

La verdad del documento: problemática de las fuentes documentales en la investigación de la actividad artística de Giovanni Battista Crescenzi

Gloria DEL VAL MORENO.

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia.
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)

RESUMEN

Las fuentes documentales, herramienta imprescindible para consolidar las bases y establecer las conclusiones de cualquier investigación científica, pueden convertirse en un arma de doble filo cuando son utilizadas de forma aislada, favoreciendo interpretaciones sesgadas de su información y sin atender al contexto en el cual se han generado y en el que se insertan. En este artículo plantearemos una reflexión sobre la validez de las fuentes documentales en la investigación científica, tomando como punto de partida para nuestro análisis la actividad artística que llevó a cabo el noble romano Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577 - Madrid, 1635) en su etapa italiana principalmente. La escasez de documentación relativa a su actividad y su cierta ambigüedad para determinar cuáles eran sus verdaderas competencias en las fábricas en las que participó, parece suponer una singular contradicción en comparación con el perfil que de sus excelencias como pintor y arquitecto trazan las fuentes literarias de su tiempo.

Palabras clave: Giovanni Battista Crescenzi, fuentes documentales, Paulo V, *Soprintendente*.

Document's truth: problems regarding to documental sources for the scientific research of Giovanni Battista Crescenzi's artistic activity.

ABSTRACT

Documental sources are usually an imprescindible issue for establishing the bases and main conclusions of whatever scientific research. However, a document could turn into a double-edged sword if it was isolated of his natural context, creating a biased interpretation of its contents. It would be advisable for the perfect development of a research to increase our knowledge about how administration and bureaucracy works, in order not to misunderstood the process and agents which are involved in. This article wants to be a reflection about the validity of the documental sources in the scientific research, taking into account the particular circumstances of the roman noble Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577 - Madrid, 1635), and the dichotomy which seems to exist between documental and literary sources regarding to the professional and artistic profile of Crescenzi's activity between the Rome of Pope Paul V and the Spanish Court of Philip III and Philip IV.

Keywords: Giovanni Battista Crescenzi, documental sources, Paulo V, *Soprintendente*.

Para cualquier historiador del arte las fuentes documentales no sólo son una herramienta fundamental que conviene manejar (con independencia del enfoque metodológico que se adopte), sino que resultan una base imprescindible para intentar discernir algunas de las vicisitudes que pueden presentarse a lo largo de una investigación científica.

En el ámbito artístico español además tenemos la fortuna de contar con un amplio abanico de fuentes documentales a disposición de los historiadores, debido al conocido afán de nuestros monarcas por la burocracia. La documentación que custodian instituciones como el Archivo Histórico de Protocolos, el Archivo General de Palacio, el Archivo General de Simancas o la Real Chancillería de Valladolid contienen una interesante información de variada naturaleza gracias a la cual los historiadores del arte español han podido acotar con gran precisión los términos de muchas empresas artísticas que se realizaron en los grandes siglos de esplendor y decadencia de la monarquía española, comprobando puntualmente bajo qué condiciones se estipulaban los contratos entre cliente y artista, las fechas concretas en que se registran los alumbramientos y defunciones o el elenco de posesiones que atesoraban y coleccionaban los Reyes, la Nobleza y también los propios artistas.

Sin embargo el documento, al que tanto debe la historia del arte, puede también convertirse en un verdadero obstáculo en la carrera para alcanzar el conocimiento científico. Tanto o más revelador que el documento en sí mismo debería ser nuestro conocimiento acerca de los cauces administrativos y burocráticos en los cuales se insertaban los distintos legajos o consultas entendiendo quienes eran sus agentes, sus receptores y emisores, y cuáles eran los procesos específicos y concretos que los generaban dependiendo de los distintos fines¹. Tomando esta singular premisa como punto de partida de este particular análisis sobre las fuentes documentales en el desarrollo de nuestra tesis doctoral sobre la personalidad artística del noble romano Giovanni Battista Crescenzi, conocido en España como Juan Bautista Crescencio, consideramos necesario redimensionar la validez de algunas interpretaciones documentales, parciales y sesgadas, sin que esto suponga la ruptura con el documento que, insistimos, resulta imprescindible para argumentar y sostener muchas de las hipótesis que manejamos².

¹ Vid. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “El maestro mayor de Obras reales en el siglo XVIII, sus apañadores y su ayuda de trazas”, en BONET CORREA, Antonio (dir.), *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo de la exposición (Aranjuez, 1987), Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 271-286.

² Esta reflexión acerca de la validez de las fuentes documentales en la investigación de un personaje como Crescenzi surge ante la dicotomía que parece existir entre las fuentes literarias que recogen la reputación como pintor y arquitecto que gozó Crescenzi a lo largo de su carrera y la falta, al parecer, de las necesarias pruebas documentales que puedan confirmarlo al no quedar su actividad codificada en los cauces administrativos habituales. Para profundizar en este aspecto *vid.* DEL VAL MORENO, Gloria, “Giovanni Battista Crescenzi: problemas metodológicos en el análisis de su historiografía artística”, en *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2010, pp. 351-363.

La investigación documental sobre Crescenzi debe forzosamente comenzar en su patria: la Roma del Papa Paulo V en la que nació en 1577 y donde se producirá su primera formación en las artes del *disegno* de la mano del pintor Cristoforo Roncalli, conocido como el *Pomarancio*, tal como nos indica su biógrafo Giovanni Baglione³. La biografía de Crescenzi que Baglione inserta en sus vidas de pintores, escultores y arquitectos sigue siendo una fuente primordial para el conocimiento de muchos aspectos de su carrera profesional y personal, si bien todavía hoy es imposible verificar muchas de sus aseveraciones por la simple vía documental. Comencemos por una de las más conocidas y discutidas, su cargo como *Soprintendente* de la Capilla Paolina y su participación en esta y otras fábricas del pontificado del Papa Paulo V. Baglione nos refiere lo siguiente:

“Quindi è, che Papa Paolo V conoscendo la virtù, e il valore del Signor Crescentij, il fece Soprintendente della bella cappella Paola in Santa Maria Maggiore, e parimente sopra tutte le fabbriche, e le pitture, che furono fatte in quel pontificato. Diede egli gran gusto a Papa Paolo V, e tutti i virtuosi, che operarono sotto la sua custodia, furono da lui ben visti, e con gran cortesia trattati, ed onorati; e senza termini d’interesse, anzi promotore della virtù mostrò a tutti d’esser vero gentiluomo romano”⁴.

Los primeros vaciados de la documentación que custodian los archivos romanos en relación con la fábrica de la Capilla Paolina fueron realizados en 1965 por la historiadora italiana Anna Maria Corbo⁵. En ellos la presencia de Crescenzi aparece únicamente vinculada a la ejecución del modelo en madera del altar de la *Madonna Salus Populi Romani*:

“Adì 27 di settembre 1606. Al s[ignore] Gio[vanni] Batt[ista]a Crescentij cinquanta di moneta a conto dil modello di legname di pero che S[ua] S[ignoria] si è presso cura di far fare per l’ornato delli principali altari della Cappella a S. Maria Maggiore”⁶.

³ BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de’ pittori, scultori, et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Calzone, 1935 (1642), ff. 364-367.

⁴ “Paolo V, conociendo la virtud y el valor del señor Crescenzi, le hizo Superintendente de la Capilla Paolina en Santa María Maggiore e igualmente sobre todas las fábricas y las pinturas que fueron realizadas en aquel Pontificado. Le dió gran satisfacción al Papa Paulo V, y todos los virtuosos que trabajaron bajo su custodia, fueron por él bien vistos y tratados con gran cortesia y honrados, y sin ánimo de lucro, sino promotor de la virtud, mostró a todos de ser un verdadero gentil hombre romano”, BAGLIONE, Giovanni (1935), *op. cit.*, f. 365.

