la fondazione di nuovi luoghi di culto [figg. 2, 3, 4]⁴.

ampliata, fu pubblicata tra il 1839 e il 1847: W. GUMPPENBERG, *Atlante Mariano, ossia origine delle immagini miracolose della B. B. Maria venerate in tutte le parti del mondo, redatto dal padre gesuita Guglielmo Gumpfenberg, recato in italiano ed aggiuntevi le ultime immagini prodigiose fino al secolo XIX*, 12 voll., Verona, Tipografia Sanvido, 1839. Sull'*Atlas Marianus*, si veda O. CHRISTIN, F. FLÜCKIGER, N. GHERMANI (a cura di), *Marie mondialisée. L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg et les topographies sacrées de l'époque moderne*, Neuchâtel, Alphil Editions, 2014.

² GUMPPENBERG, *Atlas Marianus*, 1672, cit., [Peritia Libiri, Caput VI, Imaginum B.V. miraculosarum Translatio]: «Translationem voco, cùm quid de uno loco transfertur in alium. Hæc miris modis pietatem fidelium semper auxit, quocunque modo contigerit [...]». Ralph Dekoninck ha coniato il termine “nomadic tropism” per descrivere il peregrinare delle immagini miracolose create nelle leggende durante la prima età moderna: R. DEKONINCK, *Propagatio Imaginum: The Translated Imaged of Our Lady of Foy*, in C. GÖTTLER, M.M. MOCHIZUKI (a cura di), *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, Intersections 53, Leiden/Boston, Brill, 2018, pp. 241-267, 245-247.

³ V. NOBILE, *Il tesoro nascosto [sic] scoperto a' tempi nostri, cioè le grazie, glorie, & eccellenze del religiosissimo santuario di nostra Signora di Trapani, ignorate fin'hora da tutti, all'orbe battezzato fedelmente si palesano*, Palermo, Costanzo, 1698, pp. 579-581. «Non viene in Trapani forastiero, che non riporti seco alla patria qualche statueta ò di corallo, ò d'alabastro di Nostra Signora per provvedere alla devotione sua, e de' paesani. Vi è per ciò quivi un'honoratissima mastranza d'eccellenti scultori, distribuiti in 40. e più officine [...]. Lavorano essi il corallo con leggiadrisimo artificio, e politezza, intagliandovi vaghissime imagini, come della Vergine SS. e si mandano in lontanissimi paesi con presentarsi à gran Principi».

⁴ M.E. CABELLO DÍAZ, *María Santísima de Trapani (Sicilia)*, in *Advocaciones Marianas de Gloria*, vol. 2, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas 36, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2012, pp. 1049-1062; G. CASSATA, *Le copie 'piccole e preziose' della Madonna di Trapani*, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, Palermo, Università di Palermo, 2003, pp. 109-123; G. CASTELLUCCIO, *Circolazione di opere d'arte in Italia meridionale: Tre copie della "Madonna di Trapani" in Basilicata*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni: scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2013, pp. 45-64; A. CIVELLO, *La Madonna di Trapani: Culto e immagine nella Sardegna del XVI-XVII-XVIII secolo*, in S. CLARAMUNT RODRÍGUEZ (a cura di), *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als*

Il presente articolo segue il percorso della Madonna di Trapani, attraverso il Mediterraneo, a partire dalla sua leggendaria origine, a Cipro, attraverso Gerusalemme e Lampedusa, fino alla sua destinazione finale, la Sicilia. Verrà esplorato il viaggio compiuto dalle varie copie della scultura mariana, nella penisola italiana e in quella iberica. Verrà evidenziato il ruolo della Madonna di Trapani come patrona della navigazione e protettrice della comunità marittima, analizzando il significato del viaggio in mare nella vita e della scultura originaria e delle sue copie.

Considerando l'affermazione di Gumpfenberg secondo cui la *translatio* incentiva sistematicamente la venerazione dell'immagine mariana, si mostrerà come il viaggio abbia offerto alla Madonna di Trapani – attraverso le sue diverse copie – l'opportunità di mostrare il suo potere, quale protettrice dei cristiani impegnati in viaggi lungo le rotte mediterranee o in battaglia per mare. Per estensione, tale culto si configurò quale baluardo di difesa e della Chiesa cattolica e dell'Impero spagnolo. La sua capacità di propagazione infatti – attraverso i suoi significativi itinerari – può essere letta come emblematica della volontà espansiva del Cattolicesimo globale e delle mire, sempre più imperialistiche e planetarie, degli stessi Asburgo – e dei loro rappresentanti e affiliati.

Sicilia: Santuario delle Madonne itineranti

La leggenda dell'arrivo della Madonna di Trapani in Sicilia presenta diverse varianti⁵. Secondo vari autori secenteschi, la statua fu creata da un sacerdote a Cipro, il 15 agosto 733, e poi trasferita in una chiesa templare a Gerusalemme, dove rimase per numerosi decenni⁶. Tuttavia, la questione, intorno

decrets de nova planta. XVII Congrès de Història de la Corona d'Aragó, vol. 2, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, pp. 81–85; R. CRUCIATA, *Devozione per la Madonna di Trapani a Malta tra Sei e Settecento: La statua del convento di Santa Maria di Gesù di Valletta e altre opere siciliane*, in J. AZZOPARDI (a cura di), *Scientia et Religio: Studies in memory of Fr George Aquilina OFM (1939–2012): Scholar, Archivist and Franciscan Friar*, Malta, Wignacourt Museum, 2014, pp. 275–285; A.F. MATA, *Hacia un corpus de las copias de la 'Madonna di Trapani' tipo A (España)*, «Boletín del Museo Arqueológico Nacional», 10 (1992), pp. 72–91; H.W. KRUF, *Die Madonna von Trapani und ihre Kopien: Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 14, 3 (1970), pp. 297–322; B. MONTEVECCHI, *Note su alcune opere trapanesi nelle Marche*, in M.C. DI NATALE (a cura di), *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento: un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale: atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2007, pp. 253–260; L. SIDDI, *Le copie della Madonna di Trapani in Sardegna*, in S. CLARAMUNT RODRÍGUEZ (a cura di), *El món urbà a la Corona d'Aragó*, cit., pp. 421–431.

⁵ Nel Seicento, la leggenda della Madonna di Trapani fu pubblicata in diverse monografie: G. MANNO, *Breve descrizione dell'effigie della Gloriosissima sempre Vergine Madre di Dio Signora Nostra, e del modo che fu trasferita, e posta nel Venerabil Convento dell'Annunziata de' Padri Carmelitani fuor delle mura dell'Invittissima Città di Trapani*, Palermo, Decio Girillo, 1634; B. CAVARRETTA, *Racconto delle fattezze, ed imagine della gloriosissima sempre Vergine Maria, Madre di Dio, nostra Signora. E della maniera che fu trasportata nel deuoto conuento dell'Annunziata de' Padri Carmelitani, fuori le mura dell'inuittissima città di Trapani. Con alcuni miracoli tra li molti che ha fatti; cauati dalle memorie, e tabelle, che in detto conuento si ritrouano*, Palermo, Nicolò Bua, 1656; NOBILE, *Il tesoro nascoso*, cit. La Madonna fu inclusa in varie antologie di immagini miracolose della Vergine Maria: O. CAIETANI [GAETANI], *Icones aliquot, et origines illuſtrium aedium Sanctissimae Deiparae Mariae, quae in Siciliae insula coluntur*, Palermo, Cirillos, 1657, pp. 33–39; GUMPFENBERG, *Atlas Marianus*, 1657, cit., vol. 2, pp. 150–160, ID., *Marianischer Atlas*, 1657, cit., vol. 2, pp. 168–176; ID., *Atlas Marianus*, 1672, cit., vol. 1, 116–121; ID., *Marianischer Atlas*, 1673, vol. 1, 172–175.

⁶ Leonardo Orlandini datò per primo la creazione della scultura al 15 agosto 733, basandosi su una serie di iscrizioni caldee che, affermando, erano visibili sul manto della Madonna: L. ORLANDINI, *Trapani in una breve descrizione tratta fuori del compendio di cinque antiche città di Sicilia*, Palermo, Gio. Antonio de Franceschi, 1605, pp. 64–69. La maggior parte degli autori moderni ha adottato la datazione di Orlandini: MANNO, *Breve descrizione dell'effigie della Gloriosissima sempre Vergine Madre di Dio Signora Nostra*, cit., p. 11; CAVARRETTA, *Racconto delle fattezze, ed imagine della gloriosissima sempre Vergine Maria*, cit., [p. 4]; NOBILE, *Il tesoro nascoso*, cit., p. 55.

ai tempi e alle modalità che permisero al sacro simulacro di passare da Cipro a Gerusalemme, rimane irrisolta⁷. La maggior parte degli autori moderni fa coincidere l'incipit della narrazione del mitico viaggio con la partenza della scultura dalla Terra Santa, a seguito della conquista, da parte dell'esercito di Saladino, nel 1187⁸.

Un gruppo di Cavalieri Templari di Pisa, affezionati all'immagine sacra, decise di portarla al sicuro, lontano da Gerusalemme: la imballarono in una cassa di legno e la caricarono su una nave che avrebbe dovuto condurla in salvo in Italia. A metà tragitto, una violenta tempesta costrinse la nave a cercare rifugio in un porto di Lampedusa. In segno di riconoscenza, per il miracoloso salvataggio venne costruita sull'isola una chiesa in onore della Madonna. Nonostante ciò, la statua non aveva ancora raggiunto la sua destinazione. I Templari continuarono il loro viaggio verso la Penisola italiana, ma il mare si fece nuovamente impetuoso e spinse la nave verso la Sicilia. La spedizione approdò quindi nel porto di Trapani. Qui il mare impediva costantemente alla nave di salpare di nuovo. I Cavalieri Templari decisero allora di sbarcare la statua e di farla custodire temporaneamente nell'armeria locale, mentre proseguirono il viaggio verso Pisa. All'arrivo nella città toscana, chiesero ai trapanesi di inviare loro la statua, ma nonostante i ripetuti tentativi, i buoi – che avrebbero dovuto trainare, verso il porto, il carro con la scultura – si diressero alla chiesa carmelitana della Santissima Annunziata (fuori città), dove – secondo la leggenda – la Madonna decise di stabilirsi [fig. 5].

Per molti decenni, la scultura della Vergine Maria attraversò il Mediterraneo in un viaggio tumultuoso dove il mare sembra agire come esecutore della volontà divina. Si noti in parallelo che la stessa successione di “pianure liquide comunicanti”⁹ consentiva di connettere con continuità i diversi regni mediterranei della Corona d'Aragona prima e dell'Italia Spagnola poi. Il caso della Madonna di Trapani non è pertanto isolato: la Sicilia è stata il rifugio di numerose altre Madonne itineranti. La leggenda della Madonna della Scala [fig. 6], ad esempio, narra che un giorno la nave che trasportava l'icona rimase miracolosamente bloccata nel porto di Messina. Questo avvenne perché i marinai avevano rubato l'immagine, sottraendola da una chiesa in Siria. Di conseguenza, si decise di sbarcarla, con una solenne processione. Una volta a terra, il dipinto divenne immediatamente talmente pesante, da non poter essere più spostato. Nonostante ciò, i fedeli riuscirono nell'impresa di caricarlo su un carro che condusse l'opera fino al convento delle monache benedettine, fuori città¹⁰.

⁷ Nobile ricorda che un gruppo di Cavalieri Templari trasportò la statua da Cipro alla Palestina nel 1130 circa: NOBILE, *Il tesoro nascosto*, cit., pp. 67–68. Tuttavia, è l'unico autore a descrivere in dettaglio questa parte del viaggio della Madonna.

⁸ La seguente narrazione si fonda sulla versione di Gumpfenberg, il quale aveva ottenuto le informazioni dal gesuita Hieronymus Lagano: GUMPFENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 1, pp. 172–175. Nel 1605, Orlandini riportò due diverse tradizioni orali che differiscono per gli attori coinvolti nel recupero della statua. In una versione, furono i Cavalieri Ospitalieri a portare la statua a Trapani, nell'altra i Cavalieri Templari. Nella seconda versione, si narra che i Templari gettarono la statua in mare e fu fortunatamente recuperata dai pescatori: ORLANDINI, *Trapani in una breve descrizione*, cit., pp. 56–59.

⁹ Espressione con la quale Braudel descriveva il Mediterraneo, per la facilità di circolazione, nelle sue acque, di idee, merci e uomini. F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (trad. C. PISCHEDDA), Milano, Mondadori, 2011. L'opera seminale – per gli studi sulla mobilità e le civiltà mediterranee connesse all'imperialismo spagnolo – di Braudel è apparsa per la prima nel 1948, in francese (*La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*); è stata poi rivista e ripubblicata dall'autore nei decenni successivi.

¹⁰ GUMPFENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 1, pp. 169–171; P. SAMPERI, *L'Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, Messina, Giacomo Mattei, 1644, pp. 314–317. Gumpfenberg basò il suo resoconto delle immagini miracolose a Messina in gran parte sull'antologia delle Madonne in Sicilia di Placido Samperi. Per facilitare la lettura comparata, di seguito si farà riferimento a entrambe le fonti.

L' *Atlas Marianus* di Gumpfenberg rivela come la Sicilia fosse una destinazione elettiva per la comparsa e la venerazione di immagini miracolose. Un'analisi statistica di tutte le voci relative alle immagini mariane, raccolte nell' *Atlas Marianus*, porta alla conclusione che l'isola fosse, di gran lunga, la regione con la maggior presenza di Madonne - molte delle quali giunte da luoghi lontani¹¹. Tra queste, spiccavano le duplicazioni dell'Odigitria o Madonna d'Itria (nome con cui è conosciuta in Sicilia) dipinta secondo la tradizione da San Luca e il cui "originale"¹² era conservato a Costantinopoli¹³. L' *Atlas Marianus* elenca non meno di cinque dipinti di questa icona bizantina a Messina, sottolineando chiaramente il loro status di "copia" (denominata *ectypus* nella versione latina e *Copia, Abriß, o Ebenbild* nella traduzione tedesca) e il loro legame con il modello originario sulle rive del Bosforo¹⁴. Molti di questi dipinti arrivarono in Sicilia, insieme alle comunità greche che si stabilirono nell'Italia meridionale. Ad esempio, la Madonna d'Itria, custodita nella chiesa della Confraternita di S. Nicolò de' Greci, venne portata a Messina, da alcune famiglie nobili, scappate dal Peloponneso a causa di un attacco turco nel 1533 [fig. 7]¹⁵.

Non solo le immagini ma anche le pratiche legate al culto, «all'antica maniera costantinopolitana» («*auff die alte Constantinopolitanische Weiß*»), vennero introdotte dalle comunità greche giunte a Messina¹⁶. Nelle voci sull'Odigitria nell' *Atlas Marianus* emerge chiaramente l'importanza attribuita

¹¹ Per l'Italia, che comprende fondamentalmente l'intera Penisola Italiana, sono elencate un totale di 236 Madonne, subito seguite dalla *Germania Superiore* con 195, la *Germania Inferiore* con 163, la *Spagna* con 160 e, infine, la *Sicilia* con l'impressionante numero di 127 santuari mariani. L'abbondanza di immagini miracolose siciliane rappresentate nell' *Atlas Marianus* è certamente dovuta in parte al fatto che i frati siciliani parteciparono con grande entusiasmo al progetto di Gumpfenberg, inviandogli diligentemente parecchie informazioni. Per un'analisi dettagliata della partecipazione delle varie province gesuite al progetto dell'Atlante, si veda A. DELFOSSE, *L'Atlas Marianus, une entreprise collective*, in O. CHRISTIN, F. FLÜCKIGER, N. GHERMANI (a cura di), *Marie mondialisée*, cit., pp. 133-143.

¹² I termini "originale" e "copia" sono utilizzati, in quanto gli autori della prima età moderna, come Wilhelm Gumpfenberg, operavano con tale coppia di termini, distinguendo tra *ectypus* e *prototypus* in latino e tra *Kopie* e *Original* in tedesco. Sul concetto di somiglianza e sul rapporto tra "originale" e "copia", nell'ambito delle immagini miracolose della Vergine Maria: cfr. M. HOLMES, *Reproducing Sacred Likeness in Early Modern Italy*, in A. PUTZGER, M. HEISENBERG, S. MÜLLER-BECHTEL (a cura di), *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2018, pp. 27-44; K. NOREEN, *Negotiating the Original: Copying the Virgin of Guadalupe*, «Visual Resources: An International Journal on Images and Their Uses» 33 (2017), pp. 1-22; EAD., *The Icon of Santa Maria Maggiore, Rome: An Image and Its Afterlife*, «Renaissance Studies», 19, 4 (2005), pp. 660-672.

¹³ SAMPERI, *L'Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, cit., p. 159: «Itria è nome da Siciliani abbreviato, come è loro antico costume di sincopare i nomi, dalla parole greca Odigitria, ritenendo le ultime sillabe, d'Itria».

¹⁴ Cfr. le voci sulle Madonne dell'Itria in GUMPFENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 4, pp. 113; 141; 158-159; 193-194; 296-298; e quelle corrispondenti in SAMPERI, *L'Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, cit., pp. 161-172, 158-160, 491-492, 536-542, 610-613.

¹⁵ GUMPFENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 4, p. 193: «Under anderen Sachen / so sie mitgebracht / ist dises Bild gewesen / welches ein Ebenbild von deme / so zu Constantinopol von Odigitria den Namen gehabt / und deß H. Lucas Hand seyn solle». SAMPERI, *L'Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, cit., p. 536: «Nella medesima Pieve di S. Matteo, nel Piano di S. Gio. Battista, vedesi il Tempio di S. Nicolò de' Greci, ove si riverisce l'antica Imagine della B. Vergine Odigitria, collocata al lato destro dell'Altar maggiore, & è copia, come è fama appresso i Greci, dell'originale dipinto da S. Luca, ch'era in Constantinopoli [...]». Sulla comunità dei greci e le sue chiese a Messina, si veda G. RESTIFO, *Messina, una città multi-etnica nel mondo mediterraneo*, in A.N. ESLAMI, M. FOLIN (a cura di), *La città multi-etnica nel mondo mediterraneo: porti, cantieri, minoranze*, Atti del convegno (Genova, 4-5 giugno 2018), Milano, Bruno Mondadori, 2019, pp. 48-57, 55.

¹⁶ GUMPFENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 4, p. 113: «Aber es hat darumb deß Volcks Andacht nit nachgelassen / sonder noch alle Wochen an den Erchtägen / auff die alte Constantinopolitanische Weiß / solches besuchen / und an dem dritten Oster-Tag mit einem vornehmen Fest verehren». Sulla Madonna Odigitria in Sicilia, cfr. M. BACCI, *Gli Hodigoi in Sicilia*, in G. BORDI et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp. 137-44.

al loro status di “copie”. In effetti, è proprio il fatto di essere fedeli repliche di un ritratto di Maria attribuito a San Luca a conferire a tali immagini la loro auratica autenticità. Lungi dall’essere considerate opere di minor valore, l’adesione al modello iniziale – ritenuto prezioso, sacro e miracoloso – consentiva loro di incorporarne il potere salvifico e la sacralità storica, connettendo all’unisono una geografia culturale estesa, spesso coincidente con le rotte mediterranee e i network religiosi e politici del tempo.

La Sicilia infatti intratteneva stretti rapporti non solo con l’Impero Bizantino ma anche con il Viceregno di Napoli, da cui furono importate diverse copie. La Madonna del Bosco, ad esempio, attirava ogni anno folle di pellegrini messinesi che attraversavano il mare per recarsi al santuario calabrese, attratti «come una calamita [richiama] il ferro», finché non ottennero il permesso di consacrare all’amata immagine una cappella a Messina¹⁷. Un’altra Madonna, di origine napoletana e venerata a Messina, era la Madonna della Consolazione degli Afflitti. Nel 1617 fu istituita una confraternita, dedicata alla sepoltura dei poveri, altrimenti destinati ad essere gettati in mare. Dopo la costruzione della chiesa, chiamata ad accogliere tale confraternita, si scatenarono accese discussioni: occorreva decidere a quale Madonna dovesse essere intitolato l’altare maggiore. Alla fine, un viaggiatore napoletano mostrò una copia della Madonna della Consolazione che portava al collo e si decise di dipingere proprio quell’immagine sull’altare¹⁸. Non solo i Napoletani ma anche gli Spagnoli promossero la venerazione delle immagini mariane – legate ai grandi culti delle loro terre d’origine e ai più potenti centri di pellegrinaggio. Non sorprende quindi che alcune delle più famose Madonne della penisola iberica, come la *Virgen de Guadalupe* o la *Virgen de Montserrat*, abbiano trovato posto anche a Messina¹⁹.

L’arrivo di numerose Madonne, inizialmente dall’Impero Bizantino e poi dal Regno di Napoli e dalla Spagna, trasformò la Sicilia in un centro di devozione mariana che – se consideriamo quanto riferisce Gumpfenberg – appare unico nella sua portata. È stata soprattutto l’importazione di copie a rendere la Sicilia il fulcro di una rete di luoghi sacri in cui si veneravano culti che poi si diffusero in tutto il mondo cattolico. In tale processo, la posizione dell’isola quale polo commerciale marittimo interregionale svolse un ruolo fondamentale. Più di una volta, navi provenienti dal Mediterraneo orientale giunsero sulle coste siciliane e furono (miracolosamente) costrette a fermarsi e a separarsi dal loro carico più prezioso: un’immagine della Vergine Maria²⁰. Questo fu il destino della nave che

¹⁷ GUMPPENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 4, p. 169: «In Calabria / so ein Theil deß Königreich Neapol / ist ein Mutter Gottes Bild / von der Dornheck / genannt / welches die Pilgram zu sich ziehet / als wie der Magnet das Eysen / auch so gar über das Meer Sicilien». SAMPERI, *L’Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, cit., pp. 550-552.

¹⁸ GUMPPENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 4, pp. 287-288; SAMPERI, *L’Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, cit., pp. 478-481.

¹⁹ Per la *Virgen de Guadalupe* cfr. GUMPPENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 4, pp. 257-258; Samperi, *L’Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, cit., p. 597: «Fù introdotta la venerazione di questa sacra Imagine alcuni anni sono da un certo Castellao divoto della Madonna di Guadalupe, chiamato Benedetto Hernandez, da cui fù fatta scolpire ad esempio di quella cotanto famosa nella Spagna [...]». Per la *Virgen de Montserrat* cfr. GUMPPENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 4, pp. 260-261; SAMPERI, *L’Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, cit., p. 601: «Si eresse per commodità di quelle famiglie, che ivi habitavano un’Oratorio nel principio dedicato all’Arcangiolo S. Michele, mà essendo poi Castellano Francesco Beltrandes de Timigamo huomo di molta divotione verso la B.Vergine di Monserrato in Spagna, verso l’anno 1600, fece dipingere dal Cardillo famoso Dipintore quella Imagine, la quale riuscì à maraviglia bella, e fece, che quell’Oratorio si chiamasse nell’avvenire di Monserrato».

²⁰ Le immagini miracolose di Messina, giunte via nave o impossibilitate a lasciare l’isola, includono: Madonna di Porto Salvo (*Unser lieben Frauen Bild von dem sichern Meerhafen*), GUMPPENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 1, pp. 299-301; Madonna dell’Alto (*Unser lieben Frauen Bild in der Höhe*), *Ibidem*, vol. 1, pp. 304-307; Madonna della Carità (*Unser lieben Frauen Bild von der Liebe*), *Ibidem*, vol. 4, pp. 160-161; Madonna della Grotta (*Unser lieben Frauen*

trasportava la Madonna della Gratia, scoperta un giorno al largo della costa da un nobile messinese [fig. 8]:

[Il nobile] Chiese loro [ai marinai] da dove venissero e che tipo di merce trasportassero. Gli risposero: dalla Palestina con merci ordinarie e lo invitarono a salire sulla nave. Tra tutte le merci, trovò alcune immagini dipinte [*abgemahlet*] della Nostra Signora, che i cristiani dovevano vendere per non andare in rovina: Ne comprò tre che gli piacevano e le portò con sé affinché la nave potesse continuare la sua rotta. Commoato da questo miracolo, costruì subito una chiesa e pose sull'altare la più bella di queste tre immagini²¹.

Secondo quanto devotamente riportato, nella narrazione miracolosa, comprese nel carico della nave vi erano diverse immagini della Vergine Maria, prodotte in Oriente, per essere vendute ai cristiani in tutto il Mediterraneo. La Sicilia agiva infatti come centro propulsore di un traffico internazionale di merci. Tali movimenti e scambi includevano anche immagini sacre e repliche di celebri raffigurazioni mariane.

Il fatto che numerose immagini trovassero rifugio in Sicilia costituiva una risposta ai conflitti religiosi e supportava la causa del cattolicesimo pervasivo nell'isola, "zona di contatto" ai confini dell'Impero. In questo senso, l'*Atlas Marianus*, testimonia come il ruolo del Regno di Sicilia, nella difesa della fede cattolica - dalla sua cristianizzazione alla Controriforma - quale avamposto (religioso e politico) di fronte all'immanente e contiguo mondo musulmano fosse costruito sistematicamente, attraverso l'accumulo di immagini sacre come pure attraverso le narrazioni (effettive e leggendarie) dei loro itinerari mediterranei. Tuttavia nell'isola le immagini mariane non erano soltanto oggetto di importazione - come suggerito dalle leggende - ma venivano anche esportate oltremare. Il culto di alcune Madonne siciliane si diffuse (o venne accertamente distribuito) infatti nei mondi cattolici e iberici grazie alla circolazione di copie, come nel caso della Madonna di Trapani.

Bild von der Grotta), *Ibidem*, vol. 4, pp. 226-227; Madonna Annuntiata (*Unser lieben Frauen Bild der Verkündigung*), *Ibidem*, vol. 4, pp. 243-244; Madonna della Provvidenza (*Unser lieben Frauen Bild von der Vorsichtigkeit*), *Ibidem*, vol. 4, pp. 274-275; Madonna della Stella (*Unser lieben Frauen Bild von dem Stern*), *Ibidem*, vol. 4, pp. 277-278; Madonna di Calispera (*Unser lieben Frauen Bild von Calispera*), *Ibidem*, vol. 4, pp. 305-306. Voci corrispondenti si trovano in SAMPERI, *L'Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, cit., pp. 156-158; 380-381; 500-501; 576-580; 582-583; 603-604; 608-609; 640-641.

²¹ GUMPPENBERG, *Marianischer Atlaß*, 1673, cit., vol. 4, pp. 195-196: «Er fragte sie / woher sie kämen / was sie für Wahren führten / sie sagten: auß Palästina mit gewöhnlichen Wahren / und ladeten ihn in das Schiff / under alderen Wahren fand er etliche abgemahlte unser lieben Frauen Bilder / so die Christen verkauffen müsten / auff daß sie nit zu Grund giengen: drey / so ihme gefallen / hat er gekaufft / und mit sich genommen / darauff das Schiff seinen Lauff hat wider können fortnemmen. Ab disem Wunder bewegt / hat diser Herr alsbald ein Kirch gebauet / und das schönste auß disen dreyen Bilderen darinn auff den Altar gestellet». SAMPERI, *L'Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Potettrice di Messina*, cit., p. 569: «Seguì à domandargli il Gentilhuomo, d'onde venissero, e che merci portassero; replicarono questi, che venivano da Levante, e che, con altre mercantie, alcuni belli, e curiosi Quadri portavano, ch'erano stati di quella povera Christianità da' Saraceni affitta in Levante; & entrando, come si suole, da un ragionamento in un altro, invitarono il Gentilhuomo à montar in Nave, per vedere se alcuna di quelle mercantie gli fosse piaciuta; & egli vi montò volentieri, e fra le molte curiosità vidde alcuni Quadri alla maniera greca di quella prima antichità, per quanto parevano, con le Imagini sacre di Christo nostro Salvatore, della B. Vergine, e di altri Santi, che come essi dicevano da' Greci Levantini comperati haveano; de' quali, per non essere dalla fiera tirannide de' Mahomettani profanati, assai malvolentieri si privavano, con darli loro à baratto. Scelse quegli fra tutti, tre divotissime Imagini della Madonna assai venerande, con dargli quel danaro, che gli chiesero; & essendo questi smontato in terra, incontenente si scostò da se stessa la Nave, con tanta velocità dal lito, che non diede tempo al Gentilhuomo di mandar al cortese Padrone qualche rinfresco, come nell'animo suo designato havea».

La vita marittima delle copie della Madonna di Trapani. Nuestra Señora de Trápana e la battaglia navale della Casa di Osuna

Repliche in alabastro della Madonna di Trapani sono attualmente conservate in musei, conventi e chiese in Sicilia, Sardegna, Italia continentale, Malta e, soprattutto, in Spagna. Una di queste è approdata in Andalusia, a Osuna, dove è conosciuta come *Nuestra Señora de Trápana* [fig. 9]. Non è noto quando e come la copia abbia raggiunto la penisola iberica. Ciò che è certo è che la statua fu donata, al monastero dei mercedari di Osuna dalla sua patrona, Isabel de Sandoval y Padilla IV Duchessa di Osuna, nel 1626, alla fondazione del complesso religioso²².

La scultura in alabastro misura circa 80 centimetri di altezza e conserva ampie parti della policromia originale: le tuniche mostrano tracce di ornamenti in oro, così come il blu del mantello della madre e il rosso della veste di Gesù Bambino. Anche i capelli, gli occhi e le labbra sono dipinti. Entrambi indossano una corona d'argento, fissata al capo con un chiodo di legno. La scultura è di origine italiana e molto probabilmente venne realizzata in una delle botteghe trapanesi citate da Vincenzo Nobile²³.

Non solo la copia in sé ma anche il fatto che il *Monasterio de la Encarnación y Nuestra Señora de Trápana* sia espressamente posto sotto il suo patrocinio testimonia il forte legame tra Osuna e la Madonna di Trapani. Nell'atto costitutivo del maggio 1626, l'intitolazione del monastero alla Madonna è menzionata ben due volte quale condizione per la sua stessa fondazione, in quanto Doña Isabel fece voto «che se Nostro Signore avesse disposto di donarle un figlio da questo matrimonio, avrebbe fondato un Convento di Religiose Mercedarie Scalze nella sua città di Osuna con il titolo dell'Incarnazione di Santa Maria di Trapani»²⁴. Dopo la nascita del primo figlio, Pedro, nel 1624, e del secondo figlio, Gaspar, un anno dopo, la duchessa e il marito si impegnarono dunque a costruire un monastero a Osuna, concordando pagamenti annuali e donazioni di beni per il sostentamento e del monastero e della sua chiesa.

Perché la Madonna di Trapani sia stata scelta come patrona del monastero rimane oggetto di discussione. Doña Isabel de Sandoval era la moglie di Juan Téllez-Girón y Enríquez de Ribera, IV Duca di Osuna, il quale, come suo padre prima di lui, fu Viceré di Sicilia dal 1655 fino alla morte, l'anno successivo. Considerando che la duchessa donò la copia quasi trent'anni prima che il marito assumesse l'incarico di viceré a Palermo, non è chiaro come sia entrata in contatto con la Madonna siciliana. Vincenzo Nobile, da parte sua, attribuisce la profonda devozione di Isabel de Sandoval all'eleganza celestiale della scultura, alla sua vivacità e al suo dinamismo:

²² Sulla fondazione del monastero mercedario di Osuna, si veda E CANO MANRIQUE, *Fundación en Osuna del Monasterio de la Encarnación de Trápana de Madres Mercedarias Descalzas (14 de noviembre de 1626)*, Madrid, [s.l.], 2001. Sulla copia della Madonna di Trapani a Osuna, cfr. J. L. ROMERO TORRES, P. J. MORENO DE SOTO (a cura di), *A imagen y semejanza: escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna: Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna*, catalogo della mostra (Osuna), Osuna, Patronato de Arte de Osuna, 2014, pp. 80-83; A. MORÓN CARMONA, *La configuración artística del monasterio de la Encarnación de Osuna en la segunda mitad del siglo XVIII*, «Laboratorio de arte», 28 (2016), pp. 208-303, 285-286.

²³ NOBILE, *Il tesoro nascosto*, cit., pp. 579-581.

²⁴ Trascrizione in: J. I. MARTÍNEZ DEL BARRIO, *Mecenazgo y política cultural de la casa de Osuna en Italia: (1558-1694)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, vol. 2, p. 1426. «En cumplimiento de un voto que dicha Señora Duquesa nuestra Patrona avia echo quando casso con el Excelentissimo Señor Don Juan Tellez Giron, de que si Nuestro Señor fuese servido en darle un hijo de este matrimonio fundaria un Convento de Religiosas Mercedarias Descalzas en su villa de Osuna con titulo el Encarnacion de Santa Maria de Trapan».

Di questo suo sentimento si fù anche D. Isabella Sandoval Duchessa d'Ossuna, e Viceregina della Sicilia, la quale quando la mirò, come se in estasi fosse, dopo un quarto voltatasi à circostanti, esclamare fù udita, chi la vuol più bella, non la vadi cercando nel mondo, che non la troverà, mà nel Cielo. Ove sol si rinviene, & in tanto è più bella nell'Empiero, perche è viva, hà anima, hà moto²⁵.

Nobile ricorda l'euforia della duchessa, nel descrivere la bellezza dell'opera, nel corso di una visita di Isabel de Sandoval alla Madonna, di cui non sappiamo se e quando sia avvenuta. Ad ogni modo, poiché i suoceri della duchessa, Pedro Téllez-Girón, III Duca di Osuna (1574-1624) e sua moglie, Catalina Enríquez de Ribera Cortés, tennero viva la loro devozione per l'immagine miracolosa durante il mandato dello stesso Pedro, come viceré di Sicilia, dal 1611 al 1616, Isabel de Sandoval ebbe sicuramente diverse occasioni per entrare in possesso di una delle copie.

Infatti, il viceré Pedro Girón e la viceregina Catalina Enríquez de Ribera furono tra i più ardenti devoti della Madonna nel corso del loro soggiorno siciliano, come dimostrano numerose donazioni. Gli inventari del santuario testimoniano che la coppia donò un totale di otto lampade d'oro e d'argento, superando di gran lunga il numero di omaggi offerti dall'insieme delle altre famiglie nobili²⁶. Uno dei doni della Casa Osuna alla Madonna di Trapani si rivelò decisivo per l'esito vittorioso di una battaglia navale, vinta dal duca Pedro Girón, durante il suo mandato come viceré. Un intervento miracoloso che ricorda il potere riconosciuto alla grazia mariana - Nostra Signora della Vittoria (poi del Rosario con Gregorio XIII), *Auxilium Christianorum* - nell'esito dirompente della Battaglia di Lepanto (1571) vinta dalla Lega Santa.

Dal momento in cui assunse la carica di viceré di Sicilia a Palermo nel 1611, Pedro Girón iniziò a formare una flotta corsara che si dimostrò più potente delle stesse flotte reali di Sicilia e Napoli unite insieme. La flotta aveva il duplice scopo di difendere la costa da un possibile attacco ottomano - tanto temuto dal duca - e di praticare la pirateria per incrementare le entrate personali dello stesso Pedro Girón²⁷. Poco dopo l'insediamento come viceré di Napoli, nel 1616 arrivò la notizia che la sua flotta aveva sconfitto gli ottomani nella battaglia di Capo Celidonia (14-16 luglio), tra le coste di Rodi e Cipro. Le fonti riportano che l'*armada* spagnola - composta da cinque galeoni e da una *patache* (nave da guerra e da ricognizione, leggera e veloce), con a bordo 1600 soldati di cui 1000 moschettieri, mise in fuga una flotta ottomana di 55 galeoni con circa 8000 soldati. Le navi del duca erano salpate da Trapani il 2 giugno 1616, al comando di Francisco de Rivera y Medina, essendo il viceré venuto a conoscenza che un'armata ottomana era intenzionata ad attaccare la Sicilia e la Calabria²⁸.

²⁵ NOBILE, *Il tesoro nascosto*, cit., pp. 523-524.

²⁶ M.C. DI NATALE, *I doni del viceré d'Ossuna alla Madonna di Trapani*, in E. SÁNCHEZ GARCÍA, M.C. RUTA (a cura di), *Cultura della guerra e arti della pace: il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, *Materia Hispánica* 1, Napoli, Tullio Pironti, 2011, pp. 257-266; EAD., V. ABBATE (a cura di), *Il tesoro nascosto: Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, [Palermo], Ed. Novecento, 1995, pp. 21-22.

²⁷ L.M. DE LINDE DE CASTRO, *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, *Ensayos* 251, Madrid, Encuentro, 2005, pp. 101-104; M.Á. DE BUENES IBARRA, *Osuna en Sicilia: El turco en la estrategia del imperio en el Mediterráneo*, in E. SÁNCHEZ GARCÍA, M.C. RUTA (a cura di), *Cultura della guerra e arti della pace: il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, *Materia Hispánica* 1, Napoli, Tullio Pironti, 2011, pp. 123-143.

²⁸ LINDE DE CASTRO, *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, cit., p. 123; A. REDONDO, *La lucha contra el Turco del III duque de Osuna según las "relaciones de sucesos" (1611-1620): puest en escena y propaganda personal*, in E. SÁNCHEZ GARCÍA, M.C. RUTA (a cura di), *Cultura della guerra e arti della pace: il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, *Materia Hispánica* 1, Napoli, Tullio Pironti, 2011, pp. 395-416, 403-404.

Fin dall'inizio, la Madonna di Trapani assunse un ruolo cruciale nella narrazione della battaglia navale. La *Relación de la Batalla Naval*, pubblicata nel settembre 1616 per annunciare il successo militare, menziona generosi doni da parte del viceré all'immagine della Vergine Maria a Trapani, tra cui quattro abiti di broccato e due corone d'oro. Fece inoltre benedire uno stendardo raffigurante l'Immacolata Concezione per garantire la protezione celeste durante il viaggio della sua flotta²⁹. L'esame degli inventari del monastero carmelitano di Trapani conferma la donazione delle due corone d'oro da parte del duca di Osuna, tra settembre 1615 e febbraio dell'anno successivo. Le due corone d'oro traforate appaiono per la prima volta nell'inventario del monastero del febbraio 1616, in cui il duca è chiaramente identificato come donatore³⁰. Negli inventari degli anni precedenti, incluso quello del settembre 1615, sono elencate due corone d'argento: una con due pietre di colore diverso e una stella d'oro sul davanti, destinata alla Madonna, e un'altra per il Bambino Gesù, decorata con due pietre, presumibilmente simile a un dipinto della statua conservato a Toledo [fig. 10]³¹.

L'autore della *Relación* non esita a paragonare la battaglia di Capo Celidonia al più famoso trionfo della Lega Santa sull'Impero Ottomano a Lepanto, assegnando al duca di Osuna il ruolo di Giovanni d'Austria e alla Madonna di Trapani quello della Madonna del Rosario³². Nella tradizione narrativa

²⁹ S. DE AGUIRRE, *Verdadera relacion de la batalla naval, y gran victoria, que cinco Galeones, y un Patache del Excelentissimo señor Duque de Ossuna Virey de Napoles, tuvieron sobre el cabo de Celidonia; y contra cinquenta y quatro Galeras, y la Real del Turco. Escrita por carta del fin de Setiembre, deste presente año de 1616*, Madrid, por Luys Sanchez; y por su original en Sevilla, por Francisco de Lyara, 1616, Biblioteca Nacional de España BNE, VE/58/95, [2v.]: «[...] Y a su Magestad, fue a nuestra Señora de la Anunciada, que está una milla de la ciudad (imagen de gran devocion, y concurso en el dicho Reyno, particularmente de los navegantes) y la ofrecio quatro vestidos de brocado muy ricos, y dos coronas de oro de mucho valor. Y aviendo dado la benedicion a su estandarte, que es de damazco azul, bordado en el una imagen de la limpia, e inmaculada Concepcion de nuestra Señora, antigua, y perpetua patrona de la casa de Ossuna, le hizo enarbolar en el galeon Capitan de esta misma advocacion». Sulla devozione di Pedro Girón, in particolare per l'Immacolata Concezione, cfr. MARTÍNEZ DEL BARRIO, *Mecenazgo y política cultural de la casa de Osuna en Italia*, cit., pp. 589-599; LINDE DE CASTRO, *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, cit., pp. 307-309; P.J. MORENO DE SOTO, *Dogma, poder e ideología: La Casa de Osuna y la devoción a la Inmaculada Concepción*, Osuna, Amigos de los Museos de Osuna, 2006, pp. 107-140.

³⁰ *Inventarium bonorum Mobilium Devotissimi Conventus Sanctissimae Annunciatae Invictissimae Civitatis Drepani factum innovatum et reformatum die Primo februarii XIII Indicionis 1616, Gubernante Carmeliticam Religionem Reverendissimo Patre Magistro Gregorio Rosetta Provinciale, Priore Domus Reverendo Patre Francesco Cavardio Iuliano, Patre Michael Angelo Balisterio et Patre Marcello Bavera. Sub Priore Cirillo Mallea*, ms. della Biblioteca del Museo Regionale Pepoli di Trapani, nr. 49.5, fol. 150v.: «Due Corone tutte d'oro lavorati straforati di [peso] di [rot.a] due e mezzo una [per] la Madonna et l'altra del Xsto dati dal [S.] Duca d'Ossuna in cambio di quelle si piglio per sua devotione». Nel 1734, le corone donate dal Duca di Osuna furono sostituite da una coppia di corone commissionate dai Canonici Vaticani per l'incoronazione ufficiale della statua. Le corone che la Madonna di Trapani indossa oggi sono state realizzate nel 1935, sul modello di quelle del 1734, per il secondo centenario della prima incoronazione del simulacro, cfr. DI NATALE, ABBATE, *Il tesoro nascosto: Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, cit., pp. 227-228. Per una descrizione dettagliata della cerimonia di incoronazione del 1734, cfr. G. MONACO, *La Madonna di Trapani: storia, culto, folklore*, Napoli, Laurenziana, 1981, pp. 186-190.

³¹ *Inventarium bonorum Mobilium Devotissimi Conventus Sanctissimae Annunciatae Invictissimae Civitatis Drepani factum innovatum et reformatum die Primo septembris XIIIe inditione 1615 et 1616, Gubernante Carmeliticam Religione Reverendissimo Patre Magistro Sebastiano Fantone Generale, Patre Magistro Gregorio Rosetta Provinciale, Priore domus Patre Gabriele Renda, clavariis Patre Magistro Vito Maiorano, Patre Mattheo Fontana, Patre Mattheo Deliato, et Patre Pompeo Trucalà. Cancellario Patre Simone Candela*, ms. della Biblioteca del Museo Regionale Pepoli di Trapani, nr. 49.4, fol. 115v.: «Una Corona d'argento decora[ta], che stà sopra il Capo della Madona con dui pietre di diversi colori et incima di detta Corona al [dritto] della fronte v'è una stella tutta d'oro con [oltre] pietre atorno, allo [sudetta?] corona manca un pezzo di [fogliay]».

³² DE AGUIRRE, *Verdadera relacion de la batalla naval*, cit., [4r.]. Sul confronto tra le due battaglie, cfr. Redondo, *La lucha contra el Turco del III duque de Osuna según las "relaciones de sucesos" (1611-1620): puest en escena y propaganda personal*, cit., pp. 403-406.

della battaglia, il duca di Osuna e la Madonna di Trapani diventarono eminenti protagonisti nella difesa dell'Impero spagnolo. Ad esempio, il carmelitano Antonio de Santa María, nel suo racconto degli eventi in *Patrocinio de N. Señora en España* (1666), si riferisce al duca come a un “principe cattolico”, il quale, attraverso i suoi doni alla Madonna di Trapani, adempiva ai doveri cattolici di sovrano³³. Pertanto, la donazione del duca di Osuna alla Madonna di Trapani non rappresenta solamente un atto di pietà privata ma costituisce anche un gesto di notevole rilevanza politica, attestando la sua specchiata moralità e legittimando il suo potere.

Anche dopo il ritorno di Pedro Girón nella penisola iberica, la sua devozione alla Madonna di Trapani fu ininterrotta. Come apprendiamo da Vincenzo Nobile, durante gli ultimi anni di prigionia in Spagna³⁴, il duca soffrì molto per la lontananza dalla statua siciliana. La sua unica consolazione era la vista di un'immagine che la riproduceva³⁵. Nell'inventario dei beni del monastero carmelitano di Trapani del 1616 si legge che il duca donò le corone «in cambio di quelle che si pigliava per sua devotione»³⁶. Una nota a margine nelle voci dell'inventario di sei mesi prima spiega che queste due corone furono donate al duca di Osuna³⁷. Tali informazioni suggeriscono che avvenne una sorta di scambio e che il duca ricevette le corone precedenti come ringraziamento per averne donate di nuove. È possibile che siano state portate in Spagna per ornare il capo di una replica, forse la stessa copia che la duchessa donò al monastero di Osuna. Tuttavia non ne è rimasta traccia. Le corone d'argento che la scultura di *Nuestra Señora de Trápana* indossa oggi furono donate al convento dalla parente di una delle monache intorno alla metà del XVII secolo³⁸.

