

# Giovanni Battista Crescenzi: problemas metodológicos en el análisis de su historiografía artística<sup>1</sup>

Gloria DEL VAL MORENO

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

## RESUMEN

En este artículo analizamos los principales problemas metodológicos relacionados con la historiografía artística y las fuentes literarias en la investigación del noble romano Giovanni Battista Crescenzi. A pesar de la positiva valoración sobre la actividad y personalidad de Crescenzi que nos han transmitido las fuentes literarias del XVII, la historiografía moderna, en ocasiones debido a interpretaciones erróneas de las fuentes documentales, ha relegado la importancia de Crescenzi en el panorama artístico de su tiempo. Su “doble nacionalidad”, por así decirlo, ha provocado una dicotomía historiográfica en la consideración de su actividad artística en Roma, centrada en la pintura, o en Madrid, basada en la arquitectura, favoreciéndose enfoques parciales y limitados de su personalidad artística, que sólo últimamente comienza a valorarse de forma conjunta y global.

**Palabras clave:** Giovanni Battista Crescenzi; Arquitectura Barroca; *Natura Morta*; Felipe III; Felipe IV

## Giovanni Battista Crescenzi: Methodological Problems in the Analysis of his Artistic Historiography

### ABSTRACT

This article analyses the main problems referring to methodological aspects concerning to the Roman Noble Giovanni Battista Crescenzi (Rome, 1577 - Madrid, 1635). In spite of the positive view about the artistic activities and influences of Crescenzi's artistic knowledge that we could find in the principal biographies and literature of the 17th Century, some of the latest researches have discussed that influence, arguing partial readings and interpretations of some recent founded documents. Another interesting point is the fact that the activity of Crescenzi had almost always been interpreted in a partial way, focused in painting or architecture depending of the countries (Rome and Spain), and just nowadays some historians try to get into a global view of his complex artistic personality and activity.

**Keywords:** Giovanni Battista Crescenzi; Baroque Architecture; *Natura Morta*; Philip III; Philip IV

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de la investigación que actualmente estoy llevando a cabo sobre el noble romano Giovanni Battista Crescenzi, objeto de mi tesis doctoral dirigida por la Prof. Beatriz Blasco Esquivias, adscrita al Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM.

Crescenzi es un personaje bien conocido por la historiografía artística del último siglo, que ha utilizado diversas fuentes primarias, documentales y literarias, para elaborar un perfil de su actividad artística determinando el significado e influencia que pudo tener en el arte de su tiempo, como es habitual en la investigación científica<sup>2</sup>.

Sin embargo, lejos de ofrecer una respuesta unidireccional, nítida y sólida, sobre el papel que Crescenzi desempeñó en el panorama artístico de la Roma del Papa Paulo V y la España de Felipe III y Felipe IV, nos encontramos con una historiografía un tanto compleja, marcada por la pluralidad de metodologías y valoraciones, y que plantea incluso, en ocasiones, interpretaciones contradictorias sobre la importancia, o no, del Crescenzi pintor, arquitecto, coleccionista, protector de jóvenes talentos y consejero artístico que nos revelan las fuentes literarias, en mayor medida, y el Crescenzi interpretado como un mero aficionado, que aprovechando su origen italiano y sus relaciones con la Curia, recalaría en la Corte madrileña en busca de mejor fortuna<sup>3</sup>.

La “doble nacionalidad” de Crescenzi, por así decirlo, ha provocado que Italia y España (Roma y Madrid, principalmente) constituyan los dos focos fundamentales donde rastrear las fuentes, primarias o secundarias, más interesantes para el desarrollo de la investigación sobre Crescenzi.

---

<sup>2</sup> Nacido en el seno de una importante familia romana, Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577 - Madrid, 1635) aprendió a dibujar con el pintor tardomanierista Cristóforo Roncalli, que frecuentaba el Palacio familiar situado frente al Panteón de Roma. Antes de su traslado a España, en 1617, Crescenzi actuó como *Soprintendente* de las fábricas del Papa Paulo V, entre 1605-1610, participando en las obras de la Capilla Paolina en Santa María Maggiore o en la decoración de mosaico de la cúpula de San Pedro. Continuando con esta actividad, a su llegada a la Corte, interviene en las obras más emblemáticas que emprende la monarquía, como son el Panteón de El Escorial, el Alcázar Real o el Palacio del Buen Retiro, dedicado no sólo a la arquitectura o la pintura, sino también al mecenazgo y coleccionismo artístico. Para un perfil biográfico de Crescenzi ver SPEZZAFFERRO, Luigi, voz “Crescenzi, Giovanni Battista”, en *Dizionario biografico degli Italiani*, t. XXX, Roma, 1984, pp. 636-641. Destacamos además los capítulos dedicados a Crescenzi en la tesis doctoral de PUPILLO, Marco, *Ricerche sui Crescenzi. Un generazione di nobili romani e il mondo artistico tra cinque e seicento*, Milano, Università degli Studi di Milano, 1996; así como los de BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonell (1583-1660) Arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007 (2003). Recientemente, en 2005, la Dra. Marieke Von Bernstoff ha analizado la actividad como pintor de Crescenzi y el concepto de diletancia artística en su tesis, todavía pendiente de publicación, que lleva por título, *Kunstbetrieb und Malerei im frühen 17. Jahrhundert. Der Fall Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi*.

