

# La entrada triunfal del VIII Conde de Oñate en Nápoles: recreación alegórica de un retrato perdido pintado por Jusepe de Ribera

Ana MINGUITO PALOMARES  
Universidad Complutense de Madrid  
anaminguito@gmail.com

Recibido: 16 de octubre de 2013

Aceptado: 9 de octubre de 2014

## RESUMEN

Identificamos y analizamos a continuación un dibujo anónimo aparecido entre los fondos del Museo del Prado que representa al VIII conde de Oñate, Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, entrando en Nápoles. Estudiamos aquí sus características como ejemplo de imagen utilizada para la consolidación del poder en el siglo XVII. Nuestra hipótesis es que el retrato ecuestre del conde que protagoniza la escena es una copia del retrato desaparecido que le hizo Jusepe Ribera. El autor atribuido del dibujo, Nicolas Perrey, completa esta figura con una recreación alegórico-simbólica donde se identifican las virtudes del gobernante al que se ensalza. Este dibujo recrearía la ceremonia de apertura del Palazzo degli Studi tras la revuelta de Masaniello, ceremonia consagrada con la publicación del *Theatrum Omnium Scientiarum*, que fue celebrada con claras intenciones propagandísticas de reestablecimiento del orden y afirmación del poder español en la zona.

**Palabras clave:** Nápoles, Masaniello, conde de Oñate, Jusepe Ribera, Nicolas Perrey, entrada triunfal, *Theatrum Omnium*.

## Triumphal Entrance of 8<sup>th</sup> Count of Oñate in Naples: an Allegorical Drawing of a Lost Portrait by Jusepe de Ribera

### ABSTRACT

In this paper we identify and analyze an anonymous drawing that has turned up in the Museo del Prado's collection. This drawing depicts the triumphant entrance into Naples of the 8th Count of Oñate Íñigo Vélez de Guevara y Tassis. We account for its characteristics as an example of an image used to consolidate power in the 17th century. We propose that the equestrian portrait of the count of Oñate, which dominates the scene, is a copy of a lost portrait by Jusepe Ribera. We attribute the authorship of the drawing to Nicolas Perrey, who completes the picture with an allegorical-symbolic recreation of the virtues of the ruler being acclaimed. The drawing recreates the ceremony organized for the opening of Palazzo degli Studi after the Masaniello riots. This ceremony, explained in the publication *Theatrum Omnium Scientiarum*, was celebrated with clear propaganda intentions in order to restore social order in Naples and strengthen the Spanish power in the kingdom.

**Key words:** Naples, Masaniello, Count of Oñate, Jusepe Ribera, Nicolas Perrey, Triumphal Entrance, *Theatrum Omnium*.

## 1. PRESENTACIÓN

Recientemente ha podido ser identificado entre los fondos del archivo del Museo del Prado un dibujo a lápiz y pluma de considerables dimensiones (fig. 1), de gran interés tanto por su factura como por su composición y tema<sup>1</sup>. Se trata de una representación de la entrada triunfal en Nápoles del virrey Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, VIII conde de Oñate (1597-1658), como nuevo virrey tras su victoria sobre los rebeldes.

Este Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate y III conde de Villamediana, en el año 1648 acude a Nápoles procedente de Roma (donde ejercía como embajador del rey Felipe IV ante la Santa Sede) por expresa orden real para sofocar una revuelta popular que amenazaba el equilibrio del dominio español en Europa. Conocida como revuelta de Masaniello<sup>2</sup>, tras recuperar el control del territorio es nombrado virrey y su mandato se extiende allí de 1648 a 1653<sup>3</sup>. Entre los documentos que conservamos de la época (crónicas y correspondencia administrativa y privada), los autores coetáneos a su figura coinciden en destacar en sus escritos sus grandes dotes diplomáticas para aunar intereses políticos entre los diferentes grupos de poder allí imperantes (nobleza, clero y gobierno civil). Destacan también la significación de sus reformas para modernizar la ciudad de Nápoles, como la adecuación de plazas y vías principales de la capital, el saneamiento de su red hídrica, su proyecto sobre el puerto marítimo (inconcluso), o las reformas emprendidas en el palacio real<sup>4</sup>. Todos ellos destacan de él su exitosa trayectoria militar, ya que fue el artífice principal de la recuperación de un reino sublevado, y durante su mandato desarrolló una de las campañas militares más exitosas desarrolladas por los españoles en Italia, la campaña en los presidios toscanos. Planificada desde el Reino y desde Madrid en coordinación con el resto de los estados italianos bajo autoridad de los Austria desde el año 1649, y ejecutada al año siguiente en 1650, será rememorada desde todos los rincones de Europa por cronistas y artistas de la época<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> La generosidad de Gabriele Finaldi al poner a mi disposición esta obra, el constante interés del prof. Joan Lluís Palos por facilitar la labor investigadora, así como la implicación de José Luis Colomer al dedicarme su tiempo y proponerme interesantes hipótesis técnicas para un correcto estudio de esta fuente, han sido imprescindibles para que pueda presentar ahora este trabajo.

<sup>2</sup> La bibliografía sobre este episodio es vastísima, con estudios ya clásicos como los de GALASSO, G.: *Napoli spagnola dopo Massaniello: politica, cultura, società*, Florencia, 1972; Otros muchos como B. Croce, G. Coniglio, A. Musì, G. Muto, R. Villari o M. A. Visceglia han profundizado también sobre este siglo interesándose en aspectos económicos, políticos, sociales y culturales de estos años. Entre las últimas publicaciones que lo abordan, VILLARI, R.: *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero 1585-1648*. Milán, Mondadori, 2012; entre los análisis historiográficos sobre el periodo, ENCISO, I.: "Revueltas y alzamientos en Nápoles. La crisis de 1647-1648 en la historiografía" en *Stud. His., Hª. Mod.* 26 (2004), pp. 129-153; para una clasificación de fuentes véase además, MINGUITO, A.: "El relato de una revuelta fracasada. Masaniello y los años del gobierno del virrey conde de Oñate (1647-1653) en las crónicas de la época" en R. QUIRÓS y C. BRAVO: *En tierra de confluencias. Italia y la monarquía de España, siglos XVI-XVIII*, Albatros, Valencia, 2013, pp.41-51.