³³ A. DE SANTA MARÍA, *Patrocinio de N. Señora en España: discursos historiales, desde el nacimiento de Christo Señor Nuestro*, Madrid, Diego Diaz de la Carrera, 1666, p. 110: «Antes de zarpar las Navas para conseguir el buen successo que se esperaba, el Duque, como Principe catholico, fue en Romeria a N. Señora de la Anunciada; de nuestro Convento de Carmelitas de la Observancia, que esta fuera de Trapan, y le ofreció quatro vestidos de brocado, y dos Coronas de oro de mucho precio, para adornar sus Sagradas sienes».

³⁴ Per una biografia di Pedro Girón: LINDE DE CASTRO, *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, cit.; sulla prigionia e la morte del duca, *Ibidem*, pp. 275-282.

³⁵ NOBILE, *Il tesoro nascosto*, cit., pp. 525-526. «Che dirò qui del devotissimo Don Pietro Giron, Duca d'Ossuna, tetrarca delle Spagne, e Vicerè, il quale superò negl'ossequij, & omaggi verso la mia gran Signora, tutti gl'altri suoi pari, e per dir così, santamente impazzi, reputando felici quei Religiosi, à quali dal Cielo fù destinata la cura, la guardia, il servaggio d'una sì gran titolata dell'Empireo con dire: *Estime beatos los Carmelitas, que tienen esto gran tesoro en Trapan, e vivendo altrove col corpo, sempre pensava col cuore à lei. Questo è puoco, agonizando nella Spagna, l'unico suo lenitivo à tanti mali, era guardarne l'Imagine, che li servì di passaporto per il Cielo, col soavissimo nome di Maria la Trapanesa esalò lo spirito*». Dopo la morte del duca di Osuna, Francisco de Lyra pubblicò un opuscolo sugli ultimi giorni di prigionia di Pedro Girón, menzionando la presenza di un'immagine della Concezione della Nuestra Señora - anziché della Madonna di Trapani - che aveva accompagnato e consolato il morente. F. DE LYRA, *Discurso de muchas cosas notables y de edificación, que dixo e hizo en la prision, y al tiempo de su muerte, el Excell. Duque de Ossuna*, [s.l.], 1624, Biblioteca Nacional de España, VE/1328/8, [1v]: «Fue compañía continua de sus trabajos, un Christo pequeño pintado en una Cruz de madera, que le dio un Religioso, gran siervo de Dios, el qual casi siempre traía consigo, y quando algun pensamiento le afligia, se le ponía encima del corazon. Y la segunda compañía que tuvo, para allivio de sus trabajos, fue una imagen de la Concepcion de nuestra Señora, de la qual fue fumamente devoto, comol lo es, ya ha sido toda su casa, la qual se la dio el Sumo Pontifice».

³⁶ *Inventarium bonorum Mobilium Devotissimi Conventus Sanctissimae Annunziatae Invictissimae Civitatis Drepani factum innovatum et reformatum die Primo februarii XIII Indicionis 1616 [...]*, cit., ms. della Biblioteca del Museo Regionale Pepoli di Trapani, nr. 49.5, fol. 150v.

³⁷ *Inventarium bonorum Mobilium Devotissimi Conventus Sanctissimae Annunziatae Invictissimae Civitatis Drepani factum innovatum et reformatum die Primo septembris XIIIe inditione 1615 et 1616 [...]*, cit., ms. della Biblioteca del Museo Regionale Pepoli di Trapani, nr. 49.4, fol. 115v: «L'hà dato al Duca d'Ossuna per sua devotione».

³⁸ *Libro de la Sacristía de este convento de Ntra Sra de Trápana, de Descalzas de la Merced de esta Villa de Osuna*, <https://tamayorecuerdosdeunafamilia.es/archivos-y-catalogos-importantes-de-la-villa-de-osuna/> [ultimo accesso: 24 agosto 2023]: «Una corona de plata para ntra. Sra. de Trápana y otra para el Niño Jesús que dio Juan Muñoz Bocos a Sor Micaela de la Sma. Trinidad, su prima». Sulle corone cfr. MORÓN CARMONA, *La configuración artística del monasterio*

La Casa di Osuna nutriva una profonda devozione per la Madonna di Trapani, la quale era stata protagonista di uno dei momenti più gloriosi della storia della famiglia. Nel 1626, quando la duchessa donò la copia, erano trascorsi solo due anni dalla morte di Pedro Girón, il patriarca caduto in disgrazia. In quel periodo, la famiglia covava ancora l'ardente desiderio di riconquistare il favore reale. Così come la donazione delle corone alla Madonna, anche la diffusione di copie nella penisola iberica da parte della casa di Osuna deve essere interpretata quale atto di autopromozione politica. Infatti, l'empietà di Pedro Girón costituiva uno dei principali argomenti utilizzati dagli avversari per giustificare la cattura del duca. Pertanto, non sorprende che i suoi discendenti abbiano attribuito grande importanza sia alla memoria della devozione da parte del duca di Osuna per la Madonna di Trapani, sia al proficuo contributo della famiglia nella difesa e dell'Impero spagnolo e della cristianità.

Nuestra Señora del Rescate e la lotta per il cattolicesimo nel Mediterraneo

Già dal XIV secolo la Madonna di Trapani ha un ruolo preminente nella vita dei marinai. Era invocata nelle *sante parole*, una litania recitata prima dell'imbarco e durante le impervie traversate. Come dimostrato da Michele Bacci, la preghiera evocava una sorta di topografia sacra della costa mediterranea, elencando i luoghi di culto dedicati soprattutto alla Madre di Dio. Il percorso spirituale iniziava in Siria, attraversava l'Egeo, i Dardanelli e il Bosforo, proseguiva nel Mar Nero, passava per il Mar Ionio, l'Adriatico e il Tirreno, per poi arrivare al Mar Ligure e alle Isole Baleari, prima di spingersi fin nell'Atlantico. I marinai si rivolgevano nella preghiera a tali santuari nella speranza che apparisse loro un punto di riferimento sulla terraferma, guidandoli verso una destinazione sicura³⁹. Ludolphus de Sudheim, sacerdote tedesco e pellegrino in Terra Santa, nel suo diario di viaggio *De itinere Terrae Sanctae*, scritto tra il 1350 e il 1361, annotò che nessun viaggiatore avrebbe circumnavigato Capo San Vito senza visitare la vicina Madonna di Trapani o almeno salutarla durante la traversata⁴⁰.

Nel corso dell'età moderna, la Madonna di Trapani mantenne saldo il ruolo di protettrice dei naviganti. Allo stesso tempo, emerse il suo potere dirimente nel conflitto tra cattolici e musulmani, spostatosi, dopo la *Reconquista*, dal terreno di al-Andalus all'area marittima (meridionale) del

de la Encarnación de Osuna en la segunda mitad del siglo XVIII, cit., p. 286; M. J. SANZ SERRANO, *Orfebrería del Convento de la Encarnación de Osuna*, «Revista Archivo Hspalense», 190, 62 (1979), pp. 105-112, 106.

³⁹ M. BACCI, *Portolano sacro: santuario e immagini sacre lungo le rotte di navigazione del Mediterraneo tra tardo medioevo e prima età moderna*, in E. THUNØ, G. WOLF (a cura di), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance: Papers from a Conference Held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte)*, Atti del convegno (Roma, 31 maggio-2 giugno 2003, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2004, pp. 223-246.

⁴⁰ F. DEYCKS (a cura di), *Ludolphi, rectoris ecclesiae parochialis in Suchem De itinere Terrae sanctae liber: nach alten Handschriften berichtet*, Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 25, Stuttgart, Literarischer Verein, 1851, p. 19: «In hac civitate Trapana degunt fratres prædicatores imaginem beatæ Mariæ in specie annuntiationis eius depictam habentes, quam incolæ in maxima habent reverentia, etiam in mari navigantes; nam aliqua navis prope aliquatenus non transivit, nisi hanc imaginem salutarit vel visitarit, et credunt firmiter et dicunt, quod si aliqua navis transivit imagine non salutata vel visitata, absque tempestate ad propria non redirect». Traduzione italiana di M. BACCI, *Portolano sacro*, cit., p. 236: «In questa città di Trapani sono presenti i Frati Predicatori, che sono in possesso di un'immagine della beata Maria dipinta nella forma della sua Annunciazione, che gli abitanti, così come coloro che navigano in mare, hanno in massima riverenza; infatti per un certo tratto lì vicino non passa alcuna nave che non abbia salutato o visitato questa immagine, e credono fermamente e dicono che, se alcuna nave passasse senza aver salutato o visitato l'immagine non farebbe ritorno alla propria meta senza incorrere in una tempesta». Il resoconto di Ludolphus de Sudheim è altresì significativo, in quanto fa riferimento a un dipinto anziché a una scultura. Come giustamente sottolineato da Michele Bacci, è opportuno prendere in considerazione la possibilità che la statua in marmo abbia sostituito un dipinto precedente.

Mediterraneo⁴¹. Secondo Nobile, la Madonna aiutava le navi cristiane nella lotta contro i musulmani, salvando i membri dell'equipaggio dal naufragio o dalla prigionia⁴². Nel Seicento, si svilupparono leggende sulla Madonna di Trapani che narravano il salvataggio – grazie al suo prodigioso intervento – di cristiani schiavizzati o di musulmani convertiti al cristianesimo.

Nel 1687 fu pubblicata una *Relación* sul miracoloso salvataggio di 30 convertiti. La storia coinvolgeva quaranta cristiani di origine spagnola – imprigionati a Tunisi – che avevano instaurato amicizia con un gruppo di trenta “turchi” e “mori”, riuscendo a convincerli ad abbracciare la fede cattolica. Decisero quindi di imbarcarsi su una galea per raggiungere le terre cristiane e ricevere il battesimo. Tuttavia, durante il viaggio in mare, si trovarono in difficoltà e persero l'orientamento. In quel momento, decisero di collocare sull'altare un crocifisso e un'immagine della Vergine Maria e iniziarono a pregare per un aiuto divino. Miracolosamente raggiunsero le coste di Malta, dove furono accolti dai cavalieri dell'Ordine di San Giovanni e battezzati. Proseguirono il loro viaggio verso la Sicilia per visitare la Madonna di Trapani. Durante la traversata, furono colti da due navi tunisine e riportati a Tunisi, dove subirono una condanna a morte. Un violento terremoto interruppe la sentenza e, quando il terremoto si placò, i prigionieri scomparvero misteriosamente. Il 20 agosto 1687 riapparvero a Trapani, dove ringraziarono la Madonna di Trapani per il loro straordinario salvataggio e proseguirono il viaggio verso Roma⁴³. La leggenda mette chiaramente in luce l'influenza significativa della statua miracolosa di Trapani nel contesto religioso e politico del Mediterraneo della prima età moderna.

Non solo gli schiavi cristiani e i musulmani convertiti, ma anche le copie della Madonna di Trapani vennero coinvolte nel conflitto religioso in corso. A Saragozza, ad esempio, una copia in alabastro della Madonna di Trapani era venerata con il titolo di *Nuestra Señora el Rescate*, dopo essere stata “salvata” da Bartolomé Serrano, frate dell'Ordine della Santissima Trinità, il quale l'aveva acquistata per 30 *reales*, “salvandola” dalle mani di un musulmano ad Algeri⁴⁴. Serrano giunse ad

⁴¹ Sull'importanza della Madonna di Trapani nei conflitti politico-religiosi nel Mediterraneo, cfr. S. MERCECA, J. MUSCAT, *A Territory of Grace: Lampedusa during Early Modern Times*, «ÖT KONTINENS», 2 (2013), pp. 53-68; A.G. REMENSNYDER, *Mary, Star of the Multi-Confessional Mediterranean: Ships, Shrines and Sailors*, in N. JASPERT, C.A. NEUMANN, M. DI BRANCO (a cura di), *Ein Meer und Seine Heiligen: Hagiographie im mittelalterlichen Mittelmeer*, München/Paderborn, Wilhelm Fink/Ferdinand Schöningh, 2018, pp. 299-325; EAD., *Compassion, Fear, Fugitive Slaves, and a Pirates' Shrine: Lampedusa, ca. 1550 – ca. 1750*, in E. SOHMER TAI, K.L. REYERSON (a cura di), *Mapping Pre-Modern Sicily: Maritime Violence, Cultural Exchange, and Imagination in the Mediterranean, 800-1700, Mediterranean Perspectives*, Cham, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 149-172.

⁴² Cfr. NOBILE, *Il tesoro nascosto*, cit., p. 932: «Nel 1571. Nave franca lottando con Galeotte Turchesche per cannonata caduta nella munitione, andò per aria, mà gl'huomini nell'Ustica si salvarono». *Ibidem*, pp. 940-941: «Nel 1677. Capitan Gio: Ghirardi Olandese, partito da Napoli per Sicilia con Nave sua detta Lionessa, assalito da Caravella con 80. cannoni, e 500. guerrieri, che sbarcarono alcuni Turchi nella Nave, n'uccisero 100. e libero rimase».

⁴³ *Relacion verdadera y conversion milagrosa [sic] que ha obrado la magestad divina del Santo Christo de Burgos, por intercession de nuestra Señora de Trapana, que està en el reyno de Sicilia, con treita [sic] turcos, y moros que tenian estrecha amistad con quarenta christianos cautivos, de nacion españoles, los quales les fueron instruyendo en nuestra santa fè catolica, y se determinaron los moros à bolverse christianos, para lo qual juntaron gran cantidad de oro, plata y joyas de mucho valor, y fingiendo que iban à çaca de christianos, se embarcaron en vna galeota, y aportaron à las costas de Malta, donde recibieron el santo bautismo y desde allí passaron à Roma à besar los pies à su santidad, sucedido en los dias 16 y 20 de agosto deste año, con todo los demàs que verà el curioso lector : vino esta relacion à 14 de octubre de 1687, [s.n.], [1687], Biblioteca Nacional de España BNE, VE/124/15.*

⁴⁴ FRANCO MATA, *Hacia un corpus de las copias de la 'Madonna di Trapani' tipo A (España)*, cit., p. 80; J.A. SÁNCHEZ PÉREZ, *El culto mariano en España: Tradiciones, leyendas y noticias relativa a algunas imágenes de la Santísima Virgen*, Biblioteca de tradiciones populares 4, Madrid, Sucs. de S. Ocaña y Cia., 1943, p. 362. Un'altra *Virgen del Rescate*, con una biografia estremamente simile, era venerata a Madrid. Anche la statua madrilena fu riscattata da un monaco trinitario, dopo essere caduta nelle mani di corsari musulmani, durante un raid sull'isola di Tenerife. La statua fu trasportata al Convento de la Trinidad di Madrid, dove fece il suo ingresso trionfale nel 1618 come Nuestra Señora del Rescate,

Algeri nel 1670 e divenne amministratore degli ospedali che l'ordine aveva allestito nelle prigioni nordafricane per curare i prigionieri cristiani⁴⁵. Al suo ritorno in Spagna, nel 1677, donò la statua a Maria de Guadalupe di Lencastre, VI Duchessa di Aveiro. Quest'ultima la collocò nel suo oratorio privato e due anni dopo la donò al *Colegio de Santo Tomás de Villanueva* a Saragozza. L'opera non esiste più ma dalle fonti risulta che inizialmente venisse chiamata *Nuestra Señora de Trapana*, per rimandare al suo modello originario⁴⁶. Solo una volta donata alla chiesa, acquisì il titolo di *Rescate* «per ricordare a tutti il suo antico stato di prigioniera e per informare Saragozza del risarcimento che merita»⁴⁷.

La “Madonnetta” e i miracoli delle copie in mare

Le copie della Madonna di Trapani non erano solo oggetto di miracolosi salvataggi ma possedevano anche poteri straordinari, specialmente durante i viaggi in mare, come evidenziato da Nobile. Ad esempio, si racconta di una nave veneziana che salpò da Tripoli e, dopo aver doppiato Capo Bon, fu travolta per due giorni da una fortissima mareggiata. Tale drammatico evento distrusse le vele e spezzò l'albero maestro, mettendo in pericolo di naufragio la nave. Uno dei passeggeri estrasse una copia in alabastro della statua miracolosa, acquistata il 28 marzo 1605, e la collocò sull'albero spezzato. Alla vista della statua, il mare si sollevò e innalzò la nave di quasi due dita, consentendo ai venti di portarla verso Pantelleria, isola tra la Tunisia e la Sicilia. L'equipaggio sbarcò, portando con sé la statua della Madonna, mentre la nave sprofondò nelle profondità marine⁴⁸.

A Genova si trova un'altra copia della Madonna di Trapani. L'esemplare affrontò le prove del mare e poi venne portata in un santuario, situato sulla collina sopra il porto, dove i fedeli la venerano come la “Madonnetta” [fig. 11]⁴⁹. Secondo le cronache pubblicate, Giambattista Cantone, originario di Savona, aveva acquistato la statua in alabastro della Madonna con il Bambino da una bottega a Trapani nel 1686 con l'intenzione di assicurarsi una traversata sicura verso la sua città natale. Dato

accompagnata da circa 300 prigionieri cristiani liberati: J. PORTÚS, *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 74-75.

⁴⁵ B. PORRES ALONSO, *Los Hospitales Trinitarios de Argel y Túnez*, «Hispania Sacra, Missionalia Hispanica», 48, 98 (1996), pp. 640-717, 683-384. Sugli ospedali dell'Ordine della Santissima Trinità ad Algeri, cfr. E.G. FRIEDMAN, *Trinitarian Hospitals in Algiers: An Early Example of Health Care for Prisoners of War*, «The Catholic Historical Review», 66, 4 (1980), pp. 551-564.

⁴⁶ R.A. FACI, *Aragon, reyno de Christo, y dote de Maria Santissima: Fundado sobre la columna immobil de Nuestra Señora en su ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Oficina de Joseph Fort, 1739, p. 383: «Señora Doña Maria de Guadalupe, Duquesa de Aveyro; la qual colocò en su Oratorio tan Soberana Imagen; tenia esta su Invocacion primera con el titulo de Trapana, quiza por ser copia de aquella, que venera Sicilia [...]».

⁴⁷ *Ibidem*, «No conserva la S. Imagen el titulo de *Trapana*, porque la devocion quiso, tuviera otro, que acordara à todos su antiguo estado de *Cautiva*, y avisara a Zaragoza sus desagrazios mercedos».

⁴⁸ NOBILE, *Il tesoro nascoso*, cit., pp. 592-94. «Provollo ciò lo Scrivano detto Santariva d'una Nave Venetiana, nomata la Madonna di Casoppo, che partita da Tripoli, ricovratasi sotto Capo buono di Barbaria, corse per una fierissima tempesta due di colle vele sbrandellate, coll'alberto della maestra infranto, piena d'acqua talmente, che navigava con un mezzo lato in fondo. In tal frangente il detto Scivano cavò dalla sua cassa una figurina d'alabastro di Nostra Signora di Trapani, da lui compra nel 1605. à 28. di Marzo, e la ripose sul tronco dell'albero, già rotto con dire: Non sia mai ch'io di simil morte perisca. Miracolo evidente! alla vista della Statuetta cicurati i cavalloni del mare alquanto, deposero l'orgoglio, s'alzò la Nave quasi due dita; i venti con tutto ciò fecero correre il legno fin' alla Pantelleria, ove à pena diedero fondo, e sbarcarono gl'huomini in terra, che la Nave immantimente fù assorbita da flutti».

⁴⁹ L. MAGNANI, *Santuario della Madonnetta*, Guide di Genova 18, Genova, Sagep Editrice, 1976; E. CAVALLARI, *La Madonnetta*, Genova, Officina Grafica Parodi, 1977; J. GARNETT, G. ROSSER, *Spectacular Miracles: Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*, London, Reaktion Books, 2013, pp. 121-22 e 206.

che il viaggio per mare era pericoloso e incerto, «volle provvedersi d'una guida sicura, a cui affidar potesse i pericoli della navigazione, cioè d'una Immagine di colei, che chiamasi dell'infido mare la Stella»⁵⁰. Il 22 ottobre dello stesso anno partì da Trapani su una nave diretta a Genova, ma ben presto la nave fu sorpresa da una terribile tempesta. Cantone estrasse la statua e chiese a tutti di unirsi a lui nella preghiera alla Vergine e la burrasca si placò. Una volta arrivata a Genova, la notizia del potere dell'immagine si diffuse rapidamente.

Carlo Giacinto, un monaco agostiniano che anni prima aveva avuto una visione dell'arrivo di un'immagine miracolosa la quale sarebbe stata venerata da un gran numero di fedeli, si adoperò per ottenere la statua per il suo santuario appena costruito⁵¹. La chiesa divenne uno dei luoghi di culto più frequentati della città. Solo pochi anni dopo il suo arrivo, la “Madonnetta” dimostrò il suo potere miracoloso, continuando a governare sui mari a favore della città. Nel 1693 una flotta inglese si diresse verso Genova, ma la “Madonnetta” scatenò «impetuosi venti e furibonde tempeste» che misero in fuga gli invasori⁵².

Il viaggio in mare segnò la prima occasione per la copia di dimostrare il proprio potere autonomo rispetto al modello originario di Trapani, manifestandolo per la prima volta durante la traversata verso Genova. L'anno successivo la statua riuscì nuovamente a sventare un attacco inglese su Genova, generando un imprevisto fortunale. L'episodio segnò il suo riconoscimento quale immagine miracolosa a sé stante. Come la Madonna di Trapani non perse mai completamente il suo legame con il mare, nemmeno quando venne trasferita e venerata sulla terraferma.

Conclusione

La Madonna di Trapani sfidò i mari tempestosi, accorse in aiuto dei marinai in pericolo e sostenne le navi da guerra nelle loro imprese trionfali, attivando così la devozione di innumerevoli individui e comunità lungo il suo viaggio attraverso il Mediterraneo. La biografia di questa scultura miracolosa è inestricabilmente legata agli eventi religiosi e politici dell'età moderna. Infatti, la sua leggenda non si limita a rifletterne la storia, ma dà conto del ruolo dell'immagine mariana quale protagonista attiva nella difesa della Chiesa cattolica e dell'Impero spagnolo.

In tale processo, il profondo legame della Madonna di Trapani con il mare rimase vivo non solo nell'originale ma si estese anche alle sue copie. Il ruolo principale delle repliche, acquistate come souvenir per i pellegrinaggi o talismani protettivi per le traversate marittime, era quello di mobilitare e diffonderne la presenza miracolosa. Gli itinerari della Madonna, preminente figura nella cultura visuale e religiosa della Sicilia Spagnola, rendevano esplicita attraverso l'intercessione della Vergine Maria, a livello locale e globale l'ampiezza del patrocinio e del potere del regno spagnolo.

Il caso di *Nuestra Señora de Trápana* a Osuna ha evidenziato il coinvolgimento attivo di un viceré spagnolo nel disseminare e promuovere il culto della Madonna siciliana. Ciò mette in luce il potenziale politico della sua venerazione, opportunamente sfruttato dal duca di Osuna non solo in Sicilia ma anche in ambito marittimo. In particolare, si è svelato come il duca di Osuna e la sua famiglia siano riusciti ad appropriarsi di tale immagine ritenuta miracolosa, per legittimare il loro ruolo nello scacchiere imperiale, quali difensori della cristianità per conto della Corona spagnola.

⁵⁰ C. GIACINTO DA S. MARIA, *Memorie dell'umile servo di Dio, divoto di Maria, P. Carlo Giacinto di Santa Maria Agostiniano Scalzo della Provincia di Genova*, Roma, Stamperia del Bernarbò, 1728, p. 72.

⁵¹ *Ibidem*, p. 21.

⁵² G.G. DI S. ANTONIO, *Notizie storiche archeologiche e pie del divoto Santuario di N. S. Assunta di Carbonara volgarmente La Modonnetta di Genova: con un ristretto della vita del ven. fondatore del medesimo*, Genova, Tipografia della Gioventù, 1872, p. 42.

L'esame della leggenda della *Virgen del Rescate* ha posto in luce come non solo la Madonna di Trapani, ma anche le sue copie, divennero emblematiche degli intrecci e delle tensioni tra cattolicesimo e musulmani nel Mediterraneo. Si osserva dunque un cambiamento nel ruolo della Madonna siciliana: da guida per i pellegrini in viaggio nel Medioevo ad agente politico nei conflitti religiosi della Controriforma.

Il caso della “Madonnetta” a Genova ha rivelato come – secondo quanto osservato da Gumpfenberg – l'atto di viaggiare (soprattutto via mare) offra alle copie la prima occasione per manifestare le capacità miracolose e dunque affermarsi, moltiplicando il potere e l'ingerenza di entrambe le istituzioni.

Tracciando i percorsi della Madonna di Trapani attraverso il Mediterraneo, emergono complesse implicazioni religiose e politiche legate alla distribuzione (strategica) di tale immagine. Una caratteristica delle immagini miracolose mariane è lo stretto legame tra iconografia e luogo specifico: la mobilità dei modelli e la propagazione delle copie sono chiamate a connettere più centri e comunità, dando conto di una geografia culturale costellata di richiami continui al potere miracoloso e alla volontà dei promotori di porsi sotto la protezione legittimante delle icone mariane.

Lo dimostra lo studio della disseminazione del culto della Vergine in Sicilia. Nella prima età moderna, attraverso gli intrecci politici, diplomatici e mercantili del Vicereame, l'isola si caratterizzò per l'arrivo di copie di Madonne napoletane e *Virgenes* spagnole. Le immagini miracolose e le loro copie crearono e ridefinirono un complesso intreccio di luoghi sacri, stabilendo connessioni significative in un arco di tempo e in uno spazio (mediterraneo ed europeo) piuttosto ampi.

Narrando gli spostamenti miracolosi e le intercessioni divine attribuite a tali immagini mariane, le leggende riconfermavano la presenza e il potere della Vergine, sia nella vita dei credenti che nel contesto politico, in una dimensione che divenne sempre più atlantica⁵³. In ultima analisi, tali immagini miracolose, attraversando le geografie culturali del governo spagnolo in percorsi reali o immaginari funzionarono quali eloquenti e concreti manifesti sia delle aspirazioni imperiali (e coloniali) della Corona (e dei suoi rappresentanti) sia dell'afflato universale del Cattolicesimo della prima età moderna.

⁵³ Il culto della Madonna di Trapani, attraverso medesime dinamiche, venne distribuito (o si diffuse) nei mondi iberici e cattolici, in una dimensione transatlantica, giungendo anche nelle Americhe Iberiche: N. GUGGENBÜHLER, *The Travels of Madonna di Trapani: Records of a Miraculous Image's Journey from Cyprus to Mexico*, in *Translations, Transgressions, and Transformations: The Global Movement of Objects in Catholic Cultures*, Center for Research on Global Catholicism CRGC, Saint Louis University, 20 ottobre 2023. N. SIGAUT, *Los distintos significados de una imagen: Nuestra Señora de Trapani y el obispo Palafox*, in R. DOMÍNGUEZ CÁCERES, V. GAYOL (a cura di), *El imperio de lo visual: imágenes, palabra y representación*, Zamora/Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2018, pp. 163–208.



1. Nino Pisano (attr.): *Madonna di Trapani*
Trapani, Santuario di Maria Santissima Annunziata
(foto: archivio autrice)



2. Bottega trapanese del XVII secolo: *Madonna di Trapani*
Madrid, Instituto Valencia de Don Juan
(foto: archivio autrice)



3. Orafo trapanese della prima metà del XVII secolo:
Amuleto con Madonna di Trapani
Madrid, Instituto Valencia de Don Juan
(foto: archivio autrice)



4. Bottega trapanese della fine del XVII secolo (*ante 1697*):
Nuestra Señora la Blanca
Ourense, Cattedrale di San Martino
(foto: archivio autrice)



+ 5. *Imago B.V. Miraculosa Drepanitana*, in
W. GUMPPENBERG, *Atlas Marianus sive de Imaginibus
Deiparae per Orbem Christianum Miraculosis*, 1^a ed., II,
Ingolstadt/München, Georg Henlin/Lucas Straub, 1657, p. 150
(foto Bayerische Staatsbibliothek/
Google books public domain)



6. *Imago B.V. Miraculosa de Scala Messanæ*, in
W. GUMPPENBERG, *Atlas Marianus sive de Imaginibus
Deiparae per Orbem Christianum Miraculosis*, 1^a ed., II,
Ingolstadt/München, Georg Henlin/Lucas Straub, 1657, p. 144
(foto Bayerische Staatsbibliothek/
Google books public domain)



7. *La Madonna d'Itria in S Nicolò de'Greci*, in P. SAMPERI, *L'Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina*, Messina, Giacomo Matthei, 1644, p. 540 (foto Biblioteca Universitaria Alessandrina/ Google books public domain)



8. *Madonna della Gratia della Castanea*, in P. SAMPERI, *L'Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina*, Messina, Giacomo Matthei, 1644, p. 572 (foto Biblioteca Universitaria Alessandrina/ Google books public domain)



9. Bottega trapanese dell'inizio del XVII secolo (*ante* 1626):
Nuestra Señora de Trápana
Osuna, Monasterio de la Encarnación y Nuestra Señora de Trápana
(foto: archivo autrice)



10. Pittore siciliano del XVII secolo (?):
Nuestra Señora de Trapala [sic]
Toledo, Monasterio di Santo Domingo El Real
(foto: archivio autrice)



11. Bottega trapanese della fine del XVII secolo (*ante* 1686):
Madonnetta
Genova, Santuario della Madonnetta
(foto: archivio autrice)

CONFORME AL PROTOTIPO: LA VIRGEN DE COPACABANA Y SUS COPIAS, ENTRE EL LAGO TITICACA Y MADRID*

Lucía Querejazu Escobari

ABSTRACT

Este artículo examina la difusión de la representación de la imagen de la Virgen de Copacabana, una figura mariana prominente en el altiplano andino a orillas del lago Titicaca. A través de la revisión de diferentes obras, en un itinerario que va desde los Andes hasta Madrid, el análisis se fundamenta en la ponderación de las obras, crónicas coloniales y estudios especializados que abordan diferentes aspectos de la difusión de las imágenes de Copacabana. Asimismo, el texto trata el tema de la autoría colectiva en los Andes y el valor simbólico que se despliega en la producción de copias conformes al prototipo original de Copacabana.

PALABRAS CLAVE: modelo, prototipo, copia, Virgen de Copacabana

Conforming to the Prototype:
The Virgin of Copacabana and her Copies, between Lake Titicaca and Madrid

ABSTRACT

This article examines the dissemination of the image of the Virgin of Copacabana, a prominent Marian image in the Andean Plateau (Altiplano) on the shores of Lake Titicaca. In analyzing modifications to the images of the Virgin of Copacabana—in an itinerary that spans the Andes to Madrid—this analysis is based on the weighing of works, colonial chronicles, and specialized studies that address different aspects of the diffusion of the images of Copacabana. This text addresses the issue of collective authorship in the Andes and the symbolic value that unfolds in the production of copies conforming to the original prototype of Copacabana.

KEYWORDS: Model, Prototype, Copy, Virgin of Copacabana

La escultura de la Virgen de Copacabana, de advocación una Virgen de la Candelaria- Purificación, fue creada por Francisco Tito Yupanqui (1550-1616), en colaboración con sus hermanos, en Potosí y terminada en La Paz, en la Audiencia de Charcas del Virreinato del Perú, en el año de 1582¹. Tras su finalización, la imagen fue llevada—no sin dificultades—hasta el pueblo de Copacabana, a orillas del lago Titicaca, donde fue entronizada en febrero de 1583 como imagen de la recientemente fundada Cofradía de la Candelaria².

* Agradezco profundamente el trabajo generoso y solidario de Maria Vittoria Spissu. Asimismo, las valiosísimas recomendaciones y sugerencias de los examinadores externos.

¹ La advocación mariana de esta imagen corresponde a una Virgen de la Candelaria, pero como argumenta Carolyn Dean, en cuanto estas advocaciones son remodeladas (*refashioned*) por la población, se renuevan y por ello adquieren nuevos nombres. C. DEAN, *The Renewal of Old Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture*, en D. FANE (ed.), *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*, New York, The Brooklyn Museum, 1996, pp. 171-182 (174). Posteriormente otros autores han ahondado en el tema, pero suscribimos la idea de una renovación o reactivación de las advocaciones, cuando estas efectivamente fueron apropiadas y remodeladas.

² Acerca del sitio sagrado de Copacabana en sus ciclos preincaico, incaico y cristiano, ver “Sobre los ciclos narrativos sagrados del lago Titicaca”: V. SALLES-REESE, *De Viracocha a la Virgen de Copacabana: Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*, La Paz, Instituto Frances de Estudios Andinos, 2008; Asimismo es esencial el trabajo de S. MACCORMACK, *Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru*, Princeton, Princeton University Press, 1991; especialmente interesante es el trabajo de Sallnow para entender cómo este sitio estaba vinculado al paisaje sagrado del

De acuerdo con la narración de Alonso Ramos Gavilán (1570–c. 1639), el principal cronista de la imagen y su santuario, a partir de su finalización en La Paz y, especialmente, desde el tránsito por el lago Titicaca hacia Copacabana, la imagen empezó a realizar prodigios y milagros³. Emitía sendos rayos de luz de su rostro y, en más de una ocasión, de acuerdo con este autor, la imagen se modificó a sí misma embelleciéndose por intervención divina. Así, la narración hace hincapié, desde un inicio, en que la factura y la belleza de esta imagen provenían de una hierofanía ocurrida sobre la obra del novel artista indígena.

La cofradía fue fundada por los hijos de Apo don Baltasar Tito Challo Yupanqui, cacique principal de Copacabana e hijo de Apo Inca Succsu Yupanqui, gobernador del *Collasuyu* y administrador de los templos sagrados del imperio incaico⁴. Era miembro de linaje noble, Succsu, como su nombre lo indica⁵. Es don Alonso Viracocha, gobernador de una de las dos parcialidades del pueblo de Copacabana en 1582, quien, junto a sus hermanos, promueve la advocación de la Candelaria para que se funde la nueva cofradía en el pueblo, con el objetivo de mitigar los daños de la sequía y propiciar la llegada de la lluvia⁶.

Don Alonso era consciente de que, para fundar su cofradía, requería de una imagen hacia la cual dirigir la devoción. A esta tarea se dedicaron entonces los hermanos mayores, Francisco Tito Yupanqui y Felipe de León, quienes habían incursionado ya en la elaboración de esculturas de barro, pero con poco éxito, pues su imagen solo estuvo en la iglesia del pueblo por un año antes de ser desechada por el párroco⁷. De ahí surge la necesidad de que, con la oportunidad de la fundación de

imperio incaico y cómo, a través de la peregrinación (primero incaica y luego cristiana), este vínculo se sostiene a través de la colonia. M.J. SALLNOW, *Pilgrims in the Andes. Regional Cults in Cusco*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1987.

³ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco*, Lima, por Geronymo de Contreras, 1621, Libro II; J.E. GUTIÉRREZ MEZA, *Incas y agustinos en la Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco de Alonso Ramos Gavilán*, «Romance Notes», 59, 1 (2019), pp. 31-39.

⁴ *Collasuyo* es el nombre del territorio andino poblado por los pueblos llamados *collas* y que formaba una de las cuatro partes del *Tahuantinsuyu*, el Imperio Incaico. Para un estudio comprensivo del Imperio incaico ver M. ROSTWOROWSKI, *Historia del Tahuantinsuyu*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1988 y para la administración incaica de la región del *Collasuyo*, ver C.J. JULIEN, *Hatunqolla, una perspectiva sobre el imperio incaico desde la región del lago Titicaca*, La Paz, Colegio Nacional de Historiadores de Bolivia/ Producciones CIMA, 2004.

⁵ Por *panaca* se refiere al grupo familiar descendiente de un gobernador Inca o Sapa Inca. Los primeros hijos de Baltasar Challo Yupanqui fueron don Carlos Acustupa de Vitoria, Francisco Tito Yupanqui y Felipe de León Gualpa Yupanqui, fruto de las uniones previas al matrimonio cristiano de don Baltasar y, por lo tanto, se consideraron ilegítimos a los ojos coloniales. No así los hijos que tuvo con Ana de Avendaño y Cáceres, Alonso Viracocha Inga y don Pablo Cáceres. Estos últimos fueron los herederos del cacicazgo y gobierno de Copacabana entre 1580 hasta 1589 el primero y el segundo hasta aproximadamente 1630. M. DEL RÍO, *De sacerdotes del Tahuantinsuyo a cofrades coloniales: nuevas evidencias sobre los Acustupa y Viracocha Inga de Copacabana*, «Revista Andina», 49 (2009), pp. 9-69. Para más información acerca del sitio sagrado, ver el capítulo dedicado al espacio sagrado andino en S. MACCORMACK, *Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru*, cit., pp. 139-203. Para una bibliografía amplia al tema de las *panacas* sugerimos F. HERNÁNDEZ ASTETE, *Las panacas y el poder en el Tahuantinsuyo*, «Bulletin de l'Institut français d'études andines», 37, 1 (2008), pp. 29-45.

⁶ Las poblaciones andinas están divididas en cuatro partes, siendo las dos principales las parcialidades Anansaya y Urinsaya. Este orden refleja el sistema de ordenamiento andino que se ve en la admiración incaica, aunque es anterior al gobierno inca. M. ROSTWOROWSKI, *Historia del Tahuantinsuyu*, cit. Acerca de la importancia de la elección de esta devoción, en específico para el mundo andino: C. VINCENT-CASSY, *Una imagen de las Indias en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. El "verdadero retrato" de la virgen de Copacabana y su capilla*, en Ó. MAZÍN GÓMEZ, G. BAUTISTA Y LUGO (coord.), *El espejo de las Indias Occidentales: un mundo de mundos: interacción y reciprocidades*, Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos; Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas; Red Columnaria; Comunidad de Madrid, 2023, pp. 297-396 (302).

⁷ La administración del templo del pueblo estaba a cargo del clero secular hasta que en 1589 llegan a hacerse cargo del

la cofradía, elaboraran una escultura que cumpliera con los estándares requeridos por la misma y la Iglesia. Con este fin, los hermanos se dirigieron a la ciudad de Potosí para aprender el oficio de la imaginería o escultura.

Hemos trabajado anteriormente la hipótesis de que los hermanos buscaron obtener la licencia para hacer imágenes y establecer un taller para así ser eximidos del tributo indígena y, de alguna manera, recuperar el estatus de su linaje antes del orden colonial. Con esta hipótesis de trabajo, enmarcamos la elaboración de la escultura de la Virgen para Copacabana tanto en la necesidad de hacer una imagen adecuada para la cofradía como en la estrategia de obtener una exención de impuestos que restituya la relevancia social a estos miembros de la familia. No se imaginaban que esta estrategia daría frutos mucho más allá de lo esperado⁸.

En este contexto, nuestro objetivo aquí es reflexionar acerca de los modelos utilizados por Francisco Tito Yupanqui para hacer su escultura y como ésta, a su vez, por haberse convertido en imagen milagrosa, se vuelve en un modelo a copiar y retratar⁹. Este caso nos abre la oportunidad para pensar en las relaciones entre originales y copias, cómo estas se definen como tales y los grados de relación tendidos entre una obra y las que se dan como consecuencia. Nos acercamos a lo propuesto por Aaron Hyman como una reconstrucción del espectro de relaciones “pictóricas” entre objetos a partir de los cuales la diferencia, la falta de similitud, se convierte en una herramienta de potencial semántico significativo¹⁰. Hyman invita a pensar en las constelaciones de relaciones, las que nos son útiles aquí para pensar la multiplicidad de copias y retratos verdaderos que se hicieron de la imagen creada por Tito Yupanqui a lo largo del periodo colonial y que, vistas como un *corpus*, indudablemente aportan significado al original en sus variaciones¹¹. Con este trabajo buscamos contribuir a los pocos estudios de la obra de Yupanqui desde la historia del arte centrándonos en la

santuario la orden de San Agustín. Acerca de la primera imagen de barro ver L. QUEREJAZU ESCOBARI, “*Que los naturales no se pueden hacer imágenes del Vergen*”: las imágenes de la Virgen de Copacabana en el relato de Francisco Tito Yupanqui, «Latin American and Latinx Visual Culture», 5, 3 (2023) 121-127.

⁸ Tanto la imagen como el sitio sagrado prehispánico recibieron grandes cantidades de peregrinos, que ya Ramos Gavilán, en 1621, y posteriormente fray A. DE LA CALANCHA, *Coronica moralizada del Orden de san Agustín en el Peru, con sucesos egenplares en esta monarquía*, Barcelona, por Pedro Lacaualleria, 1638. Para estudios contemporáneos, ver los trabajos clásicos de M.J. SALLNOW, *Pilgrims of the Andes. Regional Cults in Cusco*, cit. y S. MACCORMACK, *From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana*, «Representations», 112, 1 (2010), pp. 54-86.

⁹ Es natural que los fieles quisieron tener copias, reliquias, medidas de las imágenes milagrosas por lo que esa imagen, por mucho que sea copia, se transforma en modelo. Acerca del tema de la reproducción y la copia en el arte colonial, las recientes publicaciones de A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2021; S. PORRAS, *The First Viral Images. Marten de Vos, Antwerp Print, and the Early Modern Globe*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2023; y el libro de L.E. ALCALÁ, *Arte y localización de un culto global: la Virgen de Loreto en México*, Madrid, Abada, 2022, que recoge ideas trabajadas a lo largo de los últimos años. Como se evidencia en los siguientes apartados, consideramos que el aporte de Hyman de considerar el término “conformidad” o las derivaciones que propone en inglés *conformity* y *conforming* son atinadas, pues recogen tanto la terminología colonial como la lógica de la misma, a saber, que las copias son satisfactorias al tener un grado de conformidad y similitud y no por necesariamente ser idénticas, en ello coincide con lo propuesto por A. WINDUS, “*Y yo con buen celo y ánimo, tome los pinceles del óleo...*”: *Dynamics of Cultural Entanglement and Transculturation in Diego de Ocaña’s Virgin of Guadalupe (Bolivia, 17th-18th centuries)*, «Colonial Latin American Review», 27, 4, (2018), pp. 431-451. Por otro lado, en el caso de la propuesta de Porras, consideramos que la definición de “imágenes virales” tiene una lógica diferente a la de la imaginería o escultura y sus copias devocionales. Finalmente, los textos de Alcalá son particularmente útiles porque la autora ha trabajado a profundidad las devociones marianas y las copias y retratos que se hicieron de ellas.

¹⁰ A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, cit., pp. 7-11.

¹¹ *Ibidem*, p. 42.

obra y su factura, preguntándonos acerca de la semejanza o diferencia entre los modelos y la copia en el ámbito menos estudiado de la escultura andina del siglo XVI¹².

Con esto en mente, exponemos esta reflexión como un itinerario. Empezamos en el pueblo de Copacabana, desde donde salen los hermanos con la motivación de formarse en el oficio para lograr la imagen de su cofradía. Siguiendo la narración del propio Tito Yupanqui nos dirigimos a la Villa Imperial de Potosí donde simultáneamente se forma y encuentra modelos escultóricos para reproducir¹³. La ciudad de Potosí se había convertido en el nodo central de la economía virreinal y convocaba anualmente a la población indígena para trabajar de manera forzada en las minas, por ello en la ciudad se encontraban tanto los mineros españoles como los caciques y gobernadores indígenas, como don Alonso Viracocha¹⁴. Tras pasar varios meses en esta ciudad, junto a Francisco Tito Yupanqui y su hermano Felipe de León volvemos a Copacabana, pasando por la ciudad de La Paz, donde la imagen, tras ser dorada y estofada, se torna milagrosa.

Hasta este punto, el trayecto es aquel del aprendiz que se forma como imaginero y trabaja siguiendo los modelos provenientes de los talleres sevillanos. Sin embargo, una vez entronizada la escultura en su pueblo de destino, los roles se invierten y nuestro itinerario, ahora, deja detrás el modelo potosino y sigue la pista de la constelación de copias y retratos que se hacen de la imagen de Copacabana, rastro que nos llevan por Lima hasta Madrid¹⁵.