<sup>3</sup> Hipótesis sugerida por la nota de los embajadores venecianos desde el Vaticano, que informaba sobre la partida a España de Crescenzi relacionándola con un posible interés de la familia Crescenzi por encumbrar al cardenal Pietro Paolo Crescenzi, hermano de Giovanni Battista, al solio pontificio. Si bien parece que existió un distanciamiento entre la familia Crescenzi y la Curia, a partir de 1610, coincidiendo con el progresivo acercamiento a los círculos españoles del Cardenal Zapata, no se ha podido probar esta hipótesis. La nota, en BAROZZI, Niccolò, y BERCHET, Guglielmo, *Relazioni degli Stati europei lette al senato dagli ambasciatori veneti del secolo decimosettimo, Serie III, Italia relazioni di roma*, vol. I, 1877-1878, p. 242, citado por HASKELL, Francis, *Patronos y Pintores; Arte y Sociedad en la Italia Barroca*, Madrid, Cátedra, 1984 (1963), pp. 178-17.

Curiosamente, y hasta hace relativamente pocos años, podía observarse una diferente inclinación de los historiadores, dependiendo del lugar desde el que se situaran, a la hora de considerar y valorar la actividad de Crescenzi. Para los historiadores en territorio italiano la reconstrucción del Crescenzi pintor de naturalezas muertas resultó un objetivo principal a mediados del pasado siglo, mientras que, paralelamente, en España el único objetivo parecía el análisis de su actividad arquitectónica<sup>4</sup>.

Son evidentes las primeras causas que provocaron esta doble orientación, en unos años en los que el flujo de información y comunicación estaban a años luz de los actuales, ya que la actividad que Crescenzi desarrollará principalmente en España aparecía a primera vista ligada a la Arquitectura, siendo determinante su papel como Superintendente de Obras Reales, mientras que en Roma, a falta de una actividad arquitectónica suficientemente consolidada, se intentó hacer de Crescenzi un referente en la difusión de las nuevas corrientes del naturalismo caravaggiesco a través de la *natura morta*, en un momento de redescubrimiento y revalorización de este género pictórico.

Este análisis de la historiografía y metodología empleada para la investigación de Crescenzi nos permitirá comprobar cómo para estudiar la actividad de este personaje será necesario abordar su personalidad artística desde un punto amplio de vista, favoreciendo una lectura global y de conjunto de su actividad, en lugar de investigaciones centradas en aspectos concretos de dicha actividad, relacionando además su figura con el contexto social y artístico en el que se inserta; asimismo se revela fundamental estudiar con atención las fuentes de manera integradora y no excluyente, favoreciendo lecturas e interpretaciones no literales sino ponderadas en relación a los distintos mecanismos y contextos en las que se generan o insertan.

Si comenzamos por la historiografía nacional este estado de la cuestión sobre el “caso Crescenzi”, en palabras del historiador Renè Taylor<sup>5</sup>, comprobamos cómo los primeros historiadores, Llaguno y Ceán Bermúdez, mantendrán un alto concepto de la actividad artística que Crescenzi desarrolló en la Península, influidos sin duda por la lectura de la tratadística moderna, tanto española como italiana<sup>6</sup>.

Llaguno utilizará como fuentes principales para trazar la biografía de Crescenzi, conocido también en España como Juan Bautista Crescencio, por una parte los tratados de arte de los siglos XVII y XVIII, y por otra la documentación custodiada en los archivos españoles.

Dentro de las fuentes literarias que consulta Llaguno, resulta fundamental su conocimiento de los *Diálogos de la Pintura*, escritos por Vicente Carducho y pu-

---

<sup>4</sup> Entiéndase esta “caracterización geográfica” de la historiografía y los historiadores en términos generales, en base a sus distintos intereses y elaborada al margen de la nacionalidad.

<sup>5</sup> TAYLOR, Renè, “Juan Bautista Crescenzi”, en *Academia*, nº 48, 1979, p. 63.

<sup>6</sup> LLAGUNO, Eugenio, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, t. III, Madrid, 1829, pp. 169-174.

blicados en Madrid en 1633. En el Diálogo VIII Carducho realiza un recorrido por las colecciones de arte más importantes del Madrid del momento, visitando la casa de Crescenzi en un momento de consolidación de su actividad en la Corte, cuando efectivamente había sido honrado con el título de Marqués de la Torre y nombrado Superintendente de las Obras Reales<sup>7</sup>. Además de comparar su actividad pictórica con la que desarrollaron los emperadores romanos, en un claro intento de legitimar la nobleza de la pintura, subraya como joya de la colección pictórica del Marqués, el modelo que hizo para los entierros de los reyes, traza que conservaba en su casa, por la cual se llevó a cabo el Panteón del monasterio de San Lorenzo el Real<sup>8</sup>.

Junto a Carducho, serán fundamentales las noticias que sobre Crescenzi nos ofrecen dos coetáneos como fueron Francisco Pacheco y Lázaro Díaz del Valle, que Llaguno pudo conocer directamente o bien a través de Antonio Palomino, quien las utilizará para elaborar la biografía de Crescenzi inserta en su *Parnaso Español Pintoresco y Laureado*<sup>9</sup>.