<sup>3</sup> Sobre la gestión de este virrey en el territorio, MINGUITO, A.: *Nápoles y el virrey conde de Oñate. La estrategia del poder y el resurgir del reino (1648-1653)*. Madrid, Silex, 2011.

<sup>4</sup> Mucho se ha escrito sobre la evolución arquitectónica y estilística del edificio, entre las publicaciones más recientes, PALOS, J. L.: *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles*, Valencia, PUV, 2010.

<sup>5</sup> Véase sobre esta campaña, MINGUITO, *op. cit.* (nota 3), pp. 355-384. Entre las fuentes y sobre los enfrentamientos en Toscana contra los franceses, GUALDO PRIORATO, G.: *Historia*, parte IV, Venecia, Turrini, 1651,



**Fig. 1.** Dibujo inédito del conde de Oñate a caballo en su entrada en Nápoles. Madrid. Museo Nacional del Prado. D2204. Copyright Museo Nacional del Prado.

Es también, y aquí entramos en materia directa con el asunto que nos ocupa, uno de los virreyes que más lustro dio a la vida cultural del reino. No sólo recuperó la vida social de la corte con la celebración de fiestas y cabalgatas, la mayoría de ellas con claro interés propagandístico de su figura como nuevo garante del orden establecido, o recuperó la tradición carnavalesca<sup>6</sup>, sino que durante su mandato se registra la actividad de cerca de una veintena de academias literarias, en algunas de las cuales participaba<sup>7</sup>. Permitió y fomentó en ellas el intercambio de ideas de tradicionalistas y *novatores*, lo que vuelve a perfilarse como hombre conciliador y gran diplomático. El espacio por excelencia para la difusión y el cultivo de esta actividad intelectual y científica, la Universidad, donde se dan a conocer y se controlan en cierta forma

pp. 31 y ss. Véase además DEMARIA, G.: “*La guerra di Castro e la spedizione de presidii (1639-1649)*”, *Miscellanea di storia italiana*, 35:4 (1898), pp. 191-256.

<sup>6</sup> Sobre esta actividad cultural en la corte y en la ciudad véase MINGUITO, A.: “El resurgir de la corte. Fiestas y actos públicos durante el virreinato del VIII conde de Oñate (1649-1653)”, en COLOMER, J. L. (dir.): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2009, pp. 323-338; entre los estudios más completos que analizan el uso político de estos actos públicos, HERNANDO, C. J.: “Teatro del honor y ceremonial de la ausencia. La corte virreinal de Nápoles en el siglo XVII” en ALCALÁ-ZAMORA, J. y BERENGUER, E. (coords.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, pp. 591-674.

<sup>7</sup> Véase elenco de todas ellas en MAYLENDER, M.: *Storie delle accademie d'Italia*, Bolonia, L. Cappelli, 1926-1930, 5 vols.

estas nuevas tendencias intelectuales que recorren Europa en estos años centrales del siglo XVII, es uno de los lugares que más interés tiene en recuperar tras los hechos revolucionarios. Su edificio, actual Museo Arqueológico, fue mandado construir por Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, e inaugurado con una fastuosa ceremonia<sup>8</sup>.

Conocido en la época como Palazzo degli Studi, resultó devastado tras la revuelta de Masaniello. Oñate lo reconstruye y reabre el curso académico con un acto inaugural que recuerda a estos años pasados para el que se adorna el edificio convenientemente, y que queda inmortalizado con la publicación de una obra laudatoria titulada *Theatrum omnium scientiarum sive apparatus quo exceptus fuit exc.mus princeps D. Innicus de Guevara et Tassis, comes de Oñate & Villamediana & ac neapolitani regni prorex sapientissimus in neapolitana academia in instauratione studiorum anni MDCXLIX cum post sedatos neapolitani regni tumultus tanto principe auspice neapolitana pallas armorum turbine pene obruta caput erexit. Profesores gymnasii neap.ni moecenati suo vere optumo, vere maxumo, grati animi ergo. P.D.C.* Publicada en 1650, esta obra describe lo acontecido en noviembre de 1649, momento en que tiene lugar este acto inaugural<sup>9</sup>. La función principal de esta publicación será la de dejar constancia del triunfo del virrey español sobre el reino y ensalzar su figura como gran militar, político y hombre de letras. Este dibujo, íntimamente relacionado con el aparato escenográfico que se crea con esta ocasión y con este objetivo como veremos, reproduce en su parte izquierda, tal y como argumentaremos en las páginas que siguen, el cuadro pintado por Jusepe de Ribera que presidió este acto inaugural en el Palazzo degli Studi de Nápoles. El autor del dibujo completa el retrato ecuestre que protagoniza la escena con una recreación alegórica con virtudes. Esta imagen ha de entenderse por lo tanto no como una representación de un hecho histórico determinado sino como una interpretación libre del autor que ensalza a la figura del virrey.

Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate y III de Villamediana es en definitiva uno de los virreyes españoles más renombrados en su época por sus intervenciones en el reino y por su legado. Junto a Pedro de Toledo, la historiografía más reciente le sitúa entre los gobernantes más significativos por su labor en el virreinato napolitano.

## 2. UNA COPIA DE UN CUADRO DE RIBERA DESAPARECIDO

Expongamos en primer lugar las razones que nos han llevado a identificar en este dibujo la copia de un cuadro de Ribera, artista que en una primera aproximación a su obra, profusamente estudiada, no guarda similitud estilística aparente con la composición aquí representada. Son muy pocas las representaciones artísticas que conocemos del virrey conde de Oñate. Hasta el momento se cifran en tres o cuatro

<sup>8</sup> Véase ENCISO, I.: *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el conde de Lemos*. Madrid, Actas, 2007, pp. 663-674.