⁵ CORBO, Anna Maria, “Appunti su una fonte per la storia urbanistica ed edilizia di Roma, la serie *fabbriche* del Camerale I”, en *Archivi di Stato*, t. XXV, nº 1, 1965, pp. 45-58. La Capilla Paolina, obra del arquitecto Flaminio Ponzio, fue construida entre 1605 y finales de 1616 como lugar de enterramiento del Papa Paulo V. Concebida de manera simétrica a su predecesora, la capilla Sixtina, fue también decorada con una combinación a base de placas de mármol, pintura al fresco y estucos, creando un espacio de inusitada grandiosidad y magnificencia. Su altar mayor era el broche que remataba todo el conjunto, realizado en bronce dorado y con incrustaciones de piedras duras. *Vid.* MARTINELLI, Angelo, *Santa Maria Maggiore sull’Esquilino. Nella tradizione, nella Storia e nell’Arte*, Roma, 1975, pp. 45-53; BARROERO, Liliana, “La Basilica dal Cinquecento all’Ottocento”, en PIETRANGELI, Carlo (dir.), *Santa Maria Maggiore a Roma*, Firenze, Nardini, 1988, pp. 215-317.

⁶ “A día 27 de septiembre de 1607 cincuenta escudos de moneda a cuenta del modelo de madera de peral que Su Señoría se ha encargado de mandar hacer para el ornato de los principales altares de la capilla

Crescenzi recibirá 104 escudos y 68 *baiocchi* en total que fueron pagados en dos plazos, uno en septiembre de 1606 y otro en abril de 1607, por realizar una tarea no especificada en relación con la ejecución del modelo de madera de peral que Su Santidad, el Papa Paulo V, había ordenado realizar para ornato de su capilla Paolina (fig 1). De nuevo Giovanni Baglione proporciona alguna otra noticia sobre la génesis de este modelo en la biografía del escultor y bronceista Domenico Ferrerio:

*“Venne voglia ne’ suoi tempi al Pontefice Paolo V Borghese di edificare nel luogo della vecchia sagrestia in S. Maria Maggiore la sua Cappella, che da lui Paola nominassi, & di far ricchissimo altare, et per questo fu dato ordine di formare un nobile disegno; Girolamo Rainaldi romano fu egli quello, che in piccolo il fece, e diello al Signor Gio. Battista Crescenzi, il quale ne fece fabricare un modelletto, di grandezza di due palmi in circa, scorniciato, e colorito, conforme alle pietre dure, & anche con lo scompartimento delle figure, & i modelli in piccolo furono formati da Camillo Mariani Vicentino. Il Signor Gio. Battista presentò al Papa questo modello, & il Pontefice diedelo al Signor Pompeo Targone romano, il quale lo considerò, lo raggiustò, e così dal Tempesta disegnato, lo fece poi da varij mettere in opera, e comandò i lavori de’ metalli, getti e pietre dure, di cui egli molto s’intendeva”*⁷.



Fig. 1. Altar de la Madonna Salus Populi Romanae, Capilla Paolina, Basílica de Santa María Maggiore, Roma.

de Santa María Maggiore”, *Archivio di Stato Romano, Camerale I, Fabbriche*, registro 1540, f. 14; dichos documentos fueron publicados por SPEZZAFFERRO, Luigi, “Un imprenditore del primo seicento: Giovanni Battista Crescenzi”, en *Ricerche di Storia dell’Arte*, n° 26, 1985, p. 62, n. 24.

⁷ “Quiso en su tiempo el Pontífice Paolo V Borghese edificar en el lugar de la vieja sacristía en Santa Maria Maggiore su Capilla que por él se denominó Paola, y de realizar un riquísimo altar, y para ello fue dada la orden de formar un noble diseño; Girolamo Rainaldi romano fue quien, en pequeño lo hizo y se lo dio al Señor Gio. Battista Crescenzi, el cual [a partir de este] mandó fabricar un *modelletto*, de grandezza de cerca dos palmos, con su cornisa, y coloreado, conforme a las piedras duras, y también con los compartimentos de las figuras, y los modelos en pequeño fueron formados por Camillo Mariani vicentino. El Señor Gio Battista presentó al Papa este modelo, y el Pontífice se lo dio al Señor Pompeo Targone romano, el cual lo consideró, y lo reajustó, y así diseñado por el Tempesta, lo hizo después por varios ejecutar, y mandó (dirigió) el trabajo de los metales, coladas y piedras duras, de todo lo cual, él entendía mucho”, BAGLIONE, Giovanni (1935), *op. cit.*, f. 327; acerca de la realización del altar véase DORATI, M^a Cristina, “Gli scultori della Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore”, en *Commentari*, año XVIII, 1967, pp. 231-260, quien ha documentado además la participación de cada uno de los bronceistas y escultores en dicha obra (si bien, en ocasiones la documentación sea escasa y poco definitiva).

Al menos en esta ocasión el testimonio de Baglione encuentra una confirmación documental, aunque la escasez de información que aporta dicho documento nos impide certificar con exactitud cómo se desarrollaron los pormenores de la creación del modelo: ¿fue Crescenzi el responsable de la elección del arquitecto Rainaldi para trazar el diseño o bien quedó esta responsabilidad en manos del propio Papa y Crescenzi tan sólo debía garantizar la correcta ejecución del modelo por parte del carpintero Vittorio Roncone?. Sea como fuere, Crescenzi finalmente se ocuparía de presentar personalmente al Pontífice la maqueta una vez terminada⁸. Es interesante subrayar cómo lo temprano de las fechas, finales de 1606 coincidiendo con los primeros trabajos de demolición y comienzo de las obras de cantería de la propia Capilla, es indicativo de la confianza del Papa en la figura de Crescenzi a quien encarga personalmente la dirección de un elemento tan importante como era el altar mayor en una fase inicial de su ejecución. Un modelo, por cierto, que fue instalado en 1612 en la sacristía de la Iglesia y cuya pista sólo desapareció en el siglo XIX⁹.

No se ha podido encontrar ninguna otra huella documental de la participación de Crescenzi en esta obra ni siquiera en tareas de supervisión o coordinación que sabemos recayeron en el arquitecto, ingeniero y escultor Pompeo Targone, quien se ocupaba de la efectiva realización de los bronceos, junto con su cuñado, el también arquitecto Giulio Burratti. Ambos aparecen constantemente en la documentación relativa a las obras a partir de octubre de 1609 y hasta 1613, siendo responsables de la correcta marcha de las obras y de efectuar los pagos entre los artistas que trabajaban en ella¹⁰.

Aunque no será ésta la última presencia que se registre de Crescenzi en relación con las obras emprendidas por Paulo V en *Santa María Maggiore*. En 1982 el historiador Klaus Schwager elabora un completo artículo trazando la historia constructiva de la Capilla Paolina basándose en nuevas investigaciones y aportaciones documentales. Además de completar la información sobre los pagos por el modelo

⁸ Acerca de la realización del modelo, además de SCHWAGER, Klaus, "Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V. Bausprogramm, Bausgeschichte, Bausgestalt und ihre Voraussetzungen", en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, pp. 241-312 véase también OSTROW, Steven F., *Art and Spirituality in Counter-reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, New York, Cambridge University Press, 1996, pp. 142-151. Ostrow supone que la elección del arquitecto Rainaldi pudiera deberse a la influencia ejercida sobre Paulo V por el Cardenal Montalto, quien fue uno de los primeros protectores de este artista en Roma.

⁹ Noticia referida por OSTROW, Steven F. (1996), *op. cit.*, p. 143. En el inventario de 1612 de la Iglesia de *Santa María la Mayor* conservado en el *Archivio di Stato Vaticano* es descrito como "un modello di colo[re] di pietra, con quattro colonne, e due statuetti di mistura, dell'altar della Madonna". Recordemos que esta sería una primera versión de altar, reajustado sucesivamente por Pompeo Targone, Antonio Tempesta y quizá Camillo Mariani.

¹⁰ Un índice con la documentación relativa no sólo a las obras del altar de la Capilla Paolina, sino de todas las fábricas emprendidas por el Papa Paulo V en CORBO, Anna María y POMPONI, Massimo, *Fonti per la Storia Artistica al tempo di Paulo V*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1995; aunque debemos observar cómo los autores citan erróneamente la documentación relativa a Crescenzi como si se tratara de *Giovanni Battista Crescentii carpintero*.

del altar, aporta un nuevo testimonio de la presencia de Crescenzi en estas obras, proponiendo junto con los arquitectos tasadores una rebaja en el precio final de los dos ángeles de mármol que debían colocarse a la entrada de la Sacristía nueva, también realizada por Paulo V, ejecutados por los escultores Camillo Mariani y por Giovanni Antonio da Vasoldo.