Pacheco nos informa del concurso organizado en 1627 entre los pintores de la Corte para conseguir la plaza de Ujier de Cámara, en la que Velázquez consiguió el voto favorable de los dos jueces expertos en la materia y nombrados a tal efecto -que fueron el pintor Juan Bautista Maíno y el propio Crescenzi- con su cuadro, hoy perdido, de la *Expulsión de los moriscos*<sup>10</sup>. Además nos habla Pacheco de cómo Crescenzi fue, junto con Velázquez, uno de los pocos artistas estimados por Ru-

---

<sup>7</sup> Una copia de la Cédula de nombramiento realizado el 14 de octubre de 1630 se guarda en Archivo General de Palacio, Cédulas Reales, Registro 13, f. 34 v°. Con respecto al título de Marqués, todavía no se ha localizado documentación que confirme la fecha exacta, aunque se viene situando con anterioridad a octubre de 1626, fecha en la que comienza el proceso para otorgarle el hábito de Santiago, información aportada por TOVAR, Virginia, "Significación de Juan Bautista Crescenzi en la Arquitectura Española del Siglo XVII", en *Archivo Español de Arte*, vol. LVI, nº 215, 1981, p. 298.

<sup>8</sup> La existencia de un modelo para el panteón que Crescenzi guardó celosamente entre sus posesiones podría confirmarse gracias a recientes investigaciones sobre el testamento de Crescenzi llevadas a cabo por BLANCO MOZO, Juan Luis, "Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi", en *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso del CEHA* (Valencia, 1996), Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 194-197.

<sup>9</sup> PALOMINO, Acisclo Antonio, *El parnaso español pintoresco laureado*, t. III, Madrid, Aguilar Maior, 1988 (1715), pp. 203-204; también intercala diversas noticias sobre Crescenzi en las biografías de los pintores Velázquez y Antonio de Pereda.

<sup>10</sup> PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Catedra, 1990 (1649), p. 206. Sobre la relación de Velázquez y Crescenzi, todavía hoy poco analizada, pensamos, como ya hizo Justi, que no sólo Rubens pudo alentar al pintor sevillano a realizar su primer viaje a Italia para perfeccionar su técnica como pintor, sino que también Crescenzi, dado su conocimiento sobre las novedades del arte en Roma, podría recomendarle tal experiencia. Ver JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999 (1933), p. 269. En cuanto a la relación de Velázquez y Crescenzi es interesante la hipótesis planteada por Peter Cherry que atribuye a Velázquez un "Retrato del Marqués de la Torre" inventariado en la colección del Marqués del Carpio en 1688, siendo realizado en agradecimiento por su voto favorable en el concurso de 1627. Ver CHERRY, Peter O., *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 142, n. 40. No obstante, en los documentos relacionados con la testamentaria de Crescenzi no hay ni rastro de un lienzo con semejante objeto, por lo que conviene tomar con cautela esta afirmación a falta de nuevas pruebas.

bens, a quien conocerían durante la misión diplomática que éste desempeñó en Madrid entre 1628 y 1629.

Díaz del Valle también se hará eco de la relación que Rubens y Crescenzi mantuvieron en España, explicando en la biografía del flamenco que “también le premió mucho Juan Bautista Crescenzi, Marqués de la Torre”<sup>11</sup>. Los interesantes manuscritos de Díaz del Valle, especialmente el titulado *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices*, dedicado a Velázquez en 1659, y difundido gracias a su parcial publicación en las *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*<sup>12</sup>, resultan un testimonio de gran valor para el conocimiento de Crescenzi por la familiaridad con que Lázaro trató al pintor Antonio de Pereda, protegido por el Marqués en los últimos años de su vida. Los recientes estudios e investigaciones sobre los escritos de Díaz del Valle nos permiten acceder a un mejor conocimiento de la propia fuente, pudiendo acercarnos con mayor precisión al texto<sup>13</sup>. Por la cercanía y familiaridad que manifiesta, transcribimos algunas de las palabras que Lázaro dedica al Marqués de la Torre:

“Juan Baustista Crescencio Marqués de la Torre, Caballero del hábito de Santiago, hermano del Cardenal Crescencio, y superintendente de las obras de los Alcázares reales de su Magestad. Tuvo gran voto en esta Arte y en todo lo tocante a él, y pintó excelentemente, de él ha de tener su Magestad unos floreros en su Real Palacio. También fue famosísimo Arquitecto como lo mostró en la traza del Panteón de San Lorenzo el Real. De sus grandes habilidades, puedo ser yo testigo porque le visitaba muy familiarmente en su casa, y le vi muchas veces pintar y hacer curiosísimas trazas en papeles, para el servicio del rey nuestro Señor”<sup>14</sup>.

Llaguno utilizó también la *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo de El Escorial* del Padre Francisco de los Santos publicada en 1657, con interesantes noticias sobre la compleja construcción del Panteón, desde su reactivación en 1617/18 hasta la ceremonia de traslado de los cuerpos reales, en marzo de 1654. Santos nos habla del concurso que Felipe III celebró para elegir las trazas con las que continuar la obra del Panteón, interrumpida por diversas dificultades construc-

<sup>11</sup> DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, *Origen y Ilustración del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibujo con un Epílogo y Nomenclatura de sus más ilustres o más insignes y mas afamados Profesores* (1656-1659), en GARCÍA LÓPEZ, David, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, pp. 155 y 253. Es posible, como indica también García López, que Crescenzi hubiera podido conocer a Rubens en Roma, concretamente durante la estancia del flamenco en la ciudad, trabajando en varios cuadros para el altar de la Chiesa Nuova. Es conocida la estrecha relación que vinculó a la familia Crescenzi con San Felipe Neri y la orden de los Oratorianos, y Giovanni Battista tendría oportunidad de seguir directamente los trabajos de Rubens para dicha iglesia.