<sup>9</sup> Véase en GARCÍA MAHIQUES, R., MÍNGUEZ, V. y ZURIAGA, V.: “Theatrum omnium scientiarum (Nápoles, 1650)”, en LÓPEZ POZA, S. (ed.): *Florilegio de estudios de emblemática. A florilegium of studies on emblematic*, Sociedad de Cultura Valle Inclán, La Coruña, 2004, pp. 399-410.

pinturas y algunos grabados<sup>10</sup>. Uno de sus cronistas oficiales, Innocenzo Fuidoro, ya refería en su obra noticias claras de dos de sus retratos más conocidos. Lo hacía al señalar la labor cultural y de mecenazgo artístico del conde en el reino. Iñigo Vélez de Guevara hizo importantes reformas en el palacio real napolitano, pero sin duda entre las más conocidas se encuentran la decoración de dos salas del palacio, “en una de ellas colocando en la cubierta abovedada las armas gentilicias de S.M. junto con otras pinturas y trabajos en oro, y en la otra, muy bien compartimentada en casetones con suma diligencia y estudio, haciendo retratar al natural a todos los virreyes o lugartenientes y capitanes generales que han sido austriacos, comenzando por Gonzalo de Córdoba, llamado el Gran Capitán, hasta S. E., que está retratado dos veces, como soldado y como virrey, tras la empresa de la reconquista de Longón”<sup>11</sup>. Los trabajos de decoración de esta sala se encargaron a Massimo Stanzione<sup>12</sup> pero parece que este encargo fue continuado por otros artistas que también intervinieron en ella. Así,

*or salita la prima tesa di questa scala, vedesi divisa in due braccia, una che va alla Sala Regia, l'altra alla Capella, e dalla Sala detta de' Vicerè, fatta dal Conte d'Onnat, il quale vi collocò i ritratti di tutti i Signori Vicerè, che han governato il Regno dal Re Católico in questa parte; e la maggior parte sono del pennello del nostro cavalier Massimo, e d'altri valentuomini. Nel ritratto del Conte d'Ognat vi si vedono dipinti a' piedi un lupo, e un'agnello, che mangiano assieme, e per dimostrare dopo d'avere sedati i rumori popolari, di avere introdotta nel Regno, colla sua giustizia, una quiete grande.*<sup>13</sup>

Esta sala, conocida a partir de este momento como la sala “dei Vicerè”, sufrirá transformaciones decorativas con el paso del tiempo. Los retratos pintados al fresco, hoy desaparecidos, han sido relacionados con la serie de grabados de virreyes que el cronista Domenico Antonio Parrino decidió incluir en su obra para ilustrarla<sup>14</sup>. Aun sin autoría, en su mayoría podrían ser atribuidos a Federico Pesche o Pesca<sup>15</sup>. Efectivamente estos grabados toman su inspiración en estos retratos, tal y como vemos

<sup>10</sup> Si bien con algunos errores de atribución, véase, ANSELMI, A.: “I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate ed un ritratto di Ribera”, *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 293-304.

<sup>11</sup> Noticia referida al mes de diciembre de 1650, en FUIDORO, I.: *Succesi del conte d'Oñate 1648-1653*, Nápoles, Società Napolitana di Storia Patria, 1932, p. 164; Véase sobre el tema, MAURO, I. y MANFRÈ, V.: “Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie dei ritratti di vicerè e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola”, en DE VITO G. (ed.): *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 2010-2011*, Nápoles, Arte 'm, 2011, pp. 107-135.

<sup>12</sup> “que S.E ha decidido hacer en esta sala por el famoso pintor caballero Massimo de los 43 virreyes que hasta el presente han estado en este reino” (aviso del 10 de diciembre de 1652 en ASE B5199), cfr. BIANCONI, L. y WALKER, TH.: “Dalla finta pazze alla Veremonda: storie dei Febi Armonici”, en *Rivista italiana di Musicologia*, 10 (1975), pp. 379-454.

<sup>13</sup> CELANO, C.: *Delle notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli, per gli signori forastieri*, Nápoles, Salvatore Palermo, 1792, p. 107.

<sup>14</sup> PARRINO, D. A.: *Teatro eroico e politico dei governi dei vicerè di Napoli*, Nápoles, 1693.

<sup>15</sup> La atribución a este grabador la hacemos basándonos en la firma que aparece de su mano en algunos de estos grabados, como es el caso de los grabados de Carlo della Noia; Pedro Fernández de Castro, VI conde de Lemos; Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba; García de Avellaneda y Haro, conde de Castrillo; o Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio. Francesco de Grado es el otro grabador que aparece en esta publicación firmando algunas de sus obras.

que sucede en el caso del grabado del conde de Oñate, donde el lobo y el cordero aparecen en un casetón arriba a la derecha.



Fig. 2. Retrato del virrey Oñate. Grabado extraído de D. A. Parrino. Sevilla. Universidad de Sevilla. Fondo Antiguo. Signatura: A 014/154-156.

Volviendo a la cita de Fuidoro y con todos estos elementos a la vista, podemos concluir que el conocido grabado que reproduce Parrino en el *Teatro eroico* del conde de Oñate (fig. 2) recrearía el fresco que decoraría una de las paredes de esta sala, donde aparecería retratado como virrey, con el lobo y el cordero, en señal de pacificación del reino. El segundo retrato que decoraría esta sala sería el realizado por Massimo Stanzione donde aparece representado como soldado, con el bastón de mando, traje de gala, y el fuerte de Porto Longone al fondo (que no el puerto de Nápoles) recordando la hazaña militar lograda (fig. 3). La sala de los virreyes verá completada su decoración años más tarde, ya en época austriaca durante el gobierno del conde Von Daun<sup>16</sup>, de la mano de Paolo de Mattheis<sup>17</sup>. Un tercer retrato “*del signor conte d'Ognatte senza cornice*” queda documentado en el inventario realizado en 1655 del

<sup>16</sup> Wirich Philipp Lorenz von und zu Daun, príncipe de Thiano, fue virrey de Nápoles en dos ocasiones, de 1707 a 1708, y de 1713 a 1719.