“Adi 12 de ottobre de 1607. Havendo noi sottoscritti visto i dui Angeli di marmo novo di Carrara fatti da m.s. Camillo Mariani Vicentino et m.s Gio: Ant.o Perache da Valsoldo ambe due scultori in Roma, quali si hanno da mettere in opere [...] essendo stati visti dal Molto Ill[ustr]e Sig.r Gio[vanni] Batt[ist]a Crescentij et da noi deputati [el “jefe de obra” Giovanni Maria Bonazzini y el arquitecto tasador Giulio Burratti] co[n] ogni deligentia co[n]siderato la sua manifatt[ur]a solamente li ppreziamo valere scudi duicento cinquanta”¹¹.

Schwager encontró además un documento fechado en 1611 que situaba a Crescenzi como representante de los intereses del Capítulo de *Santa Maria Maggiore* en las diferencias surgidas con Odoardo Santarelli debido a la tasación de unos terrenos, propiedad de Santarelli, que habían sido expropiados para la construcción de la capilla¹².

A pesar de estas noticias no se ha encontrado confirmación documental de una posible intervención de Crescenzi en la elección del vasto equipo de pintores que trabajarán en la decoración al fresco de la Capilla Paolina entre 1610-1612 (fig. 2). Todos ellos son pintores bien reconocidos dentro del panorama artístico de la Roma de principios del XVII que continúan en mayor o menor medida la tradición manierista de etapas anteriores, vinculados además con otras empresas pontificias. Así trabajarán el pintor Giuseppe Cesari, conocido como el Cavalier d’Arpino (a quien suele atribuírsele la dirección y supervisión del trabajo), Cristoforo Roncalli, *il Pomarancio*, Giovanni Baglione, Ludovico Cardi, *il Cigoli*, Domenico Cresti, *il Passigiano* y Guido Reni. Crescenzi había coincidido con varios de estos pintores en otras empresas o círculos artísticos, como es el caso de Roncalli, el Cavalier d’Arpino, Baglione o incluso con Cigoli y bien pudiera haber recomendado al Papa su participación en esta obra en virtud de la relación de confianza que parece vincularles¹³.

¹¹ “A día 12 de octubre de 1607, Habiendo los susodichos visto los dos ángeles de mármol nuevo de Carrara realizados por Camillo Mariani vicentino y Giovanni Antonio Perache da Vasoldo ambos escultores en Roma, que se han de realizar [...] habiendo sido vistos por el Muy Illustre señor Giovanni Battista Crescenzi y por nosotros diputados con toda diligencia, considerada su manufactura solamente apreciamos que valgan 250 escudos”, citado en SCHWAGER, Klaus (1983), *op. cit.*, p. 259. La transcripción del documento en PUPILLO, Marco, *Ricerche sui Crescenzi. Una generazione di nobili romani e il mondo artistico tra cinque e seicento*, Milano, Università degli Studi di Milano, 1996, p. 192.

¹² Lamentablemente el documento citado por Schwager no ha podido volver a ser localizado con la misma signatura en el Archivo del Capítulo de *Santa Maria la Mayor*, vid. PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, 1996, p. 193, n. 85.

¹³ CORBO, Anna Maria, “I pittori della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore”, en *Palatino*, XI, 1967, pp. 301-313. Sobre la relación de Crescenzi con los pintores mencionados y su posible interevención para su elección remitimos a PUPILLO, Marco, (1996), *op. cit.*, p. 195.



Fig. 2. Capilla Paolina, Basilica de Santa María Maggiore, Roma, interior.

Es interesante subrayar además cómo fueron dos miembros del círculo oratoriano, los padres Tommaso y Francesco Bozzi, los autores del programa iconográfico de los frescos de la Capilla. Un nuevo elemento vinculado con Crescenzi cuya familia había mantenido una íntima relación con miembros del Oratorio como el propio fundador, San Filippo Neri, tal y como demuestra su participación activa en el proceso de beatificación del florentino¹⁴.

Si continuamos ampliando el radio de actuación de Crescenzi en relación con esta Superintendencia o *Soprintendenza* pretendida por su biógrafo Baglione resultan también reveladores los documentos localizados de nuevo en el *Archivio Storico Romano* por el historiador Luigi Spezzafferro, quien fue el primero además en buscarlos con la intención de arrojar algo más de luz sobre la actividad artística de Crescenzi cuando su figura se veía envuelta en un interesante debate historiográfico sobre su posible actividad como pintor de naturalezas muertas¹⁵. Spezzafferro demostró cómo, casi al mis-

¹⁴ INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni y VIAN, Nello, *Il primo processo per San Filippo Neri nel Codice Vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'archivio dell'oratorio di Roma*, vol.1, Città del Vaticano, 1957. Giovanni Battista Crescenzi, al igual que harán su madre, Costanza del Drago y sus hermanos mayores, Giacomo y Pietro Paolo, testificará en varias ocasiones a lo largo del proceso de beatificación de San Felipe Neri, demostrando siempre un profundo cariño y admiración por la figura del fundador del Oratorio quien siendo confesor del joven Crescenzi llegó a desanimarlo en su vocación religiosa cuando tenía unos 14 años (según testimonio del propio Crescenzi). Acerca de la interpretación iconográfica de la capilla Paolina, *vid.* OSTROW, Steven F. (1996), *op. cit.*, pp.118-183 y pp. 184-251. En cambio ZUCCARI, Alessandro, “La politica culturale dell’Oratorio romano attraverso le imprese artistiche promosse da Cesare Baronio”, en *Storia dell’Arte*, nº 41, 1981, pp. 171-193, reconduce la paternidad de dicha iconografía a la figura del Cardenal Cesare Baronio autor de los *Annali Ecclesiastici* y miembro de primer orden en la política de la Roma contra-reformista. Véase también PUPILLO, Marco, “I Crescenzi e il Culto di Filippo Neri: devozione e immagini dalla morte alla beatificazione (1595-1615)”, en TOSINI, Patrizia (ed.), *Arte e Comittenza nel Lazio nell’età di Cesare Baronio*, (Frosinone, Sora, 2007), Roma, Gangemi, 2009, pp. 165-178.

¹⁵ En los años 50 Crescenzi fue considerado por el historiador Roberto Longhi uno de los primeros difusores del gusto en Roma por los bodegones de corte naturalista derivados de la influencia de Caravaggio, en base a una lectura un tanto personal del Baglione. A partir de esta hipótesis se inició una, en ocasiones, infructuosa carrera por elaborar el catálogo del Crescenzi pintor de *natura morta caravaggesca* utilizando el atribucionismo como principal referencia. Sin entrar ahora a valorar las distintas aportaciones, destacamos

mo tiempo en el que se documentaban los pagos para el modelo de la Paolina, entre diciembre de 1606 y septiembre de 1607 el bolsillo de gastos secretos de la Tesorería Vaticana reembolsa a Crescenzi diversos pagos con que éste había satisfecho el trabajo de varias cuadrillas de pintores, capitaneadas por Gaspare Celio, por cierto, uno de los artistas protegidos por el propio Crescenzi en estos momentos¹⁶.

“*Adi detto [25/12/1606] sino a di detto [12/1/1607] Al Sig[nore] Gio[vanni] Batt[ista] Crescentio centocinquanta di moneta se li pagano a bon conto per pagarli alli pittori che dipingono nel Palazzo Nuovo Vaticano nell’Appartamento di N[ostra] S[antità]*”¹⁷.