<sup>12</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, t. II, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1933, pp. 329-393.

<sup>13</sup> Destacamos en este sentido la tesis inédita de RIELLO VELASCO, José María, *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

<sup>14</sup> DÍAZ DEL VALLE, Lázaro (2008), *op. cit.*, p. 227 (f. 31v°).

tivas en tiempos de Felipe II, mencionando a Crescenzi y al aparejador Lizargárate como “Maestros principales en arquitectura” que vinieron de diferentes lugares para hacerse cargo de las obras<sup>15</sup>.

En la *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, el padre Santos mantiene su atribución a Crescenzi: “Consideraron el Sitio, y Crescencio, haziendo y delineando la planta, siguió la forma rotunda que antes tenía”<sup>16</sup>.

La búsqueda de fuentes literarias relativas a Crescenzi no se agota en España. Como hizo Llaguno, Ceán Bermúdez (en la biografía de Crescenzi incluida en su *Diccionario*) utilizó como fuente fundamental las biografías de artistas escritas por el pintor Giovanni Baglione en 1642<sup>17</sup>. Baglione, que trató a Crescenzi en Roma (trabajaría bajo su dirección en la Capilla Paolina en 1605 y ambos frecuentarían la Academia de San Luca en las mismas fechas), mantuvo un fuerte vínculo con la familia, especialmente con el hermano menor, Francesco Crescenzi, después de la marcha de Giovanni Battista a España. La biografía de Crescenzi escrita por Baglione es, quizá, la principal fuente de información para conocer la actividad desarrollada en Roma por Crescenzi antes de su venida a España, informando con detalle sobre las obras en las que participó con sus pinceles, en su labor como Soplrintendente de las obras de Paulo V, o en su interés por la formación y protección de jóvenes talentos en su Palacio como el arquitecto Niccolò Sebregundi o Sebregondi o el pintor Bartolomeo Cavarozzi, también conocido como Bartolomeo dei Crescenzi.

Tras la marcha de Crescenzi a España, Baglione demuestra estar perfectamente informado de la actividad de Crescenzi, y así describe con detalle el lienzo de frutas y cristales pintado por el Marqués como obsequio al Rey Felipe III (recordado también por Díaz del Valle y Palomino), el concurso realizado en El Escorial para escoger las trazas del Panteón, y el regreso a Italia de Crescenzi en busca de broncistas para trabajar en la obra, mencionando entre ellos a Francuccio Francucci, Clemente Censori o Pietro Gatti, todos efectivamente documentados en la obra del Panteón.

Continúa Baglione afirmando que el Palacio del Buen Retiro se comenzó bajo la dirección de Crescenzi, que falleció antes de verlo terminado. Sabe que fue honrado con el título de Marqués de la Torre y el hábito de Santiago y que “*fu dichiarato della Camera Regia*”<sup>18</sup> (aludiendo a su nombramiento como Superintendente de las

<sup>15</sup> SANTOS, Francisco de los, *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de el Escorial*, Madrid, Almiar, 1984 (1657), libro II, Discurso I, f. 117.

<sup>16</sup> Ver referencia en 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.

<sup>17</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1965 (1800), libro II, pp. 372-376; y BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Calzone, 1935 (1642), ff. 364-367.

<sup>18</sup> *Ibid.*, f. 366

Obras Reales), incluso que fue enterrado en la Iglesia del Carmen, errando pocos años su fecha de muerte, que sitúa en 63 años (cuando en realidad, debía tener 58).

Se piensa que los propios miembros de la familia Crescenzi informarían a Baglione de la fortuna en España de Crescenzi, pero no obstante, sorprende la exactitud con la que éste describe, por ejemplo, el cuadro obsequiado al Rey o las obras del Panteón del Escorial, testimonio de gran valor para conocer cual podría ser el estado de la fábrica en un momento de transición entre unas fechas próximas a la muerte de Crescenzi, con la paralización casi total de la obra, y su reactivación a partir de 1645 con un nuevo equipo de trabajadores y el prior Fray Nicolás de Madrid “al frente”<sup>19</sup>.

En ocasiones, la importancia de estas fuentes literarias se ha minimizado al considerar que proceden, en su mayor parte, de personajes cercanos al propio Crescenzi (pensemos por ejemplo en Carducho, Baglione o Díaz del Valle). Esta simpatía condicionaría su capacidad crítica, mostrándonos por ello una visión favorable y generosa del personaje y sus excelencias. Se piensa también que la presencia de Crescenzi en muchas biografías, de nuevo Carducho y Baglione, se justifica tan sólo como ejemplo del noble diletante y aficionado a las artes, en un contexto de reivindicación de los pintores de la nobleza de la Pintura, legitimada como actividad intelectual al margen de la mera representación mecánica o artesanal, e identificada a través de la verdadera nobleza aristocrática que se deleita con la práctica y goce estético<sup>20</sup>.