<sup>17</sup> “Questa Sala è stata abbellita, in tempo del governo dell’Eccellentiss. Conte di Daun Vicerè, con essersi ritoccati tutti i ritratti, e fattevi le loro cornici di stucco, e fatta di nuovo la volta di canne stuccata. Il quadro

regente del Consiglio Collaterale, Ettore Capecelatro, marqués de Torelo. Dado que el conde acaba de abandonar dos años antes el reino, puede que este retrato sea uno de los dos anteriores, que queda en manos de Capecelatro y que posteriormente recupera la familia<sup>18</sup>.



**Fig. 3.** Retrato ecuestre de VIII conde de Oñate de M. Stanzone, con la fortaleza de Porto Longone al fondo (óleo sobre lienzo, 305x240 cm). Madrid. Instituto de Valencia de Don Juan.

El cuarto (o tercer) retrato del virrey realizado durante su gobierno es, en fin, el pintado por Jusepe de Ribera que aparece recogido al menos en dos fuentes de la época. Lo dice Giovanni Cesare Cacace en su *Theatrum omnium*, obra sobre la que fundamentamos nuestra hipótesis, y por la que vinculamos el cuadro desaparecido con el dibujo. Así, en la página 78 de esta obra, sobre la que nos detendremos con más detalle en próximas páginas leemos:

Super has Scientiarum icones inter pensilis ambulachri quod' medios secat Theatri parietes, proiecturas, Tabula erat nostril Excellentissimi COMITIS Imaginem referens

---

grande a fresco, rimpetto alla porta, e molti ritratti de' Signori Vicerè pro tempore, sono stati dipinti da Paolo de Mattheis", en CELANO, *op. cit.* (nota 13), p. 156.

<sup>18</sup> Archivio di Stato di Napoli (ASN), Notaio Carlo Piscopo 1032, prot. 21, f. 420, en LABROT, G.: *Collections of paintings in Naples, 1600-1780*, K. G. Saur, 1992, p. 103.

mira Iosephi Reverae expectam solertia, è regione solij constituta, quod iile inessurus erat<sup>19</sup>.

La existencia de este cuadro queda además vinculada a dos noticias del archivo familiar de los condes de Oñate. El inventario de bienes de Catalina Vélez de Guevara, IX condesa de Oñate, de 1684, recoge “otra pintura donde está retratado el señor conde de Oñate a caballo con marco dorado y unas figuritas negras de cuatro varas de largo y tres de ancho poco más o menos<sup>20</sup>”. La tasación de estos bienes, realizada meses más tarde, ya en 1685, por Juan Carreño de Miranda refleja la existencia de “un retrato del señor conde de Oñate de caballo cuando entró en Nápoles con marco dorado de Joseph Rivera de cuatro varas de alto y dos y media de ancho en 4m y 400 reales<sup>21</sup>”. Nos encontramos aquí con dos descripciones de cuadros del conde a caballo con marco dorado, con diferencias de medición, y con atribución para uno de ellos. Comparando el inventario de 1684 con la tasación de 1685 vemos que la descripción que se hace de los bienes que están en poder de esta Casa es prácticamente idéntica. Sólo en este caso y en algún otro aislado<sup>22</sup> encontramos diferencias en descripción y en medición. En primer lugar, si consideramos que se trata de dos cuadros diferentes, ¿podemos pensar que al menos uno de ellos hace alusión al retrato realizado por Stanzione? Nuestra hipótesis es que no, a pesar de que la historiografía actual ha hecho la equivalencia directa entre la cita recogida en la tasación de 1685 y este retrato ecuestre<sup>23</sup>. Veamos por qué entendemos que Stanzione no está aquí representado. El primero de los retratos ecuestres, descrito en el inventario de 1684, sí tiene similitud en medidas con el conocido retrato, sin embargo, no encontramos elementos en él asimilables a su descripción donde se nos habla de “unas figuritas negras”. El segundo cuadro, el de la tasación de 1685, también guarda relación en dimensiones con el retrato de Stanzione, sin embargo, no es Nápoles lo que representa Stanzione sino Porto Longone. La composición del retrato de Stanzione tampoco nos llevaría a describirlo como “una entrada en Nápoles”. Con esto concluimos que el cuadro pintado por Stanzione no se ajusta a las descripciones de retratos a caballo del conde que aparecen en este inventario y posterior tasación. Hay que señalar además que la copia conocida del inventario del VIII conde donde debiera aparecer, tampoco

<sup>19</sup> “Por encima de estos estandartes de las ciencias colocados entre las proyecturas del pasillo lleno de colgaduras que divide las paredes del TEATRO, se alzaba el cuadro que representaba [*referens*] la imagen de nuestro excelentísimo conde pintada por el admirable talento de José de Ribera, colocada en la zona del solio [*solii*] donde él iba a sentarse”. Todos los textos extraídos del *Theatrum omnium* han sido traducidos por el prof. Manuel Crespo Losada, al que reitero mi agradecimiento por el interés y el tiempo dedicado a este proyecto.

<sup>20</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), leg. 11162, fol 34v. (dentro del “Inventario de bienes de la señora condesa de Oñate ante Jn. Basallo, 1685”).

<sup>21</sup> AHPM, leg 11162, parte 2ª, f. 89r. Las pinturas que aparecen en esta tasación fueron publicadas en BURKE, M. B. y CHERRY, P. (auts.) y GILBERT, M. L. (ed.): *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, California, Provenance Index of the Getty Information Institute, vol. I, 1997, pp. 798-809.

<sup>22</sup> Véase descripción del retrato de la princesa de Tribulzio (1684 véase f. 34v; 1685 véase p. 800) y de un grupo de láminas (detalladas en la tasación de 1685, p.799, frente a una descripción genérica en el inventario de 1684, f. 83v).