Gracias a la búsqueda exhaustiva en los archivos italianos que llevó a cabo el historiador Marco Pupillo, uno de los mejores conocedores de la actividad romana de Crescenzi, sabemos cómo su presencia en la documentación referente a la construcción de la colosal fábrica de San Pedro se puede extender entre 1605 y 1608, en relación con la terminación del revestimiento de mosaico de la gran cúpula de Miguel Ángel¹⁸. Crescenzi aparece en estos contratos, o *Instrumenti*, actuando como representante de los intereses de la *Reverenda Congregazione per la Fabbrica di San Pietro* compareciendo en una ocasión junto con el pintor Giuseppe Cesari, encargado de la ejecución de los cartones con los cuales se estaba llevando a cabo

LONGHI, Roberto, “Un momento importante per la Storia della Natura morta Italiana” en *Paragone*, n° 1, 1950, pp. 34-39; VOLPE, Carlo, “Una proposta per Giovanni Battista Crescenzi”, en *Paragone*, n° 275, 1973, pp. 25-36; GREGORI, Mina, “Notizie su Agostino Verrocchi e un’ipotesi per Giovanni Battista Crescenzi”, en *Paragone*, n° 275, 1973, pp. 36-56; MARINI, Maurizio, “Del Signor Giovanni Battista Crescenzi, pittore” en *The J. Paul Getty Museum Journal*, t. IX, 1981, pp. 127-132; GREGORI, Mina, “Le botteghe romane e l’Accademia di Giovanni Battista Crescenzi”, en GREGORI, Mina (dir), *La Natura Morta Italiana: da Caravaggio al Settecento*, catálogo de la exposición, (Firenze, 2003), Milano, Electa, 2003, pp. 49-52.

¹⁶ Gaspare Celio, Ranuccio Semprevivo, Francesco Nappi y Girolamo Nanni se encargaron de la decoración al fresco de algunas de las estancias que Paulo V había mandado construir en el Vaticano, concretamente en la actual sala de audiencias del Papa, *vid.* FUMAGALLI, Elena, “Paolo V Borghese in Vaticano: appartamenti privati e di rappresentanza”, en *Storia dell’Arte*, n° 88, 1996, pp. 341-370. Acerca de la relación entre Crescenzi y Gaspare Celio, *vid.* PUPILLO, Marco, “Il «Virtuoso tradito»: Una società tra Orazio Borghini, Gaspare Celio e Francesco Nappi e i rapporti con Giovan Battista Crescenzi”, en *Storia dell’Arte*, n° 93/94, 1998, pp. 303-311.

¹⁷ “Dicho día [25 -12-1606] hasta el dicho día [12/1/1607] al Señor Giovanni Battista Crescenzi 150 de moneda que se le pagan a buena cuenta para que los pague a los pintores que pintan en el Palacio nuevo vaticano en el apartamento de Nuestra Santidad”. *Archivio di Stato Romano, Camere I, Fabbriche, busta 1540, f. 93*, citado y transcrito en SPEZZAFFERRO, Luigi (1985), *op. cit.*, p. 62, n. 25. En octubre de 1609 vuelve a recogerse un pago a Crescenzi de 100 escudos por trabajos de pintura “*a fresco et a secco e graffiti*” en varias estancias del *Palazzo de Montecavallo* citado en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 198, n. 99, aunque la primera noticia de esta participación la recogió BRIGANTI, Giuliano, *Il palazzo del Quirinale*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962, p. 29 y p. 75, n. 65.

¹⁸ El Papa Clemente VIII en 1603 había encargado la supervisión de esta tarea al pintor Giuseppe Cesari, el Cavalier D’Arpino, quien diseñó además los cartones para la ejecución de los distintos mosaicos con las figuras de Cristo, los apóstoles y ángeles con instrumentos de la Pasión. Anteriormente, en 1598, un viejo amigo de Crescenzi, el pintor Cristoforo Roncalli había realizado los cartones para las pechinas en colaboración con el también pintor Cesare Nebbia. *Vid.* WITTKOWER, Rudolf, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2007 (1979), p. 28 y n. 16.

la obra, como representante de los intereses de dicha *Congregazione*¹⁹. Cesari, que había supervisado la obra desde sus inicios en 1603, como artista experto en la materia debe asegurarse de que los mosaicos se realicen conforme a los criterios de calidad previamente acordados, garantizando con su supervisión el resultado final ya que si no se cumplían sus expectativas, o las de Crescenzi, podrían exigir a los maestros que lo realizaran de nuevo:

“[...] ogni volta che dal S[igno]r Gio[vanni] batt[ista] Crescentij, o dal S[igno]r. Cav[alier]e Giosepe Cesare non sia giudicato tale habbian li detti S[igno]ri et ciasch'un di loro facoltà di farlo buttare a basso, et farlo rifar à lor spese coìe di detti pittori e sono sottoposti costantemente al [loro] giudizio”²⁰.

Otro ejemplo lo encontramos en el “*Instro[mento] sopra li smalti p[er] la fascia sotto il cornicione della Cupola*” estipulado por Crescenzi el 22 de agosto de 1605 en calidad de diputado de parte de la *Congregazione*. A través de este documento el maestro en la técnica del esmalte Pietro Pomodoro se comprometía a

“dare alla detta fab[bric]ca tutti li smalti che bisogneranno [...] et inoltre mettervi il stucco e servitù necessaria a ogni richiesta e conforme alla volontà dell' Ill[ustriss]imo S[igno]r[e] Gio[vanni] Bat[ist]a Crescenzi Deputato et eletto sopra dett'opera al q[ua] le detto m[ae]stro Pietro, et suoi aiuti doveranno obedire et far quanto da S[ua] S[igno]ria li verrà comandato”²¹

No obstante Pupillo no fue el primer historiador en vincular a Crescenzi documentalmente con las obras emprendidas por Paulo V en la cúpula del Vaticano. Muchos años antes Orbaan había descubierto sendas referencias que relacionaban a Crescenzi con el trabajo de los esmaltes por una parte y con la defensa nuevamente de los intereses del Papa y de la *Congregazione* en un conflicto surgido en marzo de 1610 entre la fábrica de San Pedro y Ottavio del Cavaliere por la ocupación de unos terrenos de su propiedad en beneficio de la construcción de la fábrica de San Pedro (una misión semejante a la que realizará también para el Capítulo

¹⁹ Para un mejor conocimiento de la *Congregazione della fabbrica di San Pietro*, así como de los aspectos organizativos de los *cantiere borghese*, remitimos al estudio de MARCONI, Nicoletta, *Edificando Roma barocca: macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, Città di Castello, Edimond, 2004, pp. 25-30.

²⁰ “[...] Cada vez que por el Señor Giovanni Battista Crescentij, o por el Señor Caballero Giuseppe Cesare no sea juzgado tal tendrán dichos señores y cada uno de ellos facultad para mandar tirar al suelo, y mandar rehacerlo por cuenta suya, esto es de los dichos pintores y serán puestos constantemente a [su] juicio”, *Archivio di Stato Romano, 30 notai, ufficio 38, vol. 6, f. 81r-v*, transcripción parcial del documento en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, p. 188. Sobre los mosaicos de la cúpula remitimos a PUPILLO, Marco, “Angelo con la colonna della falgelazione”, en STRINATI, Carlo, (dir.), *La Regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catálogo de la exposición, (Roma, 1995), Milano, Electa, 1995, ficha nº 68, pp. 512-513.

²¹ “Instrumento sobre los esmaltes para la franja sobre la cornisa de la Cúpula”, “dar a la dicha fábrica todos los esmaltes que sean necesarios [...] y además poner allí el estuco y la servidumbre necesaria ante cualquier requerimiento y conforme a la voluntad del Ilustrísimo Señor Giovanni Battista Crescenzi diputado y elegido sobre esta obra al cual dicho maestro Pietro, y sus ayudantes, deberán obedecer y hacer todo lo que Su Señoría les sea ordenado”, en *Archivio di Stato Romano, 30 notai, ufficio 38, vol. 5, f. 232*. El documento, bastante más extenso, aparece transcrito enteramente en PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, 1996, p. 183, n. 61.

de *Santa María Maggiore* como hemos visto anteriormente)²². Crescenzi aparece en este caso junto con el también aristócrata Bernardino Maffei “*et altri signori architetti*” y no será la única vez que el Papa le escoja para atender asuntos delicados, como prueba su viaje en 1607 a la zona de *Le Chiane* como representante de la *Congregazione per il Tevere* para intentar dirimir algunas diferencias con los agentes del Gran Duque de Toscana acerca del replanteamiento del cauce del *Tevere* a su paso por esta zona, dentro de los esfuerzos por acabar con las continuas y devastadoras inundaciones. Encontramos así un pago fechado el 18 de abril de 1607:

“*Et a di 18 detto Cinquecento di m[one]ta pagati per Chirografo di N[ostro] S[igno]re à Mons[ig]re Verospi, Mutio Mattei e Gio[vanni] Battista Crescentij per andare alle Chiane con li Architetti per determinare alcune differenze con il Gran Duca di Toscana ___ 500*”²³

Los documentos nos revelan por último como la participación de Crescenzi no se limita a su colaboración con el Papa Paulo V, sino con otros miembros de su círculo más íntimo como es el caso del cardenal nepote Scipione Borghese.