En la Villa Imperial de Potosí

El libro segundo de la *Historia* de Ramos Gavilán es el que se ocupa de narrar los acontecimientos en torno a la elección de la devoción de la Candelaria por la parcialidad Anansaya de Copacabana y de la hechura de la escultura. El segundo capítulo nos narra los detalles de este proceso de la elaboración de la imagen¹⁶. De acuerdo con este, tras tomar la determinación de fundar una cofradía de la Candelaria, Alonso Viracocha y su hermano Pablo Cáceres viajan a Potosí donde se encuentran con Francisco Tito Yupanqui. Este, devoto ya de la Virgen, había estado trabajando en una imagen de la Virgen de la Candelaria; además, según Ramos Gavilán, Tito Yupanqui tenía hecha la promesa

¹² Los principales trabajos que estudian la escultura de Copacabana, a partir de un análisis estilístico, son J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972; L.E. ALCALÁ, *Beginnings: Art, Time and Tito Yupanqui's Virgin of Copacabana*, en D. PIERCE (ed.), *The Arts of South America 1492-1850. Papers from the 2008 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 141-168; P. QUEREJAZU LEYTON, *Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas*, en A. MORENO MENDOZA, J.M. ALMANSA MORENO (dir.), *Actas III congreso internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 359-370. Es importante anotar que los trabajos que, en los últimos años, se han publicado en torno a las copias y sus modelos en América colonial, han tendido a enfocarse en estampas y pinturas más que en la escultura como tal.

¹³ El relato está en A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz de Carabuco*, cit., Lib. II, cap. VI.

¹⁴ Existe abundante bibliografía acerca del tema, sin embargo, basta referir al clásico texto de E. TANDETER, *Coacción y mercado. La minería de la plata en el Potosí colonial, 1692-1826*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1992, por un lado. Por otro lado, la más reciente publicación monográfica que recoge los últimos avances de investigación y propone una mirada renovada al tema, K. LANE, *Potosí. The Silver City that changed the World*, Oakland, University of California Press, 2019.

¹⁵ En esto seguimos en diálogo con lo planteado por Hyman respecto al “olvido” del original para enfocarse en las copias. En este caso, sin embargo, la copia, si el término cabe, se convierte en original y subvierte el sentido de la “influencia” colonial. A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, cit., p. 234.

¹⁶ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., pp. 173-382.

de dar a su pueblo una imagen de esta advocación hecha por él mismo¹⁷. Todo condice con el hecho de que la parcialidad Anansaya, que se inclinaba por la de la Virgen de la Candelaria en oposición a la parcialidad Urinsaya, quienes habían sido claros en que rechazaban la Cofradía de la Candelaria y que requerían una imagen «de español y ese muy buen oficial, o se enviase a España por una»¹⁸.

Los hermanos entonces necesitan lograr tanto la aprobación para la creación de la cofradía por parte del arzobispo de La Plata como obtener una imagen que cumpla con los requisitos necesarios para ser la imagen patronal de la misma. Además, necesitaban conseguir que Francisco Tito Yupanqui y Felipe de León fueran reconocidos como artistas y eximidos del tributo. Ahora bien, ¿cuáles son esos requerimientos en este momento para el pueblo de Copacabana? Las fuentes no lo indican directamente, pero nos dan a entender que los curas ejercen un control de la calidad de las imágenes, pues es el párroco el que manda sacar la imagen de barro inicial. Es por eso también que, durante su estancia en Potosí, Francisco Tito Yupanqui lleva una muestra de su trabajo para que la evalúe el Obispo en La Plata (actual Sucre, Bolivia), buscando así la aprobación para ser maestro imaginero. Ahora bien, las autoridades eclesiásticas no solo rechazan el trabajo de nuestro artista, sino que lo ridiculizan¹⁹.

Por su parte, los miembros de la parcialidad Urinsaya solicitan una imagen española para descartar a Tito Yupanqui, que ya había demostrado ser incompetente a los ojos del párroco y la jerarquía eclesiástica. Estas instancias eclesiásticas serían las llamadas en este caso a definir o emitir una aprobación que podría entenderse como un cierto “estilo español”. Pero requerir una imagen española es también adherirse a criterios estéticos que sean del agrado de la Iglesia y, por lo tanto, que cumplan la función que deben²⁰. Las fuentes no nos permiten ahondar en el análisis de las causas de este requisito, sin embargo, sabemos que Tito Yupanqui opta, esta vez, por aprender el oficio de un maestro español en Potosí y busca un modelo para copiar y así trabajar más seguro.

Por lo tanto, en 1582, Francisco Tito Yupanqui busca en Potosí aprender el oficio y así crear una imagen que parezca española. Para ello es aceptado en el taller de un tal Diego Ortiz (act. último tercio s. XVI) de quien nada más sabemos que la referencia que hace el propio Tito Yupanqui y, por él, Ramos Gavilán. Según este último, en Potosí, Tito Yupanqui,

[...] anduvo con cuidado y visitando las Iglesias, y registrando las capillas, y altares, en busca de las Imágenes de nuestra Señora, enterándose en la advocación de cada una, hasta que hallo la que le dixeron era de la Candelaria, puso en ella los ojos con estraña atención, desseando se le quedasse impressa una idea al natural de aquella imagen, para que después conforme al prototipo, y estampa, que tenía, sacar a luz su desseada obra²¹.

¹⁷ No es descabellado pensar que la primera imagen de barro que hicieron los hermanos fuera también una Virgen de la Candelaria, a pesar de que no existe documentación para respaldar esta idea. Sin embargo, si aceptamos lo propuesto por Ramos Gavilán, de que Francisco Tito Yupanqui sentía gran devoción por esta advocación ya antes de realizar la escultura que conocemos y que aquí nos ocupa, sería plausible pensarlo como hipótesis. L. QUEREJAZU ESCOBARI, “*Que los naturales no se pueden hacer imágenes del Vergen*”, cit.

¹⁸ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., p. 120.

¹⁹ Ver L. QUEREJAZU ESCOBARI, “*Que los naturales no se pueden hacer imágenes del Vergen*”, cit.

²⁰ Hay un entrecruzamiento entre la función sociopolítica de la cofradía y su función religiosa y espiritual relacionada con la sequía. Parece ser que los deudos de Copacabana están dispuestos a cumplir con los requerimientos terrenos impuestos por la Iglesia en aras de así propiciar la voluntad sobrenatural y paliar su situación climática.

²¹ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., Lib. II, p. 186, el resaltado es nuestro.

Con este prototipo en mente y la estampa que tenía, fue entrenado por algunos meses con Ortiz. El uso del término “conforme” aquí es relevante a la discusión planteada por Hyman y sobre cómo la conformidad nos habla de un acercamiento al modelo a través de actos de transformación, tanto en medio como en significado, cumpliendo con los elementos básicos del prototipo²². Tras varios meses y muchos intentos fallidos, los hermanos Tito Yupanqui, Felipe de León y Alonso Viracocha finalmente consolidan una imagen y para cerciorarse de que es buena, el primero de ellos se la enseña al maestro Ortiz, quien la aprueba alabando lo mucho que Tito Yupanqui había aprendido²³. A continuación, lleva su imagen, que está aún sin dorar, a la “casa de los pintores”, donde encuentra opiniones divididas acerca de su calidad; sin embargo, la da por terminada y emprenden el camino de regreso.

La imagen, en el transcurso, sufre daños inexplicables por lo que es necesario enmendarla. Pasan algunos meses en reparaciones y, cuando está lista para dorar, acuerda con el ensamblador del retablo de la iglesia de San Francisco, el español Francisco Jiménez Vargas (activo último tercio s. XVI), hacer este trabajo juntos²⁴. Francisco Tito Yupanqui sería ayudante de día en la obra de la iglesia y de noche el español lo ayudaría en el dorado de la escultura²⁵.

Hasta aquí llega el trabajo de los hombres. Tanto desde la hechura de la primera imagen de barro, como durante la estancia de los hermanos en Potosí, la referencia a la creación colectiva de la escultura es constante. Es evidente que Tito Yupanqui tiene una voluntad personal, pero el quehacer es colectivo, lo cual es muy propio de la lógica prehispánica en la cual, más allá de ensalzar el trabajo cooperativo, simplemente no parece haber existido la valoración al trabajo individual. Tanto en Europa como en América el trabajo en los talleres de pintura y escultura se hacía de forma colectiva²⁶. En este sentido, el relato de Tito Yupanqui es reiterativo e invita a pensar en esta obra como el resultado colaborativo de varias manos, principalmente, los hermanos. Sin embargo, la obra fue dorada por un español, convirtiéndola en una obra de colaboración interétnica. Mills y Alcalá ya notó dicha posibilidad para esta y otras obras, por lo que el caso de Copacabana es una muestra de este tipo de producción que enriquecen nuestro entendimiento de la producción de imaginería colonial²⁷.

²² A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, cit., p. 234. La transformación de medio debe remitirnos a la diferencia en la técnica de ejecución pues la imagen de Tito Yupanqui fue realizada en maguay y tela encolada. En su policromía se utilizaron pigmentos tanto importados como propios de la zona, cuya carga semántica y materialidad ha sido también estudiada en G. SIRACUSANO, *Mary's Green Brilliance: The Case of the Virgin of Copacabana*, «The Journal of Interdisciplinary History», 45, 3 (2015), pp. 389-406 y en E.P. TOMASINI, F. MARTE, V.P. CAREAGA, C. RÚA LANDA, G. SIRACUSANO, M.S. MAIER, *Virtuous Colours for Mary. Identification of Lapis Lazuli, Smalt and Cochineal in the Andean Colonial Image of Our Lady of Copacabana (Bolivia)*, «Philosophical Transactions of the Royal Society A», 374, 2016, <https://doi.org/10.1098/rsta.2016.0047>.

²³ Es el propio Tito Yupanqui quien, en su relato, nos informa de la opinión de Ortiz y la valoración de éste de su aprendizaje.

²⁴ Hemos resumido varias etapas del viaje que son relatadas en detalle por Tito Yupanqui y las crónicas que lo citan. Entre estos episodios son notables la visita a La Plata buscando la autorización del arzobispo, referida anteriormente, y los desencuentros del camino sobre los que ahondamos en ver: L. QUEREJAZU ESCOBARI, *“Que los naturales no se pueden hacer imágenes del Vergen”*, cit., p. 125.

²⁵ J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., p. 79.

²⁶ Stanfield-Mazzi y Vargas-Betancourt llaman la atención acerca de la carga cultural que tiene el concepto mismo del artista y aportan en el volumen que editan conjuntamente, a reflexionar sobre este aspecto y la autoría de artistas en el mundo colonial americano. Ver M. VARGAS-BETANCOURT, M. STANFIELD-MAZZI (eds.), *Collective Creativity and Artistic Agency in Colonial Latin America*, Gainesville, University of Florida Press, 2023.

²⁷ K. MILLS, *Religious Imagination in the Viceroyalty of Peru*, en S. STRATTON-PRUITT (eds.), *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, Milan, Skira, 2006, pp. 27-40; L.E. ALCALÁ, *Beginnings: Art, Time and Tito Yupanqui's Virgin of Copacabana*, cit., p. 156.

En el templo de San Francisco de La Paz, donde la escultura está dorada y terminada, inicia su milagrosa transformación [fig. 1]. Los primeros milagros de la imagen son, precisamente, los que tienen que ver con su materialidad y apariencia. Como relata Ramos Gavilán en el capítulo VIII, los prodigios y milagros de embellecimiento siguen hasta bien llegados en el pueblo²⁸. El padre Montoro, que años atrás había mandado a retirar la primera imagen de Tito Yupanqui, una vez más tiene reparos con su hechura. Objetó que el Niño quedaba muy arriba y tapaba el rostro de su madre y exige que su autor la enmiende. Al día siguiente cuando se disponía a hacerlo, descubrió que el Niño mismo se había movido de tal manera que dejaba verse muy bien el rostro de la Virgen. Ramos Gavilán en ese punto se refiere a las «toscas labores del escultor» que son perfeccionadas por la intervención divina. De esta manera cierra una serie de referencias a la poca capacidad del artista o bien a cómo la divinidad escoge vehículos humildes para hacerse presente.

Esta materialización de la hierofanía, en una perspectiva de larga duración, se suma a los ciclos sagrados del lago Titicaca y del sitio de Copacabana, reemplazando y reactivando los cultos ancestrales en este sitio²⁹. Otros autores han ahondado en el reemplazo del ídolo de Copacabana por la imagen de la Virgen, una asociación lógica, pero en la que no buscamos ahondar aquí. Lo que buscamos enfatizar es que, más allá de la naturaleza sincrética del culto, es el sitio de Copacabana el que es sagrado, como lo evidencian las crónicas citadas y los estudios especializados³⁰.

Pero volvamos a los prototipos, o modelos, que utiliza Tito Yupanqui en Potosí para hacer su imagen. Siguiendo a Ramos Gavilán y a fray Antonio de la Calancha (1584-1654), los esposos José de Mesa y Teresa Gisbert, en su señero e influyente texto *La escultura virreinal en Bolivia* de 1972, señalan que el artista había elegido a la Virgen de la Candelaria de la iglesia de Santo Domingo como modelo. En la crónica del potosino Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1674-1736) se especifica que, en el templo de Santo Domingo—que en 1582 estaba todavía en construcción—existía una imagen de la advocación del Rosario traída de España y no nos da más referencias acerca de otras imágenes marianas en el templo³¹. Recordemos que al artista «le dixeron» que la imagen era una Candelaria por lo que podría bien haber sido simplemente un error. Mesa y Gisbert, sin descartar la posibilidad de que hubiese habido una segunda imagen de la Virgen en el templo (una Candelaria), a partir de una apreciación estilística encuentran que la imagen de la Virgen del Rosario, que se halla en el altar mayor, es la que con mayor probabilidad sirvió de modelo a Tito Yupanqui [fig. 2]³². Por

²⁸ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., Libro II, Cap.VIII, p. 206.

²⁹ Cita textual de A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., Libro II, Cap.VIII, p. 207; Salles-Reese ha indagado en cómo esta transformación es compartida con la kratofanía de origen de la dinastía incaica: V. SALLES-REESE, *De Viracocha a la Virgen de Copacabana: Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*, cit., p. 22.

³⁰ Nos referimos a las crónicas de Alonso Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha, y a los ya citados trabajos de MacCormack, Sallnow y Salles-Reese.

³¹ Tras revisar los tres tomos de su monumental *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, observamos que en la década de los 80 del siglo XVI, la imagen de la Virgen del Rosario merece poca atención de Arzáns. Con el paso del tiempo, esta imagen y sus devotos irán ganando importancia en la Villa hasta ser más popular en el siglo XVIII. Valga la pena también anotar que no se hace referencia a ninguna imagen de la Candelaria que tuviese devoción notoria en la Villa en el siglo XVI. B. ARZÁNS ORSÚA Y VELA, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Providence, Brown University Press, 1965, II, pp. 178-184.

³² Nos es imposible determinar si existieron dos imágenes de la Virgen en el templo de Santo Domingo, una de la Candelaria y otra del Rosario. Si bien es posible que la misma imagen funcione para ambas advocaciones, cambiando candela por rosario, la filiación de la Orden de Santo Domingo con la advocación del Rosario estaba totalmente afianzada para fines del siglo XVI y aunque eso no excluye la existencia de otra advocación en el templo, la realidad material no acompaña esta hipótesis.

lo que muy posiblemente nuestro artista tomó esta escultura como prototipo y, con ayuda de la estampa que dice tener, completa los atributos iconográficos correspondientes a la Candelaria³³.

Mesa y Gisbert aportan un análisis estilístico de la escultura de la Virgen del Rosario que nos es útil. De acuerdo con ellos, la escultura tiene cierto parentesco con Roque Balduque (fallecido en Sevilla en 1561) en su *Virgen con el Niño de San Benito de la Calzada* en Sevilla. Asimismo, proponen vínculos con Jerónimo Hernández de Estrada (c. 1540-1586) y Gaspar del Águila (1540-1602), ambos alumnos de Juan Bautista Vázquez *El Viejo* (c. 1525-1588), y cuyas obras a su parecer tienen una relación más directa con la de Potosí y, por lo tanto, es posible que alguno de ellos haya sido su autor³⁴. Ahora bien, es posible que el propio Diego Ortiz haya sido alumno de estos maestros o bien conociera sus obras y, al formar a Tito Yupanqui en el oficio, resultase una escultura lejanamente entroncada a la escultura española conforme a la cual realizó la suya.

La apariencia de la Virgen de Copacabana comparte rasgos estilísticos que, sin duda, la vinculan con la imagen de Santo Domingo³⁵. Ambas imágenes representan a la Virgen con el Niño en el brazo izquierdo y la mano derecha en gesto de sostener algo con los dedos entrecerrados. En la imagen de Potosí, el brazo derecho se separa del cuerpo lo suficiente como para otorgarle más movimiento a la obra, aspecto que resulta contrario en la de Tito Yupanqui cuyo cuerpo resulta frontal y rígido. La escultura de éste tiene los dos brazos muy pegados al cuerpo y en la parte frontal del mismo, de ahí que la imagen del Niño haya tenido que realizarse generando un movimiento poco natural para un niño sedente, pero que inevitablemente también recuerda al momento en que los niños quieren lanzarse de los brazos de sus madres porque algo les llama la atención. Así pues, si bien ambas esculturas son frontales y solo tienen una rodilla levemente adelantada, es en el trabajo de los brazos donde Tito Yupanqui delata su menor experiencia y genera una pieza mucho más cerrada sobre sí misma que su prototipo sevillano.

Ahora bien, este hieratismo es una característica que se observa también en las piezas de los maestros sevillanos de la generación anterior como puede ser Juan de Oviedo o Gaspar del Águila. En la resolución de la cabeza, por su parte, pasa otro tanto de lo mismo. Aunque la imagen de Santo Domingo no muestra mucho movimiento, sí se alcanza a apreciar una leve inclinación del rostro hacia la derecha, suavizando el gesto de la Virgen que tiene la mirada muy baja. En el caso de la de Tito Yupanqui, la cabeza resulta grande proporcionalmente al cuerpo y está dispuesta de forma recta sobre el tronco, forzando la mirada a ser también muy baja. De esto resulta que el tratamiento prominente de los párpados de ojos protuberantes, las emparenta con las obras de Roque Balduque, aunque, como ya señalaran Mesa y Gisbert, con una insalvable distancia. Su familiaridad lejana con estas esculturas es evidente, pero es en lo que las distancia de ellas, en lo que Mesa y Gisbert encontraron un arcaísmo y hieratismo propios de un «ícono»³⁶.

En nuestra revisión de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela hemos observado que las referencias a la Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo y

³³ A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*, cit., Lib II, p. 186; El trabajo de Emily Floyd hace referencia a esta estampa en: E.C. FLOYD, *Privileging the Local: Prints and the New World in Early Modern Lima*, en E.A. ENGEL (ed.), *A Companion to Early Modern Lima*, Leiden; Boston, Brill, 2019, p. 371; no tenemos forma de conocer la proveniencia de la estampa utilizada por Tito Yupanqui, pero probablemente la pudo conseguir en Potosí, si no ya en Copacabana de manos de los curas.

³⁴ J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., p. 82.

³⁵ Esta es una imagen que ha sido muy modificada a lo largo del tiempo. Asimismo, es una imagen de vestir y no podemos saber si Tito Yupanqui la vio con o sin vestidos.

³⁶ Es interesante que la distancia entre el modelo español y la obra andina se convierte, para Mesa y Gisbert, en la traducción de la relación entre los indígenas y “las cosas divinas” de concepción prehispánica. El resultado, como ellos mismos lo escriben, es una imagen “portadora de un espíritu nuevo y diferente” J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., p. 83.

su devoción van aumentando a medida que pasan los años de tal manera que poca atención recibe la imagen española del siglo XVI, cuando Tito Yupanqui la conoce. En el siglo XVIII son muchas más las referencias a las procesiones regulares de la imagen y la devoción a una imagen a la que el estudio especializado de Mesa y Gisbert que acompaña la edición de esta crónica, califica de napolitana³⁷. Hasta donde las fuentes consultadas nos permiten saber, no existió ningún cambio de imagen y la que se encuentra hoy en día en el altar del templo dominico es la analizada por Mesa y Gisbert. Por lo tanto, es posible que lo que para el siglo XVI era un símbolo de calidad, una imagen sevillana, en el XVII haya cambiado y son las imágenes napolitanas las que ocupan el lugar de prestigio simbólico en la población potosina³⁸.

La pintura de esta imagen que se conserva en la colección Thoma retrata a la escultura del templo dominicano nos muestra una Virgen del Rosario ricamente vestida y enojada, el Niño lleva peluca y está vestido a la moda del siglo XVIII [fig. 3]. Las imágenes están además retratadas en su peana de plata y bajo el suntuoso arco de plata que la imagen aún conserva en el templo potosino y con el que sale en procesión el primer domingo de octubre. El hecho de que la imagen haya sido retratada en el siglo XVIII condice con el aumento en devoción y atención que vimos en las referencias de Arzáns. Ahora bien, como es evidente, la pintura muestra una Virgen cuyo rostro esta levemente girado a la derecha y el del Niño hacia la derecha como esta en la escultura del templo, sin embargo la Virgen nos mira directamente, con grandes ojos abiertos y una sutil sonrisa, todos rasgos que no comparte con la escultura del templo y que por lo tanto la sitúan como un retrato en conformidad con la original, pues comparte suficientes rasgos para identificarla pero es lo suficientemente diferente como para que llame la atención y que, para nuestro estudio, no nos sirva como un testimonio de la apariencia de la imagen en el siglo XVIII pero si como uno de las variaciones de un retrato con respecto a su original.

Copias de la Candelaria de Copacabana

Sabemos por la *Crónica (Corónica) Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú* de fray Antonio de la Calancha (1584–1654), de 1638, que Francisco Tito Yupanqui vivió hasta casi fines del siglo y que trabajó en Copacabana realizando más imágenes, «copias de la original», para diferentes comitentes. Dado que estas imágenes son de vestir y llevan pelucas, mantos, coronas y joyas, además de ser imágenes de devoción y culto, el acceso a ellas está muy restringido, y de ello se colige que Mesa y Gisbert ni otros investigadores después de ellos no hayan podido identificar muchas de estas obras, que por lo tanto no hayan podido aportar análisis estilísticos de ellas y que se remitan exclusivamente a las fuentes escritas. Según estos autores, del taller de Copacabana salieron imágenes a los pueblos cercanos de Pucarani y Huarina, ambos en la ribera sur oriental del lago Titicaca³⁹. Otra salió a Cocharcas, en el actual Perú, otra a Humahuaca, en la actual Argentina, y otra más que

³⁷ Es posible que el error de los esposos Mesa y Gisbert en este estudio se deba a que Arzáns en su último tomo identifica muchas imágenes como napolitanas, y que de esa lectura de desprenda esta identificación. Ahora bien, los mismos especialistas publican siete años después, en 1972, su estudio especializado de escultura virreinal para lo cual es evidente que han examinado la escultura en persona y señalan las modificaciones posteriores que se le han hecho a la escultura, imposibilitando en cierta medida, el análisis correcto de la imagen. B. ARZÁNS ORSÚA Y VELA, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, cit., p. 454.

³⁸ Acerca de la difusión de imágenes napolitanas en Hispanoamérica ver R. RAMOS SOSA, *Escultura napolitana en Hispanoamérica*, en P. LEONE DE CASTRIS (a cura di), *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna dal Quattro al Settecento*, Atti del convegno (Napoli, 28-30 maggio 2015), Napoli, Artstudio Paparo, 2015, pp. 211-220.

³⁹ En ninguno de estos dos pueblos se han encontrado imágenes que puedan ser vinculadas al taller de Copacabana.

se quedó en el mismo templo del pueblo de Copacabana⁴⁰. A Francisco Tito Yupanqui le siguió en el oficio en Copacabana Sebastián Acostopa Inca (también Acosta Tupac Inca), quien muy probablemente era también miembro de su familia⁴¹. Al estar él a cargo del taller en Copacabana, las obras salidas a partir del siglo XVII se atribuyen a su liderazgo del taller, aunque más allá de las obras situadas en el propio templo de Copacabana, poco se conoce hasta hoy⁴².

De las copias hechas por el propio Tito Yupanqui mencionamos rápidamente el caso de Cocharcas. A fines del siglo XVI se da la notable historia de Sebastián Quimichi, natural de San Pedro de Cocharcas, quien, buscando el alivio para su mano inutilizada por un accidente, se dirigió en romería hasta el santuario de Copacabana. Ya en el camino fue bendecido con la sanación milagrosa de su mano lo que lo convenció más aún de llegar al santuario. Una vez allí, por su crecida devoción, optó por llevar una copia de la milagrosa Virgen a su pueblo. Finalmente adquiere una imagen de Copacabana que había sido hecha por el propio Francisco Tito Yupanqui para un religioso que fallece sin llevarse su imagen⁴³. En torno a esta imagen, también milagrosa, surgió la tradición de pintar sus milagros en lienzos que retratan la escultura rodeada de escenas de milagros, en una iconografía única de esta Virgen [fig. 4]⁴⁴. También en este caso vemos cómo la copia se torna milagrosa y así, en original. Adicionalmente, de la misma forma que en el caso de Copacabana, variación de la advocación, aunque iconográficamente una Candelaria, adquiere el denominativo topográfico de Cocharcas y es objeto de múltiples retratos.

Copias en otros cuerpos y copias solo en nombre

Fue sin duda la *Historia del Célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus Milagros* de Alonso Ramos Gavilán y Díaz (c. 1570–c. 1639) la que difundió la fama de la prodigiosa imagen. Impresa en Lima, en 1621, la obra de Ramos Gavilán incluyó en su edición 5 litografías entre las que se retrataban dos milagros, así como una imagen frontal de la escultura, a manera de retrato. Como acertadamente ha observado Emily Floyd, esta imagen poco se asemeja a la Candelaria de Copacabana y más bien parece una estampa genérica de la advocación [fig. 5]. La autora interpreta este gesto como una negación de la mano de Tito Yupanqui, pues la escultura, cuyos rasgos llamaron la atención desde el principio, han sido neutralizados en una estampa en la que no son identificables⁴⁵.

Alcalá, por su parte, interpreta este fenómeno como una naturalización de los modelos que genera una «normativa plástica», resultante en grabados que difunden un modelo y su nombre, pero no la retratan idénticamente. En la misma lógica de Alcalá, Karen Lloyd interpreta los cambios realizados en la imagen de Copacabana, entre las esculturas y las obras, grabados y pinturas, que circularon en

⁴⁰ J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., p. 83.

⁴¹ Nótese que en el nombre lleva el “Inca”, posiblemente remarcando su filiación a la *panaca* o familia noble a la que hemos hecho referencia. Ver: M. DEL RÍO, *De sacerdotes del Tawantinsuyo a cofrades coloniales: nuevas evidencias sobre los Acustupa y Viracocha Inga de Copacabana*, cit., pp. 9–69.

⁴² Acerca del taller de Copacabana ver P. QUEREJAZU LEYTON, *El arte en el suroriente del lago Titicaca*, en *La magia del Agua en El Lago Titicaca*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2012, pp. 197–214.

⁴³ R. VARGAS UGARTE, *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, Madrid, Talleres Gráficos, 1956, p. 130.

⁴⁴ Sobre la iconografía de la Virgen de Cocharcas ver C. DEAN, *The Renewal of Old Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture*, cit., pp. 171–182.

⁴⁵ E. C. FLOYD, *Privileging the Local: Prints and the New World in Early Modern Lima*, cit., pp. 360–384 (371–373). Ramos Gavilán, que conoce la escultura, no hace el grabado, por un lado. Por otro lado, es posible que también él no viera problema en que el grabado reflejase la imagen como una imagen estándar, pues ha sido hecha en colaboración con otros artistas también.

Italia, como un intento de hacer el culto y su estatua más aceptable o agradable a un público que asociaba el Nuevo Mundo con idolatría. De tal suerte que se genera una diferencia, una independencia de su prototipo⁴⁶.

En la misma lógica, Astrid Windus destaca que la autenticidad de una copia no recae en la similitud con el original y que, de hecho, esta es una relación que no se sostiene en criterios de formato o estilo, o en este caso, criterios de similitud y mimesis⁴⁷. Algo similar sucede con el grabado de la imagen que circuló como frontispicio de *Santuario de N. Señora de Copacabana* de Fernando de Valverde de 1641. En este caso, el grabado—de composición más compleja—no retrata a la Copacabana original, sino más bien concentra su diseño en el triunfo de la presencia Mariana en el Perú de los Incas [fig. 6].

Son dos ejemplos en los que lo que se difunde es la advocación con el nombre propio de Copacabana, mas no así la imagen en sus rasgos y apariencia reales. Son las primeras muestras de que Copacabana fue sagrada en tanto que imagen y procedencia al que nos hemos referido anteriormente. Esto, lo que nos revela es que el sitio es sagrado y tiene mucha relevancia en la devoción, mas no solo por haber sido sagrado anteriormente, lo que naturalmente resuena con la población indígena local, sino por ser el sitio de una hierofanía cristiana y como tal se incluye en el mapa de lugares sagrados en los que la divinidad se ha manifestado. De especial interés además serán los sitios de devoción mariana en este sentido, por ello en 1672 el jesuita Wilhelm Gumpfenberg (1609-1675) publica su *Atlas Marianus*, que busca reflejar la universalidad del catolicismo y el culto a la Virgen María⁴⁸.

En ese sentido, es interesante el caso de la escultura de la Virgen de Copacabana de Lima. En 1590, pocos años después de la entronización en Copacabana, en Lima, una cofradía de indígenas comisionó a los artistas españoles Diego Rodríguez de Celada (c. 1531-1604) y Cristóbal de Ortega (c. 1549) para hacer una imagen. La cofradía fue fundada a devoción de la Virgen del Reposo en 1588, sin embargo, en 1590, fue cambiada a la de la Virgen de Copacabana⁴⁹. A pesar de la diferencia de advocaciones inicial, en 1591, cuando se registra y se busca autenticar un milagro de que esta imagen, se refieren a ella como la Virgen de Copacabana⁵⁰. No es de extrañar, por lo tanto, que, en 1683, cuando Francisco de Montalvo, en su obra sobre la vida de Santo Toribio de Mogrovejo (1538-1606)—el arzobispo que autenticó el milagro—se refiriera a la imagen como una verdadera copia del original del lago Titicaca⁵¹.

La imagen de Lima, su milagro y cofradía, ayudaron a acrecentar aún más la devoción a la advocación de Copacabana a través de una escultura que no copiaba a la original, pero que, a pesar de ello, buscaba replicar su devoción a través del nombre, de la misma forma que los grabados sobre los que llama la atención Floyd. Otro argumento ofrecido por Alcalá es que las representaciones de

⁴⁶ L.E. ALCALÁ, *Arte y localización de un culto global: la Virgen de Loreto en México*, cit., pp. 208 y 222; K.J. LLOYD, *The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion*, in E. HORODOWICH, L. MARKEY (eds.), *The New World in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 118-142 (140).

⁴⁷ A. WINDUS, “Y yo con buen celo y ánimo, tome los pinceles del óleo...”: *Dynamics of Cultural Entanglement and Transculturation in Diego de Ocaña’s Virgin of Guadalupe (Bolivia, 17th-18th centuries)*, cit.

⁴⁸ Ediciones previas tienen listas más cortas de imágenes de María, en esta de 1672 se consigna la lista completa de 1200 registros. W. GUMPFENBERG, *Atlas Marianus quo Sanctae Dei Genitricis Mariae Imaginum Miraculosarum Origines Duodecim Historiarum Centurijs explicantur*, 2ª ed., 4 vols., München, Johann Jaecklin, 1672.

⁴⁹ Para un detallado análisis del caso, ver X.A. GÓMEZ, *Fashioning Lima’s Virgin of Copacabana: Indigenous Strategies of Negotiation in the Colonial Capital*, en E.A. ENGEL (ed.) *A Companion to Early Modern Lima*, cit., II, pp. 337-359.

⁵⁰ Sevilla, ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI), *Patronato Real* 248, Ramo 24. Queda abierta la pregunta de si la imagen se vuelve milagrosa antes o después de ser identificada como una Copacabana.

⁵¹ F.A. DE MONTALVO, *El Sol del Nuevo Mundo: ideado y compuesto en las esclarecidas operaciones del bienaventurado Toribio arzobispo de Lima*, Roma, En la Imprenta de Ángel Bernavo, 1683, p. 323.

la Virgen de Copacabana también se acomodaron a los requerimientos y expectativas de los devotos⁵². Por lo tanto, ni grabados ni esculturas, ni otros objetos devocionales se asemejan, necesariamente, a la imagen original de Copacabana, pero llevan su nombre que tendrá resonancia particularmente entre la población indígena, aunque no de manera exclusiva como ha demostrado Gabriela Ramos.

El estudio de Ramos ha contribuido a desdibujar la supuesta división étnica entre los devotos de Copacabana del análisis de la documentación notarial de las ciudades de Lima y Cusco⁵³. Gracias a ello sabemos de imágenes de la Virgen en oro, imágenes de plata, cajas de plata para contener dichas imágenes y las conocidas cintas o medidas⁵⁴. La materialidad de estos objetos, desde el oro hasta las más sencillas medidas, evidencian la amplitud de la demanda de estas imágenes [fig. 7]. Realizados en Copacabana o en talleres en Cusco o en Lima, todos buscan ya sea copias conforme al original de Tito Yupanqui, piezas que hubiesen estado en contacto con la original o que, a través de la proveniencia, real o en nombre, permitan experimentar lo sagrado en el ámbito doméstico urbano⁵⁵.

De vuelta a la península: de Copacabana a Madrid

El tramo final de nuestro itinerario es el viaje de las imágenes de Copacabana a España en donde el culto se concentró principalmente en las casas de los agustinos en Madrid, desde donde se difundirá, pues fue esta orden la que se hizo cargo del santuario de Copacabana desde 1588⁵⁶. Entre 1650 y 1662 se colocan imágenes de la Virgen de Copacabana en diferentes ciudades de la península ibérica. Esta gestión fue mérito del agustino platense fray Miguel de Aguirre (1598-1664), quien, desde su rol de confesor del primer Marqués de Mancera (c. 1584-1654) (Virrey del Perú entre 1639 y 1648), tuvo la oportunidad de viajar a Madrid en más de una oportunidad llevando imágenes de Copacabana hechas en el pueblo. La primera imagen, para el Colegio de doña María de Aragón (Colegio de la Encarnación, Madrid), llega en 1650 y la última de estas noticias nos dice de otra llevada para la capilla del Convento Agustino Recoleta en 1662 [fig. 8]⁵⁷. A Roma, Aguirre llevó una imagen retrato al convento de los Santos Ildefonso y Tomás de Villanueva en 1655. Inmediatamente después, la orden decretó la creación y publicación de una memoria de todos sus hechos prodigiosos⁵⁸.

⁵² G. RAMOS, *Living with the Virgin in the Colonial Andes: Images and Personal Devotion*, en S. IVANIC, M. LAVEN, A. MORRALL (eds.), *Religious Materiality in the Early Modern World*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, pp. 137-50 (143).

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Las medidas eran cintas cuya extensión correspondía con las dimensiones de la imagen milagrosa y posiblemente se las vendía como objetos que habían tocado la imagen original.

⁵⁵ G. RAMOS, *Living with the Virgin in the Colonial Andes: Images and Personal Devotion*, cit., p. 139.

⁵⁶ Vincent-Cassy cita la inmensa cantidad de estampas de la Virgen que, desde la orden agustina, especialmente por la dedicación de Miguel de Aguirre, fueron promoviendo el culto en la Península. C. VINCENT-CASSY, *Una imagen de las Indias en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. El "verdadero retrato" de la virgen de Copacabana y su capilla*, cit., pp. 297-318, p. 310.

⁵⁷ J.E. GUTIÉRREZ MEZA, *El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de La Aurora en Copacabana*, «Anuario Calderoniano», 7 (2014), pp. 167-178; B. VIVANCO OTERO, *Reconstrucción arquitectónica del Convento de los Agustinos recoletos de Madrid*, «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», 50, (2010), pp. 163-199.

⁵⁸ P. GONZÁLEZ TORNEL, *National Religiosity and Visual Propaganda: The Spanish Church of the Saints Ildephonsus and Thomas of Villanova in Rome*, en S. KUBERSKY-PIREDDA, T. DANIELS (eds.) *Constructing Nationhood in Early Modern Rome*, «Riha Journal 0237-0243», Special Issue (2020), <https://doi.org/10.11588/riha.2020.1.76050>. Acerca de la difusión del culto en Italia ver K.J. LLOYD, *The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion*, cit.

El éxito de la devoción de Copacabana en la península, tanto en los espacios de poder como entre la población, puede ejemplificarse, por un lado, con la comisión real de misas a perpetuidad en la capilla de esta devoción en el convento recoleto, y por el otro la publicación, en torno a 1662, de la comedia *El Aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)⁵⁹. Por último, por una ruta inesperada y mucho tiempo después, llegó a Sevilla una imagen atribuida a Sebastián Acostopa [fig. 9]. Se trata de una imagen de la Virgen de Copacabana que fue llevada a Sevilla, al convento dominico Madre de Dios de la Piedad de esta ciudad, por religiosas que venían de México⁶⁰.

Como mencionamos arriba, las esculturas llevadas por Aguirre debieron haber sido hechas en el taller de Sebastián Acostopa y por ello venían con la garantía de haber tocado a la original:

Esta Virgen de Candelaria fue traída a España desde Perú por el padre fray Miguel de Aguirre, [...] siendo algo prodigioso que esta imagen «de vestir» la realizase un indio sin experiencia copiando la original⁶¹.

Las virtudes de la milagrosa imagen de Tito Yupanqui se trasladaron así con las copias hechas en Copacabana, para mayor legitimidad, por otro artista indígena de su propio linaje. Es notoria en esta cita la referencia a que el prodigio de la imagen no es solamente la intervención divina y lo milagrosa que es, sino el haber sido hecha por un indio sin experiencia. Ya sea que se refiere a la copia del original, refiriéndose al prototipo mariano, o a Tito Yupanqui copiando los modelos sevillanos en Potosí o bien, por último, a Sebastián Acostopa copiando al original de Tito Yupanqui. De cualquier manera, hacemos énfasis en la difusión de copias conformes al original a manos de artistas indígenas, hecho que hacía a la imagen aún más prodigiosa o excepcional.

Entramos así en un juego que, retóricamente, parece una falacia, pero que en términos devocionales describe un proceso por el cual las imágenes comportan en sí—ya sea en apariencia o a través del nombre de la advocación—la potencia sagrada de un original. Un ejemplo de esto es la solicitud del Duque de Sermoneta (c. 1594-1683), don Francisco Caetano, que movido por su devoción comisiona a hacer un «transumpto muy al vivo» de la imagen y resultó tan eficaz que esta versión trasladó realmente las cualidades de la original en Copacabana y fue a su vez una imagen milagrosa⁶². Lamentablemente no queda del todo claro si fue una escultura o un retrato en pintura.

Un círculo completo

⁵⁹ B.VIVANCO OTERO, *Reconstrucción arquitectónica del Convento de los Agustinos recoletos de Madrid*, cit.

⁶⁰ F.MONTES, *Virgen de Copacabana*, en R.J.LÓPEZ-GUZMÁN GUZMÁN, A. CONTRERAS GUERRERO (coord.), *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía*, Granada, Instituto de América de Santa Fe, 2017, pp. 126-132. Esta escultura también fue incorporada en el catálogo de la muestra *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España* del Museo Nacional del Prado. R.LÓPEZ GUZMÁN, *Return Journey. Art of the Americas in Spain*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, sin embargo, agradezco a la revisión especializada por aclarar que la primera vez que esta pieza se exhibió fue en la muestra *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700* del Museo de América en Madrid que publicó su respectivo catálogo en 1999 y al que lamentablemente no hemos podido tener acceso oportunamente.

⁶¹ Citado por B.VIVANCO OTERO, *Reconstrucción arquitectónica del Convento de los Agustinos recoletos de Madrid*, cit., p. 180, citando documentación de la década de 1630 con la signatura (Madrid, ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE ESPAÑA, *Clero*, Lib. 6.819, f. 93).

⁶² Citado por B.VIVANCO OTERO, *Reconstrucción arquitectónica del Convento de los Agustinos recoletos de Madrid*, cit., p. 170.

Hemos trazado este itinerario para abrir la posibilidad de reflexionar acerca de las relaciones entre los modelos de la Virgen de Copacabana, su condición de copia conforme al modelo y su transformación en modelo. Este, a su vez copiado de la misma manera, en conformidad, como requerían frecuentemente los conciertos de obra lo hemos querido entender como un punto en una red de diseminación de conformidades y generador de otras tantas. En ese sentido el trabajo de Hyman nos ha sido útil porque también trabaja con copias y con redes o constelaciones de imágenes. Sin embargo, como hemos mencionado brevemente, es una de las más recientes que se suman a una historiografía nutrida de estudios del arte colonial andino que han encontrado diferentes formas de pensar y nombrar estos procesos.

En este análisis sobre las relaciones entre estas imágenes, nuestro relevamiento condice con lo que la literatura especializada había adelantado en torno a la importancia de los talleres sevillanos como modelos de la creación de una escuela local y nos ha permitido acercarnos a los acomodos y ajustes estilísticos de las copias, así como sus variaciones de la advocación original⁶³. Estas variaciones, entendidas como demandas de un mercado devocional multiétnico, nos permiten pensar en las copias como una creación verdaderamente dinámica, como las devociones mismas, o como las formas vitales de la cristiandad andina⁶⁴.

La adaptación y acomodo constante de las copias, en dialogo con los modelos y prototipos visibilizan necesidades devocionales tan amplias como copias y versiones podamos encontrar. Al copiar la imagen del Rosario en conformidad tanto con ella como con la estampa de la Virgen de la Candelaria, los hermanos Yupanqui-Viracocha gestionan su agencia específica y la utilizan para transformar esos originales. A continuación, serán los agustinos quienes gestionen la agencia de la Copacabana original asegurando su rotundo éxito como devoción andina⁶⁵.

Para concluir diremos que el interés de Tito Yupanqui y sus hermanos en hacer una imagen de la Virgen que pareciera española, cumpliendo con la labor ellos mismos para beneficiarse de la gestión, nos habla de una profunda comprensión por parte de la población andina de las dinámicas impositivas y ordenadoras del mundo cristiano colonial. La necesidad de que la imagen tuviera estos rasgos o presunción de calidad de ejecución españoles, que fuera conforme al prototipo escultórico y la estampa, nos da luces acerca de la lógica de la negociación de la cristiandad de esta comunidad indígena al demostrar la intención de apropiarse estratégicamente de los medios de la imposición que ellos mismos sufren. Así pues, si bien la milagrosa imagen de la Virgen de Copacabana en el lago Titicaca es un símbolo del triunfo y victoria del cristianismo español—y así estos lo entienden y promueven—es también el éxito de sus agentes y creadores andinos quienes, sin subvertir su condición colonial, logran utilizar sus mecanismos de dominación para recuperar sus prebendas pre-coloniales, reconfiguradas en los ahora imagineros nobles de Copacabana⁶⁶.

⁶³ En J. DE MESA, T. GISBERT, *Escultura virreinal en Bolivia*, cit., se encuentra el estudio más influyente al respecto para el espacio de la Antigua Audiencia de Charcas, actual Bolivia. Asimismo, es valiosa la propuesta de pensar en los talleres sevillanos trabajando en producciones casi industriales para exportar como explora J. PORRES BENAVIDES, *El comercio de imágenes devocionales con América y la producción seriada de los talleres escultóricos sevillanos*, «Ucoarte. Revista e Teoría e Historia del Arte», 2 (2013), pp. 9-16.

⁶⁴ K. MILLS, *Religious Imagination in the Viceroyalty of Peru*, cit., p. 28.

⁶⁵ Sobre la agencia de los agustinos ver K.J. LLOYD, *The Virgin of Copacabana in Early Modern Italy: A Disembodied Devotion*, cit., pp. 118-142; A. BENAVIDES, *Spiritual Mining: Augustinian Images of Extraction in Colonial Peru*, «The Art Bulletin», 104, 4 (2022), pp. 47-69 y C. VINCENT-CASSY, *Una imagen de las Indias en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. El “verdadero retrato” de la virgen de Copacabana y su capilla*, cit., p. 310.

⁶⁶ S. MACCORMACK, *From the Sun of the Incas to the Virgin of Copacabana*, cit. p. 55.