Es necesario equilibrar en su justa medida el valor y el peso específico dado a estas fuentes literarias, como a cualquier otra fuente, sin poder tomar como verdades absolutas las noticias que refieren, debiendo siempre tratar de argumentarlas con otras noticias o documentación que las contraste. Siguiendo con Llaguno, su biografía de Crescenzi arrastrará ciertos errores, derivados en ocasiones de la información inexacta de estas fuentes, como es la tardía fecha de muerte de Crescenzi, retrasada por Palomino a 1660 que se acaban convirtiendo en lugares comunes para la historiografía posterior<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Ibid.*, ff. 365-366. Otra interesante fuente para la obra del Panteón resulta la descripción del mismo contenida en el *Diario del Viaje a España*, escrito por Cassiano Dal Pozzo, miembro destacado del séquito del Cardenal Barberini en su viaje diplomático a España y Portugal. Para una lectura del mismo remitimos a DEL POZZO, Cassiano, *Diario del viaje a España del Cardenal Francisco Barberini*, edición de Alessandra Anselmi, Madrid, Fundación Carolina, 2004, t. I, p. 204 y t. II, p. 230.

<sup>20</sup> Ver PUPILLO, Marco, “Alletati dal diletto delle Virtù, Giovanni Baglione, I Crescenzi e l’Accademia di S. Luca”, en MACIOCE, Stefania (coord), *Giovanni Baglione (1566-1644), Pittore e biografo di artisti*, Roma, Lithos, 2002, pp. 140-159.

<sup>21</sup> Será Elías Tormo quien sitúe correctamente la fecha de fallecimiento de Crescenzi, teniendo en cuenta la relación del embajador florentino en España, Bernardo Monanni, fechada el 17 de marzo de 1635, comunicando la muerte del Marqués de la Torre (recogida a su vez por JUSTI, Carl (1999), *op. cit.*, p. 310, n. 10). Además Tormo desenreda la confusión que existía entre el Marqués de la Torre, Crescenzi, y su sucesor en el cargo de Superintendente el Marqués de Torres (Don Martín Abarca Bolea, mayordomo del Rey Felipe III desde 1619). Ver TORMO, Elías, “Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda”, en *Pintura, escultura*

No obstante, en los últimos años continúan apareciendo noticias y testimonios que nos refieren la importancia y el prestigio como artista teórico y práctico que Crescenzi debió tener en su época, siendo requerido su parecer como árbitro y juez entendido en materia artística, arquitectura o pintura, en varias ocasiones, algunas más conocidas, como es el caso de las obras del Ochavo y la Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo, y otras no tan estudiadas, como es su participación como Diputado nombrado por Paulo V en 1607 para tratar cuestiones relativas a la regulación del cauce del Tíber<sup>22</sup>. Su fama llegó incluso a oídos del Rey de Inglaterra, Carlos I, para quien trabajó en calidad de marchante artístico, en colaboración con los agentes ingleses en Madrid. Brown y Elliot nos refieren un curioso poema satírico, dirigido al arquitecto Iñigo Jones, en el que Crescenzi es comparado con el propio Jones:

“Pero por qué has oído que el poderoso Rey de España ha hecho a su Íñigo Marqués, ¿pretendes tú que nuestro Carlos te haga tal?, ¡No es propio que todos los reyes hagan lo mismo con ciertas personas! Además quizá su hombre se lo merecía y es un alma noble y honrada. ¿Qué te va a ti en eso? ¡A lo mejor tiene habilidad y juicio para trazar ciudades y templos, pero tú a lo más una taberna! Él quizá construye Palacios; tú, una tienda con ventanas correderas y falsas luces en el techo”<sup>23</sup>.

Llaguno quiso contrastar la información ofrecida por los tratados a través de la documentación custodiada en los archivos españoles, concretamente en el archivo de Palacio en Madrid, elaborando un primer corpus documental para el estudio de Crescenzi. La documentación encontrada le permite confirmar su nombramiento como Superintendente de la Junta de Obras y Bosques, en 1630, y la complicada supervisión de las obras del panteón del Escorial, además de la realización del sepulcro de la Emperatriz Isabel en el coro alto de las Descalzas Reales, la dirección de las obras de Palacio del Buen Retiro, junto al aparejador Alonso Carbonel, y la dirección y traza del edificio de la Cárcel de Corte madrileña (afirmación ésta un tanto sorprendente, ya que nada se rastrea en las fuentes, ni literarias ni documentales que conocemos, sobre la participación de Crescenzi en dicho edificio, posteriormente Palacio de Santa Cruz, que hoy en día, después de incendios y restauraciones varias, alberga el Ministerio de Asuntos exteriores)<sup>24</sup>.

---

y *arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez CSIC, 1949, pp. 308-326. Años más tarde Virginia Tovar zanjará la cuestión al localizar la partida de defunción de Crescenzi en el Libro de Difuntos de la Parroquia de San Martín (TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, pp. 300-301, n. 7).

<sup>22</sup> Con respecto al ochavo y capilla mozárabe remitimos al análisis realizado por SUÁREZ QUEVEDO, Diego, *Arquitectura barroca en Toledo*, Toledo, Caja de Toledo, 1990, pp. 249-272. Para la participación de Crescenzi como Diputado del Tevere, ver PUPILLO, Marco (1993), *op. cit.*, pp. 298-299.

<sup>23</sup> BROWN, Jonathan, y ELLIOT, John, *Un Palacio para el Rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003 (1980), p. 44.