Crescenzi interviene en el contexto de las reformas emprendidas por el cardenal en las basílicas paleocristianas de *San Gregorio al Celio* y *San Sebastiano fuori le mura*, en 1607 y 1608 respectivamente²⁴. La documentación, custodiada en el *Archivio Segreto Vaticano*, muestra a Crescenzi aprobando una rebaja de en la “*misura et stima delli lavori di scarpello fatti da m[aest]ro Arminio [Erminio] de’ Judici capom[ast]ro scarpellino*” de la fábrica de *San Gregorio al Celio* realizada por su arquitecto responsable, Flaminio Ponzio, quien la había tasado en 758,68 escudos. En una nota al final del documento se explica “*la sudetta stima del Pontio fu ridotta a 605,68 dal S[igno]r Gio[vanni] Battista Crescentio*”²⁵. Además el 15 de abril de 1608 se registra una nueva “*misura et stima*” de los trabajos tanto de

²² ORBAAN, Johannes Albertus Franciscus, “Der Abbruch Alt-Sankt-Peters 1605-1615”, en *Jarbuch der königlich preuszischen Kunstsammlungen*, t. XXXIX, 1919, pp. 55-83. En 1606 Crescenzi aparece como responsable de la compra y tasación de varios libros de esmaltes y ordenando la restauración de unos esmaltes envejecidos de la cúpula.

²³ *Archivio di Stato Romano, Camerale I, Depositeria Generale, registro 1862*, f. 52, “Y a dicho día 18 quinientos de moneda pagados por el Chirografo de Nuestro Señor a Monseñor Verospi, Mutio Mattei y Giovanni Battista Crescenzi por ir a Le Chiane con los arquitectos a determinar algunas diferencias con el Gran Duque de Toscana”. El documento publicado en ORBAAN, Johannes Albertus Franciscus, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, Società romana di storia patria, p. 299.

²⁴ Véase FUMAGALLI, Elena, “Guido Reni (e altri) a San Gregorio al Celio e a San Sebastiano fuori le mura”, en *Paragone*, nuova serie, anno LXI, n° 21, 1990, pp. 67-94, así como FUMAGALLI, Elena, *Le fabbriche dei Borghese. Committenza di una famiglia romana nel sei e settecento*, vol. I, Firenze, Università degli Studi di Roma *La Sapienza*, 1992, y además ANTINORI, Aloisio, *Scipione Borghese e l’architettura. Programmi, progetti cantieri alle soglie dell’età barocca*, Roma, 1995.

²⁵ Primera noticia y transcripción parcial del documento en FUMAGALLI, Elena (1990), *op. cit.*, p. 69, n. 18, “Medida y tasación de los trabajos de scarpello realizados por el maestros Arminio [Erminio] de Judici capomaestro estuquista”, más adelante “la dicha medida del Ponzio fue reducida a 605,68 por el Señor Giovanni Battista Crescenzi”.

San Gregorio al Celio como de *San Sebastiano* firmada y aprobada enteramente por Crescenzi²⁶.

Llegados a este punto podemos concluir, a tenor de los documentos hasta ahora encontrados, como Crescenzi aparece de manera aparentemente aislada y esporádica en intervenciones de variada naturaleza; en algunas se requieren ciertos conocimientos técnicos (en el caso de las rebajas o tasaciones de una obra acabada, competencia que solían ostentar los arquitectos *misuratori* o los pintores), y en muchas se percibe una indiscutible familiaridad con el Papa Paulo V en virtud de una confianza en su persona. En ningún momento queda reconocida (que hayamos encontrado) con un nombramiento oficial aquella *Soprintendenza* que Baglione atribuía a Crescenzi ni aparece como tal designado en ninguna de las intervenciones en las que se ve implicado, manteniendo siempre un tratamiento de cortesía para referirse a su persona, precedida por *Illustrissimo signore* o *signore*²⁷.

Las pruebas documentales de dicha presencia nos muestran un perfil de Crescenzi que ejerce como intermediario entre los artistas (muchos de ellos sus propios protegidos) y la maquinaria administrativa de las obras pontificias (como en el caso del modelo para el altar mayor de la Paolina o los pagos a los diversos pintores de las nuevas construcciones palatinas) o también como representante de los intereses del comitente (bien se trate del propio Papa en la cuestión de las inundaciones del *Tevere* o bien de la *Congregazione per la Fabbrica di San Pietro* o del Capítulo de *Santa María Maggiore*), siendo incluso responsable de garantizar la buena marcha de las obras (ocurría con los mosaicos para la Cúpula de San Pedro) y también de obtener un resultado final satisfactorio, rubricando la tasación y precios finales que debía abonarse a los artistas o proponiendo incluso rebajas en la tasación realizada por el arquitecto (lo habíamos visto en las reformas de las iglesias de *San Gregorio* y *San Sebastiano*).

Crescenzi posiblemente en virtud de su condición aristocrática y sus relaciones con los miembros de la Curia vaticana (no olvidemos que su hermano Pietro Paolo

²⁶ *Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese*, 4174, 15/4/1608. Transcrito por ANTINORI, Aloisio (1995), *op. cit.*, Documento nº 3, pp. 143-145. Los trabajos que Crescenzi supervisó fueron la realización de la balaustrada que daba acceso al recinto paleocristiano conocido como “*la Platonía*”, en el caso de *San Sebastiano fuori le mura* y en *San Gregorio al Celio* la ejecución de varias piezas de mármol labradas con escudos de la familia Borghese, que decoraban el patio interior que da acceso a la basílica. Sobre estas basílicas véase PEDROCCHI, Anna Maria, *San Gregorio al Celio. Storia d'una abbazia*, Roma, 1993 (donde se recuerda además el sepulcro que Virgilio Crescenzi, padre de Giovanni Battista, poseía en el claustro de dicha basílica).

²⁷ De todas formas, se desconoce si existía tal nombramiento oficial por parte de la administración vaticana o de la fábrica de San Pedro. Existía además un cargo más específico, el de *Soprastante alle fabbriche*, que solía recaer en arquitectos *misuratore* (con capacidad para realizar las *misura et stime*, es decir las tasaciones y medidas en las obras contratadas de acuerdo a esta fórmula cuyo equivalente en las obras españolas sería la contratación por destajos). *Vid.* MARCONI, Nicoletta (2004), *op. cit.*, pp. 22-23.

fue elegido Cardenal en 1611)²⁸ podría haber atraído en un primer momento la atención del Papa y su nepote, conservando su favor gracias a la demostración de sus conocimientos y capacidades artísticas adquiridos en sus años de formación²⁹. Como han subrayado Schwager o Pupillo, enfrentándose a hipótesis contrarias sugeridas por Spezzafferro o Fumagalli, a la hora de analizar la posible actividad de Crescenzi debemos siempre tener presente que su condición aristocrática marcará de manera crucial su actividad artística. Crescenzi no será nunca considerado un artista como podía ser un pintor o un arquitecto, sino principalmente un noble miembro de la aristocracia romana y como tal su presencia y su importancia en las fábricas pontificas no puede codificarse ni quedar registrada de la misma manera que los pagos y las órdenes dadas a los artistas que trabajan al servicio del Pontífice y que pertenecen a una clase social carente de los privilegios y el abolengo propios de la nobleza.

Y sin embargo los documentos encontrados hasta ahora nos revelan un precioso testimonio de la actividad de Crescenzi en los círculos artísticos demostrando que su radio de influencia era ciertamente poderoso. Consideramos que solo desde esta perspectiva podremos dar credibilidad a las palabras de Baglione cuando afirma que *Crescenzi fue Superintendente de la Paolina y de todas las fábricas emprendidas por el Papa Paolo V*, si bien debemos forzosamente mantener la puerta abierta a nuevas hipótesis.