CONFORME AL PROTOTIPO



1. Francisco Tito Yupanqui: *Virgen de Copacabana*
La Paz, Basílica de la Virgen de la Candelaria de Copacabana



2. Autor no identificado: *Virgen con el Niño (Virgen del Rosario)*
Potosí, Iglesia de Santo Domingo



3. Autor no identificado: *Virgen del Rosario de Santo Domingo de Potosí*
Collection of Carl & Marilyn Thoma
(Cortesía de la Carl & Marilyn Thoma Foundation, foto de Juan Orlandis-Habsburgo)



4. Autor no identificado: *Virgen de Cocharcas*
Collection of Carl & Marilyn Thoma
(Cortesía de la Carl & Marilyn Thoma Foundation, foto de Jamie Stukenberg)



5. Autor no identificado: *Virgen de Copacabana*
en A. RAMOS GAVILÁN y DÍAZ, *La Historia del célebre Santuario de
Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la Cruz
de Carabuco*, Lima, por Geronymo de Contreras, 1621



6. Francisco Bejarano: *Frontispicio*
en F. DE VALVERDE, *Santuario de N. Señora de Copacabana en el*
Peru, Lima, Por Luis de Lyra, 1641



7. Autor no identificado: *Virgen de Copacabana*
Collection of Carl & Marilyn Thoma
(Cortesía de la Carl & Marilyn Thoma Foundation, foto de Michael Tropea)



8. Juan Bernabé Palomino y Fernández de la Vega: *Retablo de la Virgen de Copacabana en la iglesia del convento de lo agustinos recoletos de Madrid*, Madrid, Museo Nacional del Prado



9. Sebastián Acostopa (atr.); *Virgen de Copacabana*
Sevilla, Monasterio de Madre de Dios de la Piedad
(Foto de Adrián Contreras)

CAPUA AND TZINTZUNTZÁN: NEGOTIATING PRIVILEGES, WRITING HISTORIES, MOVING STONES IN THE 16TH- CENTURY SPANISH EMPIRE*

Bianca de Divitiis

ABSTRACT

This essay examines the southern Italian city of Capua and the Mexican city of Tzintzuntzán in parallel. Both cities existed within the polycentric system of the Iberian monarchy. When faced with the deprivation of their privileges, the threat of losing their historical memory (enclosed within monuments from the past), and the forfeiture of their local identity within a broader empire, local elites from these two sides of the globe each responded with the same administrative procedure (petitioning) and the same cultural tools. These actions included the invention of local histories, the transfer of *spolia*, and the construction of modern buildings that incorporated “ancient” stones.

KEYWORDS: Petitioning, Redeployment, *spolia*, New Antiquities, Loyalty, Recognition, Local Identities

Capua e Tzintzuntzán: negoziare privilegi, scrivere storie,
spostare pietre nell’Impero spagnolo del Cinquecento

ABSTRACT

L’articolo tratta in parallelo le città di Capua in Italia meridionale e Tzintzuntzán in Messico con l’obiettivo di dimostrare come, all’interno del sistema policentrico della monarchia iberica, le élites locali sui due lati del pianeta, trovandosi di fronte alla privazione dei propri privilegi e al pericolo di perdere la propria memoria storica racchiusa in monumenti del passato, e di smarrire la propria identità locale all’interno di un impero planetario, reagirono con la stessa procedura amministrativa (petizioni), e con gli stessi strumenti culturali. Tali azioni compresero la compilazione di storie locali, il trasferimento di *spolia* e la costruzione di nuovi edifici che riutilizzavano tali pietre “antiche”.

PAROLE CHIAVE: Petizioni, reimpiego, *spolia*, nuove antichità, lealtà, riconoscimento, identità locali

Pleas and petitions have been the main way in which groups of the governing local elites of cities, as well as individual citizens, made their requests to monarchies and states from the medieval times and throughout the modern period¹. In the context of the Hapsburg Empire in the sixteenth century, cities, which found themselves suddenly immersed in the new imperial context, faced the need to

* This essay owes much to the discussions with Maria Vittoria Spissu and Lia Markey. The subject of this article was discussed for the first time in 2020 within a study group for Getty Connecting Art Histories Project *Spanish Italy and Iberian Americas* directed by Michael Cole and Alessandra Russo, which I here would like to thank for opening to my work new research perspectives. I would also like to thank Fulvio Lenzo, Lorenzo Miletto, Fabien Montcher, Francesco Senatore and Maddalena Spagnolo for their comments to this paper. All my gratitude goes to Alessandro Rocco who first recognized in Mexico similarities to my work on southern Italy.

¹ On petitions: D. FASSIN, *La supplique. Stratégies rhétoriques et constructions identitaires dans les demandes d’aide d’urgence*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 5 (2000), pp. 955-981. C. NUBOLA, *La «via supplicationis» negli stati italiani della prima età moderna (secoli XV-XVIII)*, in C. NUBOLA, A. WÜRGLER (eds.), *Suppliche e “gravamina”*. *Politica, amministrazione, giustizia in Europa (secoli XIV-XVIII)*, Bologna, Il Mulino, 2002. G. DODD, S. PETIT-RENAUD, *Grace and Favour: The Petition and its Mechanisms*, in C. FLETCHER, J.-P. GENET, J. WATTS (eds.), *Government and Political Life in England and France, c.1300-c.1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 240-278. S. CERUTTI, M. VALLERANI (eds.) *Suppliche. Lois et cas dans la normativité de l’époque moderne*, Paris, Centre de recherches historiques, L’Atelier du CRH, 2015.

negotiate their privileges and status with the central power, as well as confronting the threat of losing their own historical memory and identity, within a system with a global dimension.

This article will consider for the first time in parallel the cases of the city of Capua in southern Italy—once part of the viceregal Kingdom of Naples—and that of Tzintzuntzán, located in modern-day Mexico—once part of the Viceroyalty of New Spain². At the time of the Spanish conquest both Capua and Tzintzuntzán, although not capitals of their respective kingdoms, were nevertheless important centres within their provinces. They both held ancient monumental vestiges which testified to their glorious past, and were inhabited by competitive elites, who were able to react both politically and culturally to the upheavals and threats which arose from inclusion within the Iberian Empire³.

Relying on recent studies on the trans-oceanic polycentric and aggregative nature of the Iberian monarchy, this essay will try to highlight similar challenges and common strategies which these two cities, located in two different hemispheres, had to face once they were included in the Hapsburg context⁴. The perspective of investigating possible connections between cities respectively in southern Italy and the Iberian Americas is further reinforced when we remember that the gradual conquest and establishment of Spanish rule over mainland southern Italy between 1501 and 1528 occurred in parallel to the discovery and progressive subjugation of the territories of Mexico (1519)

² B. DE DIVITIIS, *Spanish Southern Italy and the Iberian Americas: Cultural Networks and Artistic Encounters (c.1492-1600)*, in M. COLE, A. RUSSO (eds.), *Spanish Italy and Iberian Americas*, forthcoming.

³ For elites in southern Italy see with previous bibliography G.VITALE, *Urban Spaces and Society in Southern Italy*, in B. DE DIVITIIS (ed.), *The Companion to the Renaissance in Southern Italy*, Leiden; Boston, Brill, 2023, pp. 210–230. G. MUTO, *Urban Structures and Population*”, in T.ASTARITA (ed.), *A Companion to Early Modern Naples*, Leiden; Boston, Brill, 2013, pp. 35–62. G. MUTO, *Comunità, governo centrale e poteri locali nel Regno di Napoli in età moderna*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée» 116 (2004), pp. 507–526. For the elites and composite elite in the Iberian world, see P.DEPREUX, F. BOUGARD, R. LE JAN (eds.), *Les élites et leurs espaces: mobilité, rayonnement, domination (du VIe au XIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2007; L.M. CÓRDOBA OCHOA, *Movilidad geográfica, capital cosmopolita y relaciones de méritos. Las élites del imperio entre Castilla, América y el Pacífico*, in B. YUN CASALILLA (ed.), *Las redes del imperio: élites sociales en la articulación de la monarquía hispánica, 1492-1714*, Madrid, Marcial Pons, 2008, pp. 359–378; J. CHAUCA GARCÍA, *Entre Andalucía y América: el malagueño José de Gálvez y la proyección de su red clientelar en Indias*, in E. SORIA MESA, J.J. BRAVO CARO, J.M. DELGADO BARRADO (eds.), *Las élites en la época moderna. La monarquía española*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, 4 vols, II, *Familia y redes sociales*, pp. 121–132.

⁴ On the conceptions of a polycentric Empire / Monarchy, see F.CANTÙ (ed.), *Las cortes virreinales de la Monarquía española*, Rome, Viella, 2008; P. CARDIM, J.L. PALOS (eds.), *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012; P. CARDIM, T. HERZOG, J.J. RUIZ IBÁÑEZ, G. SABATINI (eds.), *Polycentric Monarchies. How did Early Modern Spain and Portugal Achieve and Maintain a Global Hegemony?*, Eastbourne, Sussex Academic Press, 2012; R. GRAFE, *Polycentric States: The Spanish Reigns and the 'Failures' of Mercantilism*, in P.J. STERN, C. WENNERLING (eds.), *Mercantilism Reimagined. Political Economy in Early Modern Britain and its Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 241–262; M. HERRERO SÁNCHEZ, *Spanish Theories of Empire: A Catholic and Polycentric Monarchy*, in J.A. TELLKAMP (ed.), *A Companion to Early Modern Spanish Imperial Political and Social Thought*, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 17–52. On transcontinental connections, see: M. ESPAGNE, *Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle*, «Genèses. Sciences sociales et histoire», 17 (1994), pp. 112–121; S. SUBRAHMANYAM, *Explorations in Connected History. From the Tanguis to the Gange*, Oxford, Oxford University Press, 2005; T. DACOSTA KAUFMANN, C. DOSSIN, B. JOYEUX-PRUNEL, *Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History; Introduction*, in ID. (eds.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 1–22; S. GRUZINSKI, *Art History and Iberian Worldwide Diffusion: Westernization / Globalization / Americanization*, in *Circulations in the Global History of Art*, cit., pp. 47–58; ID., *Les quatre parties du monde: Histoire d'une mondialisation*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004; ID., *La machine à remonter le temps: Quand l'Europe s'est mise à écrire l'histoire du monde*, Paris, Fayard 2017; G. MARCOCCI, *Indios, cinesi, falsari. Le storie del mondo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 2016; J. BARR, E. COUNTRYMAN (eds.), *Contested Spaces of Early America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2017.

and Peru (1526–36)⁵.

The modalities and outcomes of such nearly simultaneous conquests were very different, considering that southern Italy did not suffer the same eradication of the Indigenous population and obliteration of the local culture that occurred in Mexico. Taking in account such due differences and considering the conceptual frame of the polycentric empire and parallel conquest, this article will look at how local elites in both cities reacted to their new condition by placing pleas and memoirs to recuperate titles and privileges. In this context, petitioning can be regarded as an act defining links of belonging and allows us to interpret historical practices as a way for imperial subjects not only to interact with the centre of power but also to negotiate their place in relation to other parts of the Empire⁶. The article will look at how in both Capua and Tzintzuntzán such petitioning was sustained by the compilation of new historical works which deliberately refer to the ancient local past and by the creation of new works of art and architecture which redeployed ancient stones and sculptural works. While questioning the concept of antiquity in terms of time and space, the essay will consider the mobility and displacement of ancient and new *spolia* from “ancient” or Indigenous monuments to new building sites as a tool to convey resistance and negotiate identities with the new Spanish rules, as well as to generate in local communities a sense of proximity and belonging.

The simultaneous challenge of defending previous identity privileges and grappling with a powerful new authority emerged in parallel in the art histories of southern Italy and Mexico.

Capua

At the turn of the sixteenth century Capua had an undisputed prominent role in the Aragonese monarchy and was the main city of the rich province known as Terra di Lavoro. Thanks to its strategic position, at the entrance to the Kingdom, the city’s enduring loyalty and capacity to lend money to the royals, Capua had never been subject to a baron but was a “free” city, depending directly on the sovereign. Furthermore, Capuans enjoyed the special status of being citizens of the entire Kingdom, thus benefitting from a privileged fiscal status throughout the territory of southern Italy⁷. Capua’s prominence was symbolically demonstrated by the precedence of its representatives at public ceremonies, including general parliaments, loyalty oaths or coronations, and by the continuous visits of the Aragonese royals. Furthermore, the city exercised its own feudal control over nearby smaller centres and villages, such as Calvi and Marcianise and its diocese ruled over seven bishoprics in the area⁸.

Capua’s importance throughout the centuries was reflected in the numerous medieval monuments which had been created since its foundation in the ninth century, including the churches and tombs of the Lombard princes (9th–10th century), the Norman bell tower and castle (11th century), and the monumental gate built by the Swabian emperor Frederick II (c. 1233)⁹. During the fifteenth century,

⁵ On the parallel conquest: J.M.D. POHL, *Dramatic Performance and the Theater of the State*, in J.M.D. POHL and C.L. LYONS, *Altera Roma. Art and Empire from Mérida to Mexico*, UCLA-Cotsen Institute of Archaeology Press, 2016.

⁶ I am grateful to Fabien Montcher for suggesting this point.

⁷ F. SENATORE, *Una città, il Regno: istituzioni e società a Capua nel XV secolo*, Rome, SISMED, 2018. On Capua: I. DI RESTA, *Capua*, Rome; Bari, Laterza, 1985. B. DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law: The Amphitheatre of Capua and the New Works Sponsored by the Local Élite*, in K. ENENCKEL, K. OTTENHEYM (eds.), *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, Leiden; Boston, Brill, 2018, pp. 47–75.

⁸ SENATORE, *Una città, il Regno*, cit.

⁹ DI RESTA, *Capua*, cit.; G. PANE, A. FILANGIERI, *Capua. Architettura e arte, catalogo delle opere*, 2 vols., Capua, Arti grafiche Salafia, 1994. On the bell tower: M.C. CAMPONE, *Il campanile della cattedrale di Capua e l'inedito progetto di*

the city had been further enriched by lavish palaces commissioned by the members of the local elites and by the so-called *Seggi*, the small loggias used for the meetings of groups of citizens¹⁰. Both Medieval and Renaissance buildings redeployed a notable number of antiquities, which had been imported from the nearby necropolis and moreover from the site of the ancient Capua located at a few kilometres of distance [fig. 1]. The amount of antiquities disseminated around the city was such that humanists considered the new Capua also to have been ancient and defined it as being «togated and happy» («togata et felix»)¹¹.

The end of the Aragonese rule over southern Italy in 1503 and the conflict between Louis XII of France and Ferdinand II of Aragon of Spain (known as Ferdinand the Catholic), for the control of southern Italy, had a notable impact on Capua, which found itself at the centre of major traumatic events, which marked the history of the Kingdom during the Wars of Italy, as the sack of the city led by Cesare Borgia in 1501 and the battle on the nearby river Garigliano in 1503¹². In 1528 Capua endured a further siege by the French troops commanded by Odet de Foix, Vicomte de Lautrec, as part of a further attempt by the French to conquer the Kingdom of Naples¹³.

Capua emerged from the end of the Aragonese kingdom and the Spanish conquest deprived of its privileges, physically wounded, and depopulated¹⁴. All the concessions, which had been made to the city in 1497 by Federico of Aragon and in 1501 by the first viceroy the *Gran Capitán* Gonzalo Fernández de Córdoba, were promptly revoked by Ferdinand the Catholic, who also deprived Capua of its feudal possession of Marcianise¹⁵. The city, which had always been free, was also given temporarily on loan by Ferdinand in exchange for money¹⁶. While facing such threats from the new rulers, Capua also had to defend itself from the claims of other cities, such as Aversa, Lecce and Cosenza, which in turn challenged its privileged position within the Kingdom of Naples, by trying to usurp its primacy in parliaments and processions¹⁷.

Enrico Alvino, «Capys», 36 (2003), pp. 17-26. On the Castello delle Pietre: P.F. PISTILLI, *Un castello a recinto normanno in Terra di Lavoro: il castrum Lapidum di Capua*, in A. CADEI, A. RIGHETTI TOSTI, M. CROCE, A. SEGAGNI MALACART, A. TOMEI (eds.), *Arte d'Occidente: temi e metodi, Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Rome, Ed. Sintesi Informazione, 1999, pp. 143-149. On Frederick's gate: M. D'ONOFRIO, *Porta di Capua*, in *Enciclopedia Federiciana*, Rome, 2005, [http://www.treccani.it/enciclopedia/porta-di-capua_\(Federiciana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/porta-di-capua_(Federiciana)/) [accessed: 1 December 2023]. On the reuse of *spolia* during the medieval period in southern Italy, see; L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milan, Longanesi, 1995, p. 170.

¹⁰ On the Seggi: F. LENZO, *Memoria e identità civica. I Seggi nel Regno di Napoli. XIII-XVIII secolo*, Rome, Campisano, 2014. On the palaces in Capua: DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law*, cit.

¹¹ SENATORE, *Una città, il Regno*, cit., pp. 365-366.

¹² On Charles VIII conquest of southern Italy in 1494, see: D. ABULAFIA, *The French Descent into Renaissance Italy, 1494-95: Antecedents and Effects*, Aldershot, Variorum, 1995. On the entrance of Charles VIII in Capua, on the tenuous return of the Aragonese and on the coronation of Federico of Aragon in Capua in 1497: SENATORE, *Una città, il Regno*, cit., pp. 10, 193; 431-440. A. RUSSO, *Federico d'Aragona (1451-1504): Politica e ideologia nella dinastia aragonese di Napoli*, Naples, FedOA - Federico II University Press, 2018, pp. 318-319. On the sack of Capua: G. BOVA, *Il Sacco di Capua, 24 luglio 1501*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, which relies on the 1682 chronicle of the sack by A. PASCALE, *Racconto del sacco di Capoua, su'l di ventesimo quarto di luglio nell'anno... 1501*, Naples, 1682.

¹³ SENATORE, *Una città, il Regno*, cit., p. 229.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ SENATORE, *Una città, il Regno*, cit., p. 302.

¹⁶ SENATORE, *Una città, il Regno*, cit., p. 515.

¹⁷ Capua, Biblioteca del Museo Campano, *Libro d'oro*, ff. 93-97. SENATORE, *Capys, Decio Magio e la nuova Capua nel Rinascimento*, «Incidenza dell'antico. Dialoghi di storia greca», 14, 1 (2016), pp. 127-148 (133-137). G. D'AGOSTINO, *Capua e il parlamento generale del Regno di Napoli 1507-1642*, Napoli, Fratelli D'Agostino, 1969, pp. 17-20. A similar fight involved the cities of Salerno, Nola and Sorrento. For the competition between Capua and Lecce: I.A. FERRARI, *Apologia parossistica della città di Lecce* (Lecce 1707), composed between 1576 and 1586. SENATORE, *Capys*, cit., pp. 7-10.

If, as part of the royal domain, Capua had always needed to reconfirm fiscal and juridical privileges at each change of dynasty, on becoming part of the Spanish kingdom and then of the Empire its situation became particularly critical, and the local council had to implement a defensive strategy to recover the city's privileges and defend the prerogatives accumulated under the previous Angevin rulers and throughout the Aragonese period¹⁸. Moreover, the loss of direct physical contact with the sovereign who lived elsewhere meant that Capua had to negotiate at distance and set up embassies not only to visit the viceroy in Naples but also to reach the sovereign, who was likely to be a thousand kilometres away, in one of his Iberian or Flemish dominions¹⁹.

It is interesting to note that key documents which were produced throughout the sixteenth century to recover lost privileges were based on historical and antiquarian arguments. Such arguments were sometimes regarded as more relevant than the strictly political and juridical elements²⁰. Moreover, such negotiations were accompanied and supported by a complex cultural strategy undertaken by the city council, who sponsored the creation of new works of literature, art and architecture, which recounted or visually emphasized the antiquity of Capua and its enduring loyalty throughout the times.

The alternation between juridical and antiquarian culture clearly emerges in the so-called *Apology of Capua*, a memoir in Latin dated around 1513, compiled with the aim of defending Capua's right to precede Aversa in parliaments and other official occasions²¹. Rather than referring to a privilege of precedence, which had been issued in 1436, the unknown author of the *Apology* explicitly claimed that Capua's right to be first, derived from its immeasurable antiquity compared to that of Aversa, which was instead a *civitas nova* founded by the Normans only in the 11th century²². Among the many ancient authors cited to prove the city's antiquity, the *Apology* includes the significant account provided by Suetonius (*Life of Julius Cesar*, *Iul.* 81.1) of the finding at the time of Caesar of a vase bearing the inscription «Capys founder of Capua» («Capys conditor Capuae»), a material proof of the ancient foundation of Capua by the Trojan hero Capys²³.

The reference to Capys was not new in the juridical context, since an image of the mythical founder in the guise of Saint Michael had been used to illuminate the first capital letter in the 1480 parchment booklet containing the authenticated copies of privileges granted to the city; the booklet was still in use at the beginning of the sixteenth century when Capuan ambassadors presented it during their missions to the court of Ferdinand in 1506 in Spain and Charles V in 1517 in Flanders to regain their privileges²⁴. In the case of the 1513 *Apology* the reference is not isolated but appears

¹⁸ On petitions in southern Italy: F. SENATORE, *Forme testuali del potere nel Regno di Napoli. I modelli di scrittura, le suppliche (secoli XV-XVI)*, in I. LAZZARINI, A. MIRANDA, F. SENATORE (eds.), *Istituzioni, scritture, contabilità. Il caso molisano nell'Italia tardomedievale*, Rome, Viella, 2017, pp. 113-146. On petitions in the New Worlds, see: A. MASTERS, *We, the King: Creating Royal Legislation in the Sixteenth-Century Spanish New World*, Cambridge University Press, Year: 2023.

¹⁹ Diplomatic missions by Capuan ambassadors were carried out in 1505 to Ferdinand, in 1518 to Charles V in Valladolid, and in 1559 to Philip II in Brussels. See F. SENATORE, *Diplomazia dentro e fuori: Le ambascerie della città di Capua (1504-1559)*, in J.L. FOURNEL, M. RESIDORI (eds.), *Ambassades et ambassadeurs en Europe (XVe-XVIIe siècles): Pratiques, écritures, savoirs*, Genève, Droz, 2020, pp. 149-173.

²⁰ F. SENATORE, *La memoria degli Aragona nei privilegi cinquecenteschi in favore delle città del Regno di Napoli. La Corona d'Aragona e l'Italia*, in G. D'AGOSTINO, S. FODALE, M. MIGLIO, A.M. OLIVA, D. PASSERINI, F. SENATORE (eds.), *Atti del XX Congresso di Storia della Corona d'Aragona* (Rome-Naples, 4-8 October 2017), 3 vols., Rome, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2020, II/1, pp. 985-997.

²¹ SENATORE, *Capys*, cit., pp. 7-10. Parliaments from which the conflict may have arisen were held in 1497, 1504, 1507, and 1511.

²² SENATORE, *Capys*, pp. 134-135.

²³ SENATORE, *Capys*, pp. 131-132.

²⁴ F. SENATORE, *Le scritture delle universitates meridionali. Produzione e conservazione*, in I. LAZZARINI, *in Scrittura e*

in the context of an extensive exegesis of antiquarian sources which proved Capua's antiquity, the only element which, according to the author, «makes cities more worthy», thus testifying to a growing awareness of the local history and its strategic use in political context²⁵.

The same fluctuation between juridical instances and antiquarian culture and the in-depth study of sources, functional to political claim, emerges in the memoir compiled for the ambassadors who had to travel to Philip II's court in Flanders in 1558 to reclaim the recognition of further ancient privileges, which had remained unconfirmed. The memoir includes a long historical excursus recalling the crucial events of the previous 150 years, which demonstrated the loyalty of Capua and its citizens to the Aragonese Kings, to the Catholic, to the Emperor. Such historical narrative was based on the minutes of the city council but also on historiographical works, such as the *Rerum gestarum Alphonsi primi regis neapolitani* by Bartolomeo Facio²⁶. Like the *Apology*, the memoir was also an internal document which was intended to prepare the members of the council and be presented during diplomatic missions. It is tantalizing to imagine how Capua's ambassadors had to recount the history of Capua to convince Philip II that it deserved to have its privileges reinstated, by virtue of its antiquity, and how the city's fame might have circulated within the Flemish court.

The same growing historical awareness, which emerges in the 1513 *Apology* and in the 1558 memoir, animated a series of notable cultural operations, which were aimed at supporting the requests and at visualizing Capua's claim of a contemporary importance, which relied on its ancient history²⁷.

A relevant occasion was the triumphal setting created for the entry of Charles V to Capua in 1536, when eight triumphal arches were created, decorated with inscriptions and with images of Roman emperors, as well as a statue, representing Decio Magio, a notable ancient Capuan citizen, celebrated by Livy for having remained loyal to Rome at the time of Punic wars²⁸. The triumph provided a visual account of Capua's glorious past, enduring loyalty and privileged relationship with the Empires. At the same time, it was also a stimulus for the advancement of a process which was already ongoing, in terms of in depth study of antiquarian sources and the creation of historical and visual accounts, which also involved the city's urban structure.

The amount of knowledge accumulated through archival research and the study of literary sources, from antiquity to the recent past, would lead to many projects of historical works specifically commissioned by the local elites which governed the city, which aimed to recount the history of Capua, from its origins to the present time. These works included the translation into the vernacular

potere. Pratiche documentarie e forme di governo nell'Italia tardomedievale (XIV-XV secolo), «Reti medievali. Rivista», 9 (2008), pp. 1-34.

²⁵ SENATORE, *Capys*, cit.

²⁶ SENATORE, *Diplomazia dentro e fuori*, cit.; SENATORE, *La memoria degli Aragona*, cit.

²⁷ Both the 1513 *Apology* and the 1558 memoir were preserved in two collections of documents which were created in Capua throughout the sixteenth century, respectively the folio parchment volume containing privileges called the *Libro d'oro*, compiled between 1513 and 1558, and the two-volume repertoire of decrees and norms compiled by local council member Giovanni Antonio Manna, the first of which was printed in 1588. These collections did not serve only the practical need to preserve and use documents, but should be considered as veritable monuments upon which Capua's civic identity was based. G.A. MANNA, *Prima parte della cancellaria de tutti i Privilegii, Capitoli, Lettere Regie, Decreti, Conclusioni del Consiglio et altre scritture della fedelissima Città di Capua* [...], Naples, Orazio Salviano, 1588. Manna's second volume is preserved in the Biblioteca del Museo Provinciale Campano (Capua). See SENATORE, *Forme testuali*, cit.; SENATORE, *Una città, il Regno*, cit., p. 112, 216 and *passim*. On the concept of document/monument: J. LE GOFF, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, vol.V, pp. 38-43.

²⁸ SENATORE, *Capys*, cit., pp. 137-144. LENZO, *Memoria e identità civica*, cit., pp. 113-114. On Decio Magio: L. MILETTI, *Sulla fortuna di Livio nel Cinquecento. Le domus dei nobili capuani nella veduta di Capua vetus di Cesare Costa*, «Bollettino di Studi Latini», 44, 1 (2014), pp. 107-126.

of the *Campania* (1562) by the Neapolitan friar Antonio Sanfelice (1515–1570), a work that, although dedicated to the entire region of Campania, emphasized the ancient importance of Capua²⁹. Furthermore, around 1570 the local historian Scipione Sannelli compiled the *Annali della fidelissima città di Capua*, the first monumental work specifically dedicated to the history of Capua, from antiquity to the sixteenth century. Remained unfinished, the *Annali* would be reused in several later historical studies of the city³⁰.

During the same years, such historical accounts from antiquity to the present found a visual reflection in the two frescoed maps commissioned by Archbishop Cesare Costa (1595). The maps represented respectively a reconstruction of the ancient city of Capua and a view of contemporary Capua³¹. Both frescoes have been lost, but thanks to a print of the view of ancient Capua we are aware that the work was the result of the antiquarian method and the body of knowledge accumulated through decades of study and onsite inspections [fig. 2]. It is tempting to imagine how the view of contemporary Capua instead would have illustrated the magnificence of the city in the sixteenth century, with its principal medieval monuments, as well as the urban renewals and new works which had only recently been completed³².

Possibly inspired by the 1536 triumph, during the second half of the sixteenth century, Capua underwent a notable urban renewal, which included the construction of new buildings central to its local identity and imperial power, namely the church of the Annunziata (1538–88), the Palazzo dei Giudici (1539–90), and the new city gate named Porta Napoli (1577–78). All three put on display the same idea of a contemporary importance, which was based on antiquity, just as it was claimed in documents and in the historical works. These new architectural works should therefore be regarded as part of the overall strategy effected by the local elites, who actually sponsored them. Within updated projects, all three buildings display a consistent and recognizable use of ancient limestone blocks and sculptures taken from the amphitheatre in Capua Vetere, located a few kilometres away³³.

²⁹ A. SANFELICE, *Campania*, Naples, 1562. On Sanfelice: DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law*, cit. L. MILETTI, *L'anfiteatro e il criptoportico di Capua nell'antiquaria del Cinquecento. Due sonetti inediti di Giovan Battista Attendolo*, «La parola del Passato», 67 (2012), pp. 134–148.

³⁰ Sannelli's *Annali della Città di Capua* has come down to us in a manuscript copy of the 17th century. See L. MILETTI, *Gli studi antiquari a Capua nel Rinascimento: da Biondo Flavio a Cesare Costa*, «Seicento e Settecento», 18 (2023), forthcoming. Sannelli's *Annali* would be reused in the compilation of the works on Capua by Fabio Vecchioni (1597–1673) and by Camillo Pellegrino Jr. (1598–1664). See W. PAESELER, W. HOLTZMANN, *Fabio Vecchioni und seine Beschreibung des Triumphators in Capua*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 36 (1956), pp. 205–247. F. RUSSO, *L'erudizione storica capuana e la 'fortuna dei primitivi'. La basilica desideriana di San Benedetto a Capua in una testimonianza inedita di Fabio Vecchioni*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli», 64 (2006–2007), pp. 239–270. L. MILETTI, *L'anfiteatro e il criptoportico di Capua*, cit. On Camillo Pellegrino Jr.: C. FERONE, *Camillo Pellegrino junior storico della Campania antica*, «Capys», 40 (2007–2008), pp. 55–65. T. PEDÍO, *Storia della storiografia del Regno di Napoli nei secoli XVI e XVIII: (note ed appunti)*, Naples, éd. Framas, 1973, pp. 188–193. L. MILETTI, *Gli studi antiquari a Capua*, cit.

³¹ F. LENZO, *Mario Cartaro e il perduto affresco della Capua Vetus di Cesare Costa (1595)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 60 (2018), pp. 66–91. See also MILETTI, *Sulla fortuna di Livio nel Cinquecento*, cit. On cartography in Renaissance southern Italy see, with previous bibliography, V. VLADIMIRO, *La cartografia rinascimentale del Regno di Napoli: dubbi e certezze sulle pergamene geografiche aragonesi*, «Hvmanistica», 10 (2015) 2016, pp. 191–232, 285–286; F. LENZO, B. DE DIVITIIS, *Mapping the Kingdom: History and Geography*, in B. de Divitiis (ed.), *A Companion to the Renaissance in Southern Italy (1350–1600)*, Leiden– Boston, Brill, 2023, pp. 157–187.

³² The reconstruction of the map of ancient Capua was reproduced in an engraving and circulated among learned international milieus, including that of Holsteius and Cassiano in Rome. LENZO, *Mario Cartaro*, cit.

³³ DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law*, cit. For a general overview of the amphitheatre *spolia*: L. GIORGI, *L'anfiteatro Campano: i materiali di spoglio nelle architetture dal IX al XVIII secolo*, in F. CORVESE, G. TESCIONE (eds.), *Itinerari storico artistici in Terra di Lavoro*, Naples, Athena, 1995, pp. 17–26. S. FORESTA, *Lo sguardo degli dei. Osservazioni sulla decorazione architettonica dell'anfiteatro campano*, «RIASA, Rivista dell'Istituto Nazionale di

The church of the Annunziata, with its adjoining hospital, did not belong to an order but to the city [fig. 3]. It was constructed in accordance with architectural models sent first from Rome and then from Naples, and still features an entire basement level made of regular ancient limestone blocks, which had been taken from the «mountain of stones» of the amphitheatre, which were already lying on the ground³⁴. Palazzo Giudici was conceived as the palace of the viceregal juridical authority [fig. 4]. Inspired by the most recent projects by Antonio da Sangallo the Younger, it was built by redeploing stones from the amphitheatre to the rusticated corners and portal. Moreover, it displayed a collection of colossal portrait heads of divinities, which is the feature which distinguished the Capuan monument from all the other Roman amphitheatres [fig. 5]³⁵. The overall effect was that of a notable public collection of ancient portraits, which celebrated the local identity and connected the local history to the site of the new imperial power.

Both the Annunziata and Palazzo Giudici overlooked new public squares, which were regularized and created in conjunction with the construction of the two buildings. Moreover, Palazzo Giudici faced what was becoming the main civic space of the city. Here was located also the so-called *Seggio dei Giudici*, which is one of the three archways where the Capuan elite held meetings and where a civic collection of antiquities was put on display³⁶.

Finally, Porta Napoli was entirely constructed between 1577–1582, by using ancient stones from the amphitheatre, which were reworked in order to create a new Doric structure. The international language of imperial classicism typical of the age of Philip II was again visually connected to the local history, by significantly using as the arch keystone a colossal portrait of Apollo taken from the site of the amphitheater³⁷.

As we have seen, ancient blocks from Capua Vetere had been used since the early Middle Ages throughout the fifteenth century to enhance the prestige of public and private buildings. In the new context of the Iberian monarchy, projects as the Annunziata, Palazzo Giudici, and Porta Napoli encompass the simple need of building materials and also the aspiration of personal magnificence by single members of the elites. These new buildings should be regarded instead as part of a collective strategy carried out by the local council to prove how the contemporary importance of the city was grounded in the ancient past, in a way which parallels to the new textual and visual narratives which were being carried out in those same years.

The local origin of the ancient stones was not only recognizable on sight but certified in the minutes where the council authorized the use of materials from the amphitheatre. The Roman monument had been used as an open-air quarry for centuries, to the point when in 1514 the Capuan council had issued a decree, which imposed a fine on whoever removed stones, in order to preserve the material testimony of the ancient glory and the fame of the city. The decree was possibly intended to protect the monument from local spoliations as well as from the plundering carried out by the

Archeologia e Storia dell'arte», 59 (2008), pp. 93–112.

³⁴ DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law*, cit. See also DI RESTA, *Capua*, cit., p. 67; L. GIORGI, *Architettura religiosa a Capua. I complessi della SS. Annunziata, S. Maria e S. Giovanni delle Dame Monache*, Rome, Interstampa, 1990, pp. 29–57. D. DE ROSA, *La chiesa dell'Annunziata di Capua: contributo storiografico e nuovi documenti*, «Capys», 34 (2001), pp. 131–148. L. Giorgi, *Sangallo ed il modello ligneo della Chiesa della SS. Annunziata di Capua*, «Capys» 28 (1995), pp. 44–48.

³⁵ DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law*, cit.; PANE, FILANGIERI, *Capua*, cit., II, pp. 445–446. DI RESTA, *Capua*, cit., pp. 63–65. L. GIORGI, *Maestranze 'forestiere' attive a Capua e Caserta dalla seconda metà del 1500 agli inizi del 1600*, «Rivista di Terra di Lavoro», 2 (2007), pp. 5–13. FORESTA, *Lo sguardo degli dei*, cit., pp. 104–108.

³⁶ LENZO, *Memoria e identità civica*, cit., pp. 122–123; 156–159.

³⁷ On Porta Napoli: DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law*, cit. DI RESTA, *Capua*, cit., pp. 67–71. PANE, FILANGIERI, *Capua*, cit., II, pp. 529–530. On Apollo's head: D. CORLITA SCAGLIARINI, *Viaggio archeologico tra Capua ed Aquino in un quaderno di Giuseppe Bossi*, «Prospettiva», 9 (1977), pp. 44, 48, 54.

Spanish viceroys and administrators, who at the time were increasingly shipping antiquities from southern Italy to Spain. The desire to preserve the two arches, which were still standing and bearing portraits of divinities on the keystone, and at the same time to reserve the use of stone for monuments in Capua is demonstrated by later decrees issued by the city council relating the Annunziata, Palazzo Giudici and Porta Napoli. In order to construct these very three new buildings, it was ordered that only the stones, which were already lying on the ground, should be taken.

The systematic nature of the project is confirmed by the fact that the local council issued public tenders to assign works to dig, extract and transport materials, while streets were opened or repaved to allow easy movement of blocks from the ancient monuments to the new building sites³⁸. Incorporated in the new civic buildings, the stones would have established a material connection between local ancient history and monumental sites of civic identity within the Kingdom and within the wider Empire, conveying at one time a sense loyalty and resistance, negotiation and belonging.

Tzintzuntzán

At the time of the Spanish conquest of Mexico, Uicicila or Tzintzuntzán was the main city of the region of Michoacán (western Mexico) and the site of the royal court of the kingdom of the P'urhepechas, one of the most significant Indigenous groups living in the area before the arrival of the Spaniards, known by the Spanish name of *Tarasco*³⁹. Located on a hill overlooking the Lake of Pátzcuaro, in the mid-15th century, Tzintzuntzán numbered 25.000–30.000 inhabitants and was the capital of an articulated tributary state, ruling over the many Indigenous *pueblos* in the prosperous region of Michoacán⁴⁰. Archaeological evidence has allowed to reconstruct how the ancient city featured a ceremonial centre consisting of a colossal platform capable of hosting thousands of people on which were located five pyramids named *yácatas*, the palace where the priest resided as well as another residential building [fig. 6]⁴¹. The pyramids were entirely covered with a basaltic or volcanic stone with a quadrangular or rectangular shape, and a smooth surface decorated with reliefs, mainly geometric motifs such as that representing a double divergent spiral⁴².

Even though they had been capable of resisting several attempts at invasion by the Mixtecs/Aztecs, in 1522 the P'urhepechas surrendered peacefully to the conquistador Cristóbal de Olid, who had arrived at a moment of weakness, arising from an internal crisis and by the first epidemics⁴³. The

³⁸ DE DIVITIIS, *Architecture, Poetry and Law*, cit.

³⁹ B. WARREN, *The Conquest of Michoacán. The Spanish Domination of the Tarascan Kingdom in Western Mexico 1521-1530*, Norman, Oklahoma University Press, 1985, pp. 3-23. R. BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la "ciudad de Mechuacan", 1521-1580*, Mexico D.F., Conaculta- INAH, [2005] 2017, pp. 20-30. The name of Tzintzuntzán, which means "place of hummingbirds", and that of Michoacán both appear in the Hernán Cortés, *Cuarta carta de relación al emperador Carlos V* (15 October 1524). For this and for the P'urépecha people, see: BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 42-55.

⁴⁰ On the Tarascan kingdom founded by Tariacuri (ca. 1440-1460) in the fifteenth century, on the elevation of Tzintzuntzán to capital under Zuangua (ca. 1500-1520) and on the organization of the kingdom: BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 74-77. On the *pueblos* subject to Tzintzuntzán: H.P. POLLARD, *Tariacuri's legacy: The Prehispanic Tarascan state*, Norman, University of Oklahoma Press, 1993, pp. 64, 78, 83; maps 3.1 and 3.6. BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., p. 76.

⁴¹ POLLARD, *Tariacuri's legacy*, pp. 29-47. V. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Imágenes en piedra de Tzintzuntzán, Michoacán. Un arte prehispánico y virreinal*, Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. V. HERNÁNDEZ DÍAZ, *El reuso colonial de los janamus en Tzintzuntzán, Michoacán. Una exaltación del pasado prehispánico*, «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», 96 (2010), pp. 5-35.

⁴² HERNÁNDEZ DÍAZ, *El reuso colonial*, cit, pp. 15-19.

⁴³ On the epidemics BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 89-91. The Cazonci (the ruler of the Purépecha

P'urhepechas were also hoping to avoid the fate of the Aztecs and the destruction of their capital as had occurred with Teotihuacan. In the new political setting, Tzintzuntzán was initially able to maintain its leading role in the region, hosting the new main Spanish institutions as well as a local Indigenous government, with a conspicuous presence of the P'urhepecha lineage⁴⁴. It was from here that the Franciscans led by Friar Martín de Jesús or Martín de la Coruña initiated their work of the evangelization of Michoacán in 1525, immediately beginning to construct the first Catholic religious buildings, such as the church of Santa Ana⁴⁵. The Spaniards took over the ancient Tarascan monumental centre and added new buildings, including a hospital, and undertook the construction of the convent of San Francisco in the ancient city centre⁴⁶.

Tzintzuntzán's initial prestige was immediately recognized by Hernán Cortés, who considered it the «ciudad principal» of the rich province of «Mechoacán», and by the fact that it was among the first cities incorporated in the *Nueva España* (officially the Viceroyalty/Kingdom of New Spain) by the *Real Cédula* issued by Charles V in 1528, where it is named as «ciudad de Huitzizila de Michoacán»⁴⁷. In 1534, the city's prestige was renewed when the Emperor invested Tzintzuntzán with the title of capital city of the newly created province of Michoacán with all honours, prominences and prerogatives⁴⁸. The formal foundation of the capital city of Michoacán meant that the city hosted both Spanish and Indigenous authorities and benefited from special privileges, such as the collection of tribute from its *barrios* and the right to elect a governor and other officials of the *cabildo*, that was, the Spanish colonial administrative town council, including an Indigenous mayor and commissioners; the city would have reunited Native people dispersed around the territory⁴⁹. It was at this time that Tzintzuntzán received its first coat of arms, which in its upper part represented three pre-Hispanic kings dressed as European monarchs, and in its lower part on one side the same kings dressed as Spaniards with armaments evoking their cooperation with the Spanish conquest and on the other side the three kings converting people to Christianity⁵⁰.

The designation of Tzintzuntzán as capital of the province had been the result of a diplomatic operation led by the priest and judge Vasco de Quiroga (1478/8-1565) who, before becoming appointed as bishop, visited Michoacán for the first time in 1533, as part of his work as *oidor* (judge) of the Second Royal *Audiencia* (1531-35)⁵¹, that is the government which ruled New Spain and

Empire) Zuanga died in the 1520 epidemic. On the initial submission of the Cazonci Tangáxoan Tzintzicha (son of Zuanga) to the emperor Charles V, his first meetings with Cortés in Coyoacán and for the first impact of conquest: WARREN, *The Conquest of Michoacán*, cit., pp. 24-72. BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 85-106.

⁴⁴ WARREN, *The Conquest of Michoacán*, cit., pp. 42-72. H. ROSKAMP, *Pablo Beaumont and the Codex of Tzintzuntzán: A Pictorial Document from Michoacán, West Mexico*, in M. JANSEN, L. REYES GARCÍA (eds.), *Códices, Caciques y Comunidades*, «Quadernos de Historia Latinoamericana», 5 (1997), pp. 193-246 (203); BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., p. 85.

⁴⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, *El reuso colonial*, cit., p. 25.

⁴⁶ WARREN, *The Conquest of Michoacán*, cit., pp. 81-101. J. MC ANDREW, *The Open-air Churches of Sixteenth Century Mexico. Atrio, Posas, Open Chapels and Other Studies*, Cambridge, Harvard University Press, p. 509.

⁴⁷ P. BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, Mexico City, Tallers Gráficos de la Nación, 1932, 3 vols., D.E. LOPEZ SARRELANGUE, *La nobleza indígena de Pátzcuaro en la época virreinal*, PhD thesis, Mexico City, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1965 (Serie Historia Novohispana, 20), p. 60; BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 179; 231-233.

⁴⁸ BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., II, pp. 401-402. BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., p. 179. LOPEZ SARRELANGUE, *La nobleza indígena*, cit. p. 60.

⁴⁹ ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., pp. 203-204; On the complex issue of the foundation of the Spanish city of Granada in Michoacán as parallel to Tzintzuntzán and the subsequent creation of the sole city *ciudad de Mechuachan* between 1533 and 1534: BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 182-183.

⁵⁰ BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., III, p. 2; ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., pp. 204-207.

⁵¹ On Quiroga, his career, utopian ideas and foundation of hospitals: BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp.

which aimed to solve the tensions derived from the abuses which the Native communities had suffered under the rule of the First *Audiencia* (1529–31), including the dramatic execution of the supreme P'urhepecha leader *cazonci* Tangáxoan Tzintzicha, in 1530⁵². At the time, Tzintzuntzán had been sacked and her inhabitants had been decimated by epidemics and by the labour system and slavery connected to the Spanish institution of *encomiendas*⁵³. Alongside the title of capital of Michoacán, in 1536 Tzintzuntzán also became the episcopal seat of the newly created diocese of Michoacán, for which Quiroga was nominated by Pope Paul III as first bishop⁵⁴.

The situation of the city rapidly changed during Quiroga's second visit to the province from April to October 1538. In his dual role as bishop and *oidor*, he first shifted the cathedral from the first Franciscan church of Santa Ana to the church of San Francisco, which was still under construction and still made of «clay and straw» and decided in August 1538 to replace Tzintzuntzán with the nearby village Pátzcuaro as the seat of the bishopric of Michoacán⁵⁵. According to Quiroga, Tzintzuntzán was too sober, lacked drinking water and was located in an inconvenient position on top of a «deep valley full of ravines» and therefore inaccessible; moreover, he claimed that in the city there was no proper church and there were no inhabitants that could provide for its construction⁵⁶. As argued in the *Crónica de Michoacán*, written in 1778 by the Franciscan Fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont (1710–1780), the transfer of the episcopal seat, which effectively took place in 1540, represented a catastrophic loss for the city. Tzintzuntzán was contextually deprived both of the status of capital and that of city, losing at the same time «titles, peoples and papers»⁵⁷. Ceasing to be the seat of both civil and religious power, Tzintzuntzán became a dependency, a *barrio* of Pátzcuaro, nominated the new «city of Michoacán», and to which it was forced to pay a tribute⁵⁸. The transfer was strongly opposed by the local elites who immediately began to file pleas to regain their title.