<sup>24</sup> La Cárcel de Corte presenta también una historiografía compleja, documentándose su construcción entre 1629 y 1641. Su planta remite al esquema dado por Covarruvias en el Alcázar de Madrid, mientras que la portada se atribuye indistintamente a Crescenzi, Carbonel o Gómez de Mora. Ver CHUECA, Fernando, “Sobre Arquitectura y Arquitectos madrileños del Siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, t. XVII, nº 72,



Será en relación con la documentación relativa a la fábrica del Panteón, donde Llaguno se encuentra las primeras quejas contra la administración y gestión que de las obras realiza Crescenzi, suficientes para empañar su reputación al concluir que “Juan Bapt.a no pone mano en nada” y “pretende que no se acabe la obra p.a que a él le corran 1.600 ducados cada año”<sup>25</sup>. El golpe definitivo lo darán las Condiciones para la Obra del Panteón, que copia Cean Bermúdez en una nota al texto incluida en la biografía del aparejador Lizargárate, jerarquizando categóricamente las responsabilidades en la obra: “Las trazas -del Panteón- son de Juan Gómez de Mora, y las condiciones para la ejecución de la obra fueron de Lizargárate. Aunque Crescencio era superintendente de toda la obra, su principal dirección era el adorno del bronce”<sup>26</sup>.

Desde entonces, la participación de Crescenzi en la obra del Panteón y, por extensión, en las distintas empresas artísticas que se le atribuían, ha sido progresivamente minimizada, al carecer de una firma que pueda justificar su responsabilidad como ejecutor material; firma y proyectos que, por otra parte, deben forzosamente corresponder a otros profesionales, como el Maestro Mayor de Obras Reales o el aparejador de las mismas, encargados de la realización de trazas parciales de las obras en función de sus conocimientos específicos del oficio<sup>27</sup>.

A partir de este momento, la arrolladora personalidad de Juan Gómez de Mora (material y documentalmente hablando) comienza a perfilarse como el verdadero arquitecto de la España moderna, considerado desde entonces el protagonista en solitario del paulatino avance hacia el barroco que experimenta la Corte madrileña en el primer tercio del siglo XVII, apagándose paralelamente la estrella de Crescenzi<sup>28</sup>.

1945, p. 371; CONDE DE ALTEA, *Historia del Palacio de Santa Cruz (1629-1983)*, Madrid, Ministerio de Asuntos exteriores, 1983 (1949); y TOVAR, Virginia, “La Cárcel de Corte madrileña: Revisión de su proceso constructivo”, en *Revista de Archivo, Biblioteca y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, nº 6, 1980, pp. 7-24.

<sup>25</sup> Estas y otras duras críticas contra Crescenzi aparecen en sendos memoriales remitidos a los ministros de la Junta de Obras y Bosques en 1626, el primero elaborado por el equipo de plateros (Juan Bautista Barinces, Jorge Horembeld y Nicolás Vanderiet), apoyados por Juan Gómez de Mora, y el segundo escrito por el maestro de cantería Martín de Sagasti (ver LLAGUNO, Eugenio (1923), *op. cit.*, pp. 371-372).

<sup>26</sup> LLAGUNO, Eugenio (1829), *op. cit.*, t. III, p. 141, n. 4. Ver también MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “El Panteón de San Lorenzo del Escorial”, en *Archivo Español de Arte*, vol. XXXII, 1959, pp. 199-235 e ÍDEM, “Nuevos datos sobre la Construcción del Panteón del Escorial”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. XXVI, 1960, pp. 230-235.

<sup>27</sup> Remitimos a los estudios de 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, e ÍDEM, “El Maestro Mayor de Obras Reales, sus Aparejadores 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 (Madrid, 1987), Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pp. 271-286.

<sup>28</sup> Fernando Chueca y George Kubler serán dos de los primeros historiadores en cuestionar la profesionalidad e importancia de Crescenzi en la evolución de la arquitectura cortesana, en favor de Gómez de Mora. Los estudios de la profesora Virginia Tovar serán definitivos en este sentido. Ver CHUECA, Fernando (1945), *op. cit.*, pp. 360-374; KUBLER, George, *Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII*, t. XIV de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1957; TOVAR, Virginia, *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.

Tanto Llaguno como Ceán Bermúdez en sus respectivas obras, una dedicada a los arquitectos y otra a los pintores españoles, enfatizaron el papel que Crescenzi desarrolló en España como arquitecto, en detrimento de la facultad pictórica que, sin embargo, ha recabado más la atención de los historiadores en Italia.

Sin entrar en las connotaciones que el término Arquitecto adquirió en la España de los siglos XVI y XVII -con sus diferentes grados de formación, capacidades y competencias, dependiendo del ámbito público o privado, civil o eclesiástico, en que desarrollaran su actividad- sí queremos indicar que la actividad arquitectónica desarrollada por Crescenzi, primero en Roma y después en España, se mueve dentro de una concepción albertiana del término arquitecto en la que, gracias a sus conocimientos teóricos y su habilidad con el dibujo y la perspectiva, es capaz de concebir en su mente el espacio, concretándolo en una traza arquitectónica<sup>29</sup>.

No se han localizado, hasta el momento, testimonios que confirmen una formación específica como arquitecto, pero no hay duda del aprendizaje de Crescenzi como pintor y su capacidad para formar trazas (aunque lamentablemente no se hayan conservado) como las del panteón o las de la fachada del Alcázar, o los esquemáticos bocetos para las reformas de los tejados de la Plaza Mayor de Madrid, que debemos entender como modelos previos a la concreción arquitectónica particular y detallada, tarea que requiere conocimientos específicos del oficio constructivo<sup>30</sup>.