Cuando Crescenzi se traslade a España en 1617 encontraremos numerosa documentación que avale su implicación en las principales fábricas emprendidas por la Monarquía en el arco temporal comprendido entre 1617-1635. No están claros los motivos de su viaje a tierras españolas, pero es evidente que con 40 años y una amplia trayectoria a sus espaldas, no sólo en las obras Pontificias sino en las capitulinas y para comitentes privados, Crescenzi abandona Roma en busca de un mejor futuro profesional en la Corte española siempre ávida de las novedades italianas. Y no parece que fuera demasiado aventurada su decisión ya que la primera empresa

²⁸ Sobre Pietro Paolo Crescenzi, *vid.* POLVERINI FOSI, Irene, “Crescenzi, Pier Paolo”, en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 648-649. Los primeros contactos de Pietro Paolo con la Curia Vaticana comienzan en 1608, cuando es nombrado *referendario ultrisusque signaturae*, y será además uno de los miembros de la *Reverenda Congregazione per la fabbrica de San Pietro* a partir de 1611.

²⁹ No podemos extendernos en este punto pero prueba inequívoca de la formación artística de Crescenzi es sin duda su lienzo de *San Antonio Abad*, pintado para la Abadía de *San Eutizio en Pie di Valle*, en 1597, así como la dirección de los trabajos de la Capilla *Rucellai* en la Iglesia de *Sant’Andrea della Valle*, entre 1603 y 1605, poco antes de comenzar su actividad para Paolo V, *vid.* BARROERO, Liliana; “Casa Crescenzi a Sant’Eutizio”, en BARROERO, Liliana (dir.), *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, Perugia, Electa editori umbri associati, 1989, pp. 252-264 y GRILLI, Cecilia, “Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant’Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere”, en AAVV., *Sant’Andrea delle Valle*, Milano, Skira, 2003, pp. 69-193. Asimismo algunas fuentes confirman su colaboración con el arquitecto Niccolò Sebregondi en la ejecución de las reformas del *Palazzo Crescenzi alla Rotonda* así como en la iglesia romana de *Santa Maria del Pianto*, *vid.* FERRERIO, Giovanni Battista y FALDA, Giovanni Battista, *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, vol. II, Roma, Gran Giacomo de Rossi, h. 1655, f. 82 [BNE, ER/1896].

que el Rey Felipe III pondrá en sus manos será la ejecución de la traza maestra y la dirección de las obras de reconstrucción del Panteón del Monasterio del Escorial, un espacio ya trazado y ejecutado por los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera en tiempos del Rey Felipe II³⁰ (fig. 3). La copiosa documentación que podemos localizar principalmente en el Archivo General de Simancas o el Archivo General de Palacio y, en menor medida, en el Archivo de la Biblioteca del propio Monasterio, verifica la presencia reiterada de Crescenzi en esta obra y cómo el Rey le encargó personalmente el cuidado de la labor de bronce, uno de los aspectos más importantes de la nueva decoración, para lo cual Crescenzi decidió buscar operarios cualificados en distintas ciudades italianas³¹.

Durante todo el tiempo que duraron las obras (concretamente hasta 1630, fecha de su total paralización debido a las dificultades constructivas y la falta de arbitrios con que socorrerlas), Crescenzi cobró un salario mensual “*para su entretenimiento*” de 100 ducados mensuales (que será acrecentado por cédula real en noviembre de 1624 a 140 ducados)³² una cantidad verdaderamente importante en comparación con el salario que pudiera cobrar cualquier otro pintor o arquitecto al servicio del monarca; una cantidad que nos indica el prestigio personal y profesional

³⁰ BAGLIONE, Giovanni (1935), *op. cit.*, f. 250 y SANTOS, Francisco de los, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Almiar, 1984 (1657), libro II, Discurso I, f. 117. Parece ser que ya desde 1616 el Rey Felipe III pensaba concluir el Panteón, espacio abovedado bajo el altar mayor de la iglesia, frío, húmedo y de incómodo acceso construido en tiempos de Felipe II, si bien no al gusto del Monarca. Después de Eugenio Llaguno, será Martín González el primer historiador en mostrar interés por la construcción de esta fábrica analizando principalmente la documentación existente en el Archivo General de Simancas, véase MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “El Panteón de San Lorenzo de El Escorial”, en *Archivo Español de Arte*, t. XXXII, 1959, pp. 199-213; ÍDEM, “Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXVI, Valladolid, 1960, pp. 230-235; ÍDEM, “El Panteón de El Escorial y la Arquitectura Barroca”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLVII, 1981, pp. 265-284. Dentro de los últimos estudios realizados destacamos además el agudo análisis realizado por BUSTAMANTE, Agustín, “El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, vol. IV, 1992, pp. 161-215.

³¹ Uno de los broncistas más importantes que trabajaron en el Panteón era Pietro Gatti, quien había coincidido con Crescenzi en las obras de la Capilla Paolina y además en las reformas emprendidas en el palacio familiar de *Piazza Rotonda* siendo supervisado por el propio Giovanni Battista, *vid.* PUPILLO, Marco, “La committenza Crescenzi e gli architetti”, en DONADONO, Laura (dir.), *Il palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, Roma, Gangemi, 2005, pp. 15-32. Las primeras noticias del viaje de Crescenzi con las cartas de recomendación a diversos personajes notables de parte del rey Felipe III en LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. III, Madrid, 1829, p. 169-170 y 370-371. El viaje está perfectamente documentado por ejemplo en Archivo General de Simancas, Casa y Sitios reales, legajo 302/3, f. 448, “*Memoria del dinero que ha recibido Juan bautista Crescentio para la jornada de Italia i de lo que ha gastado en ella i del tiempo i lugares a donde fue a buscar oficiales para trabajar en el bronce del panteon de San lorenzo el real*”. En BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op.cit.*, pp. 188-189, n. 96, encontramos la transcripción de alguna de las muchas nóminas con las cantidades debidas a los operarios de la obra del bronce que el propio Crescenzi se encargaba de certificar, y queda constancia además de que viajaba personalmente a Madrid para concertar la compra de los materiales necesarios para la obra.

³² La noticia en LLAGUNO, Eugenio (1829), *op. cit.*, p. 371, el documento en Archivo General de Palacio, Personal, 16813/30 (antiguo 261/30).

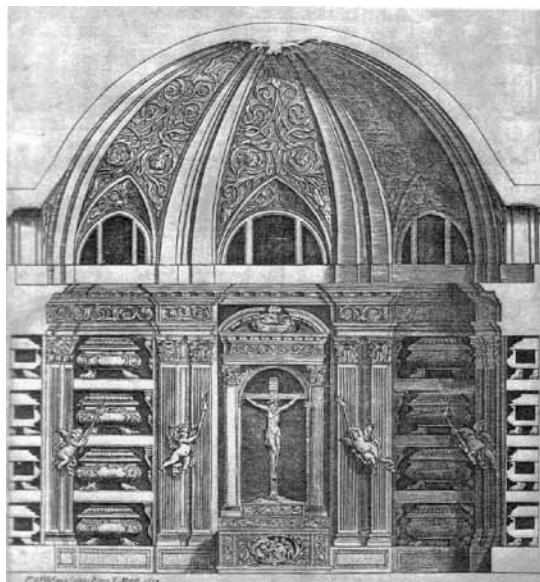


Fig. 3. Pedro de Villafraanca, Panteón del Monasterio de El Escorial, c. 1654 [tomado de SANTOS, Francisco de los, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Almiar, 1984 (1657)].

que sin duda precedió la entrada de Crescenzi en la Corte española y el interés por parte tanto de Felipe III como de Felipe IV por mantenerlo a su servicio, agasajándolo además con el hábito de Santiago en 1626 y finalmente insertándolo en la administración de las Obras Reales al nombrarlo en 1630 Superintendente de las mismas, broche final de su carrera profesional³³.

Es quizá en el territorio español en el que la utilización de las fuentes documentales a la hora de analizar la actividad artística de Crescenzi en lugar de contribuir a esclarecer sus competencias y significación parece que sólo haya servido para oscurecer su figura, al menos en un primer estadio de las investigaciones. La polémica historiográfica que se desató en torno a los años 80

acerca de la importancia o no de la actividad como arquitecto de Crescenzi en la Corte tuvo como singulares protagonistas a dos magníficos historiadores del arte, Virginia Tovar y René Taylor, que ejemplifican con sus diversos enfoques y planteamientos cómo puede interpretarse esta “ausencia” de Crescenzi en los cauces habituales de la administración de las obras reales³⁴.