Despite the fact that many documents had been transferred to Pátzcuaro, in the eighteenth-century Fray Pablo Beaumont could still inspect some of the original parchments which had been preserved by the heirs of the native populations and which he used and partly transcribed in his chronicle, allowing us to follow in part the negotiation and petitioning process. Thanks to these documents we can understand how the pleas placed by the local elites were focused on historical references and how the negotiations to reinstate the city's privileges were supported by a set of cultural operations which, relying on a growing historical awareness, aimed to visually reinforce the

126–150. See also B. WARREN, *Vasco de Quiroga y sus hospitales-pueblo de Santa Fe*, Washington, DC, Academy of American Franciscan History, 1963. P. SERRANO GASSENT, *Vasco de Quiroga. Utopía y derecho en la Conquista de América*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001. B. WATTENVERÁSTIQUE, *Michoacán and Eden: Vasco de Quiroga and the Evangelization of Western Mexico*, Austin, University of Texas Press, 2000. On Quiroga's 1533 visit to Michoacán: BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., p. 174 On the *Segunda Audiencia*: BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 161–170.

⁵² On the execution of the Cazonci: WARREN, *The Conquest of Michoacán*, cit., pp. 211–235.; BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 106–116.

⁵³ BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 89; 126–150, 161, 217, 231–233.

⁵⁶ BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp., 183–186. A *Cédula* dated 20 September 1537 and directed to Antonio de Mendoza ordered that the cathedral of Michoacán had to be constructed on the site which the viceroy and the bishop considered convenient for the province.

⁵⁵ On the translation see BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 199–204; 214–218.

⁵⁶ “Información de don Vasco de Quiroga sobre el asiento de su iglesia catedral, 1538”, transcribed in B. WARREN, *Estudios sobre el Michoacán Colonial*, apéndice X, pp. 89–94, 439–457. BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 205, 209; HERNÁNDEZ DÍAZ, *El reuso colonial*, cit., pp. 28–29.

⁵⁷ BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., II, pp. 380–381.

⁵⁸ LOPEZ SARRELANGUE, *La nobleza indígena*, cit. p. 61. ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., p. 209.

claim of antiquity and loyalty contained in the juridical documents⁵⁹. As Beaumont recalls, in 1539, before revolting violently against the *traslado* (the transfer), a delegation of 19 «indios principales» reunited «en forma de república» and pleaded to Quiroga to recognize Tzintzuntzán's privileges. The elite group claimed how the city had been the ancient site of kings and therefore was more suitable than Pátzcuaro as an episcopal seat, whereas Pátzcuaro had been only a vacation site for royals⁶⁰. The local elites also committed themselves to completing the construction of San Francisco as the new cathedral. Even though the bishop's seat would soon be moved from Pátzcuaro to Guayangareo (modern-day Morelia) in 1541–42 by the viceroy Antonio Mendoza, and against Vasco de Quiroga's wishes, Tzintzuntzán had to struggle long and hard to regain its privileges, by demonstrating, with increasing insistence, its royal status and glorious history.

That the local elites were guided in their political claims by a growing historical awareness emerges in the *Información* addressed to the viceroy Gastón de Peralta, III Marqués de Falces (1566–1568), in 1567. Here testimonies from Tzintzuntzán reconstructed how, before the arrival of the Spanish and in the first years of the viceroyalty, the city had been the site of the court and then the capital of the province, had hosted the first cathedral and had been the site of the royal courts of justice⁶¹. With a further petition presented in 1593, which relied on previous documents produced since 1567, Tzintzuntzán finally regained the title of city, even if not that of capital, and was relieved of the servitude towards Pátzcuaro⁶². It is interesting to note how the petitions and pleas which were produced were paralleled and supported by a cultural and artistic strategy pursued in those same years by the local elites, including native nobles, and also by Franciscans and seemingly also by the first Spanish settlers.

Between 1539 and 1542, that is, during the actual years of the transfer, Fray Jerónimo de Alcalá wrote the *Relación de las ceremonias y ritos población y gobierno de los indios de Michoacán*, a notable illustrated pictographic codex recounting the history of the region⁶³. The history, which had probably been requested by the viceroy Antonio de Mendoza (1495–1552), covers a period between the beginning of the 13th to the 16th century and was based on the evidence provided mainly by the native governor Don Pedro Cuínierángari (1530–1545). Conceived as an account of the region and its Christianization in the face of previous “barbaric” practices, the *Relación* also describes the history, social organization and culture of the P'urhépechas, highlighting the complete civilization of the inhabitants of Michoacán and their support for the Spanish⁶⁴. Even though it was dedicated

⁵⁹ At the middle of the XVIII century, Juan Joseph Moreno (1730–1820), biographer of Quiroga, found the “cédula” among the «originales títulos y recaudos» of the *cabildo* of the city of Michoacán, as part of the petition presented in 1577 by the then governor Don Juan Purúata. Fray Beaumont saw the privilege in the same years among the «papeles y monumentos irrefragables de los indios de Tzintzuntzán» and added that «no obstante que la Cédula imperial (que he visto en pergamino) pasó con la traslación de la silla episcopal al barrio de Pátzcuaro». BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., II, p. 286; 401–402. BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., p. 179.

⁶⁰ BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., II, p. 382. BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 201–203.

⁶¹ BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., II, pp. 382–383. LOPEZ SARRELANGUE, *La nobleza indígena*, cit., p. 63; BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 286–287.

⁶² BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., II, pp. 376–78; 385–387. *Auto de posesión del título de la Ciudad de Tzintzuntzán-Vitzitzilan*, «Anales del Museo Michoacano», 2 (1889), pp. 182–184. LOPEZ SARRELANGUE, *La nobleza indígena*, cit., p. 64. BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., p. 260. On the conflict between Tzintzuntzán and Pátzcuaro: BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 272–274.

⁶³ The *Relación* is preserved in the Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. Ç.IV.S. The *Relación* was attributed to Fray Jerónimo de Alcalá by B. WARREN, *Estudios sobre el Michoacán Colonial*, cit., pp. 155–186. See also A. LÓPEZ AUSTIN, L. LÓPEZ LUJÁN, *Mexico's Indigenous Past*, Norman, University of Oklahoma Press, 2001.

⁶⁴ The *Relación* was possibly intended as the similar text written on Mexico by Fray Toribio de Benavente Motolinia. Roskamp argues that the *Relación* may have been an attachment to one of the petitions placed by the Franciscans and

to the entire region, it particularly favoured the image of Tzintzuntzán as the «ciudad de Mechuacan» and recalled how its pre-Hispanic primacy justified the fact that, after the conquest, Tzintzuntzán was maintained as a capital, a form of “Tzintzuntzánism” which has been regarded as the response to Vasco de Quiroga’s act of deprivation⁶⁵.

To the same years during which Tzintzuntzán was trying to recuperate its privileges we can ascribe the group of nine historical painted images and a map which Fray Pablo Beaumont copied in his chronicle. The images and map derive from an unfinished chronicle of west and northwest Mexico which had been provided to Beaumont by a descendant of P’urhépecha nobles from Tzintzuntzán named *Cuini*⁶⁶. This group of images have been defined by Hans Roskamp as the *Codex of Tzintzuntzán* [figs. 7–8]⁶⁷. One of the images significantly refers to the transfer of the episcopal seat from Tzintzuntzán to Pátzcuaro: within an overall cornice showing the five royal *yácatas*, that is, the P’urhépechas’ pyramids, the new chapel of Santa Ana (bearing the date 1526), the *yréchequaro*, that is the seat of the Indigenous ruler’s government, and three monumental bell towers, we find represented the ongoing discussion between the local community of Tzintzuntzán and the Bishop Quiroga, represented in four different moments⁶⁸. In the background, we see a large number of P’urhépechas, most of whom are referred to by their names, talking to a group of four, led by the native governor Don Pedro Cuínierángari⁶⁹. The scene in the foreground shows Quiroga conversing with Fray Jerónimo de Alcalá.

The context of the transfer and the claim of a contemporary importance seems to be the origin of the map derived from the *Codex*. The map represents a view of Tzintzuntzán as the main and dominating city within the vast area of the Lake Pátzcuaro, and bears annotations in Spanish which describe the sites and related events [fig. 8]. Its Indigenous origin may be proven by another map in black and white found by Eduard Seler at the end of the nineteenth century, which, despite some differences, seems to have been derived from the same original as that used by Beaumonts in his chronicle, and which bears the same annotations given in Spanish by Beaumont, but in the P’urhépecha idiom⁷⁰.

by the Indigenous elite, to reinstate the ancient status of Tzintzuntzán. ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., p. 229. For “Tzintzuntzánism” of the *Relación* and its conception as a response to Quiroga’s 1538 *Información*: BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 86; 220; 239–240.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., II, p. 25.

⁶⁷ ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., pp. 195; 214–239.

⁶⁸ BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., *pintura* 9. ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., p. 227–229; BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 201–204; 214.

⁶⁹ ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., p. 228–229. Pedro Cuínierángari was “hermano adoptivo” of the Cazonci Tangáxoan Tzintzicha: BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 92–95. On Don Pedro’s initial support to the transfer: *Ibidem*, p. 203. The other three figures are Don Francisco Tariyacuri and Don Antonio “Vitimangari”, both represented as children, and Tzapicaha represented holding a staff. Both Don Francisco Tariyacuri and Don Antonio Huítziméngari (1543–1562) were the sons of the Cazonci Tangáxoan and would succeed Don Pedro as native governors of Michoacán. For Antonio Huítziméngari’s humanistic culture and his relationship with the viceroy Antonio de Mendoza and his library, see: J. CORONA NÚÑEZ, *Antonio Uitziméngari, primer humanista tarasco*, in *Humanistas novohispanos de Michoacán*, Morelia, Universidad Michoacana, Biblioteca de Nicolaitas Notables, 1982, pp. 49–62. BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., pp. 236; 242.

⁷⁰ E. SELER, *Gesammelte Abhandlungen Zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, 5 vols., III, Berlin, Behrend, 1908, p. 66. N. Paniagua Aguilar, *La cartografía de Tzintzuntzán como herramienta auxiliar para reconstruir la jurisdicción de una ciudad india en la época virreinal*, «Horizonte Histórico- Revista Semestral De Los Estudiantes De La Licenciatura En Historia De La UAA», 10, 2020, pp. 23–26. On Indigenous cartography, see: B.E. MUNDY, *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, Chicago, University of Chicago Press, 1996. E. HILL BOONE, T. CUMMINS, *Native Traditions in the Postconquest World. A Symposium at Dumbarton Oaks*, Conference proceedings (Washington 2nd–4th October 1992), Washington, Dumbarton Oaks Research Library and

Defined as the «Ciudad Capital de los Reyes Tarascos», the city is depicted with a defined and developed urban structure, with the main square located in the centre dominated by the church of San Francisco with its hospital, open chapels and two atria, surrounded by the loggia for the native governments (*junta de los naturales*), and a grid of regular roads lined with houses; just outside the centre we find the first Franciscan church of Santa Ana, which had been the first cathedral represented as a small building with a circular atrium; further west the three monumental pyramids are explicitly presented as an expression of the ancient royal power (*yacatas del rey*)⁷¹.

The urban nature of Tzintzuntzán dominates over the rest of the centres of the region which are all represented as very small villages, including Pátzcuaro. That the map can be considered the product of the attempts at negotiation carried out by the local elites is reflected in the emphasis given in the foreground to the traumatic transfer from Tzintzuntzán to Pátzcuaro of the organ and of the bell, which occurred in 1545. The detail, representing the shift of objects which symbolically represented the local and religious identity of the city carried away as a trophy, conveys in one image the whole traumatic process of deprivation underwent by Tzintzuntzán. Not by chance, three colossal bells were represented as part of the monumental landscape of the city in the foreground of the plate from the *Codex of Tzintzuntzán* showing the negotiations between the city's local elites and the bishop Quiroga, discussed above. We know that similar traumatic transfers occurred when the bishop's seat was further moved from Pátzcuaro to Guayangareo. Here the shift of the bell and of various sacred objects created by Quiroga caused the desperation and the revolt of the inhabitants of Pátzcuaro⁷².

The map, together with the images from the *Codex*, were probably enclosed in one of the pleas issued between 1567 and 1593 and seem to have been conceived as a visual document which would have informed and proven the “royal” aspect of Tzintzuntzán provided by ancient pre-Hispanic monuments and new contemporary buildings. The map would have therefore contradicted Quiroga's assumptions that the city had to be abandoned as too humble and not suited to a leading role in the region and as the main seat of civil and religious powers⁷³. Moreover, the map reflects the needs of the elites who, interested in preserving its privileges, carried out a general urban refurbishment and promoted the construction of the large convent of San Francisco. In this context, it is possible that there was also the need to compete with Quiroga's ambitious project for the cathedral in Pátzcuaro. The plan of new building, which was intended to have five naves, had been advertised in the 1533 in the city emblem (1553)⁷⁴.

It has been recently argued that the construction of the convent of San Francisco was well under way in 1570 and was completed in 1601, as indicated in a recently found inscription [figs. 10-11]⁷⁵. The building site therefore proceeded in parallel with the negotiation and pleas. The convent, which occupies 4 hectares, still features the original walls around the two main atria: a larger one with the convent, the church of San Francisco, an open chapel, a cross and small stations for the celebration

Collection, 1998. D. LEIBSOHN, B.E. MUNDY, *Vistas, 1520-1820 Visual Culture in Spanish America = Cultura Visual de Hispanoamérica*, Austin, University of Texas Press, 2010. R. PADRÓN, *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*, Chicago, University of Chicago Press, 2004. G. PARKER, *Maps and Ministers: The Spanish Habsburgs*, in D. BUISSERET, *Monarchs, Ministers, and Maps: The Emergence of Cartography as a Tool of Government in Early Modern Europe*, Chicago; London, University of Chicago Press, 1992, pp. 124-152.

⁷¹ On the terms *yacatas* and *jamanus*: HERNÁNDEZ DÍAZ, *El reúso colonial*, cit., pp. 5-6.

⁷² ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., p. 210.

⁷³ According to Roskamp, the map and images were created before 1565 and were included in the 1567 plea, while Hernández Díaz argues on the grounds of a comparison between the buildings represented and the architectural evidence that the map should be dated to the end of the sixteenth century: ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., p. 237. HERNÁNDEZ DÍAZ, *El reúso colonial*, cit., p. 31.

⁷⁴ ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., pp. 208-209; BARACS MARTÍNEZ, *Convivencia y utopía*, cit., p. 87.

⁷⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, *El reúso colonial*, cit., p. 27

of the Via Crucis, the Temple of the Virgin of *Soledad*; a second smaller atrium leads to the hospital, an open chapel dedicated to *Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción* and a baptismal font for immersion⁷⁶.

The construction of the new religious complex involved a notable redeployment of ancient stones derived from the pre-Hispanic ceremonial centre, located three hundred meters away⁷⁷. This reuse seems to reinforce the claim of antiquity and “royalness”, which was evoked in the pleas, chronicles and maps. Moreover, it seems to have been part of the overall strategy which emphasized the pre-Hispanic origins as a form of antiquity, consistent with the account given in Fray Jerónimo de Alcalá’s pictographic manuscript. Significantly this was the content of the city’s new coat of arms, probably created between 1593 and 1595. Compared to the one established in 1534, the new coat of arms features a strong Indigenous style and depicts Tzintzuntzán as the pre-Hispanic city of Michoacán, the centre of the P’urhépecha territory, founded by the P’urhépecha rulers from the “eagle” or *uacúsecha* lineage, and the descendants of the sun [fig. 9]⁷⁸.

It does not seem fortuitous that the new church of San Francisco was built in a new position which was close to the pre-Hispanic shrine. As demonstrated by Veronica Hernández Díaz, the shift of stones from the pre-Hispanic religious site to the Franciscan complex did not simply respond to a practical need for building material but was the central element of a carefully conceived strategy set up by the local elites, in agreement with the friars, to erect a new imposing monument which would have demonstrated the prominence of Tzintzuntzán and would have helped the city to regain its lost role as the historic capital of the P’urhépecha region. In this context, the shift of stones from one site to another seems to have been central to such a strategy. This becomes particularly evident if we look at the studied display of *janamus*, those smooth-surfaced quadrangular basaltic or volcanic stones bearing geometrical pre-Hispanic decoration, to be found on the façade of the main buildings which were part of the monastery and on the walls of the two atria⁷⁹.

The shift of stones from one site to the other was intended to demonstrate the contemporary importance of the city through uninterrupted continuity with its pre-Hispanic history. The survival of the pyramids, which were still visible in the eighteenth century with parts of their decoration still in place, would have made the association between the ancient and new building visibly obvious. By communicating a sense of material continuity and inheritance, the movement of the stones from the pre-Hispanic shrine to the monastery expresses at once a sense of local resistance as well as negotiation with the new Iberian system, thus placing the convent at the centre of the historical claim expressed in the petitions and pleas.

Connected Histories

Within the context of the Iberian monarchy, examining Capua and Tzintzuntzán in parallel allows us to consider the way in which two cities, which were not capitals of the new viceregal kingdoms but prominent centres in their respective provinces, reacted both politically and culturally to the

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 19–20. The chapel of *Nuestra Señora de la Concepción* has the inscription 1619. The style of the portals of the *Templo de la Virgen de la Soledad* reveals it was constructed in the 17th century. Most buildings and the configurations of the open spaces are dated to the last decades of the 16th century and first years of the 17th century.

⁷⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, *El reíso colonial*, cit., p. 8.

⁷⁸ Seville, ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, *Escudos y árboles genealógicos de México*, Number 168. BEAUMONT, *Crónica de Michoacán*, cit., p. 209–11; LOPEZ SARRELANGUE, *La nobleza indígena*, cit., p. 62. ROSKAMP, *Pablo Beaumont*, cit., pp. 210–211.

⁷⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, *El reíso colonial*, cit. *passim*.

upheavals and threats which arose from their inclusion within the polycentric and global structure of the Iberian monarchy. The consequences of the conquest in southern Italy and in Mexico were, of course, very different in terms of physical destruction, depopulation, and deprivation. At the same time, though, it is possible to uncover parallel changes and common strategies which were enacted once the two cities faced the threat of losing their privileges and material traces of their historical local past and their own identity. Once immersed in the new imperial context, Capua and Tzintzuntzán responded by means of the same administrative procedures, that is, by forwarding petitions, pleas and memoirs to the emperor and to the local authorities, and by using the same cultural tools, namely the compilation of local histories, the creation of maps, and the construction of modern buildings incorporating stones derived from ancient monuments⁸⁰.

Protagonists of such political and cultural strategies were in both cases the local Capuan and Indigenous elites, which were active in placing petitions, in preserving documents and monuments and also in sponsoring new literary and architectural works. Even if the role of the Spanish inhabitants in Capua and Tzintzuntzán in the overall strategies remains to be defined, the involvement of religious orders and of single religious figures, as friars and bishops, highlight the nature of such cities as composite and non-unified entities. All these actions enacted by competing elites seemed to have served at one at the same time to negotiate with the central authorities of the viceroyal kingdoms and the Empire and also with other nearby cities which questioned their leading role within their respective regions: Capua's competition for primacy with Aversa and Lecce recalls that of Tzintzuntzán with Pátzcuaro and Guayangareo.

Both in Capua and in Tzintzuntzán the formal requests which were placed to the central imperial authority contained notable references to the antiquity and played on the alternance between juridical and antiquarian culture. In particular, petitions and memoirs presented the glorious local past as the main element which served to prove the contemporary pre-eminence of both cities, thus justifying the legitimacy of those very requests. Such political and juridical claims were supported in Capua and in Tzintzuntzán by the production throughout the sixteenth century of historical accounts of different nature and by the creation of new architectural works. Both cities were placed at the centre of regional histories created by friars who were not "indigenous", namely the *Cronica of Michoacán* by Fray Jeronimo Alcalà (c. 1542) and the *Campania* by Fra Antonio Sanfelice (1562).

A growing antiquarian awareness, encouraged by the need to claim local privileges and preserve local identities within the global empire, fostered the creation of historical works which were specifically devoted to the single cities. In this context, the fragments of the *Codex of Tzintzuntzán* included within Fray Pablo Beaumont's work suggest the presence of alternative sixteenth century histories which have not come down to us. It also points out to the issue of the redeployment and reuse of sixteenth century literary and figurative works within later historical accounts. This was also the case of the unfinished monumental *Annali* (c. 1570) by Scipione Sannelli, which was incorporated in later histories of Capua.

The material recovery of the past was at the core of new architectural works which were being carried out in the same years. Both in Capua and Tzintzuntzán new religious and civic buildings were constructed by carefully redeploying stone blocks and sculptural elements derived from colossal monuments generally acknowledged as representing their glorious local past, respectively the Roman

⁸⁰ For strategic use of the past, see: K. CHRISTIAN, B. DE DIVITIIS (eds.), *Local Antiquities, Local Identities: Art, Literature and Antiquarianism in Europe, c. 1400-1700*, Manchester, Manchester University Press, 2019. For a specific focus on the Iberian context, see: K.B. OLDS, *Forging the Past: Invented Histories in Counter-Reformation Spain*, New Haven-London, Yale University Press, 2015; ID., *Local Antiquaries and the Expansive Sense of the Past: A Case Study from Counter-Reformation Spain*, in K. CHRISTIAN, B. DE DIVITIIS (eds.), *Local Antiquities, Local Identities*, cit., pp. 167-189.

amphitheatre in Capua and the P'urhépecha pyramids in Tzintzuntzán. If we study the constructions as the Palazzo Giudici in Capua and the church of San Francisco in Tzintzuntzán we can discern the frantic search and collection of “ancient” materials and the notable efforts to move these blocks from the original location to new building sites located at some distance.

At the same time, the cases of Capua and Tzintzuntzán should not simply be seen in terms of reuse but consider the multiple possible implications which derive from the process of movement and delocalization of stones, both in terms of materiality and identity⁸¹. To better place the movement of stones in Tzintzuntzán or Capua we should further look at them within the framework of local traditions of reuse, focusing on elements of continuity and disruption. In the sixteenth century, the tradition of embedding ancient stones in new buildings was well established in southern Italy and there is evidence that this was also the case in the Iberian Americas⁸². Even though this type of analysis remains at present provisional, we can still argue that in both cases the local practice of reusing ancient stones changed in reaction to the Spanish rule⁸³.

The redeployment of stones in Capua and Tzintzuntzán show the extent to which delocalization took the form of self-promotion by appropriating the multi-layered past, and suggests an alternation between claims of antiquity, senses of resistance as well as negotiations of privileges and identity with the new Spanish rulers. In this context, we could question whether from a local/Indigenous perspective such redeployment might have been regarded also as a way of preserving local antiquities in a context in which in both the viceregal kingdoms of Naples and Mexico the new rulers plundered and appropriated local antiquities, shipping them to Spain. The case of the viceroy Álvaro Manrique de Zúñiga, *primer marqués de Villamanrique*, who in 1590 had plundered a notable quantity of monumental stones to be shipped from Veracruz, demonstrates how treasures intended for Spain did not consist only of precious small-scale items, but also of blocks of stones which might serve for new constructions⁸⁴.

Finally, the intrinsic value of the stones as a proof of the city's uninterrupted importance leads us also to question the notion of antiquity in terms of temporality. Should the ceremonial centre of Tzintzuntzán, which was still active at the time of the conquest in 1521, be considered as a “new antiquity”⁸⁵ and as similarly as a monumental Roman ruin in Capua? Although contemporary, the pyramids of Tzintzuntzán were vestiges of an irretrievable past, just like the amphitheatre of Capua. At the same time though, in Mexico parts of this “past” were very much still alive through the surviving Indigenous populations, while Capuan citizen attempted to bring to life the ancient past

⁸¹ S. GREENBLATT, *Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

⁸² C. REYES-VALERIO, *Arte Indiocristiano*, Mexico D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000; E. WAKE, *Framing the Sacred. The Indian Churches of Early Colonial Mexico*, Norman, University of Oklahoma Press, 2010. L. LÓPEZ LUJÁN, *Echoes of a Glorious Past: Mexica Antiquarianism*, in A. SCHNAPP, with L. VON FALKENHAUSEN, P.N. MILLER, T. MURRAY (eds.), *World antiquarianism: comparative perspectives*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013, pp. 272-294.

⁸³ B. DE DIVITIIS, *Polycentric Renaissance*, cit.

⁸⁴ M. VICENS HUALDE, *Un virrey con exeso de equipaje? El insólito inventario del Marqués de Villamanrique (1590)*, in A. HOLGUERA CABRERA, E. PRIETO USTIO, M. URIONDO LOZANO (eds.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*, Conference proceedings (Seville, 27-28-29 May 2019), Seville, Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2020, pp. 731-742. For the construction of vernacular histories through antiquarian and architectural practices, see: P.N. MILLER, *History and its Objects: Antiquarianism and Material Culture since 1500*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2017. P.N. MILLER (ed.), *Cultural Histories of the Material World*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.

⁸⁵ For a further conceptualization, see: A. RUSSO, *A New Antiquity. Art and Humanity as Universal (1400-1600)*, forthcoming with Penn State University Press.

by proposing themselves as direct heirs of their Roman ancestors⁸⁶. It is possibly in this sense of ambivalence between an interrupted history determined by the Spanish conquests and the efforts to keep this past alive by incorporating *spolia* in new building, that new connections between Spanish southern Italy and the Spanish Americas may open.

⁸⁶ On reviving antiquity see M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992.



1. Capua, Roman Amphitheatre
View of the surviving arches



2. Copy from Jacques Thevenot, Map of Ancient Capua from the 1595 fresco commissioned by Cesare Costa, in F. GRANATA, *Storia Civile della fedelissima città di Capua* [...], Naples, 1752, I, plate



3. Capua, church of the Annunziata, Detail of the base constructed with the ancient blocks from the amphitheatre



4. Capua, Palazzo dei Giudici, View showing blocks and heads representing divinities from the amphitheatre



5. Capua, Palazzo dei Giudici, Detail of the head of Jupiter Ammon from the amphitheatre



6. Tzintzuntzán, View of the ceremonial precinct with the *yácatas*

CAPUA AND TZINTZUNTZÁN



7. *Negotiations between local communities of Tzintzuntzán and Bishop Quiroga, from the Codex of Tzintzuntzán, p. 5, copied in P. BEAUMONT, Crónica de Michoacán*



8. *Map of Tzintzuntzán from the Codex of Tzintzuntzán, copied in P. BEAUMONT, Crónica de Michoacán*



9. Coat of arms from Tzintzuntzán (ca. 1593-95), original in Seville, ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, *Escudos y Arboles Genealógicos de México*, number 168



10. Tzintzuntzán, View of the Convent of San Francisco



11. Tzintzuntzán, Convent of San Francisco,
Detail of a capital and a redeployed *janamu*

III. NETWORKS E PROPAGANDA, PIETÀ E STAMPE,
IN UN IMPERO MORALIZZATO

CROSSCURRENTS BETWEEN ITALY AND SPAIN: BISHOP ÁLVARO DE MENDOZA, AND THE ROLE PLAYED BY STATUS AND PIETY IN HIS POLITICAL, ECCLESIASTICAL AND FAMILY NETWORKS

Piers Baker-Bates

ABSTRACT

In terms of the dissemination of the Italian Renaissance, on the Iberian Peninsula, the little-considered figure of Álvaro de Mendoza, Bishop of Ávila and then of Palencia, is crucial. This article will explore how Mendoza established his multiple ecclesiastical identities in Spain through his links to Rome, benefitting in the first instance from being brother-in-law to the powerful imperial secretary, Francisco de los Cobos y Molina. Mendoza played a fundamental role not only in the artistic dissemination, however, but also in the spiritual renewal of the post-Tridentine Spanish monarchy, where he was the key figure in first promoting the career of Saint Teresa of Ávila.

KEYWORDS: Álvaro de Mendoza, Francisco de los Cobos y Molina, Juan de Juni, Sebastiano del Piombo, Teresa of Ávila

Intrecci tra Italia e Spagna: il vescovo Álvaro de Mendoza e il ruolo giocato da status e pietà nei suoi network politici, ecclesiastici e familiari

ABSTRACT

Per quanto riguarda la diffusione del Rinascimento italiano nella penisola iberica, la figura, finora poco considerata, di Álvaro de Mendoza, vescovo di Ávila e poi di Palencia, è cruciale. Questo articolo esplorerà come Mendoza abbia consolidato le sue molteplici identità ecclesiastiche in Spagna, attraverso i legami con Roma, traendo vantaggio, in primo luogo, dal suo essere cognato del potente segretario imperiale, Francisco de los Cobos y Molina. Mendoza ebbe un ruolo fondamentale, non solo nella disseminazione artistica, ma anche nel rinnovamento spirituale della monarchia spagnola post-tridentina, dove fu figura chiave nel promuovere per primo la carriera di Santa Teresa d'Ávila.

PAROLE CHIAVE: Álvaro de Mendoza, Francisco de los Cobos y Molina, Juan de Juni, Sebastiano del Piombo, Teresa d'Ávila

Until recently, the area that is now Spain has been regarded as marginal for studies of the Italian Renaissance. By the mid-sixteenth century at the latest, however, that peninsula was from where power and influence in the Mediterranean radiated outwards and for its inhabitants, the states of the Italian peninsula had now become a cultural repository that could be picked over at leisure. A simplistic centre-periphery relationship model has therefore correctly been problematized recently in discussions of the cultural interactions between sixteenth-century Italy and Spain¹. Works of art, and on occasion artists too, had begun to pour into Spain from all over Italy, either commissioned or off the peg, and ranging from small devotional items to large scale architectural projects².

¹ C.J. HERNANDO SÁNCHEZ (ed.), *Roma y España. Un Crisol de la Cultura Europea en la Edad Moderna*, Conference proceedings (Rome, Academia de España, 8-12 May 2007), 2 vols., Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007; J.S. AMELANG, *Exchanges between Italy and Spain: Culture and Religion*, in T.J. DANDELET, J.A. MARINO (eds.), *Spain in Italy: Politics, Society and Religion*, Leiden; Boston, Brill, 2007; N. BOCK, *Patronage, Standards and Transfert Culture: Naples between Art History and Social Science Theory*, «Art History», 31, 4 (2008), pp. 574-597; M. COLE, *Towards an Art History of Spanish Italy*, «I Tatti Studies», 16, 1 (2013), pp. 37-46; S. CAMPBELL, *The Endless Periphery: Towards a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*, Chicago, Chicago University Press, 2019.

² P. BAKER-BATES, 'Graecia Capta Ferum Victorem Coepit': *Spanish Patrons and Italian Artists*, in P. BAKER-BATES, M.

Furthermore, this phenomenon extended all the way from major centres of government and population such as Toledo and Valladolid to the more obscure provincial backwaters, such as Ávila and Úbeda.

In line with the aims of this issue of *Intrecci*, the particular case of the artistic and religious patronage of Bishop Álvaro de Mendoza (?-1586) and its relationship to Italy will be discussed in the argument that follows. Bishop Mendoza should be seen as a more important figure than has been previously realized anyway and besides, throughout the reigns of Charles V and of his son, Philip II, in the dissemination of works of Italian culture, in what-ever form, in Castile, ecclesiastics such as he played a leading role³. Mendoza is not a unique example and various others of his ecclesiastical contemporaries and successors who engaged in similar activities of patronage will be discussed in passing in what follows. Nonetheless, it is through the microhistory of Mendoza's own wide field of activities as a patron that much broader methodological issues can be teased out. In particular Mendoza should be seen as a paradigm for the ecclesiastical functionary not only acting as an agent for the dissemination of Italian material culture in Iberia, but also for using such works of art, both local and from farther afield, to bolster his own local powerbase there. For both of his bishoprics, but in Ávila in particular, he formed religiously orthodox but culturally cosmopolitan spiritual centres that evoked the new spirit of post Tridentine Rome in miniature.

Álvaro de Mendoza's Career and Family Networks

Who though was Mendoza and how did he become a significant figure? His rise to ecclesiastical influence had begun with a dynastic marriage. On October 19 1522, at Valladolid, Francisco de los Cobos y Molina, the rapidly ascending chief secretary of and financial adviser to the recently elected Holy Roman Emperor, Charles V, at the age of about forty, entered into a formal agreement to marry. His intended bride was the fourteen-year old daughter of the Countess of Rivadavia, María de Mendoza⁴. The only surviving painted portrait of Cobos dates from some ten years later, into the early 1530's. This is a work by the Flemish artist, Jan Gossaert that is now in the J Paul Getty Museum [fig. 1]⁵.

Cobos has been identified as the sitter not only by the cross and jewel of the military order of Santiago he wears, of which order he had been made *Commendador Mayor*, the highest rank that was open to him, in 1529, but also by the resemblance to his portrait in a medal by the Augsburg based Christoph Weiditz⁶. By the early 1530's Cobos was at the apogee of his power. That he had himself portrayed at this point by a Fleming, a German and probably also by an Italian, Titian, demonstrates not only the international reach of his artistic patronage, but also his desire to establish

PATTENDEN (eds.), *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy: Images of Iberia*, Burlington, Vt and Farnham, Ashgate, 2015, pp. 127-151; K. HELMSTUTLER DI DIO, T. MOZZATI (eds.), *Artistic Circulation between Early Modern Spain and Italy*, New York; Abingdon, Routledge, 2020.

³ For only recent studies see: C. CAVERO DE CARONDELET, *El Viaje a Roma de Luis de Oviedo, agente y coleccionista a principios del siglo XVII*, «Cuadernos de Historia Moderna», 45, 1 (2020), pp. 55-79; P. BAKER-BATES, *All Roads lead from Rome: The Transcultural Career of Francisco de Reynoso*, «Renaissance Studies», forthcoming, 2023.

⁴ H. KENISTON, *Francisco de los Cobos, Secretary of the Emperor Charles V*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1960; S. RAMIRO RAMÍREZ, *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, Madrid, CEEH, 2021, pp. 45-46.

⁵ M. W. AINSWORTH, *Man, Myth and Sensual Pleasure: Jan Gossaert's Renaissance*, New Haven; London, Yale University Press, 2010, pp. 300-302.

⁶ J. G. POLLARD, *Renaissance Medals*, 2 vols., Washington; Oxford, National Gallery of Art; Oxford University Press, 2007, II, *France, Germany, The Netherlands, and England*, p. 696.

his lasting image⁷. True noble status lay beyond Cobos thanks to his humble and provincial birth in Úbeda, but his financial abilities in particular had enriched not only his master, the Emperor, but also himself.

In strong contrast to Cobos, despite their ancient lineage and noble title, his new wife María de Mendoza's branch of the pre-eminent Mendoza family was not at all wealthy or influential⁸. The marriage between the two, although it appears to have been a success, was initially entirely strategic on both sides. María had furthermore brought in her train a flotilla of no less than six brothers and four sisters whose careers, for the twenty-five years of her married life to Cobos, were advanced solely by the influence of their brother-in-law⁹. Of them all, María was closest to her fourth brother, Álvaro, and of all her siblings he was the only one who had the abilities to make a career and a position that lasted beyond Cobos death in 1547, dying in post forty years later as Bishop of the important Castilian see of Palencia.

Álvaro de Mendoza has only the one known portrait, by an unknown artist, that has never been scientifically studied¹⁰. This is because it is now, among others of his art works, in the possession of the disalced Carmelite convent of San José at Ávila that he had founded in 1562, the so-called *Convento de las Madres* [fig. 2]. Here, Mendoza appears as still a young man of about thirty—although that is little help in dating the portrait as it is uncertain when exactly he was born. Unfortunately, and unlike for his brothers, it is even uncertain whether he was still a minor at his father's death in 1531¹¹. He is shown with a stubbly chin and in ecclesiastical dress at three quarter length with a cross around his neck and holding a folded document in his hand; he appears already as the very mirror of the ideal sixteenth-century ecclesiastic. Mendoza did not first become a Bishop until 1560, however, and he would probably have been somewhere between forty and fifty years old by that date.

Nonetheless, from an early age, thanks to his brother-in-law he had occupied ecclesiastical positions that were not obviously of the highest rank, but had brought with them considerable prestige. He became Rector of Salamanca University in 1532, a chaplain of the recently re-founded *Capilla de los Reyes Nuevos* at Toledo Cathedral from 1544, as well as a Canon of the cathedral of Santiago de Compostella from an unknown date. Unsurprisingly then, in 1538 Cobos wrote to his secretary and right-hand man, Juan Vázquez de Molina, that he couldn't do anything further for Álvaro at the present time¹². Mendoza also, it would appear from the documentary evidence, began to occupy the important role of link man between his brother-in-law, Cobos, and the powerful Spanish episcopate, and became the clerical executor of Cobos estate after his death¹³.

⁷ For a presumed portrait by Titian see KENISTON, *Francisco de los Cobos*, cit., pp. 356–357; J. PÉREZ GIL, *El Valor del Retrato: Francisco de los Cobos y la notoriedad del linaje*, in J. GARCÍA NISTAL (ed.), *Imagen y Documento: Materiales para conocer y construir una historia cultural*, León, Ediciones El Forastero, 2014, pp. 61–87 (70ff); RAMIRO RAMÍREZ, *Francisco de los Cobos*, cit., p. 148.

⁸ H. NADER, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance 1350–1550*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1979; J. GARCÍA ORO, *La nobleza gallega en el reinado de Carlos V*, in A. EIRAS ROEL (ed.), *El Reino de Galicia en la Época del Emperador Carlos V*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 99–134 (100–101).

⁹ KENISTON, *Francisco de los Cobos*, cit., pp. 282–286.

¹⁰ J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Convento de San José de Ávila (Patronos y Obras de Arte)*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XLV (1979), pp. 349–376 (360): unfortunately, it is impossible to reproduce or even to view this portrait at all well under the current conditions of display so one is still compelled to rely on the poor reproduction in Martín González's article.

¹¹ M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Los Mendoza Clientes de Juni*, «Boletín de la Museo Nacional de Escultura», 10 (2006), pp. 22–30 (p. 28, n. 2).

¹² ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), Estado 25, fol. 66; noted in KENISTON, *Francisco de los Cobos*, cit., p. 285.

¹³ Cobos last will and testament is discussed in KENISTON, *Francisco de los Cobos*, cit., pp. 312–315.

At the same time, following in the steps of his brother-in-law, Cobos, Mendoza had begun pursuing an active patronage strategy of art that continued throughout his long ecclesiastical career, but that has never been examined holistically. Álvaro de Mendoza is perhaps only remembered today, however, if he is at all, not as a patron of art, but as arguably the most significant early supporter of the Carmelite reforms of Teresa of Ávila, of which city he had been Bishop from 1560–1577¹⁴. There he had immediately encouraged and supported the foundation of Teresa's new convent of discalced Carmelites of San José¹⁵. The future Saint therefore spoke of the Bishop highly in her *Camino de Perfección*, which was written for the nuns of San José between 1564 and 1567.

She describes him in the Valladolid manuscript of that text as: «Our present Bishop, Don Álvaro de Mendoza, under whose obedience we live (...), is greatly attached to holiness and the religious life, and, besides being of most noble extraction, is a great servant of God»¹⁶. While according to Teresa's chaplain and first biographer, Julián de Ávila, the foundation of San José had only been made possible in the first place because: «If the bishop of Ávila had not been so disposed towards the Mother, I do not doubt they would have closed down the convent that very first day»¹⁷. Álvaro de Mendoza had evidently begun with the changed ecclesiastical climate after the Council of Trent to develop from the shadow of his notoriously venal brother-in-law, Francisco de los Cobos, to become a paragon of the post-Tridentine prelate.

After his elevation to Ávila, Mendoza remained in that see until 1577 when he was transferred to that of Palencia, becoming thereby Count of Pernía as well as President of the *Real Chancillería de Valladolid*. Nonetheless, despite his illustrious connections, he was never made a Cardinal nor, unlike many of his Spanish contemporaries, did he ever travel to Italy, nor sought or received ecclesiastical promotion at Rome itself, but remained based in Spain throughout his career. Furthermore, there his interests stayed centred largely on and around Valladolid, the city that was for much of the sixteenth century both the capital of the country and the centre of court life¹⁸. Here Álvaro kept his own set of apartments in the magnificent palace that was occupied by his widowed sister, María, but that had been built for Francisco de los Cobos, and later became the *Palacio Real*, and it was here he died on 19 April 1586¹⁹. This was appropriate as his artistic patronage had often been carried out in tandem with that of his sister, indeed the artistic and religious interests of the two siblings should not be separated, showing how a female patron could act through the agency of her male relatives²⁰.

¹⁴ J. BILINKOFF, *The Avila of Saint Teresa: Religious Reform in a Sixteenth-Century City*, Ithaca; London, Cornell University Press, 1989, pp. 147–148 and 168.

¹⁵ S. DE SANTA TERESA O.C.D., *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, 15 vols., Burgos, Tipografía Burgalesa (El Monte Carmelo), 1935–52, II, 1935, *Santa Teresa en San José de Ávila (1562–1567)*, pp. 108–132; MARTÍN GONZÁLEZ, *El Convento*, cit.

¹⁶ «El obispo que ahora temenos, debajo de cuya obediencia estamos (...), que es persona muy amiga de toda religión y santidad, y gran siervo de Dios (llámase don Álvaro de Mendoza, de gran nobleza de linaje y muy aficionado a favorecer esta casa de todas maneras)»: SAINT TERESA, *Camino de Perfección*, in E. ALLISON PEERS (ed. and trans.), *The Complete Works of Saint Teresa of Jesús*, 3 vols., London; New York, Sheed & Ward, 1946, I, p. 26.

¹⁷ «É si el Obispo de Ávila no estuviera tan de parte de la Madre, no dudo sino que de hecho la acabarán aquel día»: V. DE LA FUENTE (ed.), Maestro Julián de Ávila, *Vida de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, D. Antonio Perez Dubrull, 1881, pp. 215–216.

¹⁸ B. BENASSAR, *Valladolid au siècle d'or: une ville de Castille et sa campagne au XVIe siècle*, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1967; *Valladolid. La Muy Noble Villa*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1996; J.M. PARRADO DEL OLMO, *Las tendencias de la escultura vallisoletana a mediados del siglo XVI (1539–1562)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 15–18.

¹⁹ J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real de Valladolid. Sede de la Corte de Felipe III (1601–1606)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006; RAMIRO RAMÍREZ, *Francisco de los Cobos*, cit., pp. 192–204 and 328–340.

²⁰ Studies of significant female patronage of the arts and literature in sixteenth-century Spain are on the increase; on those of the Mendoza family, although neither volume includes María, see: H. NADER (ed.), *Power and Gender in Renaissance*

Consequentially, Álvaro was reprimanded for absenteeism from his see in the early 1580's and fined 4,000 ducats, having been denounced by his own Canons²¹. Nonetheless, in both Ávila and Palencia he had proved otherwise to be a zealous propagator of the decrees of Trent. He founded the seminary of San Millán at Ávila on 24 November 1568, and that of San José at Palencia in 1584, while he held a diocesan synod at Palencia in 1582²². He also ensured the re-building of a number of parish churches in both dioceses at his own expense; he had already in the 1540's rebuilt the church at Sonseca, outside Toledo, when he held that living, alongside his chaplaincy at the Cathedral. Throughout his long ecclesiastical career, Mendoza's association with works of religious art remained consistent, in tandem with his developing role as a proponent of religious reform after Trent.

Artistic Crosscurrents between Italy and Spain

As mentioned, in terms of his artistic patronage, Mendoza could be said to have enjoyed an inbuilt advantage over his contemporaries, thanks to his family relationship to Francisco de los Cobos. Cobos' immense wealth and his influence over Italian affairs had allowed him to be among the first Spaniards to take an interest in Italian cultural production and introduce it to the imperial court. He was, for example, among the earliest Spanish patrons of Titian from around 1530²³. Mendoza's own early efforts therefore appear to have followed very much on those of his brother-in-law. Nonetheless as will become clear in what follows Mendoza's own interest in patronage is consistently turned to religious ends that were far different from the self-aggrandising intentions of a Cobos.