<sup>23</sup> Véase GILBERT, M. L. (ed.): *op. cit.* (nota 21), p. 800; DELGADO y SÁNCHEZ-ARJONA, M. (dir.): *Mil años del caballo en el arte hispánico*, cat. exp. Sevilla, Real Alcázar, [s. l.]: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 211.



recoge ningún retrato suyo de ningún tipo<sup>24</sup>. Hasta la fecha estos son por lo tanto los únicos documentos notariales que conocemos sobre el devenir patrimonial de la familia. Con esta información de la que disponemos, solo podemos concluir que durante el siglo XVII este cuadro de Stanzione no estuvo en manos de los condes, a falta de conocer nuevos documentos referidos a otros miembros del linaje que pudieron haber atesorado la obra. Probablemente este retrato quedó en Nápoles hasta que con la entrada a principios del siglo XVIII de la dinastía austriaca la sala de los virreyes fue reformada. No hay noticia de cuándo pudo entrar en el patrimonio familiar este retrato que hoy en día es sobradamente conocido, pero sí sabemos que la primera mención a este retrato aparece en un testamento de 1892<sup>25</sup>. La autoría a Stanzione no ha sido nunca cuestionada y queda documentada por Sánchez Cantón cuando cataloga las obras pertenecientes a esta familia<sup>26</sup>. En 2001, con la restauración del lienzo y la aparición de la firma original que presenta, esta atribución queda definitivamente confirmada<sup>27</sup>. Volviendo ya a la documentación que analizamos del siglo XVII, veamos entonces a qué obra u obras se hace alusión con estas dos citas documentales del inventario y la tasación del patrimonio de los condes de Oñate. Las huellas de la “pintura con figuritas negras” se pierden en 1685, y a partir de entonces la documentación notarial que recoge toda la gestión patrimonial de la familia durante el siglo XVII solo da noticias, entre las pinturas, de un único retrato del conde a caballo, que como acabamos de argumentar, no es el de Stanzione<sup>28</sup>.

¿Qué relación puede establecerse entre el dibujo que estudiamos y estos retratos a caballo inventariados? La descripción de 1684 encuentra relación con el dibujo en la descripción “con figuritas negras” que se detalla<sup>29</sup>. Es sin embargo la descripción de la tasación de 1685 la que se revela en este sentido de mayor interés ya que es la que nos habla de “una entrada en Nápoles”, que es el motivo representado en el dibujo. Pensamos que dada la cercanía de ambos documentos estamos ante un único cuadro, que recibe una descripción más completa a la hora de ser tasado. Al estudiar la tasación de 1685, además, se observa que el único cuadro que aparece descrito con una nomenclatura de medición diferente al resto (en alto y ancho, en vez de en largo y ancho) es el identificado como obra de Ribera. Es además el único donde se da dato explícito de autoría. Esta atribución intencionada ha de deberse al deseo de la familia de dejar constancia del valor del cuadro ¿quizás porque por su apariencia no fuese fácilmente identificable con la obra del pintor al no estar firmado? De ser así tendríamos un nuevo apunte que nos acerca a la composición del dibujo que estudiamos. Es

<sup>24</sup> A. MINGUITO, *Poder, linaje y cultura. La corte del virrey D. Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, en Nápoles (1648-1653)*. Memoria de licenciatura. Madrid, UCM, 1999, p. 354 y ss.

<sup>25</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de don Juan*, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1923, p. 128.

<sup>26</sup> “La atribución a Massimo Stanzione de este lienzo, además de ser la tradicional, no está contradicha por el estilo y la técnica bien característicos” en SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 25), p. 241.

<sup>27</sup> DELGADO y SÁNCHEZ-ARJONA, *op. cit.* (nota 23), p. 211.

<sup>28</sup> Respecto a la dispersión de la colección solo tenemos noticia de una almoneda en 1850 donde se hace referencia a la venta de cuadros: “Quiroga, el de la tienda de ultramarinos de los portales de Bringas, compró muchos de los cuadros que en 1850 se vendieron en casa de Oñate”, en OSMA, G. J. de: “Los cuadros de la casa de Oñate en el Instituto de Valencia de Don Juan”, en SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.* (nota 25), p. 234.

<sup>29</sup> Quizás oscurecidas por una mala conservación.

el cuadro con diferencia de mayor tasación<sup>30</sup>. Este retrato a caballo es además uno de los elegidos en 1688 por el hijo de la IX condesa de Oñate, Iñigo Manuel Vélez de Guevara y Tassis, X conde de Oñate, para saldar algunas deudas<sup>31</sup>. Esta elección nos indica que se elige precisamente por ser el de mayor valor de tasación. En este año de 1688 sin embargo ha perdido algo de valor con respecto a la tasación que hace de él Carreño de Miranda<sup>32</sup>. En la repartición de bienes que se realiza algo más tarde a esta elección de bienes, vemos efectivamente cómo Iñigo Vélez de Guevara, X conde, recibe “otra pintura retrato del señor conde de Oñate a caballo cuando entró en Nápoles de 4 varas de alto y dos y media de ancho de Joseph de Rivera con marco dorado”<sup>33</sup>. La exactitud en la descripción de esta pieza entre ambos documentos, la tasación de 1685 y esta nueva de 1688, no deja lugar a dudas de esta autoría, refrendada como veíamos por el texto del *Theatrum Omnium*.

Una noticia recogida en el inventario de 1709 que encarga el XI conde de Oñate confirma que en el siglo XVIII la familia sí cuenta ya con dos retratos ecuestres en su patrimonio, el de Stanzione y el de Ribera. En este documento se habla de “...un retrato de Don Beltrán de Guevara abuelo<sup>34</sup> de el conde mi señor a cavallo, de quatro baras de alto y tres de ancho, marco dorado y tallado.\_ otro retrato del Conde mi señor, bisabuelo de Su Excelencia con marco dorado y tallado como el antecedente.\_ (...) otro retrato a cavallo del visabuelo del conde mi señor, de quatro baras de alto y tres de ancho con marco dorado y tallado que está en el salón...<sup>35</sup>”. No conocemos sin embargo hasta el momento la fecha exacta en que ambos se reúnen.