Lo cierto es que desde los años 50 del pasado siglo XX la reputación y credibilidad como *arquitecto* de Crescenzi en España venía siendo cuestionada por historiadores como Fernando Chueca o George Kubler, quienes comienzan a desacreditar su prestigio a tenor de la información aparentemente contradictoria que parecían traducir recientes hallazgos documentales relativos a las fábricas atribuidas tradi-

³³ El nombramiento de Crescenzi como Caballero de Santiago, así como las pruebas de hábito pertinentes, se conservan en el Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, Caballeros de Santiago, Expediente 2209, (digitalizado y accesible a través de internet), citado en TOVAR, Virginia, “Significación de Juan Bautista Crescenzi en la Arquitectura Española del Siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, LVI, n° 215, 1981, pp. 297-317; su nombramiento como Superintendente de Obras Reales, en Archivo General de Palacio, Cédulas Reales, registro 13, f. 34v, primera noticia en LLAGUNO, Eugenio (1829), *op. cit.*, p. 373.

³⁴ Nos referimos al artículo de TAYLOR, René, “Juan Bautista Crescenzi” en *Academia*, n° 48, 1979, pp. 63-126, quizá intrépido en algunas de sus afirmaciones, pero cuyo enfoque y perspectiva a la hora de valorar la personalidad como artista de Crescenzi consideramos todavía vigente; la réplica en TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, pp. 297-317.

cionalmente a Crescenzi por la mayoría de las fuentes literarias: Panteón, Palacio del Buen Retiro y edificio de la Cárcel de Corte, principalmente³⁵.

La verdadera espada de Damocles fue puesta por Ceán Bermúdez en sus notas al texto a la monumental obra de Llaguno. En la biografía de Pedro de Lizargárate, aparejador de las obras reales, explica en nota al pie: “*Las trazas (del Panteón) fueron de Juan Gómez de Mora, y las condiciones para la ejecución de la obra de cantería fueron de Lizargárate. Aunque Crescencio era superintendente de toda la obra, su principal dirección era el adorno de bronce*”³⁶. Ceán se refiere a las “*Condiciones con que se han de obligar los maestros que se encarguen de hacer la obra del Panteón, para los entierros de las personas reales en convento de S. Laurencio del Escorial*” custodiadas en el Archivo de Simancas que fueron objeto de análisis por el historiador Martín González³⁷. Unas condiciones firmadas efectivamente por Gómez de Mora y Lizargárate en calidad de maestro mayor de Obras Reales y aparejador del Panteón respectivamente. Y es que ciertamente Crescenzi no era quien debía realizar las trazas particulares del edificio, ni aprobar con su firma

³⁵ CHUECA GOITIA, Fernando; “Sobre arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, t. XVII, nº 72, 1945, pp. 360-374 y KUBLER, George, “*Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*”, *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid, Plus Ultra, 1957, pp. 68-70. La bibliografía manejada por Kubler para llegar a la conclusión de que la reputación de Crescenzi “está hoy por los suelos” se basa principalmente a los estudios de CATURLA, M^a Luisa, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Revista de Occidente, Madrid, 1947; BERNIA, Juan, *Historia del Palacio de Santa Cruz*, Madrid, 1949; y por supuesto LLAGUNO, Eugenio (1829), *op. cit.*, pp. 169-174 y pp. 370-375. En síntesis ambos historiadores califican a Crescenzi no como arquitecto sino como decorador o *entrepeneur* a tenor de la falta de proyectos firmados por el italiano y a la segura y verificable, por vía documental, intervención en las obras que se las fuentes le atribuyen de otros arquitectos como Juan Gómez de Mora o Alonso Carbonel. Antes de proseguir con este argumento sería forzoso definir qué entendemos por Arquitecto y quien es considerado como tal en la Edad moderna, llegando quizá a la cuestión planteada quizá a partir del análisis de Antonio Bonet sobre la actividad como arquitecto del pintor Diego Velázquez, acerca del *debate* surgido a mediados del XVII entre los Arquitectos de tradición *Albertiana* (formados como tracistas de retablos, escultores o pintores) frente a aquellos que han adquirido conocimientos teóricos y prácticos a la manera tradicional, a pie de obra. Véase BONET CORREA, Antonio, “Velázquez arquitecto y decorador”, en *Archivo Español de Arte*, t. LXXXIII, nº 130/131, 1960, pp. 215-250; para el *debate* entre unos y otros RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Agustín, “L’Architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes”, en *Revue de l’art*, nº 70, 1985, pp. 41-52; MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, “La Herencia del Greco, Jorge Manuel Theotocopuli y el debate arquitectónico en torno a 1620” en *Simposio sobre El Greco y Toledo, Studies in the History of Art*, 13, Washington, National Gallery, 1984, pp. 101-112; BLASCO, Beatriz, “Sobre el debate de arquitectos y pintores. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans” en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 4, 1991, pp.151-193; ÍDEM, “Il dibattito tra gli “architetti puri” e gli “architetti artisti” nella Madrid del XVII secolo”, en *Annali del Barocco in Sicilia. La Città del Seicento tra Italia e Spagna*, nº 5, 1998, pp. 35-48.

³⁶ LLAGUNO, Eugenio (1829), *op. cit.*, t. IV, p. 141, n. 4.

³⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1959), *op. cit.*, p. 201, n. 6, cita el documento en Archivo General de Simancas, Casa y Sitios reales, legajo 333, transcrito en *Ídem* (1981), *op. cit.*, pp. 270-271, n. 19. Este documento supuso para historiadores como Martín González o Virginia Tovar la confirmación definitiva de la participación marginal de Crescenzi en la obra del Panteón, relegando su presencia a la supervisión sólo parcial de la decoración de los bronces ya que tampoco queda constancia documental de que fuera Crescenzi quien realizara los modelos para los follajes decorativos, registrándose varios pagos librados por este concepto a maestros como Pietro Gatti.

las condiciones para dicha obra porque estas tareas eran competencia del maestro mayor o del aparejador en su defecto, una tarea para la que además maestro mayor y aparejador poseían los conocimientos técnicos y teóricos necesarios³⁸. Crescenzi aparecerá constantemente vinculado en la documentación a la obra de bronce del Panteón, siendo nombrado en numerosas ocasiones superintendente de la misma, y sin embargo es muy posible que también fuera el encargado, primero ante el Rey Felipe III y después ante Felipe IV, de garantizar la correcta marcha de la totalidad de la obra ya que su concreción final debía adecuarse a las nuevas ideas y modelos por él planteados, siendo considerado por sus contemporáneos el verdadero superintendente de toda la fábrica³⁹. Sólo alguien al tanto de las últimas novedades italianas pudo haber proyectado la decoración del Panteón, inspirada directamente en la combinación de mármoles y bronce del altar de la Paolina y en el fasto y riqueza que había visto posiblemente en la *Cappella dei Principi* de la Iglesia de San Lorenzo en Florencia⁴⁰.

Recientes investigaciones han puesto de relieve como existen nuevos documentos que prueban la vinculación de Crescenzi con obras tan emblemáticas como la fachada del Alcázar de Madrid para la cual llegó a dar unas trazas libradas en la

³⁸ Acerca de las competencias de los maestros mayores en el contexto de Obras Reales vid. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “La maestría mayor de obras de Madrid a lo largo de su historia. Origen, evolución y virtual supresión del empleo”, en *Anales del Instituto de estudios madrileños*, t. XXXI, 1992, pp. 150-184. La defensa de la paternidad de Crescenzi en la cuestión de las trazas del Panteón es indicada tempranamente en CARDUCHO, Bartolomé, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Turner, 1979, (Madrid, 1633), p. 149 o en SANTOS, Francisco de los, *Quarta parte de la historia de la orden de San Gerónimo. Continuada por el padre Fr. Francisco de los Santos*, Madrid, 1680 (citado en BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, p. 173, n. 43). Dentro de la historiografía moderna destacamos TAYLOR, René (1979), *op. cit.*, p. 70, BUSTAMANTE, Agustín (1992), *op. cit.*, pp. 174-175 y BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1585-1660), Arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*, Madrid, 2007, (2003), pp. 137-141.