Very little is known in detail about Mendoza's early ecclesiastical career before his appointment to the see of Ávila in 1560, but precocious evidence can be provided instead of his first recorded interest in works of art. These are two Italian paintings, or copies of, that both bear the same inscription: «Alvari de Mea Abulensis», that is literally «Álvaro de Mendoza of Ávila», and which must therefore have been in his possession by at least the time of his episcopate, although one is dateable much earlier and the other stylistically has to be. The latter is a small painting of the *Penitent Magdalen*, that is still in the possession of Cobos's descendants, the Dukes of Medinaceli [fig. 3]. This painting has only been attributed to the Sienese artist, Giovanni Antonio Bazzi, more commonly known as Il Sodoma, after the restoration earlier this century; it should be dated to around 1530 due to stylistic resemblance to other works by the artist of that date²⁴.

Here, Mary Magdalen is alone in the landscape, her long hair and red shift her traditional attributes derived from the apocryphal Gospels and that indicated her position as a fallen woman. She is praying before a Crucifix as an angel swoops down from above, to whom she turns her head. According to Jacopo da Voragine at least, the Magdalen had retired to a cave in the south of France after the Crucifixion, where she prayed for thirty years being fed and watered by angels²⁵. The painting comes

Spain: Eight Women of the Mendoza Family, 1450-1650, Urbana, University of Illinois Press, 2004; E. ALEGRE CARVAJAL (ed.), *Damas de la casa de Mendoza Historia, leyendas y olvidos*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2014; as will be discussed the two siblings collaborated at Ávila both on the works on the hermitage of San Segundo and the convent of San José.

²¹ J.A. FUENTES CABALLERO, *Concilios y sinodos en la diócesis de Palencia. El sinodo de Don Álvaro de Mendoza de 1582. Su proceso interno y la publicación de sus constituciones*, «Memoria Ecclesiae», 40 (2015), pp. 421-445 (428).

²² F. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, *El convento cisterciense de Santa Ana en Ávila*, «Cistercium. Revista Monastica», XI, 63 (1959), pp. 136-144 (142-143); BILINKOFF, *The Avila*, cit., pp. 105-106, 170-171; FUENTES CABALLERO, *Concilios y sinodos en la diócesis de Palencia*, cit.

²³ RAMIRO RAMÍREZ, *Francisco de los Cobos*, cit., pp. 137-150.

²⁴ A. ATERIDO, *Santa María Magdalena Penitente*, in *Carlos V: Las armas y las letras*, exhibition catalogue (Granada), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 501-503.

²⁵ J. DE VORAGINE, *The Golden Legend: Readings on the Saints* (trans. W. GRANGER RYAN), 2 vols., Princeton, Princeton

from the *Capilla del Salvador* in Úbeda, that had been founded in 1536 as the family pantheon for his immediate family and descendants by Francisco de los Cobos²⁶. Álvaro de Mendoza had played a role in commissions elsewhere in this Chapel too; so, for example, he was responsible for the iron grill that surrounds the High Altar, which was intended as a gift for his sister, in 1555. This is the work of the architect and sculptor, Francisco de Villalpando, who may have travelled to Italy and had already wrought a grill for the most prestigious location, Toledo cathedral, which is where Álvaro may first have encountered him²⁷.

Along with other paintings originating from the *Salvador*, the intended location of the Sodoma painting in the scheme for this chapel remains unknown while, like so many Italian works of material culture in Spain, it has been very little taken into account in the work of an artist who remains understudied anyway. What is interesting is the probable date of the painting, around 1530. At that date Cobos himself had barely begun to take an interest in Italian works of material culture, while Álvaro de Mendoza would have been a fairly young man still. Unfortunately, it is currently not possible to tell now whether the inscription on the painting is contemporary or not; indeed, too little remains known about this painting altogether. Sodoma had nonetheless recently proved of interest to Spaniards in Italy as in January 1530 he was commissioned to decorate the chapel of that “nation” in the Sienese church of Santo Spirito²⁸.

Not as much, however, as had Sebastiano del Piombo: more interesting and telling us more still is a small panel of *Christ carrying the Cross* [fig. 4], that measures only 67 by 48 cm²⁹. This too forms a bequest by Mendoza, this time to the Discalced Carmelite Convent in Ávila he had founded. In small letters at the bottom left of the picture surface itself is the inscription: «SEBASTIANUS VENETUS. INVENTOR RO... DIONISI. FACIEBAT. MDXXXIII». While on the base of the frame is the same inscription as on the Sodoma, identifying it as having once belonged to Bishop Álvaro de Mendoza: that is «Alvari de Mea Abulensis». This painting is indeed, as the inscription states an almost exact copy of the same image painted by Sebastiano del Piombo at Rome, which was a theme that Sebastiano returned to several times throughout his career³⁰. The concentration on the sufferings of Christ’s Passion and the almost photographic close up on them are typical of this Veneto-Roman artist in the years around 1530. The original is confined enough, but the compression of the figure of Christ here by the pressing weight of the Cross is extraordinary.

University Press, 1993, I, p. 380.

²⁶ J. MONTES BARDO, *La Sacra Capilla de El Salvador: Arte, Mentalidad y Culto*, Úbeda, Editora y Distribuida El Olivo, 2002; RAMIRO RAMÍREZ, *Francisco de los Cobos*, cit., pp. 238-279.

²⁷ J.R. PANIAGUA SOTO, *Sobre el hipotético viaje de Francisco de Villalpando a Italia: Su visión de algunos de aquellos edificios antiguos y modernos*, «Anales de Historia del Arte», 6 (1996), pp. 141-152; J. DOMÍNGUEZ CUBRERO, *La rejería renacentista en Úbeda*, in A. MORENO MENDOZA AND J.M. ALMANSA MORENO (eds.), *Úbeda en el siglo XVI*, Úbeda, Editora y Distribuida El Olivo, 2002, pp. 527-544 (541-543).

²⁸ R. BARTALINI, A. ZOMBARDO, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli, Società Storica Vercellese, 2012, pp. 54-55.

²⁹ M.J. REDONDO CANTERA, V. SERRÃO, *El pintor portugués Manuel Denis, al servicio de la Casa Real*, in M. CABAÑAS BRAVO (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 61-78 (66-69); F. PEREDA, *Luis de Morales, Divine Painter*, in L. RUIZ GÓMEZ (ed.), *The Divine Morales*, exhibition catalogue (Madrid), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 45-57 (56-57); P. BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo’s interpretations of Christ carrying the Cross*, in M. WIVEL (ed.), *Sebastiano del Piombo and Michelangelo: The Compass and the Mirror*, Turnhout, Brepols, 2021, pp. 51-74 (64); P. BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo: The Sacred Image between Italy and Spain*, in C. FRANCESCHINI (ed.), *Sacred Images and Normativity: Contested Forms in Early Modern Art*, Turnhout, Brepols, 2021, pp. 204-221 (210-211).

³⁰ P. BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo and the World of Spanish Rome*, New York; Abingdon, Routledge, 2016, pp. 107-114, 171-173; P. BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo’s interpretations*, cit., pp. 51-74 (51-67); M. LIBINA, *Sebastiano del Piombo and the Sacred Image: Mediating the Divine in the Age of Reform*, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 135-182.

There are besides a number of other fascinating details about this tiny image of Christ carrying the Cross that is necessary to unpick. It was first published by none other than Bernard Berenson in 1957, although with an annoying lack of additional information, but has since quickly attained a certain notoriety³¹. Dated 1544, this is therefore not only the first known copy of a work by Sebastiano del Piombo created in Spain, but also the first dated copy of his work anywhere. Furthermore, the copyist has noted his inspiration quite deliberately: «SEBASTIANUS VENETUS INVENTOR». Before going any further it should just be noted that recent research that has re-evaluated the role of not only copies of Italian, but also of Flemish art in the sixteenth century demonstrates that these enjoyed a far greater relative value for contemporaries, both aesthetic and devotional, than they would for us today³². None of this research, however, has yet drawn out the full importance and value that copies of Sebastiano del Piombo's religious art had for sixteenth-century Spain, or the role that such copies (or maybe multiples would be a better word) played in Sebastiano's practice more generally³³.

Given all that it should be unsurprising that, given the date 1544, the Ávila painting had been copied within ten years of the original. This is a *Christ carrying the Cross* [fig. 5], painted for Juan de Silva, Count of Cifuentes, also an associate of Cobos who had been imperial Ambassador at Rome between 1533 and 1536³⁴. The original painting bears in turn a damaged and unclear inscription on the arm of the cross, bottom right—although it is unclear whether this is original: «D Fern Sylv/Comte Cif ont/Oratore C/Flagit/F Sebas Faci/R M». It had eventually ended up in the Escorial, from where it was looted by the French Marshal Soult, and is now in the Hermitage. Francisco de los Cobos too had become interested in Sebastiano's work and among the possessions of the *Capilla del Salvador* was a *Pietà*, which was a gift to Cobos from the imperial military commander, Ferrante Gonzaga³⁵.

That Álvaro de Mendoza was able to access Cifuentes *Christ carrying the Cross* is unsurprising, as he formed an integral part of that tight knit circle of court functionaries, allied to Cobos, and based at Valladolid. Cifuentes, like Mendoza himself a minor noble although much wealthier, had also made a career for himself in the shadow of Francisco de los Cobos. Cifuentes was first Ambassador at Rome and, after his return, *Mayordomo Mayor de las Casas de la Emperatriz*³⁶. That is head of the Empress's household, and after her death, that of her daughters, the *Infantas*, until his

³¹ B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance Venetian School*, London, The Phaidon Press, 2 vols., 1957, I, p. 133.

³² C. MAZZARELLI, *Moltiplicare, tradurre, interpretare. Riflessioni in margine al ruolo delle copie tra prima età moderna e ricezione storiografica contemporanea*, in D. GARCÍA CUETO (ed.), *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2021, pp. 17-33; A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat: The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2021.

³³ J. DOMMERMUTH, *The Castle Ashby Holy Family: A Technical Investigation and Comparison with the Technique of Sebastiano del Piombo*, «Hamilton Kerr Institute Bulletin», 3 (2000), pp. 87-96; P. BAKER-BATES, *Two Portraits of a Lady by Sebastiano del Piombo and his Reputation in Great Britain*, «Artibus et Historiae», Special issue in honour of Paul Joannides, 74, XXXVIII (2016), pp. 103-118. (108); P. BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo's interpretations*, cit.

³⁴ F.B. DOMÉNECH, *Sebastiano del Piombo y España*, in M. MENA MARQUÉS (ed.) *Sebastiano del Piombo y España*, exhibition catalogue (Madrid), Madrid, Museo del Prado, 1995, pp. 41-79 (46-47); P. BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo and the World of Spanish Rome*, cit., pp. 171-173.

³⁵ E. CALVILLO, *Authoritative Copies and Divine Originals: Lucretian Metaphor, Painting on Stone and the Problem of Originality in Michelangelo's Rome*, «Renaissance Quarterly», 66, 2 (2013), pp. 453-508 (480-484); P. BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo and the World of Spanish Rome*, cit., pp. 164-192; P. BAKER-BATES, 'Un nuovo modo di colorire in pietra': *Technical Experimentation in the Art of Sebastiano del Piombo*, in P. BAKER-BATES, E. CALVILLO (eds.) *La pittura poco meno che eterna: Paintings on Stone and Material Innovation*, Leiden, Brill, 2018, pp. 47-73.

³⁶ M.B. RIESCO DE ITURRI, *Propiedades y fortuna de los condes de Cifuentes: la constitución de su patrimonio a lo largo del siglo XV*, «En la España Medieval», 15, (1992), pp. 137-59; J. MARTÍNEZ MILLÁN, *La Corte de Carlos V*, 3 vols., Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

own death in 1545. More surprising, perhaps, although important for our purposes, is the recent identification from the second half of the inscription, «RO... DIONISI. FACIEBAT», of the artist of this *Christ carrying the Cross* as the Portuguese, Manuel Denis³⁷.

Denis is an obscure figure, this would be his only identified work not as a miniaturist, and he is most famous today for having translated Francisco de Holanda's two treatises from Portuguese into Castilian³⁸. Denis would, however, have been closely associated with Cifuentes as the artist had arrived originally at Valladolid in 1535 as a *mozo de capilla* (choir boy) in his fellow countrywoman, the late Empress, Isabella's household; he and Cifuentes are further linked by documentary evidence. Here is the case of a Portuguese artist copying a recent work by a Rome based artist and probably at the request of a Castilian ecclesiastic. It is an unusually early example but there are few clearer cases of the cultural circulation between Italy and Spain that was to become the norm in the second half of the century.

What should also be drawn attention to, however, is the heightened pathos of Mendoza's *Christ carrying the Cross*. This is a change that is to be found in virtually all Spanish copies of Sebastiano del Piombo's work. In the Ávila painting, for example, goutts of blood run from below the crown of thorns which are absent from the original. There is a Spanish version of Cobos' *Pietà*, now in Budapest, that illustrates this point starkly³⁹. Nor did the example of Sebastiano fade from Valladolid itself. The Florentine artist, Benito Rabuyate, active in the city during the second half of the sixteenth century, was associated with Manuel Denis immediately before the latter's return to Portugal. Other *Christ carrying the Cross* in Valladolid derived from Sebastiano's example emerged from that particular nexus, such as that painted by Rabuyate in the church of San Miguel y San Agustín, formerly belonging to the Jesuits⁴⁰.

Besides the evidence that is provided by these two images, however, too little is known about the early ecclesiastical career and artistic interests of Álvaro de Mendoza; he only steps truly into the clear light of history for the last twenty-five years of his life, with his arrival at the see of Ávila in 1560. Mendoza was translated to the more significant see of Palencia in 1577, but he seems to have retained a particular affection for Ávila, as did his people for their bishop. A manuscript in the convent of San José records his visit to Ávila in 1584 to view the work on the convent he had founded underway and describes in detail the elaborate ceremonial with which he was received both by the city authorities and by the Carmelite nuns: «as if it were the day of Corpus Christi».⁴¹ And when Mendoza died in Valladolid in 1586, the chronicler of Ávila, Antonio de Cianca, writing in 1595, stated that: «the Chapter of the holy church of Ávila arranged most solemnly for his burial and obsequies, as if he had died as their own Bishop»⁴².

³⁷ M.J. REDONDO CANTERA, V. SERRÃO, *El pintor Portugués Manuel Denis*, cit., p. 66.

³⁸ J.M. RIELLO, *Sobre Manuel Denis, Traductor de Francisco de Holanda*, in J.B. BURY (ed.), F. DE HOLANDA, *Del Sacar por el Natural*, Madrid, Ediciones Akal, 2008, pp. 94-98.

³⁹ E. NYERGES, *Spanish Paintings: The Collections of the Museum of Fine Arts, Budapest*, Budapest, Museum of Fine Arts 2008, pp. 60-61; BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo and the World of Spanish Rome*, cit., pp. 180-181.

⁴⁰ M. ARIAS MARTÍNEZ, *El testamento de Benedito Rabuyate, un pintor florentino en el Valladolid de la segunda mitad del siglo XVI. Devociones y producción artística*, in *Valladolid. La Muy Noble Villa*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1996, pp. 41-47; J. REDONDO CANTERA, *Benedito Rabuyate (1527-1592), Un Pintor Florentino en Valladolid*, in J. REDONDO CANTERA (ed.), *El Modelo Italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 341-375 (373).

⁴¹ «que parecía día de Corpus Xi»: reprinted in J.L. ASTIGARRAGA, E. PACHO, O. RODRÍGUEZ (eds.), *Fuentes históricas sobre la muerte y el cuerpo de Santa Teresa de Jesús (1582-1596)*, Rome, Teresianum, 1982, pp. 585-587.

⁴² «cuyo entierro y obsequias solenissimamente el Cabildo de la santa iglesia de Ávila hizo, como si muriera siendo su Perlado»: A. DE CIANCA, *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primero Obispo de Ávila y recopilación de los Obispos sucesores suyos, hasta D. Geronimo Manrique de Lara, Inquisidor general de España*, Madrid,

Álvaro de Mendoza: Religious Reformer at Ávila and Beyond

As with a number of other contemporary Spanish prelates upon becoming a Bishop, Don Álvaro became interested in the possibilities of charismatic holy men and women, both in the cause of religious reform, and in enhancing the prestige of their own episcopal office⁴³. Hence his early interest perhaps in the career of Saint Teresa. Another excellent example of this same phenomenon is the career of Mendoza's younger contemporary, Juan de Ribera (1532-1611), who was first made Bishop of Badajoz in 1562, then became from 1568 Archbishop and Patriarch of Valencia⁴⁴. Ribera rose rapidly to occupy more significant ecclesiastical offices than Álvaro de Mendoza ever held. He had much less success, however, in promoting the cult of the various local religious visionaries in whom he took an interest at Valencia, such as *Pare Simó*⁴⁵.

The two Bishops were already acquainted at an early date in Ribera's ecclesiastical career; and in 1565 Mendoza had praised Saint Teresa before Ribera at the provincial council of Santiago held in Salamanca. According to Ribera himself writing at a later date of his own first discussions with Saint Teresa about founding a house in Valencia:

She had already heard something of me, by way of the Most Reverend Álvaro de Mendoza, ([...]), who was very devoted to her, and a friend of mine, and we spoke many times of her in the year 64 in the provincial synod of Compostela held at Salamanca⁴⁶.

While in the May of 1566 Ribera paid Luis de Morales, the artist whose career he had launched on his arrival at Badajoz, twenty ducats for a painting of Our Lady to send to the Bishop of Ávila⁴⁷. Morales had been very influenced by the art of Sebastiano del Piombo and it is plausible to assume that the two ecclesiastics also shared a similar aesthetic taste⁴⁸.

Don Álvaro's own interest in holy men and women did not though include only the living, nor only Saint Teresa, but also the dead; his interest in local cults to bolster his ecclesiastical status became all encompassing. He was the ultimate progenitor of an extraordinary statue of San Segundo, legendarily the first bishop of Ávila, that was installed with solemn ceremony in the very centre of the nave of the small hermitage dedicated to the Saint outside the city walls on 25 April 1573 [figs. 6-7]. Segundo's supposed remains had been re-discovered during the demolition of a wall here in 1519 and this hermitage was therefore declared to have been the first cathedral of the city⁴⁹. Segundo

Luiz Sanchez, 1595, f. 135v.

⁴³ J. BILINKOFF, *The Avila of Saint Teresa*, cit., pp. 96-107.

⁴⁴ R. ROBRES LLUCH, *San Juan de Ribera*, Barcelona, J. Flors, 1960; B. EHLERS, *Between Christians and Moriscos: Juan de Ribera and Religious Reform in Valencia 1568-1614*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2006.

⁴⁵ Francisco Jerónimo Simó Villafranca (1578-1612). P. BAKER-BATES, *Francisco Ribalta's Vision of Father Simó: British taste and the legacy of Sebastiano del Piombo in Spanish painting*, «Colnaghi Studies Journal», 2 (March 2018), pp. 29-46.

⁴⁶ «que ya tenia algunas noticias de mí, por medio del reverendísimo don Álvaro de Mendoza, (...), el qual era muy devoto suya, y amigo mío, y avíamos hablado muchas veces en ella el año de sesenta y quatro en el Synodo Provincial Compestelana que se celebró en Salamanca»: quoted but without indication of the original source in ROBRES LLUCH, *San Juan de Ribera*, p. 440.

⁴⁷ I. BACKSBACKA, *Luis de Morales*, Helsinki, 1962, p. 103; L. RUIZ GÓMEZ (ed.), *The Divine Morales*, exhibition catalogue (Madrid), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 186-211.

⁴⁸ EB. DOMÉNECH, *Sebastiano del Piombo y España*, cit., pp. 41-79 (73-78); F. PEREDA, *Luis de Morales, Divine Painter*, cit., pp. 45-57.

⁴⁹ CIANCA, *Historia de la Vida*, cit., f. 101r. ff.

had been one of the *Siete Varones Apostólicos*, the seven holy men, who had supposedly been sent to evangelise Spain from Rome in 44AD by Saints Peter and Paul themselves, and the only one who was to penetrate beyond Andalusia⁵⁰. Segundo's mythical story is detailed on the reliefs of the alabaster retablo attached to one of the crossing piers of the cathedral that was contracted by the Chapter in 1546⁵¹.

While we owe much of our written information about the life and activities of Segundo to the notary, Antonio de Cianca, who had been an eyewitness to many of the more recent events and in 1595 provided a complete life for the Saint in his *Historia de la Vida, Invención, Milagros y Traslación de San Segundo*⁵². Cianca considered Segundo to have been converted by Santiago himself, while also detailing minutely Bishop Álvaro de Mendoza's later interactions with his relics. Illustrating how the cult of the *Siete Varones Apostólicos* is very much a live tradition today, Saint John Paul II in his first speech on landing in Madrid to begin his first papal visit to Spain in October 1982 referred to how Spain was: «conquered for the faith by the missionary zeal of the Seven Apostolic Men»⁵³.

The transfer of Segundo's relics to the actual cathedral was approved by Pope Leo X the very year after their discovery, in 1520. Forty years later, however, by the time of Álvaro de Mendoza's episcopate, little had been done towards that translation, or even to mark the relics actual resting place. Although in 1546 the Chapter had contracted Isidro Villoldo and Juan de Frías to sculpt a retablo dedicated to the Saint, which consists of a cult image surrounded by elegant *stiacciato* reliefs of his life [fig. 8]. This situation changed in the reign of Philip II, however, when the hunt for relics was avid in the flood tide of the Catholic Reformation immediately after Trent. To possess relics of such proven, venerable antiquity as those of Segundo had become a source of pride to be marked and a cult to be encouraged. Other ancient cults like that of San Julián at Cuenca were revived as: «numerous older Spanish miracle workers were called up from reserve and put on active duty in the defence of their cities»⁵⁴. In 1572 María de Mendoza, gave 200 ducats for an alabaster statue to be sculpted and placed over the supposed tomb of San Segundo in the hermitage⁵⁵.

The chosen sculptor of this statue was Juan de Juni, based in Valladolid, although he was originally from Joigny in Burgundy, as his name implies⁵⁶. Juni could well have been Italian trained in the formative years of his career, between around 1525 and 1530 when he is supposed by some scholars to have travelled between Bologna, Modena, Florence and Rome, although any such Italian sojourn remains disputed⁵⁷. An Italian influence becomes apparent from his sculpture but unfortunately, so far, it is not accompanied by documentary evidence of his presence there. Juni would then have

⁵⁰ J. LÓPEZ MARTÍN, *Los siete varones apostólicos y sus sedes*, «Boletín del Instituto de Estudios Almerienses Letras», 3 (1983), pp. 111-120; W. RINCÓN GARCÍA, *Los varones apóstolicos, evangelizadores de España*, «Memoria Ecclesiae», 28 (2006), pp. 737-784; A.K. HARRIS, *From Muslim to Christian Granada: Inventing a City's Past in Early Modern Spain*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, p. 29.

⁵¹ J.M. PARRADO DEL OLMO, *Los Escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Prestamos de Ávila, 1981, pp. 213-215, 581-583.

⁵² CIANCA, *Historia de la Vida*, cit.; RINCÓN GARCÍA, *Los varones apóstolicos*, cit., pp. 769-774.

⁵³ «que fue conquistada para la fe por el afán misionero de los siete varones apóstolicos»: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/speeches/1982/october/documents/hf_jp-ii_spe_19821031_arrivo-spagna.html [accessed December 4, 2023].

⁵⁴ S.T. NALLE, *A Saint for All Seasons: The Cult of San Julián*, in A.J. CRUZ, M.E. PERRY (eds.), *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis; Oxford, University of Minnesota Press, 1992, pp. 25-50 (26).

⁵⁵ M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Los Mendoza*, cit., pp. 26-27.

⁵⁶ C. PELTIER, *De Jean de Joigny (1507-1533) à Juan de Juni (1533-1577)*, in J. LUGAND (ed.), *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne: (XVe-fin XIXe siècles)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2012, pp. 183-200.

⁵⁷ X. DE SALAS, *The Origins of the Sculptor Juan de Juni*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th Birthday*, London; New York, Phaidon Press, 1967, pp. 75-77; M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Juan de Juni, Escultor*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 19-22.

returned briefly to his native France before being summoned to Spain where he remained for the rest of his career. Furthermore, in 1548, during the controversy that arose between Juni and Francisco Giralte regarding the execution of the *retablo* for the collegiate church of Santa María La Antigua at Valladolid, one of the adjudicators, Pierre Picart, also a French sculptor domiciled in Spain, did judge Juni's design to be superior as it was «mas tocada en arte Romano»⁵⁸. Although what precisely was understood by that frequently used term in sixteenth-century Spain is not only open to discussion, but also too complex to discuss here⁵⁹.

Juni had become without dispute the leading sculptor working in Valladolid after the death of the indubitably Italian trained Alonso Berruguete in 1561. Juni did also associate with Italian artists based there, within that same Italian oriented cultural nexus mentioned earlier. Notable among them was Benito Rabuyate, with whom Juni's relations were intimate: the two men collaborated and Rabuyate became Godfather to Juni's daughter in 1562⁶⁰. María de Mendoza's connections to this same courtly milieu had therefore secured her the services of an exceptional sculptor, and one who rarely worked outside the immediate ambit of Valladolid. As Sebastiano del Piombo is for painting, so Juni is a paradigmatic example of the transcultural sixteenth-century sculptor's practice; throughout his career in Spain he remained influenced by his experiences in France, and possibly also in Italy.

Among Juni's very last works, just before his own death in 1577, is this sculpture of San Segundo, which is especially remarkable bearing in mind that work in alabaster was not his usual *métier*. The statue is almost life-size, and bears a remarkable resemblance to contemporary tomb sculpture in that same pose. Segundo is kneeling, he wears a mitre, is cloaked with an episcopal cape sealed with a fine brooch, while a book lies open on the lectern in front of him. The most extraordinary aspect of all is the remarkable lifelikeness of the face and the serene expression it bears which seems almost alive. Indeed, clad as he is in contemporary episcopal dress and representing the power of the Spanish church, Segundo and Álvaro de Mendoza, appear almost to have become one, as if in a sacred circuit linking the body of the dead saint to that of the living bishop.

Nor is this statue of San Segundo only an inanimate work of material culture, as it became the model for saint's effigy that is carried in procession through the city each year on his feast day, the 2nd of May. While the reverence for Segundo's cult locally remains such that as well, on his feast each year, which marks the day that his remains were finally removed to the Cathedral in 1594, the residents of Ávila come to leave their wishes in a cavity in the base of the plinth⁶¹. It is as if in his own hermitage and over his tomb this statue of the saint has now come to take the place of his absent relics.

Álvaro de Mendoza's own major work at Ávila consisted in the rebuilding of the choir of the convent of San José, the earliest house founded by Saint Teresa in 1562; this convent Mendoza had consistently supported ever since the foundation. Indeed, the staunch support of the extended Mendoza clan had been crucial to several of Teresa's early foundations and her relationship with both Álvaro and María de Mendoza over many years is recorded throughout her surviving correspondence. It was Álvaro's brother, Bernardino de Mendoza, who had first gifted the land for the construction of the fourth house of Teresa's new order in Valladolid in 1568, although later on

⁵⁸ J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid*, Valladolid; Madrid, L. Miñon, 1898-1901, pp. 326-350 (336); PARRADO DEL OLMO, *Las Tendencias*, pp. 57-60; FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Juan de Juni*, pp. 62-66.

⁵⁹ F. MARÍAS, F. PEREDA (eds.), D. DE SAGREDO, *Medidas del Romano*, 2 vols., Toledo, Antonio Pareja, 2000; P. BAKER-BATES, 'Graecia Capta Ferum Victorem Coepit', cit., p. 131.

⁶⁰ J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, cit., p. 363.

⁶¹ J. ARRIBAS, *Historia, Literatura y Fiesta en torno a San Segundo (Ávila, 1519-1594)*, Ávila, Institución "Gran Duque de Alba", 2002.

María moved the nuns to a more salubrious site⁶². Álvaro himself encouraged the foundation of the house in Palencia in 1580, while only a couple of years earlier, in 1578, he had written to King Philip II that he held Teresa to be a «buena mujer».

The wider Mendoza clan are intimately linked to one of the earliest supposed proofs of Teresa's sanctity, soon after Álvaro and Maria's brother, Bernardino, had given the future Saint land for her convent in Valladolid in 1568. Bernardino died in Úbeda later the same year, unshriven as he had been struck dumb by a paralytic stroke in his last illness, but Teresa is supposed to have interceded for him directly in Purgatory⁶³. She was assured by the Lord that the very day that the first Mass was sung in the new house at Valladolid Bernardino's soul would be released from Purgatory. This miracle is commemorated in Rubens depiction of this episode painted, appropriately enough for the Discalced Carmelite convent at Antwerp in the early 1630's [fig. 9]. Here, as Saint Teresa prays to the right, Bernardino de Mendoza is raised up to the left, and an image which was then further disseminated widely in print⁶⁴.

At the convent of San José, Álvaro ordered the constructed of a new *Capilla Mayor*, built from the costliest materials; this was to contain not only his own tomb but also facing it that of the future Saint Teresa herself, who had died in 1582 [fig. 10]. The agreement for the work was finalised in late 1584, and work began in early 1585⁶⁵. Mendoza's letters of the last eighteen months of his life to the Prioress of the Convent stress the urgent concern of both he and his sister for the prosecution of the building works⁶⁶. Similar conjunctions on an even grander scale were common practice in the second half of the sixteenth century in Spain. One needs only to think of the example of the royal foundation of the Escorial, or that of Cardinal Rodrigo de Castro at the Jesuit college he had founded at his native, Monforte de Lemos⁶⁷. Here the Cardinal's tomb faces an image of the *Virgen de la Antigua*, the patron saint of Seville of which city he had been Archbishop.

In spite of these precedents, and despite the modest size of the space, Mendoza's intention to have himself commemorated in a discalced Carmelite convent in the same space as a holy woman whose sanctity was not yet officially authenticated was unprecedented. By now Juan de Juni was dead, but Mendoza was able to turn to his successor at Valladolid, Esteban Jordán, for the sculptural elements of his tomb [fig. 11]. Furthermore, Jordán was the natural heir to the sculptural Romanism of Berruguete and Juni, with the latter of whom he had collaborated closely⁶⁸. The unflattering, kneeling image of Mendoza that Jordán sculpted in alabaster here looks very different from the earlier painted portrait of the bishop that is kept in the same convent. Ironically too, Saint Teresa had

⁶² SAINT TERESA, *Libro de las Fundaciones*, in E. ALLISON PEERS (ed. and trans.), *The Complete Works of Saint Teresa of Jesús*, 3 vols., London; New York, Sheed & Ward, 1946, III, pp. 1-206 (46-52, 165-166); J. AGAPITO Y REVILA, *Estancia Provisional de Santa Teresa de Jesús en el palacio del secretario Cobos en Valladolid*, «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones», XII, 143 (Noviembre 1914), pp. 529-532; S. DE SANTA TERESA O.C.D., *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y America*, cit., III, *La Reforma se extiende (1567-1576)*, 1936, pp. 169-190; J.L. RODRÍGUEZ, J. URREA (eds.), *Santa Teresa en Valladolid y Medina del Campo*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982.

⁶³ SAINT TERESA, *Libro de las Fundaciones*, cit., pp. 46-52.

⁶⁴ C. GÖTTLER, *Securing Space in a Foreign Place: Peter Paul Rubens's 'Saint Teresa' for the Portuguese Merchant-Bankers in Antwerp*, «The Journal of the Walters Art Gallery», 57 (1999), pp. 133-151; W. SAUERLÄNDER, *The Catholic Rubens Saints and Martyrs* (trans. D. DOLLENMAYER), Los Angeles, Getty Research Institute, 2014, pp. 108-111.

⁶⁵ S. DE SANTA TERESA O.C.D., *Historia del Carmen Descalzo en España*, II, *Santa Teresa de Jesús en San José de Ávila*, cit., pp. 736-773; J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Esteban Jordán*, Valladolid, Sever Cuesta, 1952, p. 74; J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El convento de San José de Ávila*, cit., pp. 212-215.

⁶⁶ ASTIGARRAGA, PACHO, RODRÍGUEZ (eds.), *Fuentes históricas sobre la muerte*, cit., pp. 219-243.

⁶⁷ A. COTARELO VALLEDOR, *El cardenal don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*, 2 vols., Madrid, Instituto de España, 1945, II, 71-81; R. MULCAHY, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

⁶⁸ PARRADO DEL OLMO, *Las Tendencias*, pp. 77-82.

meanwhile died at Alba de los Tormes, and the Carmelite Sisters there were determined to keep her body. At Mendoza's instigation, however, the body of Saint Teresa was seized at night from the convent in Alba in October 1585 and returned to Ávila⁶⁹.

His secretary, Canon Juan Carillo, wrote him an exultant letter a month later on 27 November:

God be praised for having brought such a guest to your chapel, through whose intercession Your Holiness can be certain to be granted a full and perfected life to enjoy her presence here, and later to join her in heaven⁷⁰.

Mendoza's triumph, however was short lived. His opponent for possession of the body was none other than the omnipotent Duke of Alba, whose duchy centred on Alba de Tormes. In the face of such an influential opponent at court, even the well-connected Bishop stood little chance and the niche opposite his own tomb still stands empty today. While he was lying on his deathbed in Valladolid, Teresa's body had already been returned to Alba de Tormes, but Álvaro de Mendoza was still stressing the sanctity and efficacy of the future Saint. On 26 March, he sought from the Prioress at Ávila some scraps of cloth, known as *Pañitos*, that had come into contact with the body of the Saint to soothe his fever⁷¹. He died less than a month later on the 19 of April; his beloved sister, María, survived him by less than a year, dying early in 1587.

Conclusion

Like many of his Spanish ecclesiastical contemporaries, too little is still known about the impact of the life and career of Álvaro de Mendoza. He should be studied in fact as a significant figure not only for Spanish religious history, but also when it comes to the dissemination of Italian art in Castile. Initially launched by his influential family connections, he later forged a career for himself in the competitive world of the church under Philip II. His career as a whole demonstrates not only how the patronage of the Spanish ecclesiastical hierarchy metamorphosed throughout the course of the sixteenth century, but also how throughout this period the material culture of Italy, what-ever form it took remained a significant point of reference for their commissions. Figures such as Álvaro de Mendoza should matter to scholars of the Early Modern Mediterranean as they demonstrate just how entwined the cultural worlds of Italy and Spain had become during the reigns of Charles V and Philip II.

⁶⁹ C. EIRE, *From Madrid to Purgatory: The Art and Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 425-445.

⁷⁰ «El sea benedito, que ha trahido a V. Sa. un tal huésped a su capilla, por cuya intercesión puede V. Sa. estar cierto que le dará acá visa para gozarla acabada y perfeccionada, y después le acompañará en a eterna»: ASTIGARRAGA, PACHO, RODRÍGUEZ (eds.), *Fuentes históricas sobre la muerte*, cit., pp. 235-238.

⁷¹ ASTIGARRAGA, PACHO, RODRÍGUEZ (eds.), *Fuentes históricas sobre la muerte*, cit., pp. 242-243; EIRE, *From Madrid to Purgatory*, cit., pp. 461-468.



1. Jan Gossaert: *Portrait of Francisco de los Cobos y Molina*
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



2. Ávila, Convento de San José, Façade, Francisco de Mora



3. Giovanni Antonio Bazzi, Il Sodoma: *Penitent Magdalen*
Toledo, Fundación Casa Ducal de Medinaceli



4. Manuel Denis: *Christ carrying the Cross*
Ávila, Convento de San José



5. Sebastiano del Piombo: *Christ carrying the Cross*
Saint Petersburg, The State Hermitage Museum



6. Ávila, Hermitage of San Segundo



7. Juan de Juni: *San Segundo*
Ávila, Ermita de San Segundo



8. Isidro Villoldo and Juan de Frías: *Altar de San Segundo*
Ávila, Cathedral



9. Peter Paul Rubens: *Saint Teresa interceding for Bernardino de Mendoza*
Antwerp, Royal Museum of Fine Arts



10. Ávila, Convento de San José, Presbytery



11. Esteban Jordán: *Álvaro de Mendoza*
Ávila, Convento de San José

«FOR THERE IS NO POWER BUT OF GOD»:
DIPTYCH OF PHILIP II AND CHRIST (1568)
AND HABSBURG PRINTED PROPAGANDA

Rachel Wise

ABSTRACT

This article examines one of the few prints taking up the Spanish Habsburg cause during the early years of the Eighty Years' War: *Diptych of Christ and Philip II* (1568), presumably engraved by Johannes Wierix. Because prints were less commonly used by the royalist side to distribute their propaganda in the Low Countries, this engraving offers a singular view into what the medium afforded them. Examined against the backdrop of iconoclasm, the engraving puts forward a multi-faceted argument about the protection of King Philip II and devotional objects as well as the sacralization of the king and the preservation of the Catholic faith.

KEYWORDS: King Philip II of Spain, Eighty Years' War, Printed Propaganda, Armor, Spanish Habsburgs

«For there is no power but of God»: il Dittico con Filippo II e Cristo (1568)
e la propaganda a stampa degli Asburgo spagnoli

ABSTRACT

L'articolo esamina una delle poche stampe che sostengono la causa degli Asburgo spagnoli durante i primi anni della Guerra degli Ottant'anni: il *Dittico con Cristo e Filippo II* (1568), inciso da Johannes Wierix. Considerato che le stampe erano impiegate con molta meno frequenza dal partito realista, al fine di distribuire idee circa la propaganda spagnola nei Paesi Bassi, la presente incisione offre una visione singolare di quanto il mezzo grafico consentisse di diffondere. Esaminata nel quadro dell'iconoclastia divampata al tempo, l'incisione si fa carico di dispiegare una polisemica argomentazione: il patrocinio garantito dallo stesso Filippo II e dagli oggetti devozionali a lui connessi, come pure la sacralità del sovrano e la sua missione di preservare la fede cattolica.

PAROLE CHIAVE: Filippo II, Guerra degli Ottant'anni, Propaganda a stampa, armatura, Asburgo spagnoli

In the very year that marked the inception of the Eighty Years' War (1568), an engraving boldly portraying King Philip II in a diptych, face-to-face with Christ, was published in Antwerp [fig. 1]. Under the burin of Johannes Wierix, the black and white image starkly laid out the royalist cause: the divine power of King Philip II and the assertion of Catholic unity over Protestant rebelling. The moment was ripe: two years prior in 1566, the Iconoclastic Fury had swept across the Low Countries, where Protestant rebels took hammers to Catholic devotional objects they deemed sacrilegious substitutes for God. The conflict evolved into a fight between the Northern rebels, commanded by William of Orange (1533-1584), and the Catholic Spanish Habsburgs, loyal to King Philip II of Spain (1527-1598). Insurgents and royalists warred over land, religion, taxation, and governmental control. With the Act of Abjuration in 1581, however, Northern provinces officially declared independence from King Philip II and broke away from the Southern Habsburg provinces; it was not until 1648 with the Peace of Münster that the war came to an official end, dividing the Low Countries into the Dutch Republic and the Habsburg-ruled Southern Netherlands¹.

¹ The history of the Revolt has been the subject of many fine studies. See, for instance: M. VAN GELDEREN, *The Political Thought of the Dutch Revolt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; G. PARKER, *The Dutch Revolt*, rev. ed.,

These decades' long conflict has been termed the first “paper war”—referring not just to the barrage of pamphlets that flooded the Northern and Southern Netherlands but also to the prodigious production of prints, in the form of propaganda and documentary works narrating the events of the war, primarily from the side of the Northern rebels². The first major consequence of the Iconoclastic Fury was the lift that it gave to printmaking³. As a flat, ephemeral object, the print was not the usual target of iconoclasts⁴, who usually bludgeoned three-dimensional images and sculpture in the round, which presented more persuasively as idols⁵. By nature, prints are distanced from the image they replicate, perhaps offering a type of protection against any incendiary power of the image they reproduce.

War and printmaking, thus, forged a generative relationship⁶. Yet the circumstances under which prints were utilized and censored differed between the rebels and the Catholic Southern Netherlands. Despite the extensive number of successful print publishing houses in Antwerp, in the Southern Netherlands prints were deemed suspicious by the authorities, due to their libelous content.

Beginning in 1558, King Philip II required the St. Luke's Guild of Antwerp to halt the publishing of inflammatory content, and Margaret of Parma (1522–1586), the governor of the Netherlands, put forward an edict of May 28, 1567, decrying printers who had circumvented governmental requirements in producing scandalous books, prints, treatises, and songs⁷. The Duke of Alva (1507–1582), a deputy sent by King Philip II to rein in the heretics, tightened the restrictions the following year in 1568: his edict forbade material that could “spoil, seduce or corrupt the people”⁸. With these new directives, printmakers were required to seek authorization from their bishop attesting to their faith to operate. The edict authorized punishment and death to any individual involved in print

London, Penguin Books, 2002; G. DARBY (ed.), *The Origins and Development of the Dutch Revolt*, London; New York, Routledge, 2001; and P.J. ARNADE, *Beggars, Iconoclasts, and Civic Patriots: The Political Culture of the Dutch Revolt*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.

² F.E. BEEMON, *Images of Philip II in the Dutch Revolt: Solomon, Shepherd, or Tyrant*, «Dutch Crossing», 23, 2 (1999), pp. 56–79 (56). D. HORST, *De Opstand in zwart wit: Propagandaprenten uit de Nederlandse Opstand (1566–1584)*, Zutphen, Walburg Pers, 2003, p. 18. The term “paper war” was first used by P.A.M. GEURTS, in *De Nederlandse Opstand in de Pamfletten 1566–1584*, Utrecht, H&S, 1983, p. vii and is quoted in M.A. BASS, *Insect Artifice: Nature and Art in the Dutch Revolt*, Princeton, Princeton University Press, 2019, p. 6, n28. Most recently, the Krannert Art Museum's excellent exhibition “Fake News & Lying Pictures: Political Prints in the Dutch Republic” and accompanying publication focused on Northern political works: M. WARREN (ed.), *Paper Knives, Paper Crowns: Political Prints in the Dutch Republic*, exh. cat., Champaign, IL, Krannert Art Museum, University of Illinois Urbana-Champaign, 2002.

³ D. FREDBERG, *Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, in J. KOENRAAD, R. SUYKERBUYK (eds.), *Art After Iconoclasm: Painting in the Netherlands Between 1566 and 1585*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 21–49 (41). He also credits Hieronymus Cock's and Volcxken Diericx's profitable Four Winds publishing house, which allowed for an environment where engravers could criticize the Revolt. J. VAN DER STOCK, *Hieronymus Cock and Volcxken Diericx: Print Publishers in Antwerp*, in J. VAN GRIEKEN, G. LUIJTEN, J. VAN DER STOCK (eds.), *Hieronymus Cock: The Renaissance in Print*, exh. cat., New Haven, Yale University Press, 2013, pp. 14–21; C. GÖTTLER, B. RAMAKERS, J. WOODALL, *Trading Values in Early Modern Antwerp*, Leiden, Brill, 2014.

⁴ James Clifton does note that in some later states of religious prints the depiction of God has been removed. J. CLIFTON, W.S. MELION (eds.), *Scripture for the Eyes: Bible Illustration in Netherlandish Prints of the Sixteenth Century*, exh. cat., New York, Museum of Biblical Arts, 2009, p. 12.

⁵ M. GAUDIO, *Engraving the Savage: The New World and Techniques of Civilization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 97.

⁶ For printmaking and war, see L.M. SCATTONE, *Introduction*, in J. CLIFTON, L.M. SCATTONE (eds.), *Plains of Mars: European War Prints, 1500–1825*, exh. cat., New Haven, Yale University Press, 2008, p. 2.

⁷ J. VAN DER STOCK, *Printing Images in Antwerp: The Introduction of Printmaking in a City, Fifteenth Century to 1585*, Rotterdam, Sound & Vision, 1998, pp. 181–182. G. MARNEF, *Repressie en censuur in het Antwerps boekbedrijf, 1567–1576*, «De Zeventiende Eeuw», 8 (1992), pp. 222–227.

⁸ M. STENSLAND, *Habsburg Communication in the Dutch Revolt*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 37.

production: designers, engravers, publishers, sellers, and owners⁹. Citizens were asked to report any violations of the censorship laws, and Alva called for the burning of the seditious materials so that “the memory of it be lost and extinguished”¹⁰. The censorship was an iconoclasm itself, though from the other side of the divide, for as David Freedberg writes, “every act of censorship is also an act of iconoclasm”¹¹. The attacks on images, from both rebels and royalists, proved the potent political power of works of art. Prints with content legitimizing the Habsburg and Counter-Reformation were rarer but, of course, deemed acceptable.

The Iconoclastic Fury and the onslaught of political and religious persecution landed a devastating blow to Southern graphic artists: around 150 bookmakers and printers migrated North, chiefly after 1585, to avoid censorship edicts, penalties, and threat of death¹². With the influx of skilled Southern Netherlandish émigrés, the Northern print tradition bloomed and became the center of print publication. Most Revolt print scholarship has focused on the rebels’ production, while far fewer studies have analyzed the Catholic Habsburg print production in the Southern Netherlands¹³.