### 3. ANÁLISIS TÉCNICO DEL DIBUJO Y SU PROCEDENCIA

La identificación de la escena representada (entrada victoriosa en Nápoles tras su recuperación en 1648), el protagonista (el VIII conde de Oñate), y el escenario en el que se desarrolla este dibujo anónimo (Nápoles) resultan evidentes, y en las próximas páginas nos ocuparemos de explicar por qué. Algo más complejo resulta por el momento la autoría de la obra, sobre la que trataremos de presentar algunas hipótesis a falta de documentación de archivo definitiva.

<sup>30</sup> Esta autoría a Ribera en la descripción de Carreño de Miranda ha sido también reafirmada por A. Pérez Sánchez a partir de este criterio de tasación elevada, en PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *Jusepe de Ribera: el Españolito*, Barcelona, Lunberg, 2003.

<sup>31</sup> AHPM, leg. 11162, f. 585: memoria de los bienes que elige el excmo. Señor conde de Oñate para hacerse pago de los 13q2060672 mrv. que le faltan a S.E. para hacerse pago de los 64q7100654 mrv. que importan las baxas que se hacen del cuerpo de hacienda de los que quedaron por muerte de la Excma. Señora condesa de Oñate su madre” (1688).

<sup>32</sup> En AHPM leg. 11162, f. 585 leemos así con respecto a la pieza núm. 362: un retrato del señor conde a caballo: “cantidad en que están tasadas: 1490600”; “cantidad en que el señor conde las toma: 1120200; “cantidad que tienen de pérdida según su tasación”: 037400.

<sup>33</sup> Descripción de la pieza núm. 362, f. 595v, en AHPM, leg. 11162: “Relación de los bienes y efectos que el señor conde de Oñate y Villamediana (...) ha de quedarse que quedaron por muerte de la señora condesa”.

<sup>34</sup> Recordemos que el VIII conde casa a su hermano con su hija.

<sup>35</sup> BARRIO MOYA, J. L.: “El madrileño palacio del conde de Oñate”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIV (2004), p. 281.

Para la descripción técnica de la obra y la interpretación de las huellas que ha dejado en ella el tiempo he contado con la imprescindible e inestimable ayuda de D. José Manuel Matilla, que ha elaborado una interesante tesis interpretativa del posible recorrido histórico del dibujo que paso a exponer a continuación.

En primer lugar, ¿se trata de un original del siglo XVII o de una copia posterior? Por su actual estado de conservación y por el tipo de papel en el que se realiza el dibujo estamos casi sin lugar a duda ante un documento del siglo XVII. En este dibujo, de 334 mm. de alto y 472 mm de largo, se han utilizado tres elementos, lápiz para marcar las líneas definitorias, pluma y pincel para crear las sombras o aguadas grisáceas. Una segunda pluma, en color rojizo, es empleada en un momento posterior a la primera ejecución de la obra para repasar líneas borradas y realizar añadidos. Las inscripciones que recorren el dibujo son uno de los añadidos en esta restauración posterior, a juicio del prof. Matilla, restauración realizada en este mismo siglo XVII. En la inscripción leemos: "... Maiora Superis hac prae ludia to... eo custode secura te vindica salus". ¿Con qué objeto se añaden las inscripciones? También se encuentran añadidos, entre otras partes, en la reconstrucción del escudo que identifica a la familia Vélez de Guevara, condes de Oñate y Villamediana, así como en algunos trazos de la figura del conde y de la figura representada a sus pies que le recibe. El autor del dibujo demuestra con el uso de estas técnicas ser un dibujante habilidoso. Dado que el dibujo no presenta ningún arrepentimiento en la ejecución y que es muy detallado y preciso en su trazo, especialmente al retratar al virrey a caballo, concluimos que no es una obra de creación sino que se trata de una copia realizada por un dibujante experto de un original, probablemente un cuadro, que observa. El papel no presenta incisión alguna por lo que podemos descartar desde un principio la tesis de que se trate de un proyecto acabado destinado a convertirse en un grabado para la ilustración de un libro. Llegamos así a una primera conclusión interesante. Si se trata de un dibujante experimentado, y de una copia ejecutada con tanto esmero y cuidado, lo copiado ha de ser la obra de un autor importante, o tener un valor representativo considerable. De la época del VIII conde de Oñate sólo se tiene referencia documental de una obra que le representa que no haya sido identificada hasta la fecha, el cuadro que como decía líneas atrás le pinta Jusepe de Ribera y que presidió la reapertura del curso académico en el Palazzo degli Studi. Si el dibujante copia un Ribera tiene sentido que lo haga con todo el detalle posible. El objeto para el que se realiza esta copia lo desconocemos. Sin embargo y de nuevo tal y como explicaremos a continuación, tiene sentido pensar que el dibujante lo que hace es tomar como modelo y copiar el retrato de Ribera del conde a caballo, para a partir de aquí, desarrollar una composición más compleja inspirada en el escenario recreado con ocasión de esta inauguración de los Estudios de Nápoles.

Este dibujo procede de la colección Fernández Durán<sup>36</sup> y presenta un sello de color verde que no ha podido ser identificado hasta la fecha<sup>37</sup>.