³⁹ “Teniendo en consideración a la suficiencia y otras buenas partes que concurren en vos, Juan Bautista Crescenzi, Marqués de la Torre, y a lo bien que me habéis servido en todo lo que os he encomendado, particularmente en la Superintendencia de la obra del panteón del monasterio real de San Lorenzo [...]”, Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, legajo 1495, citado y transcrito parcialmente en AZCÁRATE, José María, en “Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XI, nº 42-43, Madrid, 1962, p. 534. Crescenzi aparecerá además en varias ocasiones mencionado como Superintendente de la obra en la propia documentación relativa a las obras del Panteón y el propio Cassiano del Pozzo en su viaje a España en compañía del cardenal nepote Francesco Barberini escribirá en sus memorias que Crescenzi “*ha la soprintendenza di quest’opera*”, vid. POZZO, Cassiano dal, *El Diario del Viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, MINGUITO, Ana (ed), ANSELMINI, Alessandra (trad), Aranjuez, Doce Calles, 2004, p. 205. La edición original del manuscrito en la Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 5869.

⁴⁰ Hipótesis sugerida por Taylor, René (1979), *op. cit.*, pp. 67-68. La *Capella dei Principi* fue además obra del arquitecto Matteo Nigetti en colaboración con Don Giovanni de Medici, un polémico artista, dilatante para unos y verdadero arquitecto para otros, que tuvo una excelente formación como ingeniero militar y que se dedicó efectivamente a la supervisión de las fortificaciones del Granducado de Toscana, vid. GAMBUTI, Alessandro, “L’altra architettura di Don Giovanni de’ Medici”, en AA.VV., *Scritti di Storia dell’arte in onore di Roberto Salviani*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 455-460.

Contaduría de la Villa entre febrero y abril de 1619⁴¹ además de numerosas noticias que demuestran la fama que alcanzó progresivamente en la Corte gracias a sus conocimientos en materia arquitectónica⁴², confirmando así el perfil como arquitecto y pintor en lo teórico y en lo práctico que indicaba Lázaro Díaz del Valle al referirse a Crescenzi en la biografía del pintor Antonio de Pereda, protegido por el romano a partir de 1630⁴³.

A partir de octubre de 1630, gracias al excepcional nombramiento de Crescenzi como Superintendente de las Obras Reales su presencia en la documentación se multiplica, especialmente cuando pensamos en la dirección de las obras del palacio del Buen Retiro o las modificaciones que se llevarán a cabo en el Alcázar Real. Una etapa en la que se consolida su relación con el aparejador Alonso Carbonel quien llegará a convertirse en su principal brazo ejecutor en las fábricas al margen del maestro mayor Juan Gómez de Mora⁴⁴. Ciertamente era tarea del Superintendente la correcta supervisión de las obras reales y su firma debía garantizar las libranzas correspondientes y principales órdenes de comienzo o terminación de una determinada obra⁴⁵. Pero no deja de sorprendernos cómo los archivos de Palacio y Si-

⁴¹ La primera referencia del pago localizada en el Archivo de Protocolos en MARÍAS, Fernando, "De Pintores Arquitectos: Crescenzi y Velázquez juntos en el Alcázar de Madrid" en *Velázquez y el Arte de su tiempo: V Jornadas de Arte*, Madrid, 1990, pp. 81-89, la noticia fue ampliada con nuevos documentos del Archivo de Villa por BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 163.

⁴² Destacando el viaje a Sevilla financiado por el Conde Duque de Olivares junto al recién nombrado aparejador de Obras reales, Alonso Carbonel, para dictar su opinión acerca de las obras del Alcázar de dicha ciudad, *vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 143-148; en *ÍDEM*, pp. 141-143. Blanco Mozo realiza además un perfecto resumen con la correspondiente bibliografía sobre las principales consultas en materia arquitectónica en las que fue requerida la opinión de Crescenzi: junto al maestro mayor Juan Gómez de Mora para el palacio de Carlos V en Granada, en 1621, para la Capilla Mozárabe y el Ochavo o capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo, en 1623 y 1628-29 respectivamente, y en 1632 para el colegio de San Hermenegildo de los jesuitas de Sevilla.

⁴³ DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, *Origen e Ilustración del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibujo con un Epílogo y Nomenclatura de sus más ilustres o más insignes y más afamados Profesores* (1654-1659), GARCÍA LÓPEZ, David, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, p. 305.

⁴⁴ *Vid.* BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 149-193. A partir del proceso sufrido junto con los maestros de obras Miguel del Valle y Gaspar Ordoñez por supuestos fraudes en la gestión de las obras del Alcázar de Madrid, Juan Gómez de Mora fue siendo progresivamente apartado de la Corte hasta su "des-tierro" definitivo a tierras murcianas en 1637, si bien nunca perdió el título de Maestro Mayor y Trazador. Jonathan Brown y John Elliot señalaban un posible enfrentamiento con el valido de Felipe IV, el Conde Duque de Olivares, como justificación del rápido ascenso de Crescenzi y Carbonel en detrimento de Gómez de Mora por el control de las fábricas reales, ya que solo a partir de la caída de Olivares en 1643 Gómez de Mora pudo regresar a la Corte y solicitar el cobro de su salario suspendido desde dicho año, véase BROWN, Jonathan y JOHN, Elliot, *Un Palacio para el Rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003 (1980), pp. 58-59 y también BARBEITO, José Manuel, "Velázquez, Gómez de Mora y Carbonel: tres artistas en la Corte de Felipe IV", en *Reales Sitios*, nº 141, 1999, pp. 18-28. Una interpretación diferente de los hechos en TOVAR, Virginia, *Juan Gómez de Mora (1586 - 1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro de Obras de la Villa de Madrid*, catálogo de la exposición (Madrid, 1986), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1986.

⁴⁵ En el XVIII Congreso CEHA celebrado en Santiago de Compostela en Septiembre de 2010 pudimos presentar una comunicación que trataba precisamente de la actividad de Crescenzi como Superintendente de Obras reales y lo excepcional de su nombramiento al poder intervenir en las trazas y en los conciertos de las

mancas custodian las pruebas de la gran confianza que el Rey Felipe IV y el Conde Duque de Olivares parecen mostrar en la persona de Crescenzi al encargarle de manera personal la distribución de importantes partidas económicas para realizar las obras en San Jerónimo o en el cuarto bajo del Alcázar⁴⁶.

Crescenzi realizaría en el Panteón (y más tarde en el ambiente artístico cortesano) una tarea semejante a la que habría intentado desempeñar para Paulo V consiguiendo en España un mayor peso específico gracias a su talento, sus contactos y la falta de un rival con el cual medirse. Las huellas documentales de la actividad italiana de Crescenzi y la presencia en la documentación española nos demuestran cómo en la Roma de Paulo V pudo ensayar el papel que logró finalmente desempeñar en el Madrid de Felipe III y Felipe IV, una actividad basada en su prestigio (cimentado gracias a sus conocimientos en materia artística) y en su intimidad con los patronos y principales comitentes, así como su familiaridad con un selecto grupo de artistas protegidos, pintores y arquitectos, que hicieron de Crescenzi una figura de primer orden en el panorama artístico cortesano de principios del siglo XVII.

obras. Véase también GARCÍA MORALES, M^a Victoria, “El superintendente de Obras Reales en el siglo XVII”, en *Reales Sitios*, n^o 104, 1990, pp. 65-74.

⁴⁶ BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, pp. 169-174. Son numerosas las libranzas que atestiguan las cantidades entregadas a Crescenzi para que las distribuya al margen de la Junta de Obras y Bosques, si bien el Rey informa puntualmente a la Junta de estas consignaciones. Por ejemplo Archivo de Simancas, Casa y Sitios Reales, legajo 309, f. 14: “por una orden mía [del Rey Felipe IV] he mandado al Marqués de la Puebla que entregue al p[agad]or de mis obras reales a distribución del Marqués de la Torre 3.000 du[ca]dos para la obra del trasquarto de Palacio, 15 de agosto de 1634”.