Crescenzi nunca fue Maestro Mayor de Obras Reales. Ocupó en España el cargo específico de Superintendente, un título preeminente de la Real Junta de Obras y Bosques, reservado en exclusiva a miembros de la aristocracia, cuyas competencias amplió notablemente Crescenzi debido a su capacidad y conocimiento en materia de arte y arquitectura, tal y como se especifica en el propio nombramiento. Desde este empleo gestionó, junto al Conde Duque de Olivares, la construcción del Palacio del Buen Retiro y las reformas llevadas a cabo en la fachada del Alcázar de Madrid, imponiendo su criterio por encima del resto de miembros de la Junta y del resto de trabajadores<sup>31</sup>.

En las fuentes documentales y literarias italianas encontramos también una nítida distinción entre el papel de Crescenzi como tracista o arquitecto especulativo

---

<sup>29</sup> Sobre este particular, véase BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “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*, Siracusa, Gangemi, 1998, pp. 35-48; ÍDEM, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, t. I, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

<sup>30</sup> Sobre la fachada del Alcázar ver 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, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” CSIC*, Madrid, Alpuerto, 1990, pp. 81-89 y BLANCO MOZO, Juan Luis (2007), *op. cit.*, p. 163. Con respecto a los dibujos relativos a las cubiertas para la Plaza Mayor, ver TOVAR, Virginia (1981), *op. cit.*, pp. 305-306.

<sup>31</sup> Un análisis de la participación de Crescenzi en las obras del Buen Retiro, y el engranaje administrativo que el Conde Duque organizaría para tomar el control de las obras, en BROWN, Jonathan, y ELLIOT, John (2003), *op. cit.*

y el de otros profesionales dedicados a poner en ejecución los proyectos de aquel. Podemos encontrar un ejemplo en el libro *Palazzi di Roma de' più celebri architetti*, editado en Roma a mediados del siglo XVII. En la explicación que acompaña a los grabados que ilustran la fachada y la planta del palacio Crescenzi, realizadas por Giovanni Battista Falda, se especifica: “*Palazzo dell' Ill.mo S. Marchese Crescentij nel Rione di Colonna alla Rotonda disegno del s.r Gio Batt.a Crescentij pittore et architeto eseguito da Niccolò Sebregundio*”<sup>32</sup>.

No obstante, Giovanni Baglione que, por otra parte, informa detalladamente de la actividad como pintor de Crescenzi incluso en España, nada recoge sobre esta particular intervención limitándose a mencionar que las ventanas y la portada principal del palacio (destruida en posteriores restauraciones), fueron obra de Sebregondi, por lo que veremos cómo será este arquitecto, no demasiado conocido por otra parte, quien aparezca al frente de la empresa en otras fuentes importantes, como el *Ritratto di Roma moderna* editado por Filippo de Rossi en 1645<sup>33</sup>.

Mientras tanto, en Italia los historiadores permanecían absolutamente ajenos a este tipo de controversias sobre las capacidades arquitectónicas de Crescenzi, dirigiendo su atención a su actividad como pintor.

A mediados del siglo pasado un subversivo y provocador artículo, escrito por el historiador Roberto Longhi, marcará el resurgir del interés por el estudio e investigación de la actividad pictórica de Crescenzi. A partir de una lectura (un tanto personal) de las *Vite* de Giovanni Baglione, Longhi considera como iniciadores de la llamada *natura morta caravaggiesca* a tres pintores, por otra parte, prácticamente desconocidos para la crítica y sin ninguna obra documentada con seguridad: Tommaso Salini, Pietro Paolo Bonzi y Giovanni Battista Crescenzi<sup>34</sup>. A raíz de este artículo y de la exposición itinerante *La Natura Morta Italiana* celebrada en Nápoles, Zürich y Rotterdam, fundamental para el estudio y revalorización de este género considerado hasta entonces menor por la historiografía, historiadores como Mina Gregori o Carlo Volpe se afanaron en la búsqueda e identificación de las características principales del estilo pictórico de Crescenzi en base a un pequeño grupo de obras atribuidas a sus pinceles sin una suficiente solidez documental, con el objetivo de asignarle un papel decisivo en la difusión de un nuevo estilo marcado por el claroscuro y el *naturalismo* de Caravaggio, en la temprana fecha del primer decenio del siglo XVI<sup>35</sup>. La Academia que según Baglione mantenía la familia

<sup>32</sup> FERRERIO, G.B. y FALDA, G.B., *Palazzi di Roma de' Più celebri architetti*, Roma, Gio. Jacomo de Rossi alla Pace, 1653, f. 37.

<sup>33</sup> Ver PUPILLO, Marco, “La commitenza Crescenzi e gli architetti”, en DONADONO, Laura, *Il palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, Roma, Gangemi, 2005, pp. 15-32.

<sup>34</sup> LONGHI, Roberto, “Un momento importante per la Storia della Natura morta Italiana” en *Paragone*, nº 1, 1950, pp. 34-39.

<sup>35</sup> AA. VV., *La Natura Morta Italiana*, catálogo de la exposición (Nápoles, 1964), Milano, Alfieri & Lacroix, 1964; GREGORI, Mina, “Notizie su Agostino Verrocchi e un'ipotesi per Giovanni Battista Cre-

Crescenzi, con Giovanni Battista al frente, sería el foco donde cristalizan estas nuevas tendencias<sup>36</sup>.