Estas iniciales H. D han sido relacionadas por algún estudioso con la colección de Hyppolyte Destailleur, sin embargo no hemos podido encontrar rastro alguno de ninguna obra similar a la que nos ocupa entre los catálogos consultados conocidos de este coleccionista<sup>38</sup>. La identificación en todo caso es algo incierta si tenemos en cuenta que otros coleccionistas contemporáneos a Destailleur podrían encajar también con estas siglas. Tal es el caso de M. H. Decaisne, o M. H. Dreux, cuyos catálogos custodia la Biblioteca Nacional de Francia. El papel original verjurado presenta unos pliegues horizontales y verticales por haberse guardado doblado durante años. Se encuentra adherido a un segundo soporte que presenta una filigrana sin identificar, pero que casi con toda seguridad pertenece al siglo XVIII. En el verso del soporte original del XVII puede verse una atribución a Gregoire Huret, probablemente en letra del siglo XVIII, sobre la que nos detendremos más adelante. Tanto el sello en tinta verde (impreso por quien en el siglo XVIII restaura la obra colocando el segundo soporte) como la atribución al verso nos indican la procedencia francesa en época reciente del dibujo. Durante el siglo XIX los condes de Oñate realizan varios viajes a

<sup>36</sup> Sobre la historia de esta colección que custodia el Museo del Prado véase TURNER, N.: “Pedro Fernández Durán, coleccionista de dibujos”, en TURNER, N. (ed.): *Museo del Prado. Catálogo de dibujos tomo V. Dibujos italianos del siglo XVI*, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 464; MATILLA, J. M.: “Pedro Fernández Durán: apuntes para una biografía de un aficionado a las artes”, en TURNER, *op. cit.* (nota 36) pp. 31-49; Cfr. ROMANO, J.: “El gesto magnífico de un prócer español” en *La Esfera*, 874 (1930). Parte de esta colección de dibujos de Durán se forma a partir de la compra de la colección completa del coleccionista Paul Lefort (que la adquiere a su vez íntegramente a Ceán Bermúdez). Tras la revisión de este catálogo comprobamos que no recoge este dibujo, véase OUDART, M. (comp.): *Catalogue de la collection de dessins anciens des maitres espagnols, flamands, français, hollandais et italiens...*, París, J. Clayé, 1869.

<sup>37</sup> LUGT, F.: *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, La Haya, 1956 [en línea] [www.marques-decollections.fr](http://www.marques-decollections.fr).

<sup>38</sup> DESTAILLEUR, H.: *Notices sur quelques artistes français architectes, dessinateurs, graveur du XVI au XVIII siecle*, París, Rapilly, Libraire et marchand d'estampes, 1869; DELBERGUE-CORMONT, M. (comp.): *Catalogue d'une belle collection de dessins anciens parmi lesquels une reunion remarquable par le primatic formant la collection d'un amateur (H. Destailleur)*, Exposition publique, París, 1866; DELESTRE, M. (comp.): *Catalogue des estampes de l'ecole française du XVIII siecle... dessins composant la collection de M.H.D.*, París, 1890. No han podido ser consultados otros catálogos que recogen su colección, entre los que se encuentran MORGAND, D.: *Catalogue de dessins originaux reunis en recueils oeuvres importantes des Saint-Aubin composant la collection de M. Hippolyte Destailleur*, París, 1893, en BNF, Litterature et art, 4-v36-1223; MORGAND, D.: *Catalogue de livres et estampes relatives aux beaux-arts, architecture, peinture, gravure, ornementation, etc. provenant de la bibliotheque de feu Hippolyte Destailleur*, París, 1895 en Biblioteca Nacional de Francia (BNF), Reserve des livres rares; MORGAND, D.: *Catalogue de dessins et tableaux provenant de la collection de feu M. Hippolyte Destailleur*, París, 1896, en BNF, Philosophie, histoire, sciences de l'homme, in-4°, VI-159 p; MORGAND, D.: *Catalogue de dessins et tableaux anciens et modernes provenant en partie de la collection de M. H. D.*, París, 1901.

Francia donde quizás se fueron desprendiendo de parte de su colección en un intento de conseguir liquidez<sup>39</sup>. Estos viajes al país galo quizás comenzaron ya en el XVIII, y de ahí la localización en Francia de la obra. Ya en el siglo XX encontramos una noticia de la venta de cuadros por parte del entonces poseedor del título a un coleccionista francés<sup>40</sup> que refrendaría esta práctica de venta de patrimonio practicada por la familia.

#### 4. ESCENOGRAFÍA AL SERVICIO DEL PODER. LA ESTRUCTURA COMPOSITIVA DEL DIBUJO

##### IDENTIFICACIÓN DEL PERSONAJE Y DE LA ESCENA REPRESENTADA

Pasemos a analizar a continuación los elementos que encontramos en el dibujo y su interpretación dentro del contexto de representación del poder. Identificar al personaje que lo protagoniza resulta muy sencillo gracias al escudo que aparece en la parte superior del arco triunfal del margen más a la izquierda del dibujo. Se trata del escudo de los Vélez de Guevara y Tassis, condes de Oñate y de Villamediana.

Para explicar este escudo, integrado por dos linajes, el de los Guevara y el de los Tassis, se hace necesario retroceder a la gestión patrimonial del V conde de Oñate, Iñigo Vélez de Guevara y Tassis (1566-1644), IV señor de Salinillas, y padre del VIII conde de Oñate, protagonista de estas páginas. El V conde de Oñate desarrolla una carrera política y diplomática reconocida con los cargos de embajador en Saboya, Hungría, Alemania y Roma. Ocupa una posición central en la política española como consejero cercano, primero a Felipe III, y luego a Felipe IV, siendo consejero de Estado y desde 1638 presidente del consejo de Órdenes<sup>41</sup>. Casado con Catalina de Guevara y Orbea, futura V condesa de Oñate, consigue con su matrimonio título y propiedades como consorte. Es hijo además de Mariana de Tassis, hermana del I conde de Villamediana, Juan de Tassis, y por tanto tía del II conde de Villamediana, Juan de Tassis y Peralta, que muere sin descendencia directa en 1622. El V conde de Oñate luchará durante toda su vida en pleitos por conseguir para su hijo el VIII conde la herencia de los Tassis, poseedores perpetuos del oficio de correo mayor y familia de gran prestigio por sus servicios a la corona imperial desde el siglo XVI. Lo consigue un año más tarde de la muerte de este II conde de Villamediana, en 1623. El VIII conde de Oñate es, por lo tanto, el primero de la familia Vélez de Guevara y Tassis que legítimamente puede ostentar en su escudo familiar los títulos de conde de Oñate y conde de Villamediana. Esta ostentación será un elemento importante en las representaciones de su figura como virrey. Aparece como

<sup>39</sup> Noticias de estos viajes en *El Católico*, núm. 1608, lunes, 19 de agosto de 1844, p. 386; *El Español*, núm. 408, Madrid, 17 de octubre de 1845; *Diario constitucional de Palma de Mallorca*, núm. 4, 4 de octubre de 1846, p. 2.