This article focuses on one of the few prints taking up the Spanish Habsburg cause in the early years of the war: *Diptych of Christ and Philip II* (1568) [fig. 1], depicting the devout Spanish king and Jesus Christ face-to-face¹⁴. With didactic explicitness, the engraving solidifies the Spanish king’s royal and religious prerogative through replicating a devotional image. Portrayed as bust-length portraits in a tabernacle-like structure¹⁵, both kings, eye-to-eye, mirror each other as two spiritual effigies in a diptych¹⁶. This article queries how Habsburg loyalists employed an art medium, dominated by the rebels, to their advantage, and how the medium afforded the royalists a multi-

⁹ *Ibidem*; D. HORST, *Opstand*, cit., p. 32.

¹⁰ STENSLAND, *Habsburg*, cit., p. 37, n83. *Placcart et ordonnance, contre ceulx qui composent, controuuent, sement, diuulgent, impriment, mettent en lumiere, ou tiennent soubz eulx, aucuns libelz, articles, ou escriptz fameux, schandaleux, ou seditieux, ou font courre mauuais bruits & mensongiers*, Brussels, par Michiel de Hamont, 1568, (BT 2523), A3v.

¹¹ D. FREEDBERG, *The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm*, «Social Research», 83, 1 (2016), p. 67.

¹² C. RASTERHOFF, *Painting and Publishing as Cultural Industries: The Fabric of Creativity in the Dutch Republic, 1580-1800*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, pp. 36-39; J. BRIELS, *Zuidnederlandse Boekdrukkers en Boekverkoopers in de Republiek der Verenigde Nederlanden Omstreeks 1570-1630*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974; G. MARNEF, *Repressie en censuur in het Antwerps boekbedrijf, 1567-1576*, cit., pp. 222-227; N. ORENSTEIN et al., *Print Publishers in the Netherlands, 1580-1620*, in G. LUIJTEN, A. VAN SUCHTELEN (eds.), *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580-1620*, Zwolle, Waanders, 1993, pp. 175-177.

¹³ For two recent studies on Habsburg prints in the Southern Netherlands, see R. ADAM, R. DE MARCO, M. WALSBY (eds.), *Books and Prints at the Heart of the Catholic Reformation in the Low Countries (16th-17th centuries)*, Leiden, 2023, p. 1, n2-3 and M. STENSLAND, *Habsburg Communication*, cit., pp. 36-44. Cfr. I.M. VELDMAN, *Convictions and Polemics: Protestant Imagery in the 16th century*, in EADEM, *Images for the Eye and Soul, Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450-1650)*, Leiden, Primavera Pers, 2006, pp. 91-117.

¹⁴ Z. VAN RUYVEN-ZEMEN, M. LEESBERG (compilers), J. VAN DER STOCK, M. LEESBERG (eds.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, (Wierix) IX, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2004, no. 1919.

¹⁵ E. KOCH, *Being Like Jesus and Mary*, in M. KERN, K. KRÜGER (eds.), *Transcultural Imaginations of the Sacred*, Leiden; Boston, Brill, 2019, p. 214. It is also referred to as a portable altar by F. BOUZA, in *Imagen y propaganda capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal Ediciones, Tres Cantos, 1998, p. 142.

¹⁶ This engraving has been discussed or briefly mentioned in the following publications: S. GROENVELD et al., *Ketters en papen onder Filips II*, exh. cat., Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1986, pp. 18-19, cat. 4; F. BOUZA, in *Imagen y propaganda*, cit., p. 142; F.J. BOUZA-ÁLVAREZ, M.-J. TUPET, *Monarchie en Lettres d'imprimerie. Typographie et propagande au temps de Philip II*, «Revue d'histoire modern et contemporaine», 41, 2 (1994), pp. 212-213; F.C. CREMADES (ed.), *Felipe II un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento*, exh. cat., Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, cat. 200; D. HORST, *Opstand*, cit., pp. 52-56; F.E. BEEMON, *Images of Philip II*, cit., p. 59; R. MULCAHY, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin, Four Courts Press, 2004, pp. 58-59; M. STENSLAND, *Habsburg Communication in the Dutch Revolt*, cit., pp. 40-44; E. KOCH, *Being Like Jesus and Mary*, cit., p. 214.

faceted argument about the sacralization of the Spanish king. Indeed, the print medium itself proffers an argument about preservation: the preservation of Philip II as overlord of the Netherlands, the preservation of Catholicism in the Low Countries, and the preservation of the devotional object it depicts. Rare and direct, the engraving defends the king against slander and implies through the metaphor of imprinting that Philip's policies and authority are an impression of God's.

Authorship and Design

Two states of the print are known, though there has been confusion and repeated errors in the scholarship concerning authorship. The first state is a proof and carries the signatures of Angelo Speeck, an unknown Flemish draughtsman¹⁷, as designer and Johannes Wierix as publisher. It is presumed that another state, which has not been traced, would have contained Speeck's signature and the full text¹⁸. In the only other known state, text has been added in the cartouche, and a new signature appears at the bottom: Hans Lieftrinck's (I or II) in placement of Speeck's. The Lieftrincks were successful Flemish publishers working in Antwerp¹⁹. Yet, as pointed out in the recently published Lieftrinck Hollstein volume, Hans Lieftrinck I/II did not engrave plates, so they likely came into possession of the copperplate sometime after the second state and functioned only as publisher of this third state²⁰. It would have been Johannes Wierix, then, who cut the plate after Speeck's design. An overview of the scholarship on this print proves a repeated error: many authors have mistaken Johannes Wierix's signature for that of his brother Hieronymus's²¹. Johannes Wierix made prints for both sides of the divide before the fall of Antwerp in 1585, after which he became devoutly Catholic in his print production. The motivations of Speeck remain unknown.

In the later state, the cartouche has been filled with two scriptural verses (Proverbs 21:1; 1 Peter 2:13-14): «The King's heart is under the Lord's hand and he turns it wherever he will» and «Submit yourselves to every ordinance of man for the Lord's sake: whether it be to the King, as supreme; or unto governors, as unto them that are sent by him for the punishment of evildoers, and for the praise of them that do well. For so is the will of God». In sum, the inscriptions promote Philip as a faithful servant to God and, therefore, as a ruler who should be obeyed²². Printed in 1568, the engraving was made the year after the Duke of Alva took control in Antwerp and oversaw the executions of the well-respected noblemen Counts Egmont and Hoorne. He ordered the trials of twelve thousand "heretics" and presided over the capital punishment of over one thousand Reformist sympathizers. It was thus largely King Philip II's deputy, the Duke of Alva, who attracted the rebels' ire at this early stage of the Eighty Years' War²³. The print, nevertheless, implicitly defends these unpopular policies

¹⁷ The signature "Angelo Speeck AVTORE" also appears on Frans Menton's engraving, *A Couple Surprised by Death* (British Museum, 1928,0313.183). D.P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate*, vol. XVII, part I, Parma, Dalla Tipografia Ducale, p. 353.

¹⁸ J. LUYCKX (comp.), H. LEEFLANG (ed.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, (The Lieftrinck Dynasty), part I, Ouderkerk aan den IJssel, Sound & Vision Publishers, p. 158.

¹⁹ For the Lieftrincks and their publishing industry, see D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven, Yale University Press, 1994, pp. 220-223.

²⁰ J. LUYCKX (comp.), H. LEEFLANG (ed.), *Lieftrinck Dynasty*, Part I, cit., p. 158.

²¹ Hieronymus Wierix is credited, for example, in the following publications: F.E. BEEMON, *Images of Philip II*, cit., 59; F. BOUZA, *Imagen y propaganda*, cit., 142; F.C. CREMADES (ed.), *Felipe II un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento*, cit., cat. 200.

²² The political rhetoric of "absolute sovereign" was codified in the sixteenth-century writings of Jean Bodin. See J. BODIN, *Les six livres de la république*, Lyon, Par Jacques du Puys, 1580.

²³ D. HORST, *De Opstand*, cit., pp. 54-55. As van Gelderen notes, in the early years of the Revolt, William of Orange

as being sanctioned by God, for Alva was directed by Philip to punish the evildoers.

The engraving offers more scripture to contextualize its imagery from the Apostle Paul, who is represented in the oval above the portraits. He emphatically points to his own verse, lettered along the edge of the pediment above Christ: «For there is no power but of God»²⁴. The verse is drawn from Paul's letter to the Romans, which puts forward the argument that because God has endowed the king with power, the guilty will be damned, and the good will be praised²⁵. Paul's text additionally emphasizes the king's punitive role (Romans 13:4): «for he beareth not the sword in vain: for he is the minister of God, a revenger to execute wrath upon him that doeth evil». Philip II is, therefore, presented as a man with vengeance against those who disobey God. In the context of the Low Countries, the Protestant sympathizers and those opposed to heresy laws would be the subject of his ire.

Beneath Christ and Philip, the text becomes pithy and device-like: «Fear God»²⁶ under Christ, and below Philip is the text «Honor the King»²⁷. Exegetically, the inscriptions put forth justification for King Philip's claim to rulership and assert that obeying God amounts to supporting King Philip II²⁸. Text and image elevate the Spanish ruler to a godly level. Philip was believed to be an incarnation of God by members of his court²⁹, who thought that God «made kings his vicars on earth»³⁰. Philip II felt, as van Gelderen has argued, that keeping Catholicism the religion of the entirety of his lands was paramount³¹. To a Habsburg mindset, the diptych's pairing of Christ and Philip was not sacrilegious but part of their ideology of rulership—that the king was chosen by God as protector of Catholicism and executor of law. Philip II's propaganda, after all, was to put himself forward as «the right hand of the Father»³². As Mulcahy has noted, the joining of the spiritual and royal realms in the print finds parallel in Jacopo da Trezzo's tabernacle of the high altar of the Holy Sacrament in the

attempted to defend Philip II: M.VAN GELDEREN, *The Political Thought of the Dutch Revolt, 1555-1590*, cit., p. 122.

²⁴ Romans 13:1.

²⁵ «Let every soul be subject unto the higher powers. For there is no power but of God: the powers that be are ordained of God. Whosoever therefore resisteth the power, resisteth the ordinance of God: and they that resist shall receive to themselves damnation. For rulers are not a terror to good works, but to the evil. Wilt thou then not be afraid of the power? Do that which is good, and thou shalt have praise of the same: For he is the minister of God to thee for good. But if thou do that which is evil, be afraid; for he beareth not the sword in vain: for he is the minister of God, a revenger to execute wrath upon him that doeth evil». Romans 13:1-4.

²⁶ Romans 13:1

²⁷ Peter 2:17.

²⁸ The allegiance of Philip to God is briefly discussed in M. STENSLAND, *Habsburg Communication*, cit., pp. 40-41. G. PARKER, *Imprudent King: A New Life of Philip II*, New Haven, Yale University Press, 2014; M.-E. DUCREUX, *Dévotion et légitimation: patronages sacrés dans l'Europe des Habsbourg*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2016.

²⁹ E.E. BEEMON, *Images of Philip II*, cit., p. 59. As noted by Martin van Gelderen, Philip II's adherence to absolute monarchy aligned with those of the Burgundian dukes, who also felt their political power stemmed directly from God. M.VAN GELDEREN, *The Political Thought of the Dutch Revolt, 1555-1590*, cit., pp. 30-31.

³⁰ E.E. BEEMON, *Images of Philip II*, cit., p. 59. H. KAMEN, *Philip of Spain*, Yale, Yale University Press, 1997, p. 227.

³¹ M.VAN GELDEREN, *The Political Thought*, cit., p. 32. Philip II's mixture of piety and politics is reflected in the *Pietas Austriaca*, or Austrian Habsburg sovereigns' marriage of state with devotion to the Eucharist and Virgin, as well as trust in the Holy Cross and veneration of saints. Much has been written on the *Pietas Austriaca*, with key sources including: A. CORETH, *Pietas Austriaca*, trans. W.D. BOWMAN, A.M. LEITGEB, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2004; M.-E. DUCREUX, *Emperors, Kingdoms, Territories: Multiple Versions of the "Pietas Austriaca"?*, «The Catholic Historical Review», 92, 2 (2011), pp. 276-304.

³² F.J. BOUZA-ÁLVAREZ, M.-J. TUPET, *Monarchie en Lettres d'imprimerie. Typographie et propagande au temps de Philip II*, cit., p. 210.

Church of San Lorenzo de Real de El Escorial, where Philip's name is added to that of Christ's³³. Moreover, the divine rule is possibly realized in the sphere engulfed in flames surmounting the pediment, perhaps signifying the *cruciger*—the Christian symbol of authority bestowed from Christ to Philip.

Two ornamental sphinxes are posed diagonally on the sides of the pediment. Often included in grotesque ornamentation, the sphinx carried an ambivalent meaning³⁴. As argued by Chris Askholt Hammeken and Maria Fabricius Hansen, early modern ornamental framework served as a “precondition” for the central content of the work, and here the decorative sphinxes could signal divine power³⁵. In Hadrianus Junius's *Emblemata* of 1565, the dual nature of the sphinx is explained in the following terms: «Love and fear God»³⁶. The duality underscores the statements printed below Christ and Philip: «Fear God» and «Honor the King», and the joint version of power represented by the two halves of the diptych, delineated by a sphinx on each side. A loving and protecting God and ruler is matched by an avenger, dressed for battle and to conquer a rebelling faction in the Low Countries³⁷. Together, both text and ornament articulate Philip II's right to rule and right for subjects to obey him.

Protective Armor

In supplying the Habsburg regime with justification for the treatment of the heretical rebels, the engraving also advocates against the slanderous print censored by the regime. Instead, the print proffers a different use of the printmaking medium, one that straddles a political and devotional function.

King Philip II is placed on the right side of the diptych, a position normally reserved for the Virgin Mary, so that he assumes the additional role of intercessor for the Low Countries people³⁸. Dressed in armor, distinguished by its decorative, vine-like motif in bands on the pauldrons, his posture and costume resemble Leon Leoni's bronze bust of the king from before 1556 [fig. 2]³⁹. Although the Leoni⁴⁰ bust wears armor with an etched collar and crucifix on the breastplate, the

³³ R. MULCAHY, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, cit., p. 59. C.P.M. BROWN et al., *Philip and the Escorial: Technology and the Representation*, exh. cat., Providence, Rhode Island, Brown University, 1990, cat. 9. Philip II could see the altar from his bedroom. See also: A. PÉREZ DE TUDELA, *Ceremonial, usos y exposición de las reliquias del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en tiempos de Felipe II*, in L.E. ALCALÁ, J.L. GONZÁLEZ GARCÍA, *Spolia sancta: reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, Madrid, Akal, pp. 191-208.

³⁴ S. COHEN, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden; Boston, Brill, 2008, p. 248.

³⁵ C. HAMMEKEN, M.F. HANSEN, *Introduction*, in C. HAMMEKEN, M.F. HANSEN (eds.), *Ornament and Monstrosity in Early Modern Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, p. 13.

³⁶ First noted in M. ASTON, *The King's Bedpost: Reformation and Iconography in a Tudor Group Portrait*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 86, n95. H. JUNIUS, *Emblemata*, Antwerp, 1565, XLII. Translation provided in P. GOODRICH, *Legal Emblems and the Art of Law: Obiter Depicta as the Vision of Governance*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 32.

³⁷ The renaissance sculptor Donatello, moreover, featured sphinxes in the Madonna's throne of wisdom.

³⁸ D. HORST, *Opstand*, cit., p. 54. See also R. MULCAHY, *Phillip II*, cit., pp. 58-59.

³⁹ The breastplate of the armor is additionally etched with the Woman of the Apocalypse. Philip II is likely wearing the same armor in a portrait at the Royal Museums Greenwich by an unknown artist, (BHC2951). For militaristic associations with the Apocalyptic Virgin and its variants, including the Virgin of Guadalupe, see L. SILVER, *Full of Grace: Mariolatry in Post-Reformation Germany*, in M.W. COLE, R.E. ZORACH (eds.), *The Idol in the Age of Art*, Burlington, Ashgate, 2009, pp. 289-315.

⁴⁰ K. HELMSTUTLER DI DIO, *Leone Leoni's Portrait Busts of the Habsburgs and the Taste for Sculpture in Spain*, in EADEM, *Leone Leoni and the Status of the Artist at the End of the Renaissance*, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 46-55.

more simplified dress of Philip in the diptych recalls its basic design elements. In 1557, Antonius Mor, at the court in Brussels, painted Philip II in regalia for the Battle of San Quentin, where Spanish troops delivered victory over the French. In truth, Philip II did not appear on the battlefield, but Mor's fictionalized painting credited victory to the king's militaristic and royal power⁴¹. Indeed, Philip II was portrayed in armor by some of the most well-respected artists of the era, including Titian, Mor, and Leoni⁴². Considered some of his most luxurious and expensive objects, the king's armor functioned as a tangible sign of his power⁴³. Armor, moreover, was endowed with the history of chivalry and, specifically, of defending Christianity⁴⁴. In the context of contemporary politics, the armor in the diptych is a signifier of King Philip's defense of Catholicism from attacks by Protestantism. Philip II's hard, gleaming armor, fitted to the top of his neck, stands in contrast to Christ's attire: a plain, soft tunic, exposing his neck. Philip II is, therefore, staged as an able-bodied protector and defender of Christ.

Hung around the Spanish king's neck, his chain, or "potence", of the Order of the Golden Fleece signifies his membership in and fidelity to the highest chivalric order of Christianity and functions as a symbol of his holy crusade to defend Christ⁴⁵. Members of the Order wore a collar hung with a golden ram, representing the "Golden Fleece" of Jason, which also stood as a symbol of the resurrection: the mystical Lamb of God, who appears across the diptych as the realized Christ. The "potence" was the most frequently used signifier for the Habsburg monarchy, and armorers even incorporated it into royals' armor, as in the case of Leon Leoni's bust (although in the diptych, the chain is markedly separate from Philip's suit)⁴⁶.

Besides bringing war to mind, the king's armor⁴⁷ also recalls the bond between intaglio printmaking and armor production: the technique of etching metal plates originated in armor workshops⁴⁸. Underscoring the connection between armor and ornamental prints, the patterned design of the armor is enlarged and matched in the pediment and at the bases of the diptych's Corinthian columns, where organic, vine-like motifs likewise fill the structure. Scroll-like lines are also employed to ornament the base of the diptych and the cartouche, creating rhyme between the design of the armor and the decoration of the devotional structure. The choice to decorate the tabernacle structure like the armor materially equates the devotional object with the protective metal suit, visually recalling the shared intaglio processes but also associating the engraving itself with the properties of armor and, therefore, the protective qualities of the image.

Indeed, like armor, the engraving preserves the king's image against seditious pamphlets and prints

⁴¹ R. MULCAHY, *Philip II of Spain*, cit., p. 11.

⁴² See also: A. PÉREZ DE TUDELA, *Las copias de los retratos de Antonio Moro durante su segunda estancia en España (1559-1561)*, in E. LAMAS, D. GARCÍA CUETO (eds.), *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700): "Flandes" by Substitution*, Turnhout, Brepols, 2021, pp. 113-133; J. WOODALL, *Anthonis Mor: Art and Authority*, Leiden; Boston, Brill, 2016; D. BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS, 2011.

⁴³ Á. SOLER DEL CAMPO, *The Art of Power: Royal Armor and Portraits from Imperial Spain*, exh. cat., Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2009, p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*. p. 81; see also: B.K. FRIEDER, *Chivalry and the Perfect Prince: Tournaments, Art, and Armor at the Spanish Habsburg Court, 1504-1605*, Kirksville, MO, Truman State Univ. Press, 2008.

⁴⁵ From 1556, Philip II was fourth Sovereign Head of the Golden Fleece. See H. PAUWELS, *Het gulden vlies: vijf eeuwen kunst en geschiedenis*, exh. cat., Bruges, Stadsbestuur Brugge, 1962, p. 40. See also: F. CHECA CREMADES, *La Orden del Toisón de Oro y sus soberanos (1430-2011)*, exh. cat., Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011.

⁴⁶ B.K. FRIEDER, *Chivalry and the Perfect Prince*, cit., p. 68.

⁴⁷ On Philip II's armor, see *Ibidem*.

⁴⁸ Briefly, see N.M. ORENSTEIN, A. STIJNMAN, *Bitten with Spirit: Etching Materials and Techniques in the Sixteenth Century*, in C. JENKINS, N.M. ORENSTEIN, F. SPIRA (eds.), *The Renaissance of Etching*, exh. cat., New Haven, Yale University Press, 2019, pp. 15, 17.

and honors it through presentation in a religious structure surrounded with text asserting his divine authority and promise to defend the faith. By nature of its medium, the engraving also can be interpreted as a protection against iconoclasm: distancing the actual tabernacle—an “idol” to a Protestant mind—by representing it at remove as a paper impression of the actual object. In other words, the engraving does not purport to be the actual holy sculpture itself: it is a mere replication of the tabernacle. This protection of Habsburg ideology and Roman Catholicism finds similitude in Philip II’s own defense of the Church and Spanish empire.

Graven Image

This engraved image is a graven image: the print could be a copy of, or inspired by, a personal diptych owned by Philip II, though there is no evidence to confirm this theory. Still, the print presents as the indexical trace of a real or imagined royal matrix of the Spanish king’s devotion to Christ and his assumption of godly rulership. Moreover, the figures of Christ and Philip are portrayed themselves as images—prints, or possibly paintings—set against the architectural frame of the diptych. Facing one another, Philip appears as the mirror image of Christ, as if he is an impression of Christ’s face. This kingly replication argues for Philip as an incarnation of God.

The imprinting metaphor is further evidenced by the golden ram, which hangs in reverse from Philip’s neck, the head notably turned to the right, not the left. This could imply that the figure of Philip was copied (perhaps from the Leone Leoni sculpture) without reversing it for the print composition, but it also symbolically suggests that the ram is a literal impression of the image of Christ, who appears across the diptych. This diptych would have been considered iconoclastic fodder for its representation of God. Printed two years after the Fury, it reinstates, with the approving imprint of Philip II, the primacy of depictions of God and, more specifically, personalized devotional objects.

The composition of the engraving is inspired by the fifteenth-century tradition of the devotional portrait diptych, where the devotee is portrayed on one wing and the Virgin and Child on the other—allowing a spiritual dialogue between owner and holy figures⁴⁹. Yet, Philip’s print also has roots in consular diptychs made to celebrate the political power of the Roman consul’s position⁵⁰. Reproducing this political and devotional tabernacle, the print demands the viewer to both recognize the print reproductive impression of Christ to Philip and participate in and revere Philip’s personal devotion to Christ while also offering political devotion to their secular king⁵¹.

Royalist Prints

Two more royalist engravings, uniting God and Philip II, likewise portray the Spanish king’ divine authority. Produced after the diptych, their existence is indicative of the compelling arguments, visualization, and appeal of the Wierix print in the Antwerp market. While they stress the godly sanctioned power of secular rulers, they do not imitate a devotional object, nor do they represent the heavenly and secular rulers as images. Instead, they narrativize the encounter between Christ and

⁴⁹ For the history of this tradition, see J. O. HAND, C. A. METZGER, R. SPRONK (eds.), *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven, Yale University Press, 2006.

⁵⁰ L. GELFAND, *The Devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition*, in J. O. HAND, R. SPRONK (eds.), *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 48.

⁵¹ For the authority of King Philip II, see P. K. MONOD, *The Power of Kings: Monarchy and Religion in Europe 1589-1715*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 59.

Philip.

In Pieter Nagel's *Christ and Philip II* (1569) [fig. 3], the Habsburg king and Christ share the *globus cruciger*, or "cross-bearing orb," together, while a haloed Christ extends his hand in the gesture of blessing; Philip gazes towards Christ in profile, recalling his profile portrait struck and engraved on medals and coins. His coat of arms is displaced just over his shoulder, like a secularized nimbus to match Christ's halo. The divine and earthly kings are the same height, but Philip is portrayed closer to the viewer, holding his sword at-the-ready, making clear his role as intercessor for the Low Countries and defender of Christianity and his people. A symbol of Christ's dominion of the world, the orb likewise signifies Philip's authority and dominion over the Spanish Empire⁵². The inscription below states that Philip obeys heavenly laws: «You are Philip who will subject the world to the laws of Christ—may the honor of the faith prevail and may you serve justice and peace—and protect the people and obey the holy laws of the ancestors». Produced only one year after the diptych engraving, Nagel's print likewise promotes the Spanish king as the counterpart to Christ, but the diptych stands apart in its persuasive visual rhetoric about protection and preservation.

The theme endured into the next decade when Johannes Wierix engraved another pro-royalist print: *Christ Gives the Symbols of Power to Philip II and Pope Gregory XIII* (1572–1580) [fig. 4]⁵³. Christ again presents the orb with the sword and olive branch to the king, but here also the pope, and blesses them. The king's crown and scepter and the pope's tiara and keys of the church sit on the altar before the two leaders, signaling the domains of their power. Positioned as the central object of the print, the globe is held aloft by all three men, indicating their respect and honor for the Church. Although the realm of Christian government and the world are divided in this print between Philip and Pope Gregory, they are presented as a pair, who rule together in a joint enterprise⁵⁴. The same inscription from the diptych appears at the base of the image: «Fear God, honor the King». In the bottom right, 2 Samuel 15: 21, though misattributed as 2 Kings, puts forward the oath of a believing viewer, king, and pope: «As the Lord lives, your life upon it, wherever you may be, in life or in death, I, your servant will be there». Near the foot of King Philip II, a pyramid engraved with the words «The Undefeated Catholic Faith», didactically indicates the preservation of the Catholic church through the power and authority held by the three figures. The renaissance humanist Christophe Plantin (1520–1589)⁵⁵, who was a successful printer and publisher in Antwerp, penned verses about his interpretation of the engraving. His exposition on the print led Daniel Horst to suggest that Plantin might have been involved in the making of this plate⁵⁶. Plantin's interpretation distills the print to the theme of divine authority and obedience, as his last line states: «And to God, and to the King, everyone must obey»⁵⁷.

⁵² Translation in M. STENSLAND, *Habsburg Communication*, cit., p. 42.

⁵³ J. CLIFTON, W.S. MELION (eds.), *Scripture for the Eyes*, cit., p. 196, no. 52. In addition, the print also proved to be further mobile and strategic in distributing imperial ideology in the transatlantic dimension of the Viceroyalty of New Spain, as it was used in José de la Mota's painting, *Christ Entrusting the World to the Pope and King of Spain* (1721, Gallery of Colonial Art, Collection of Felipe, Ana y Andrés Siegel, Mexico City). See: V. MÍNGUEZ CORNELLES, "Sine fine": *Dieu, les Habsbourg et la transmission des insignes du pouvoir au XVIe siècle*, in F. COUSINIÉ, A. LEMOINE, M. VIROL (eds.), *Soleils baroques: la gloire de Dieu et des Princes en représentation dans l'Europe moderne*, Conference proceedings (Rome; Rouen), Paris, Somogy éditions d'art, 2018, pp. 367–389 (379).

⁵⁴ D. HORST, *Opstand*, cit., p. 54.

⁵⁵ K.L. BOWEN, *Christoph Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-century Europe*, Cambridge, Mass., Cambridge Univ. Press, 2008; D. IMHOF, *The Plantin Book Trade and the Supply of Art Objects on the Spanish Elite*, in D. VAN HEESCH, R. JANSSEN, J. VAN DER STOCK (eds.), *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain*, London; Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2018, pp. 107–121.

⁵⁶ F. BOUZA, *Imagen y propaganda*, cit., p. 17; D. HORST, *Opstand*, cit., p. 55.

⁵⁷ Translation my own. See F. BOUZA, *Imagen y propaganda*, cit., p. 17 for full text.

But everyone did not. The Wierix print proved potent, for it inspired a rebel response in Theodoor de Bry's c. 1576 engraving, *William of Orange Kneels Before Christ* [fig. 5]⁵⁸. Here the figures of King Philip II and Pope Gregory XIII appear in benediction before another orb, but one presented by the devil and filled with scenes of sin. On the left, William of Orange also kneels; but in contrast, he has turned away from the world and prays in the same posture to Christ for peace and the freedom of worship. Christ responds that sin is the root of harm and that the evildoers shall be punished. The manipulation and mocking of the trope and visualization of Philip II's royal prerogative indicates that the Wierix engravings were known in the Antwerp print market and had made enough of an impact to muster a response.

Conclusion

It is unclear whether the trio of royalist engravings were commissioned or sold freely on the market⁵⁹. Whether printed under the order of Philip or the Duke of Alva, the prints advertised the king's position to a far larger group of people than an allegorical painting ever could⁶⁰. Against the backdrop of censorship laws and the flood of rebel propaganda, these prints exemplify an ideal articulation of Habsburg political and religious ideology. In place of satire, violent images, or documentary siege maps, these engravings rely on the faces of Christ and Philip to make their argument.

Ebba Koch has even suggested that the diptych engraving might have been circulated by Jesuits at the Mughal court, aggrandizing King Philip's protection of the Catholic church within the Spanish empire⁶¹. The Latin texts would have limited the audience of the prints, which stand in contrast to the vernacular language used in rebel propaganda to appeal to a wider base of individuals. Because of the reliance on Latin, Daniel Horst contends that these royalist prints were not intended to persuade a wide array of people but rather maintain the loyalist opinions of an educated elite⁶². While this may well be true, the fact that Theodoor de Bry made a mocking print in response is evidence that these prints might also have had wider appeal and reach. At their core, these engravings offer a fervent example of kingly authority and devotion and agitation for maintaining the status quo of Philip as overlord⁶³.

Because prints were rarely used by Habsburgs to distribute their propaganda in the Low Countries, these engravings offer singular views into the logic of Habsburg ideology and, in particular, the diptych engraving. This print stands alone in its self-reflexive representation of godly power, drawing upon the nature of the medium to prove its point. Daring in its representation of an "idolatrous image," the reproductive medium distances the tabernacle matrix while also circulating Philip's personal devotional image, real or imagined, to the Southern Netherlandish public. The theme of protection permeates the rendering, from Philip's etched armor to his "potence" and symbol of chivalry to the engraving and its power, in order to both represent the king and preserve and protect his image. The king is rendered as a mirror image, an "impression" of Christ, supplying visual evidence for acknowledging the king as an incarnation of Christ. As a flimsy ephemeral print, Philip's personalized political and devotional object is protected by reproduction and the nature of

⁵⁸ D. HORST, *Opstand*, cit., pp. 190–193. Note that while the print certainly satirizes King Philip II and the pope, it tempers the criticism with a caption that declares that all parties wish for peace.

⁵⁹ M. STENSLAND, *Habsburg Communication*, cit., p. 43.

⁶⁰ F. BOUZA, *Imagen y propaganda*, cit., p. 143.

⁶¹ E. KOCH, *Being Like Jesus and Mary*, cit., p. 215.

⁶² D. HORST, *Opstand*, cit., p. 59.

⁶³ *Ibidem*, p. 54.

«FOR THERE IS NO POWER BUT OF GOD»

the medium, defending the object it reproduces but also the king and Catholicism.



1. Hans Liefrinck I or II (presumed publisher),
Johannes Wierix (presumed engraver):
Diptych with Christ and Philip II
Brussels, Koninklijke Bibliotheek van België, inv. no. S.I 23104
(© Koninklijke Bibliotheek van België)

«FOR THERE IS NO POWER BUT OF GOD»



2. Leone Leoni: *Philip II of Spain*
London, Royal Collection Trust, inv. no. RCIN 35323
(© His Majesty King Charles III 2023)



3. Pieter Nagel: *Philip II Receiving the Globe from Christ*
Paris, Bibliothèque nationale de France, Department of Prints and
Photography, inv. no. N 2, Philippe II (Roi d'Espagne), II, D 236592
(© Bibliothèque nationale de France)

«FOR THERE IS NO POWER BUT OF GOD»



4. Johannes Wierix (engraver), Ambrosius Francken (designer), Willem van Haecht (publisher): *Christ Gives the Symbols of Power to Philip II and Pope Gregory XIII*

London, British Museum, inv. no. 1943,0128.1
(© The Trustees of the British Museum)



5. Theodoor de Bry: *William of Orange Kneels before Christ*
Dordrecht, Huis Van Gijn, inv. no. VG608
(© Atlas Van Gijn)

A QUESTION OF MORALS: PHILIP II AND ACHILLE BOCCHI IN A ROMAN ENGRAVING (1588)*

Emily Monty

ABSTRACT

This article analyses an engraving of Philip II of Spain published in Rome in 1588 by Marcello Clodio. The portrait is based on Sofonisba Anguissola's famous painting of the king by way of Alonso Sánchez Coello's copy in Florence. The Roman engraving offers a rare example of a Spanish painting copied in Italian print. A historiated frame surrounding the portrait, comprised of emblems from Achille Bocchi's *Symbolicae Quaestiones* (Bologna, 1555), represents the most significant reuse of Bocchi's emblems by a contemporary artist. The unusual frame is interpreted as a tactful representation of the polarising Spanish monarch.

KEYWORDS: Portrait, Emblems, Engraving, Copying, Spain

Una questione di principi morali: Filippo II e Achille Bocchi una incisione romana (1588)

ABSTRACT

L'articolo analizza l'incisione raffigurante Filippo II di Spagna, pubblicata a Roma nel 1588, da Marcello Clodio. Il ritratto si basa sul famoso ritratto eseguito da Sofonisba Anguissola per mezzo della copia di Alonso Sánchez Coello a Firenze. L'incisione romana offre un raro esempio di un dipinto spagnolo tradotto in una stampa italiana. La cornice istoriata che circonda il ritratto, composta da emblemi appartenenti alle *Symbolicae Quaestiones* (Bologna, 1555) di Achille Bocchi, rappresenta il più significativo riuso degli emblemi bocchiani da parte di un artista contemporaneo. La inusuale cornice è interpretata come una tattica rappresentazione del polarizzante sovrano spagnolo.

PAROLE CHIAVE: ritratto, emblemi, incisione, copia, Spagna

Print facilitates the movement of images and ideas across time, space, and media. Portable and multiple, printed images can transport designs across vast geographic distances to different cultural contexts, where they are often transformed in the hands of new makers and conditions. The role of prints in transferring images and ideas between Italy and Iberia in the early modern period is most clearly visible in the important role that imported prints played as artistic models in Iberian and colonial Latin American workshops¹. An engraving of King Philip II of Spain published in Rome in 1588 is a rare example of a design traveling in the opposite direction [fig. 1]. This article is about that engraving and the various sources on which it was based.

The engraving consists of a portrait and a historiated frame that knit together visual traditions pulled at once from the Spanish court and from humanist circles in Bologna. It combines these

* The author would like to thank Emily Friedman, Lora Webb, Marica Antonucci, and the two anonymous peer reviewers of this article for their helpful insights. Except where otherwise noted, content within this article is licensed under a CC BY 4.0 DEED | Attribution 4.0 International license.

¹ Within the vast literature on the topic, see: B. NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998; A.E. OJEDA DI NINNO, *La reconstrucción histórica del arte colonial a través de sus fuentes grabadas: el caso de PESSCA*, «Norba: Revista de arte», 40 (2020), pp. 175-184; A.M. HYMAN, *Rubens in Repeat: The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, Los Angeles, Getty Publications, 2021; ; S. PORRAS, *The First Viral Images: Maerten de Vos, Antwerp Print, and the Early Modern Globe*, University Park, PA, Penn State University Press, 2023.

sources into a new Roman format while ensuring that the origins of the images remain distinct and recognizable. At centre, the Spanish monarch stands tall in a three-quarter view. His likeness draws on conventions of Spanish court portraiture, which were known internationally through a programmatic culture of copying in painting, sculpture, and print². In particular, the portrait in the Roman engraving closely follows a famous painting made by Sofonisba Anguissola (c. 1532–1625) at the Spanish court when she was lady-in-waiting to Philip's third wife, Isabel de Valois (1545–1568) [fig. 2]³.

Like that painting, the Roman engraving places the Spanish sovereign within a shallow space and a tight frame. Philip wears a tall pleated hat, a ruff, and a cape. The insignia of the Order of the Golden Fleece, the chivalric order of which the Spanish monarch is the head, hangs on a ribbon around his neck. His detached and distant gaze is an unmistakable hallmark of the genre of Spanish court portraiture⁴. Below the portrait, an inscription in lapidary lettering confirms the identity of the sitter: «*EFFIGIES VERA D PHILIPPII AUSTRIACI Z HISPANIAPUM (sic) CATTOLICI REGIS POTENTISS*» (true effigy of Philip of Habsburg and Spain, most powerful Catholic King). Marcello Clodio (fl. 1587–1598)⁵ announced his responsibility for the engraving of Philip II in cursive script at the bottom centre of the print: «*Marcelli Clodii formis Romae, 1588*» (Marcello Clodio has published this plate in Rome, 1588)⁶. He also included notice of a ten-year papal privilege protecting the work from imitators. In the absence of any indication of the designer or engraver on the print itself, Clodio effectively claimed authorship for the print.

A prominent historiated border frames the engraved portrait and vies for the attention of the viewer. The frame fills more than two-thirds of the composition, disrupting the expected hierarchical

² L.R. BASS, *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2008; W. EISLER, *Arte y Estado bajo Carlos V*, «Fragmentos», 3 (1984), pp. 21–39; Á. SOLER DEL CAMPO (ed.), *The Art of Power: Royal Armor and Portraits from Imperial Spain*, exhibition catalogue (Washington, DC; Madrid), Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2009; J. WOODALL, *Anthonis Mor: Art and Authority. Art and Authority*, Zwolle, Waanders Publishers, 2007. Beginning with Holy Roman Emperor, Maximilian I (1459–1519), Habsburg rulers used art to promote their political power. D. BODART, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS, 2011; ID., *Les visages d'Alexandre Farnèse, de l'héritier du duché de Parme au défenseur de la foi*, «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», posted online 03 April 2018, consulted 26 November 2023 URL: <http://journals.openedition.org/crcv/14759>; DOI : <https://doi.org/10.4000/crcv.14759>; B. DUCOS, *Frans Pourbus Le Jeune (1569–1622): le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon, Faton, 2011; L. SILVER, *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton, Princeton University Press, 2008; ID., *The Face is Familiar: German Renaissance Portrait Multiples in Print and Medals*, «Word & Image», 19 (2003), pp. 6–21.

³ For the most recent discussion of this portrait, see: A. PÉREZ DE TUDELA, *Sofonisba Anguissola. Philip II*, in L. RUIZ GÓMEZ (ed.), *A Tale of Two Women Painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, exhibition catalogue (Madrid), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, p. 152, n. 28. For the artist more generally, see: M.W. COLE, *Sofonisba's Lesson: A Renaissance Artist and Her Work*, Princeton; Oxford, Princeton University Press, 2019; M. JONKER, N. DE VRIES (eds.), *Sofonisba Anguissola: portrettist van de Renaissance*, exhibition catalogue (Enschede), Zwolle, Waanders Uitgevers, 2023.

⁴ On the paradigm of visibility in Spanish Habsburg portraiture, see: D. BODART, *Pouvoirs du portrait*, cit., pp. 277–322.

⁵ G.L. MASETTI ZANNINI, *Stampatori e librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento: documenti inediti*, Roma, Fratelli Palombi, 1980, pp. 282–283.

⁶ On print publishing in Rome, see: E. LINCOLN, *Printers and Publishers in Early Modern Rome*, in M. CONEYS WAINWRIGHT, E. MICHELSON (eds.), *A Companion to Early Modern Rome, 1492–1692*, Leiden; Boston, Brill, 2021, pp. 546–563; ID., *The Invention of the Italian Renaissance Printmaker*, New Haven, Yale Univ. Press, 2000, pp. 111–164; ID., *Brilliant Discourse: Pictures and Readers in Early Modern Rome*, New Haven, Yale Univ. Press, 2014; MASETTI ZANNINI, *Stampatori e librai a Roma*, cit.; R.M. SAN JUAN, *Rome: A City out of Print*, Minneapolis; London, University of Minnesota Press, 2001; C.L.C.E. WITCOMBE, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome: Growth and Expansion, Rivalry and Murder*. London, Harvey Miller Publishers, 2008.

relationship between frame and framed, and, curiously, diminishing the visual presence of the king. It features sixteen pictures with accompanying Latin mottos, which are simplified copies in reverse of emblems appearing in a publication by the humanist Achille Bocchi⁷ (1488-1562) (*Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque* [Five books of symbolic questions about the creation of the universe, the subject of serious play], Bologna, 1555; 1574). The book includes one hundred and fifty-one plates as well as a portrait of Bocchi engraved by Giulio Bonasone⁸ (1500/10-1574) after drawings by the Bolognese painter Prospero Fontana (1512-1597)⁹. Framing Philip II with emblems from the *Symbolicae Quaestiones* highlights Bologna's long-standing position at the crossroads between the papal and Spanish courts.

Bocchi's *Symbolicae Quaestiones* addressed universal knowledge, including questions of the soul, the city, the prince, the cosmos, God, virtues, and true religion. Bocchi drew heavily on texts from Greek, Latin, and Hebrew antiquity as well as contemporary Latin writers¹⁰. He issued the book with an academy of philosophers and humanists in Bologna, known as the *Accademia Bocciana*, which was active in the city between 1546-1556 under the protection of Cardinal Alessandro Farnese (1529-1589). Bocchi's emblems combine esoteric knowledge and philosophy, mixing history, mythology, and Christian iconography¹¹. Bocchi called his emblems *symbola*, a term that allowed him to play with polysemy in the interpretation of word and image¹². Many of the emblems are

⁷ A. DE BENEDICTIS, *Umanesimo civile e sapienza civile nel rinascimento bolognese*, in D. BENATI, G.A. CALOGERO (eds.), *Arte e umanesimo a Bologna*, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 1-17; I. BIANCHI, *Iconografie accademiche: un percorso attraverso il cantiere editoriale delle Symbolicae Quaestiones di Achille Bocchi*, Bologna, CLUEB, 2012; F. BONDI, *Il principe per emblemi: letteratura e immagini del politico tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2016; C. GURRERI, I. BIANCHI (eds.), *Le virtuose adunanze: la cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2015; E. DE LUCA, *Silent Meanings: Emblems, Lay Culture, and Political Awareness in Sixteenth-century Bologna*, «Emblematica», 12 (2002), pp. 61-81; A. LUGLI, *Le "Symbolicae Quaestiones" di Achille Bocchi e la cultura dell'emblema in Emilia*, in A. EMILIANI (ed.), *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 87-96; A. ROLET (ed.), *Dans le cercle d'Achille Bocchi: culture emblématique et pratiques académiques à Bologne au XVI^e siècle*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019; A. ROLET, *The Taming of the Lion: Passions, Power and Religion in Achille Bocchi's "Symbolicae Quaestiones" (Bologna, 1555)*, in K.A.E. ENENKEL, P.J. SMITH (eds.), *Emblems and the Natural World*, Leiden; Boston, Brill, 2017, pp. 473-518; A. ROLET, *Raphaël, Raimondi, Bonasone: de l'imitation à la lecture "évangélique" dans un emblème d'Achille Bocchi*, in R. DEKONINCK, A. GUIDERDONI-BRUSLÉ (eds.), *Emblemata sacra: rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 165-186.

⁸ M. FAIETTI, *Giulio Bonasone*, in M. FAIETTI, D. CORDELLIER (eds.), *Un siècle de dessin à Bologne, 1480-1580 de la Renaissance à la réforme tridentine*, exhibition catalogue (Paris), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 105-107; M. FAIETTI, K. OBERHUBER (eds.), *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*, exhibition catalogue, (Bologna), Bologna, Nuova Alfa Ed., 1988, pp. 5-6, 105, 277; E. ROSSONI, *La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo da Marcantonio Raimondi a Giulio Bonasone. Un dialogo tra le arti a Bologna nel segno di Raffaello*, Rimini, NFC edizioni, 2020, especially pp. 153-162.

⁹ Carlo Cesare Malvasia first attributed the drawings to Prospero Fontana and prints to Giulio Bonasone in his *Felsina pittrice* of 1678: E. CROPPER, L. PERICOLO (eds.), C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice = Lives of the Bolognese Painters: A Critical Edition and Annotated Translation*, London, Harvey Miller Publishers, 2012, 2 vols., I, pp. 154-155. For more on Bonasone, see: G. CUMBERLAND, *Some Anecdotes of the Life of Julio Bonasoni, a Bolognese Artist, Who Followed the Styles of the Best Schools in the Sixteenth Century: Accompanied by a Catalogue of the Engravings, with their Measures, of the Works of that Tasteful Composer. And Remarks on the General Character of His Rare and Exquisite Performances. To Which Is Prefixed, a Plan for the Improvement of the Arts in England*, London, W. Wilson, 1793; S. MASSARI (ed.), *Giulio Bonasone*, exhibition catalogue (Rome), Rome, Ministero per i beni culturali e Istituto nazionale per la grafica-Calcolgrafia, Quasar, 1983, 2 vols.