No obstante, si analizamos las pocas obras atribuibles con seguridad a Crescenzi, entre ellas el *San Antonio Abad* de la Abadía de San Eutizio en Piedivalle (Perugia, Italia), encontramos cómo la práctica de este nuevo estilo no parece confirmarse en una fase tan temprana, al mantener unas características muy semejantes al tardomanierismo desarrollado por su maestro Cristoforo Roncalli<sup>37</sup>. Sin embargo el interés de Crescenzi por la *natura morta* es evidente y así lo confirma, además de las noticias ya dadas por Baglione, el gusto por este género presente en sus pintores protegidos, tanto Bartolomeo Cavarozzi como el español Pereda, sus contactos con pintores como Juan Van der Hamen y Juan Fernández el Labrador, así como alguna obra firmada y fechada por el Marqués con estos motivos<sup>38</sup>.

Sólo en los últimos años podemos comprobar cómo algunos historiadores italianos comienzan a interesarse por la historiografía y la riqueza de información que aportan las fuentes españolas para trazar un perfil más ajustado de la actividad en la Roma de Paulo V de Crescenzi. Del mismo modo, en España desde el pionero artículo de Taylor, hasta las últimas investigaciones de Blanco Mozo, asistimos a un creciente interés por el estudio de la actividad de Crescenzi atendiendo de nuevo a la pluralidad de fuentes, interpretándolas desde nuevas perspectivas, en cierta medida posibles gracias al mejor conocimiento del contexto histórico-artístico en el que se generan dichas fuentes.

En este sentido quizá sea necesario redimensionar la actividad como arquitecto de Crescenzi, valorando equilibradamente su capacidad para dar modelos e ideas que generan espacios nunca vistos en el arte español, estudiando con mayor aten-

---

scenzi”, en *Paragone*, año XXIV, nº 275, 1973, pp. 36-56, y VOLPE, Carlo, “Una proposta per Giovanni Battista Crescenzi”, en *Paragone*, año XXIV, nº 275, 1973, pp. 25-36.

<sup>36</sup> El primer análisis de esta Academia en GRELLE, Anna, “I Crescenzi e l’Accademia di Via Sant’Eustachio”, en *Commentari*, XII, 1961, pp. 120-138. Una nueva propuesta interpretativa en PUPILLO, Marco, “Allettiati dal diletto delle Virtù, Giovanni Baglione, I Crescenzi e l’Accademia di S. Luca”, en MACIOCE, Stefania (coord.), *Giovanni Baglione (1566-1644), Pittore e biografo di artisti*, Roma, Lithos, 2002, pp. 140-159.

<sup>37</sup> Un estudio del lienzo en BARROERO, Liliana, “Casa Crescenzi a Sant’Eutizio”, en *Pittura dell’600. Ricerche in Umbria*, catálogo de la exposición (Spoleto, 1989), Perugia, Benucci, 1989, pp. 252-264, y PUPILLO, Marco, “Giovanni Battista Crescenzi, S. Antonio Abad” en ZUCCARI, Federico (dir.), *La regola e la fama. San Filippo Neri e l’arte*, catálogo de la exposición (Roma, 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 520-521.

<sup>38</sup> Pionero en subrayar la influencia de Crescenzi en el desarrollo del bodegón barroco español fue PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura Italiana del Siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid: Fundación Valdecilla, 1965, p. 114. Con respecto al pequeño bodegón que Crescenzi regaló a Casiano del Pozzo y sus diferentes atribuciones a Crescenzi o Van Der Hamen, ver GUARINO, Sergio, “Giovanni Battista Crescenzi. Natura Morta con frutta”, en SOLINAS, Francesco (ed.), *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catálogo de la exposición (Roma, 2000), Roma, De Luca, 2000, pp. 101-102, y FARINA, Viviana, “Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), Bodegón con uvas y peras encima de una mesa de piedra”, en *La Almoneda del Siglo*, catálogo de la exposición (Madrid, 2002), Madrid, Museo del Prado, 2000, pp. 210-212.

ción la figura del Superintendente, tanto en Italia como en España, clave para entender el alcance de las competencias y responsabilidades que atañerían a Crescenzi en las obras en las que participa, en Roma y en Madrid<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Un primer análisis del papel de *Soprintendente* en SPEZZAFFERRO, Luigi, “Un Imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi”, en *Ricerche di Storia dell’Arte*, nº 26, 1985, pp. 50-73. Tras analizar una parte de la documentación custodiada en el Archivo Vaticano sobre las obras de la Capilla Paulina en Santa María Maggiore, Spezzafferro considera que el rol desempeñado por Crescenzi fue meramente administrativo sin mayores responsabilidades artísticas. Recientemente Marco Pupillo ha destacado el papel específico del *Soprintendente* en materia artística y su responsabilidad desde la fase proyectiva hasta la tasación final de la obra. Ver PUPILLO, Marco (1996), *op. cit.*, pp. 168-218. En España el cargo de Superintendente ha sido examinado por BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (1987), *op. cit.*, pp. 271-286, y también GARCÍA MORALES, María Victoria, “El Superintendente de Obras Reales en el Siglo XVII” en *Reales Sitios*, año XXVII, nº 104, 1990, pp. 65-74, insistiendo en lo excepcional del nombramiento de Crescenzi en el cargo.