¹⁰ A. ROLET, *Achille Bocchi's Symbolicae Quaestiones*, in K.A.E. ENENKEL, A.S.Q. VISSER (eds.), *Mundus emblematicus: Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 101-130 (129).

¹¹ A. LUGLI, *Le "Symbolicae Quaestiones"*, cit., pp. 87-96.

¹² For Bocchi and the symbol, see: E.S. WATSON, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge,

dedicated to men of letters, including members of the academy, political leaders, and senior members of the Catholic clergy. Modern scholars have noted their Neoplatonic content and proximity to Nicodemism¹³.

The Roman engraving of Philip II is a rare example of a Spanish painting whose design was rendered in and circulated through an Italian print. At the same time, it represents the most important reuse of Bocchi's emblems by a contemporary artist. Beyond the Roman print, Bocchi's emblems did not spark the proliferation of copies and applications characteristic of other emblem books composed by Italian authors in the sixteenth century¹⁴.

Unlike Andrea Alciato's *Emblemata* (Augsburg, 1531)¹⁵ or Cesare Ripa's *Iconologia* (Venice, 1593)¹⁶, which were mined as ready sources of images, the *Symbolicae Quaestiones* was an arcane publication whose images were less legible and, therefore, less appealing as artistic models. The text is circumscribed by an internal logic that creates a web of references linking the mottos, pictures, and poems¹⁷. This structure made it difficult to extract individual images and adapt them to new purposes¹⁸, although Annibale Carracci (1560–1609) did use elements from the *Symbolicae Quaestiones* in paintings in the Camerino Farnese in Rome (1595–1596)¹⁹. Clodio's Roman print, therefore, offers valuable evidence of the continued interest in Bocchi's emblems fourteen years after the second edition of the book appeared in Bologna in 1574.

Despite the important visual evidence contained in this engraving, the print has received little critical attention. Eckhard Leuschner has discussed the print in relation to a concurrent project to produce and publish a new edition of Bocchi's *Symbolicae Quaestiones* at Clodio's press in Rome²⁰. Leuschner has identified four extant impressions of the plates from this unrealised project. Like the portrait of Philip II, these prints are dated 1588. They were prepared by an unknown engraver working after drawings by the Florentine-born artist Antonio Tempesta (1555–1630)²¹. All four

Cambridge University Press, 1993, pp. 96–113.

¹³ D. CANTIMORI, *Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del Cinquecento, 1 planche hors-texte, 4 reproductions*, in G. BERTHOUD (ed.), *Aspects de la propagande religieuse*, Genève, E. Droz, 1957, pp. 346–348. For further context on Bocchi's religious views, see: WATSON, *Achille Bocchi*, cit., pp. 23–50. For these ideas in relation to the Catholic Reformation, see: A. ROLET, *Achille Bocchi's Symbolicae Quaestiones*, cit., pp. 123–129.

¹⁴ For the critical fortune of Bocchi's emblems, see: A. LUGLI, *Le "Symbolicae Quaestiones"*, cit., pp. 87–96.

¹⁵ M. GABRIELE (ed.), *A. Alciati, Il libro degli emblemi: secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Milan, Adelphi Edizioni, 2015; A. ROLET, *André Alciat (1492-1550): un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2013.

¹⁶ S. MAFFEI, *L'Iconologia di Cesare Ripa tra tradizione cinquecentesca e sensibilità barocca*, in M. GABRIELE, C. GALASSI, R. GUERRINI (eds.), *L'Iconologia di Cesare Ripa: fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Atti del convegno (Certosa di Pontignano, 3–4 May 2012), Firenze, Olschki, 2013, pp. 1–13; S. MAFFEI (ed.), C. RIPA, *Iconologia*, Torino, Einaudi, 2012; S. MAFFEI (ed.), *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, Atti del convegno (Bergamo, 9–10 September 2009), Napoli, La Stanza delle Scritture, 2010.

¹⁷ For a basic description of an emblem, see: J. MANNING, *The Emblem*, London, Reaktion Books, 2002, p. 18.

¹⁸ A. LUGLI, *Le "Symbolicae Quaestiones"*, cit., pp. 90–91.

¹⁹ C. VOLPI, *Odoardo e il Camerino Farnese. 'Virtù' politica' o 'virtù' privata*, in M.G. BERNARDINI, S. DANESI SQUARZINA, C. STRINATI, D. MAHON (eds.), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Milan, Electa, 2000, pp. 81–94. For Annibale Carracci in Rome, see: D. BENATI, *Annibale Carracci e i "Bolognesi" a Roma*, in A. ÚBEDA DE LOS COBOS (ed.), *Annibale Carracci, gli affreschi della Cappella Herrera*, exhibition catalogue (Madrid, Barcelona, Rome), Milan, Skira, 2022, pp. 46–61; S. GINZBURG CARIGNANI, *La Galleria Farnese: gli affreschi dei Carracci*, Milan, Electa, 2008. For the Camerino and its patron Odoardo Farnese, see: O. MANSOUR, *Cardinal Virtues: Odoardo Farnese in His Camerino*, in M. HOLLINGSWORTH, C.M. RICHARDSON (eds.), *The Possessions of a Cardinal, Politics, Piety, and Art 1450–1700*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 2009, pp. 226–248.

²⁰ E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des Römischen Barock und seine Europäische Wirkung*, Petersberg, M. Imhof, 2005, pp. 150–154.

²¹ LEUSCHNER, *Antonio Tempesta*, cit., pp. 150–154.

designs follow Bonasone's original etchings closely, varying only in small details²². Tempesta and the unknown engraver enlarged the pictures and clarified them with more refined modelling, making the new images both more legible and more appealing to buyers who would have expected such quality from Clodio's press. Clodio's interest in producing this new edition of an old publication aligned with his broader practice of acquiring and re-issuing copper plates previously published elsewhere²³. By commissioning new copper plates for the *Symbolicae Quaestiones*, Clodio was investing in a product that would appeal to a lucrative existing market.

The artists in Clodio's employ were evidently working closely with Bocchi's *Symbolicae Quaestiones* in the same years that Clodio published the portrait of Philip II. But if these circumstances help to explain the reuse of Bocchi's emblems, they do not clarify why the emblems surround a portrait of Philip II, or why the likeness of the king would so closely follow the conventions of Spanish court portraiture. The most logical explanation for the appearance of the engraved portrait is that it would have appealed to Clodio's clientele.

As Leuschner has noted, Clodio had close ties to the Spanish community in Rome²⁴, an allegiance he expressed through the subjects and dedications of the prints he published²⁵. Just one year before issuing the portrait of Philip II, Clodio worked closely with Spanish patrons on the publication of *Vita et Miracula D. Bernardi Clarevalensis Abbatis* (Life and Miracles of Saint Bernard of Clairvaux, 1587). The picture book included fifty-four engravings designed by Tempesta for the Spanish Cistercian congregation of Saint Bernardo in Valladolid²⁶. In 1588, Clodio issued an engraving designed by Tempesta of Saint Didacus, also known as Diego de Alcalá (c. 1400–1463), a Spanish-

²² *Ibidem*.

²³ M. BURY, *The Print in Italy, 1550–1625*, exhibition catalogue (London), London, The British Museum, 2001, p. 225; E. LEUSCHNER, P. ROUILLARD, *Metamorphoses of a Plate: "The Battle of Las Navas de Tolosa" by Villamena after Tempesta*, «Print Quarterly», 19 (2002), pp. 235–253 (240).

²⁴ While Thomas J. Dandeleet describes Spain's soft imperialism in early modern Rome, Maria Antonietta Visceglia and Michael Jacob Levin emphasize the indeterminate nature of Spanish power in Rome: T.J. DANDELEET, *Spanish Rome, 1500–1700*, New Haven, Yale University Press, 2002; M.J. LEVIN, *Agents of Empire: Spanish Ambassadors in Sixteenth-Century Italy*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2005; M.A. VISCEGLIA, *Vi è stata una 'Roma Spagnola'?*, «Roma moderna e contemporanea», 11 (2003), pp. 315–25. For the role of diplomats in promoting artistic exchange between Italy and Spain, see: M. VON BERNSTORFF, S. KUBERSKY-PIREDDA (eds.), *L'arte del dono: Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550–1650*, Milan, Silvana Editoriale, 2014. For Spanish culture and artistic patronage in Rome, see: P. BAKER-BATES, *Sebastiano del Piombo and the World of Spanish Rome*, London; New York, Routledge, 2017; J. FREIBERG, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown*, New York, NY. The most in-depth study of Spanish artists in Rome in this period is: G. REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527–1600*, Madrid, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007. A. PÉREZ DE TUDELA, *El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: Los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga (1563–1579)*, in C.J. HERNANDO Sánchez (ed.), *Roma y España: Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007 describes how Spanish ambassadors in Rome acted as informal artistic agents. P. BAKER-BATES, *Tierra Tan Extraña". Spanish Artists in Rome": 1516–1621*, in A. VARELA BRAGA and T-L. TRUE (eds.), *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI–XX s.)*, Roma, Artemide, 2018 gives a good overview of the movement of artists in both directions, from Spain to Rome, and vice versa, and the socio-cultural reasons for these migrations. For this topic, also see: A. ANSELMINI (ed.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: Arte, diplomazia e politica*, Rome, Gangemi, 2015. For Spanish patronage of architecture in sixteenth-century Rome, see: J. FREIBERG, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance, and the Spanish Crown*, New York, NY, Cambridge University Press, 2014.

²⁵ E. LEUSCHNER, P. ROUILLARD, *Metamorphoses of a Plate*, cit., p. 240.

²⁶ For the production of the book, see: V. PAGANI, *The Dispersal of Lafferi's Inheritance, 1581–89 – III the De' Nobili-Arbotti-Clodio Partnership*, «Print Quarterly», 28, 2 (2011), pp. 119–136 (122–123); L. DAL PRÀ, *Un libro illustrato nella Roma del tardo Cinquecento. Saggio introduttivo*, in G. VITI (ed.), *Vita et miracula D. Bernardi Clarevalensis abbatis 1587–1987*, Florence, Certosa di Firenze, 1987, pp. VII–XXII.

born Franciscan lay brother and missionary to the newly conquered Canary Islands who had been canonised that year²⁷.

Clodio's appeals to Spanish buyers and patrons find parallels in the careers of other artists and publishers active in Rome, such as Antoniazio Romano (active after 1461, d. 1508/09) and Sebastiano del Piombo (c. 1485–1547)²⁸. Such appeals were especially common in the realm of print, and Spanish books published in Rome played an important role in the exchange of culture between the Italian and Iberian peninsulas in the sixteenth century²⁹. Clodio's portrait of Philip II is an early example of a single-sheet print engaged in this exchange. The well-known prints of Spanish festivals and exequies held in Rome, for example, are mostly published in the seventeenth century³⁰.

The engraved portrait of Philip II braids together Spanish and Italian visual traditions to create a new, distinctly Roman portrait that would be legible across diverse audiences. Conceiving of various sources for this image as strands in a plait, or *intreccio*, as prompted by the context of this special issue of *Intrecci*, will clarify how each of these visual traditions remains both identifiable and yet distinct in the Roman print. The braid is also a useful framework for understanding how the combination and reformulation of copied sources can offer something wholly new to the viewer. By their very nature, the emblems ask the viewer to judge the sovereign, reversing the normal conventions of Spanish state portraiture in an innovative and effective form particularly suited to print.

Spanish Models for the Roman Engraving

The Roman portrait of Philip II draws on standard conventions of pose, setting, and costume developed in Spanish court portraiture to communicate the political and moral authority of the Spanish monarch³¹. The exemplar of that genre, the portrait by Sofonisba, circulated in painted copies made for foreign courts as well as in the more portable format of prints, including as an illustration in a chronicle of the city of Cremona, *Cremona fedelissima città* (Cremona Most Loyal City; Cremona, 1585), which was dedicated to Philip II [fig. 3]³².

²⁷ This print is discussed and illustrated in LEUSCHNER, *Antonio Tempesta*, cit., pp. 149–150. For Diego de Alcalá, see: C. COPELAND, *Spanish Saints in Counter-Reformation Italy*, in P. BAKER–BATES, M. PATTENDEN (eds.), *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy*, cit., pp. 103–123; L.J.A. VILLALON, *San Diego de Alcalá and the Politics of Saint-Making in Counter-Reformation Europe*, «The Catholic Historical Review», 83, 4 (1997), pp. 691–715.

²⁸ P. BAKER–BATES, *Antonio Salamanca: A Spanish Friend of Sebastiano del Piombo*, «Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History», 81, 4 (2012), pp. 211–218; P. BAKER–BATES, *Sebastiano del Piombo and the World of Spanish Rome*, cit., pp. 26–30, which discuss Antoniazio Romano and the Spanish market for Roman art; J. FREIBERG, *Bramante's Tempietto*, cit.

²⁹ M. MARINI, *Il libro spagnolo a Roma nel XVI secolo*, Ph.D. Dissertation, Sapienza Università di Roma, 2013.

³⁰ P. GONZÁLEZ TORNEL (ed.), *Los Habsburgo: arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2013; ID., *Forging an Image for the Spanish Monarchy in Seventeenth-Century Rome. Habsburg Religiosity and Visual Propaganda*, «Hispanic Research Journal», 19, 5 (2018), pp. 481–499.

³¹ For the standardisation of Spanish Habsburg portraiture, see: BODART, *Pouvoirs du portrait*, cit.

³² For copies after Sofonisba's portrait, see: A. PÉREZ DE TUDELA, *Sofonisba Anguissola*, cit., p. 152; KUSCHE, *Retratos y retratadores*, cit., p. 374. Kusche describes copies of royal portraits painted by Alonso Sánchez Coello sent to Rome for Cardinal Alessandro Farnese (1520–1589) and Pope Gregory XIII (r. 1572–1585) as diplomatic gifts. She speculates that one of these portraits of Philip II may have been a copy after Sofonisba that the artist also used as a model for the portrait he later sent to the Grand Duke of Tuscany in the winter of 1587–1588. The portrait in *Cremona fedelissima città* is based on the version of Sofonisba's portrait owned by Charles Emmanuel I, Duke of Savoy (1562–1630): A. CAMPI, *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de romani rappresentata in disegno col suo contado*

A closely related painting arrived in Florence in the winter of 1587–1588 along with the Spanish court jester Gonzalo de Liaño (d. 1588), who in addition to his role as an entertainer, acted as a powerful cultural mediator between Philip II and the Grand Duke of Tuscany Francesco I de' Medici (1549–1609) [fig. 4]³³. Gonzalo was often responsible for collecting diplomatic gifts and purchases of art from Italy and bringing them back to Spain. On one occasion, Philip's *pintor de cámara* (court painter), Alonso Sánchez Coello³⁴ (c. 1531–1588), sent the jester to Italy with two portraits—a portrait of the *Infanta* Doña Isabel (1566–1633), intended as a gift for the Grand Duke, and the abovementioned portrait of Philip II, intended as a gift for Pope Sixtus V (r. 1585–1590). The Grand Duke asked to keep the portrait of the king, and the painting remains at the Pitti Palace to this day³⁵.

In the Florentine painting, Philip appears full-length, standing in three-quarter view. The painting performs its diplomatic function by introducing the monarch, with his unmistakable likeness, via an inscription on the plinth of a column in the background. Just below the inscription, Philip rests his left hand on a sword in a gesture used by court portraitists to represent military power and authority. This message would not have been lost on the intended recipient of Coello's painting. As leader of the Papal States, Sixtus V relied on the naval and military protection provided by Philip II. In the winter that the painting arrived in Italy, there was increased focus on the Spanish navy as the infamous Spanish Armada prepared to set sail to overthrow Elizabeth I of England (r. 1558–1603) with the support of the Pope³⁶.

In both paintings, the king is dressed in a black cassock, a multivalent symbol of his political power and moral authority³⁷. The sombre garment was understood as a sign of Philip II's humility. Given its association with monastic attire, the dress also communicated the monarch's commitment to an ascetic life³⁸. The costume placed Philip in a line of Spanish monarchs who had dressed in luxurious black fabric since the time of Charles V³⁹. Viewed from the perspective of the global economy, the

et illustrata d'vna breue historia delle cose piu notabili appartenenti ad essa et de i ritratti naturali de duchi et duchesse di Milano e compendio delle lor vite da Antonio Campi pittore e caualier cremonese al potentissimo e felicissimo re di Spagna Filippo II d'Austria, Cremona, in casa dell'istesso autore, 1585, IV, fol. 114. E. TIETZE-CONRAT, *Notes on portraits from Campi's "Cremona fedelissima"*, «Raccolta Vinciana», 17 (1954), pp. 251–260. For the cultural context of the engraver and author of *Cremona fedelissima*, Antonio Campi, see: M. MARINI, “*Cremona fedelissima*” *tra Milano, Venezia e Ferrara: dai fratelli Campi al Caravaggio*, in F. CAROLI (ed.), *Il Cinquecento lombardo: da Leonardo a Caravaggio*, exhibition catalogue (Milan), Milan, Skira, 2000, pp. 539–549.

³³ S. SALORT, S. KUBERSKY-PIREDDA, *Art Collecting in Philip II's Spain: The Role of Gonzalo de Liaño, King's Dwarf and Gentleman of the Bedchamber: Part I*, «The Burlington Magazine», 148, 1243 (2006), pp. 660–665; ID., *Art Collecting in Philip II's Spain: The Role of Gonzalo de Liaño, King's Dwarf and Gentleman of the Bedchamber: Part II*, «The Burlington Magazine», 149, 1249 (2007), pp. 224–231.

³⁴ M. KUSCHE, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003; E. RAPOPORT, *The Portraits of Philip II of Spain: A Comparative Study*, «Bulletin / Hamilton Kerr Institute», 5 (2014), pp. 57–65; J.M. SERRERA, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, exhibition catalogue (Madrid), Madrid, 1990.

³⁵ R. MULCAHY, *Alonso Sánchez Coello and Grand Duke Ferdinando I de' Medici*, «The Burlington Magazine», 138, 1121 (1996), pp. 305–308.

³⁶ T.J. DANDELET, *Spanish Rome*, cit., p. 84 and pp. 53–108 more generally for relations between Philip II and the popes.

³⁷ For portrait conventions at the courts of Philip II and Philip III, see: R. MULCAHY, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin, Four Courts Press, 2004, pp. 265–308.

³⁸ J.L. COLOMER, *El negro y la imagen real*, in J.L. COLOMER, A. DESCALZO (eds.), *Vestir a la española en las cortes europeas, siglos XVI y XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 86–92; G. PARKER, *Imprudent King: A New Life of Philip II*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 295.

³⁹ COLOMER, *El negro y la imagen real*, cit., pp. 77–111. S. JOLIVET, *Dress and Illuminated Manuscripts at the Burgundian Court: Complementary Sources and Fashions (1430–1455)*, in W. BLOCKMANS, T.-H. BORCHERT, A. VAN OOSTERWIJK (eds.), *Staging the Court of Burgundy / The Splendour of Burgundy (1418–1482): A Multidisciplinary Approach*, exhibition catalogue (Bruges), London, Miller, 2013, pp. 279–285, and especially pp. 282–

colour was literally an index of the Spanish kingdoms, as *palo de campeche*, a tree native to Southern Mexico, was exported and used to create a uniquely colourfast and intensely pigmented black dye called *ala de cuervo* (raven's wing)⁴⁰.

The designer of the Roman engraving appears to have been familiar with Sánchez Coello's portrait, suggesting the important role of print in extending the reach of paintings exchanged between foreign courts as acts of cultural diplomacy⁴¹. Whereas Sofonisba portrayed Philip II holding the rosary, the Roman engraving follows the Florentine painting by portraying the king with his hand positioned on the hilt of a sword. Both the engraving and the Sánchez Coello painting include a column on a tall pedestal in the background, introducing a new architectural element into the empty background of Sofonisba's composition. Whereas Sofonisba portrayed Philip II seated, his right hand resting on the wooden arm of a red velvet chair, the Roman engraving shows more of the monarch's body, likening him to the standing, full-figured image in Florence.

There are parallels in the affect of the monarch in the Florentine painting and the Roman engraving as well. Sánchez Coello transformed the pleasant, idealized expression seen in Sofonisba's portrait into a more mature guise, characterized by a furrowed brow, salt and pepper hair, and hollows under the eyes. In the engraved portrait, Philip appears equally tired and sombre, with sunken cheeks. The facial hair in the engraving also closely follows the example of the Sánchez Coello painting, where the king wears a longer moustache with turned-up ends. Finally, in both the Florentine painting and the Roman engraving, the monarch wears a simple ruff without the lace trim visible in Sofonisba's painting.

Given Tempesta's involvement in Clodio's project to publish a new edition of Bocchi's *Symbolicae Quaestiones*, and the artist's close ties to the Medici by way of his master and Florentine court artist Giovanni Stradano (1523–1605), the design for the Roman portrait of Philip II should be attributed to Tempesta. The voluminous curtain gathered in the upper left corner of the Roman engraving provides further support for this conclusion. Though not uncommon in Italian or Spanish portraiture of the period, there is no curtain in any of the abovementioned models for the image of Philip II.

However, a similar curtain can be found in a portrait of the Archbishop of Spanish-ruled Milan, Carlo Borromeo⁴² (1538–1584), also published by Clodio in 1588 and signed by Tempesta in small letters at the bottom right corner of the image below the ruled margin [fig. 5]⁴³. It is possible that Tempesta also signed the portrait of Philip II in the same place, but the two impressions that I am

283, which describes how Philip the Good, Duke of Burgundy (1396–1467) began wearing black clothing with the collar of the Order of the Golden Fleece in the 1430s after founding the Order in 1430. The grand mastership of the Order of the Golden Fleece passed to the House of Habsburg through the marriage of Mary of Burgundy (1457–1482) to the Austrian archduke Maximilian (1459–1519), Holy Roman Emperor from 1508–1519.

⁴⁰ COLOMER, *El negro y la imagen real*, cit., p. 93.

⁴¹ For more on the role of art in cultural diplomacy between the Papal and Spanish courts, see: A. PÉREZ DE TUDELA, *El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga (1563–1579)*, in C.J. HERNANDO SÁNCHEZ (ed.), *Roma y España*, cit., Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, pp. 391–420; P. BAKER-BATES, *Beyond Rome: Sebastiano del Piombo as a Painter of Diplomatic Gifts*, «Renaissance Studies», 27, 1 (2013), pp. 51–72.

⁴² A. CAILLOT, *Vie de St. Charles Borromée, Archevêque de Milan, traduite et abrégée du latin du P. Basilicopetri*, Paris, Boiste, Fils aîné 1825; A. SALA (ed.), *Documenti circa la vita e le gesta di San Carlo Borromeo: pubblicati per cura*, 3 vols., Milan, Z. Brasca, 1857–1861; C. Sylvain, *Histoire de St. Charles Borromée*, 3 vols., Desclée, De Brouwer, Lille, 1884.

⁴³ LEUSCHNER, *Antonio Tempesta*, cit., pp. 299–304. The discussion includes an iconographic reading of the historiated frame. For more on the iconography and imagery surrounding Borromeo, see: S. COPPA, *Icone "parlanti": stampe, immagini e libri illustrati al servizio della devozione e del consumo collettivo*, «Studia borromaica», 25 (2011), pp. 255–274, 483–484; F. FRANGI, *Tra "vero ritratto" e fervore devozionale: riflessioni sull'iconografia di san Carlo in Lombardia nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento*, «Studia borromaica», 25 (2011), pp. 211–253, 482–483.

aware of are both trimmed⁴⁴. By framing the Spanish monarch with a secular genre of images that trade in multiple meanings and interpretations, Tempesta and Clodio left the judgement of the sitter's character up to the viewer—a question to which we will now turn.

A Moralising Frame

Historiated frames appeared frequently in Roman publishing in the last quarter of the sixteenth century⁴⁵. This framing convention is typical in Roman prints picturing holy figures and high clergy, whether saints, cardinals, popes, or even the *Salus populi romani* (Salvation of the Roman People), the venerated Byzantine icon housed in the Roman basilica of Santa Maria Maggiore. Such prints were often connected with a canonization campaign, featuring a saint surrounded by stories of their life in a tradition and format that recalls the *vita* icon popularised in late Byzantine art⁴⁶.

By picturing the Spanish monarch in this format, the print underlined Philip's own belief in his ancestral right to act as *Rex et sacerdos* (king and priest)⁴⁷. Through an extraordinary set of ecclesiastical privileges known as the *patronato real* (royal patronage), Philip II personally selected bishops and abbots to serve in his territories. In this way, he was able to oversee the administration of the Catholic Church in his Kingdoms from at home in his own court⁴⁸. The placement of the papal printing privilege just below the caption identifying Philip II in the Roman engraving visually emphasises the important relationship between the Spanish Monarchy and the Papal States. The format of the print, perhaps even more so than the content of the image, suggests the legitimacy of Philip II's temporal and spiritual authority and communicates the visibility of his power within the Papal States.

Tempesta's abovementioned portrait of Cardinal Borromeo presents a model for understanding the symbolic role of the historiated frame in the engraving of Philip II. The two frames are exceptional within the genre in that they do not explicitly pertain to the life of the central figures. Leuschner interprets the Bible scenes surrounding Borromeo as portraying the corporeal and spiritual works of mercy in a way that presents the Cardinal as an individual who is fit to be a future saint (Borromeo would be canonized in 1610)⁴⁹.

By framing the portrait of Philip II with a series of emblems, Tempesta and Clodio might have hoped to appeal to buyers in Spain, where emblems were gaining in popularity. Juan de Borja (1533–1606) published the first original treatise on emblems written by a Spanish author while he was the ambassador to Philip II at the court of Holy Roman Emperor Rudolf II (r. 1576–1612)⁵⁰. Tempesta and Clodio, like Borja, evidently understood that emblems could speak across linguistic divides as they appealed to a broad humanistic culture. Yet, the ambiguity at the heart of this tradition challenges

⁴⁴ In addition to the impression from the British Museum illustrated here, there is also an impression at Schloss Wolfegg, illustrated in LEUSCHNER, *Antonio Tempesta*, cit., p. 148.

⁴⁵ For an overview of this framing type with a focus on its use in Roman publishing, see LEUSCHNER, *Antonio Tempesta*, cit, pp. 275–306.

⁴⁶ P. CHATTERJEE, *The Living Icon in Byzantium and Italy: The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*, New York, Cambridge University Press, 2014.

⁴⁷ M. SERRANO-COLL, *Rex et Sacerdos: A Veiled Ideal of Kingship? Representing Priestly Kings in Medieval Iberia*, in M. HERRERO, J. AURELL, A.C. MICHELI (eds.), *Political Theology in Medieval and Early Modern Europe: Discourses, Rites, and Representations*, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 337–362.

⁴⁸ PARKER, *Imprudent King: A New Life of Philip II*, cit., pp. 89–91.

⁴⁹ LEUSCHNER, *Antonio Tempesta*, cit., pp. 299–304.

⁵⁰ J. DE BORJA, *Empresas morales (Moral Symbols)*, Prague, 1581). P.F. CAMPA, *Emblemata Hispanica: An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham, Duke University Press, 1990, pp. 36–39.

the emphasis on clarity prized in Spanish portraiture. Emblems are meant to be puzzled over to decipher the dialectical relationship between image and text. Since they take time to interpret, they prompt viewers to reflect in a practice that was meant to be social⁵¹. They convey universal knowledge and wisdom, but they also deliberately confuse⁵².

Adapting Bocchi's emblems from the form of a codex to the historiated frame of a single sheet print inevitably changed their function and meaning. In contrast to the book, where each emblem fills a two-page spread, with the motto and picture appearing on the left folio and the accompanying poem appearing on the right, the historiated frame combines sixteen emblems and mottos into one pictorial space [fig. 6]⁵³. Just as readers of the *Symbolicae Quaestiones* would have found links among emblems across pages⁵⁴, the composition of the single sheet print allows new relationships to emerge. The emblems include simplified mottos. Without the poems found in the *Symbolicae Quaestiones*, which help explain the symbols, the emblems in the portrait print call upon the imagination of the viewer, who may not have had ready access to Bocchi's book, to decode the emblem and supply an interpretation.

Even outside of the context of the *Symbolicae Quaestiones*, however, the emblems retain interest as a game in visual archaeology. Bocchi's emblems drew on the rich visual culture of Emilia and Rome, and particularly on works by Michelangelo (1475-1564), Raphael (1483-1520), Correggio (c. 1489-1534), Parmigianino (1503-1540), and Nicolò dell'Abate (1509/12-1571)⁵⁵. For example, a viewer familiar with Roman prints might notice that emblem XCVI, located in the upper right of the frame, draws on a fragment of a composition by Raphael, engraved in Rome by Marcantonio Raimondi (c. 1470/1482, d. 1527/1534), showing scenes from Book I of the Aeneid [fig. 7]⁵⁶. That print was inspired by the first-century bas-relief known as the *Tabula Iliaca* at the Capitoline.

Viewers of the Roman print would have also found references to relevant historic events, such as the ceremonial crowning of Holy Roman Emperor Charles V (r. 1519-1556), which took place in a pair of ceremonies in Bologna in 1530⁵⁷. Bocchi's emblem dedicated to Charles V (XXI) is positioned at the bottom of the Roman engraving, to the left of the central inscription that identifies the portrait of Philip II, the son of Charles V and heir to the Spanish crown [fig. 8]. The emblem shows the emperor seated on a throne. A young man extends an offering toward the emperor and points upward to a simplified version of the imperial standard, which carries the image of the Habsburg double-headed eagle. The Latin inscription on the banderol below the picture proclaims the divine nature of imperial rule: *Principium et finem habet desuper* (He has the beginning and end from above).

⁵¹ K.A.E. ENENKEL, *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510-1610*, Leiden; Boston, Brill, 2019, pp. 294-309.

⁵² MANNING, *The Emblem*, cit., p. 20.

⁵³ The diagram links each of the emblems with the number of the corresponding symbol in Bocchi. In that diagram, as throughout the text, I refer to Bocchi's emblems using the Roman numerals that correspond to the 1574 edition, which corrects mistakes in the 1555 sequence. WATSON, *Achille Bocchi*, cit., pp. 66-70 describes the production of the book. She mentions that students of the academy did some of the printing, which explains variations and idiosyncrasies both within the text and between impressions. Anne Rolet uses the 1574 numbering in her critical edition of Bocchi, which I make use of throughout this article: A. ROLET, *Les questions symboliques d'Achille Bocchi: Symbolicae Quaestiones, 1555*, 2 vols., Tours, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, 2015.

⁵⁴ These links are clearly described throughout Rolet's critical edition: ROLET, *Les Questions Symboliques*, cit.

⁵⁵ ROLET, *Achille Bocchi's Symbolicae Quaestiones*, cit., pp. 106-111; ROLET, *Les Questions Symboliques*, cit., II, pp. 498-499; 614-615.

⁵⁶ ROLET, *Les Questions Symboliques*, cit., II, pp. 498-499; A.VON BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, 21 vols., Vienna, De l'imprimerie de J.V. Degen, 1803-1821, XIV.264.352.

⁵⁷ For Charles V in Bologna, see: G. CLARKE, *The Emperor's Hat: City, Space, and Identity in Contemporary Accounts of Charles V's Entry into Bologna in 1529*, «I Tatti», 16, 1/2, (2013), pp. 197-220; G. SASSU, *Il ferro e l'oro: Carlo V a Bologna (1529-30)*, Bologna, Ed. Compositori, 2007.

Most of the emblems used in the Roman engraving explore general themes about morals and virtues. Emblem LXVIII, for example, stresses prudence in decision making⁵⁸. Two bearded men—a philosopher and a scribe—sit at a table [fig. 9]. One has just finished writing and pours powder on top of the wet ink on his document. The other man places his hand on an hourglass. Together, they hold a pendant inscribed *quod sat est* (what is enough). The motto on the banderol below—*semper uidet quod sat est in omnibus* (always see what is enough in everything)—reinforces these themes. Similarly, emblem LXXVIII counsels that great deeds are accomplished by intelligence, not force: *Res consilii ope haud uiribus magnas geri* (A great man accomplishes things not by means of brute force but by means of intelligence)⁵⁹. The symbol shows a ship. A bearded man sits calmly at the helm while sailors bustle around the hull [fig. 10]. The seated man makes a pointing gesture, suggesting that he can command the crew without contributing manual labour.

Aside from the picture of Charles V, which connects clearly with the portrait of his son Philip II, the emblems in the portrait frame communicate generic statements about the virtues of a ruler rather than messages specific to the identity of the person at the centre. Compared to the hagiographic frames that Tempesta and Clodio used for portraits of saints, or the scenes from the Bible surrounding the image of the Catholic reformer Borromeo, Bocchi's emblems could have been used to frame a portrait of any political or moral leader.

In this way, the portrait of the Spanish monarch becomes the final puzzle in the game of emblems by offering the viewer a chance to decipher the character of the sitter. Portraits, like emblems, were considered vehicles of memory and collective imagination. The Archbishop of Bologna Gabriele Paleotti (1522–1597) observed in his *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Essay on sacred and profane images, Bologna, 1582)⁶⁰, that both portraits and written biographies can effectively communicate the virtues of a person⁶¹. The engraving, therefore, turns the genre of Spanish court portraiture on its head, skilfully transforming an iconographic paradigm meant to convey *auctoritas* into an invitation for the viewer to become the judge⁶².

This judgement carried significant weight in the political climate of 1588. The print came on the market in the same year that the aforementioned Spanish Saint Didacus was canonized. The celebration of his canonization on the 2nd of July represented a victory for Philip II and the group of Spanish ambassadors and clerics who had campaigned for twenty-six-years for that outcome⁶³. This triumph was particularly noteworthy as it made Didacus the first saint canonized since 1523, turning him into a symbol of the Catholic reformation.

⁵⁸ ROLET, *Les Questions Symboliques*, cit., II, p. 387.

⁵⁹ ROLET, *Les Questions Symboliques*, cit., II, pp. 403–404.

⁶⁰ G. PALEOTTI, *Discourse on Sacred and Profane Images*, Introd. P. PRODI; Transl. W. MCCUAIG, Los Angeles, Getty Publications, 2012. For Paleotti's image theory, see: G. ARBIZZONI, *Immagini per le vite dei santi*, in E. ARDISSINO, E. SELMI (eds.), *Visibile teologia: il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 83–113, especially p. 88; I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Ed. Compositori, 2008; C. CIERI VIA, *Gabriele Paleotti e il ruolo delle immagini fra figurabilità e memoria nell'età di Gregorio XIII*, in A. VANNUGLI (ed.), *Amica veritas: studi di storia dell'arte in onore di Claudio Strinati*, Roma, Edizioni Quasar, 2020, pp. 89–100; P. PRODI, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁶¹ L. BOLZONI, *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, pp. 223–227.

⁶² D. BODART, *Enjeux de la présence en image. Les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVIIe siècle*, in E. CROPPER (ed.), *The Diplomacy of Art: Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, Milan, Nuova Alfa Editoriale, 2000, pp. 77–99.

⁶³ VILLALON, *San Diego de Alcalá*, pp. 691–715 describes the importance of the saint to the Spanish royal house and the political campaign leading to his canonization.

Also in July 1588, the Spanish Armada arrived off the English coast to realise a plan three years in the making⁶⁴. Known optimistically as the *Armada invencible* (invincible army), the Spanish Armada attempted to overthrow Elizabeth I of England in a disastrous and costly operation. The Spanish fleet set sail from Lisbon on 30th May 1588⁶⁵. A series of miscommunications resulted in the Armada failing to meet up with the army of the Duke of Parma (1545–1592) that was waiting off the Flemish coast. This mistake created an unintentional opening for the English navy to pummel the Spanish fleet with gunfire. The failed mission cost the Spanish Crown dearly in money, resources, and human lives. Fifteen thousand men died in the operation and one-third of the ships were lost. It was an embarrassing setback whose news spread widely through broadsheets⁶⁶.

Spanish theologian Fray Jerónimo de Sepúlveda (1490–1573) wrote about the devastating news: «The grief it caused in all of Spain was extraordinary: almost the entire country went into mourning [...] People talked of nothing else»⁶⁷. But the events of the Spanish Armada were initially misreported, with early news telling of a Spanish victory⁶⁸. Considering the stakes of this historical moment, and the extent to which Sixtus V was invested in the success of the Spanish Armada, an emblem like LXXVIII, showing a seated man at the helm of a ship, and the accompanying motto about the importance of intelligence rather than force in accomplishing great things, might have been interpreted by viewers as a commentary on the power and politics of the Spanish state. Before the armada set sail, the emblem might have communicated a message of hope. After news of the disaster, however, one could easily read the emblem as censure of the Spanish king.

Unlike a similar engraved portrait of Charles V, in which Enea Vico (1523–1567) included celebratory allegorical figures set within a triumphal arch⁶⁹, the engraving of Philip II does not unequivocally praise its subject [fig. 11]. Instead, the emblem frame provides prompts for judging the moral character of the king. As Baldassare Castiglione (1478–1529) observed in *Il libro del cortegiano* (The Book of the Courtier, Venice, 1528), an ideal courtier should wear black to «show that sobriety which the Spanish nation so much observes, since external things often bear witness to inner things»⁷⁰. Castiglione's proposal, that one can judge a person's morals based on their appearance, finds a parallel in this reading of the Roman portrait engraving.

By leaving the interpretation of the portrait up to the viewer, the emblem frame lent the image potential on the broader European print market, where it could promote the Spanish king in his overseas realms as successfully as it could appeal to Protestant collectors north of the Alps who would have been critical of the king. Considering the tumultuous relationship between Philip II and Sixtus

⁶⁴ C. MARTIN, G. PARKER, *The Spanish Armada*, Manchester, UK, Mandolin, 1999, pp. 89–136.

⁶⁵ *Ibidem*, cit., p. 140.

⁶⁶ See, for example, C. DE LARA, *Relación de lo que hasta oy a los cinco de Septie[m]bre, de 1588. A las tres horas después de media día, se ha sabido por las relaciones que an venido a su Magestad de la felice armada en que yua por General el Duque de Medina, en la conquista de Inglaterra*, Seville, en casa de Cosme de Lara, [1588?].

⁶⁷ PARKER, *Imprudent King*, cit., pp. 305–323, quote at 323; J. DE SEPÚLVEDA, *Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603*, in J. ZARCO CUEVAS (ed.), *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, 4 vols., Madrid, Imprenta Helénica, 1916–1924, IV, 1924, p. 59.

⁶⁸ A. PETTEGREE, *The Invention of News: How the World Came to Know About Itself*, New Haven, Yale University Press New Haven, 2014, p. 3.

⁶⁹ J. SPIKE (ed.), A. VON BARTSCH, *The Illustrated Bartsch: Enea Vico, Italian Masters of the Sixteenth Century*, XXX, New York, Abaris Books, 1985, [formerly XV], 172.255; R. MULCAHY, *Enea Vico's Proposed Triumphs of Charles V*, «Print Quarterly», 19, 4 (2002), pp. 331–340.

⁷⁰ D. JAVITCH (ed.), B. CASTIGLIONE, *The Book of the Courtier: The Singleton Translation: An Authoritative Text, Criticism*, New York, NY, W.W. Norton, 2002, p. 89.

V⁷¹, Clodio was wise to take such a tactful approach. In these ways, the Roman print remained remarkably neutral in the highly charged political climate of late sixteenth-century Rome.

Conclusion

The Roman engraving of Philip II adapts the historiated frame design often used by Tempesta and Clodio to create space for allegorical representation in a portrait genre where there was otherwise little room for variation. By surrounding Philip II with emblems, the Roman engraving sagely blends the strict demands and conventions of Spanish court portraiture with an alternate tradition of representing state figures using allegory. This practice was distinctly foreign to the genre as it had developed in Spanish portraiture. And yet, when Charles V arrived in Bologna in the fall of 1529, these conventions had not yet been established. Parmigianino even painted an allegorical portrait of the emperor during that visit⁷².

By using emblems from the *Symbolicae Quaestiones*, and especially by including the emblem of Charles V, the Roman engraving identifies Bologna as a juncture of Italian and Spanish cultural exchange in the arts, learning, and diplomacy. After all, since the fourteenth century, the city had been home to the *Colegio de España*, a dedicated space for Spanish education in the respected university city. Bologna was also where Titian (c. 1488-1576) first painted Charles V, beginning a long and fruitful collaboration between the artist and patron⁷³. By braiding emblems from the *Symbolicae Quaestiones* into the edges of the portrait of Philip II, the engraving commemorates that vibrant exchange of art and learning.

Whereas painted portraits were subject to regulated uses at court and within diplomatic networks, a printed portrait could not be controlled in the same way. By copying Spanish paintings in print and framing the likeness of the Spanish king with Bocchi's arcane emblems, Tempesta and Clodio used the medium of print to its full potential. They drew on an established format to integrate a Spanish portrait into a Roman context, and they made use of the genre of emblems to ask viewers to form their own opinions about the Spanish monarch. But no matter the assessment of the viewer, the Roman engraving makes one thing abundantly clear: Philip II, the Most Catholic King, was a figure whose image was deeply intertwined with, and even indebted to, the art and learning of the Italian peninsula.

⁷¹ M. PATTENDEN, *Rome as a 'Spanish Avignon'? The Spanish Faction and the Monarchy of Philip II*, in P. BAKER-BATES, M. PATTENDEN (eds.), *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy*, cit., pp. 73-74; DANDELET, *Spanish Rome, 1500-1700*, cit., pp. 86-87.

⁷² The portrait is known through a copy. F. CHECA CREMADES (ed.), *Carolus: Museo de Santa Cruz*, exhibition catalogue (Toledo), Toledo, Spain, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, n. 227, p. 430; S. FERINO-PAGDEN, L. FORNARI SCHIANCHI (eds.), *Parmigianino und der europäische Manierismus*, exhibition catalogue (Vienna), Vienna, Kunsthistorisches Museum; Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 260-261.

⁷³ F. CHECA, *La definición de la imagen imperial: Carlos V y Tiziano en Bolonia (1530 y 1532)*, in J.L. COLOMER, A. SERRA (eds.), *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica Fundación Carolina, 2006, pp. 89-102; Sebastiano del Piombo may have also been in Bologna with the papal retinue as suggested by a drawing of Clement VII and Charles V seated at a table. See, J.A. GERE, P. POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum Raphael and His Circle*, 2 vols., London, British Museum, 1962, I, n. 279; II, pls. 263-265; P. JOANNIDES, *L'incontro di Papa Clemente VII e dell'imperatore Carlo V*, in C. STRINATI, B. WOLFGANG LINDEMANN (ed.), *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, exhibition catalogue (Rome; Berlin), Milan, F. Motta, 2008, pp. 328-329.



1. Unknown engraver after a design by Antonio Tempesta (?): *Effigies Ver A.D. Philippi*, published by Marcello Clodio in Rome, 1588
(© The Trustees of the British Museum, London. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) license)

A QUESTION OF MORALS



2. Sofonisba Anguissola: *Philip II*
Madrid, Museo Nacional del Prado
(© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado, Madrid)



3. Agostino Carracci: *Portrait of Philip II of Spain*,
in *Cremona fedelissima città*, book IV, p. 112, written and published
by Antonio Campi in Cremona, 1585
(© The Getty Research Institute, Los Angeles)



4. Alonso Sánchez Coello: *Portrait of Philip II of Spain*
Florence, Galleria Palatina/Palazzo Pitti
(© Scala/Ministero per i Beni e le Attività culturali /
Art Resource, NY)

A QUESTION OF MORALS



5. Unknown engraver after a design by Antonio Tempesta: *Carlo Borromeo*, published by Marcello Clodio, 1588
(© The ALBERTINA Museum, Vienna)

LV	LI	Coat of Arms	LXXIII	XXVI
XVIII				XCVI
XVIII				LXVII
CXXII				CXVI
LXXXX				LXVIII
CXLIII	XXI	Inscription	LXXXVII	CVIII

6. Emblems in the frame of fig. 1, identified by Roman numerals corresponding to the 1574 edition of Achille Bocchi's *Symbolicae Quaestiones*
 (© Diagram by author)



7. Emblem *XCVI*, detail of fig. 1
 (© The Trustees of the British Museum, London. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) license)

A QUESTION OF MORALS



8. *Emblem XXI*, detail of fig. 1

(© The Trustees of the British Museum, London. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) license)



9. *Emblem LXVIII*, detail of fig. 1

(© The Trustees of the British Museum, London. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) license)



10. *Emblem LXXIII*, detail of fig. 1

(© The Trustees of the British Museum, London. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) license)



11. Enea Vico (designer and printmaker): *Portrait of Charles V*
Amsterdam, Rijksmuseum
(© Rijksmuseum, Amsterdam)