<sup>40</sup> En 1904 el XIX conde de Oñate, Juan de Zabala y Guzmán, vende en subasta al marchante francés Durand-Ruel parte de su patrimonio, entre el que se encuentra un *Retrato de Cardenal* del Greco, en MENA MARQUÉS, M. B.: "Grandes coleccionistas de pintura española", en CABANAS BRAVO M. (coord.): *El arte español fuera de España*, Barcelona, Biblioteca de Historia del Arte, CSIC, 2003, pp. 157-170.

<sup>41</sup> No existe por el momento ningún estudio centrado en esta figura principal en la historia diplomática de la primera mitad del siglo XVII, véase una breve biografía suya en MINGUITO, *op. cit.* (nota 3), pp. 47-89.

vemos en los edificios reformados por él durante su estancia tanto en la capital del reino como en las provincias<sup>42</sup>. Los elementos identificadores de su escudo son, como marco general, los símbolos de la familia Guevara (“en campo a cuarteles; en el primero y el último roxo, tres bandas de plata con arminios negros, en el segundo y tercero, campo verde con cinco panelas de oro<sup>43</sup>”) y en el centro, los de la familia Tassis (“el escudo de oro y un águila imperial coronada, cortado de azur y el animal llamado tasso en italiano pasante sobre la terraza en el centro y una peña naciente en la punta<sup>44</sup>”).

Podemos apreciar cómo otros miembros de la casa Guevara utilizan el escudo Guevara sin este añadido, como lo hace el propio hermano del VIII conde, Beltrán de Guevara, que ejerce en interim el virreinato napolitano (1650) y que ocupa el cargo de virrey de Cerdeña<sup>45</sup>.

Sin embargo sólo el VIII conde, su hermano, incorpora los símbolos del linaje de los Tassis (véase la parte inferior del grabado de Oñate en la fig. 2). La heredera del título y patrimonio del VIII conde de Oñate será su hija Catalina Vélez de Guevara y Manrique de la Cerda, IX condesa, y tras ella, el hijo de esta, Íñigo Manuel Vélez Ladrón de Guevara y Tassis, X conde de Oñate. La posibilidad de que el retratado en el dibujo que analizamos sea este X conde es inviable ya que no existe constancia de su presencia en Italia, y dado que desarrolla su vida ya entrado el siglo XVIII, periodo estilístico que no se corresponde con el estilo que presenta el dibujo. Este personaje además ostentará a partir del año 1687 el toisón de oro, ausente en el escudo que estudiamos. Es por lo tanto como decimos este VIII conde de Oñate, Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, el único de su linaje que puede lucir los símbolos del escudo aquí representado.

La fisonomía del personaje retratado no deja tampoco lugar a dudas a la hora de identificarlo con el VIII conde, tal y como puede apreciarse si lo comparamos con algunos de los retratos que se conservan de él<sup>46</sup>.

La reproducción al fondo de la escena del plano de una ciudad es otro de los elementos claros que nos ayudan a centrar el episodio histórico que aquí se relata, y a datarlo. Se trata del plano de la ciudad de Nápoles vista desde el mar. Nos encontramos como avanzábamos al comienzo de estas páginas entorno al año 1649-50, que es cuando tiene lugar la inauguración de los Estudios. En este plano se reproducen los principales símbolos de la ciudad que la identifican en este momento y que son reproducidos en la práctica totalidad de las representaciones pictóricas que se conservan del siglo XVII.

<sup>42</sup> Véase reproducción al fresco de este escudo, datado en 1649, en el atrio del palacio Arnone en Cosenza, actualmente sede de la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici y de la Galleria Nazionale di Cosenza, en ANSELMINI, A.: “Arte e potere: la politica culturale di Íñigo Velez de Guevara, VIII conde de Oñate, ed il *Theatrum Omnium Scientiarum*”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y RIVERO RODRÍGUEZ, J., M. (coords.): *Centros de poder italianos en la Monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, vol. III, Madrid, Polifemo, 2010, pp. 1949-1980.

<sup>43</sup> RIVAROLA Y PINEDA, J. F. F. de: *Monarquía española, blasón de su nobleza*, Madrid, Alfonso de Mora, 1736, p. 233.

<sup>44</sup> LÓPEZ DE HARO, A.: *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, T. II, lib. VI, p. 28.

<sup>45</sup> Véase detalle de este escudo en PARRINO, *op. cit.* (nota 14), s. f. No existen estudios sobre este personaje, para algunas notas biográficas véase, MINGUITO, *op. cit.* (nota 3) en varios de sus apartados.

<sup>46</sup> Entre los retratos conocidos del personaje véanse el del *Theatrum*, el de Stanzione, el del *Teatro eroico*, y el de *Elogii di capitani illustri*, este último en CRASSO, L.: *Elogii di capitani illustri*, Venezia: presso Combi e Lá Nouè, 1683, Biblioteca Nacional de España (BNE), U/9463.

En primer término encontramos su puerto marítimo, que sufrirá una transformación morfológica importante de la mano del virrey Pedro Antonio de Aragón en torno a 1665<sup>47</sup>. Se distinguen también con claridad las torres del Castelnuovo, también conocido como Maschio Angioino, bastión defensivo cuya construcción comienza en 1279 bajo el reinado de Carlos I de Anjou, y primera residencia virreinal, con Alfonso I de Aragón, que domina la entrada a la ciudad desde el mar<sup>48</sup>.

Junto a este palacio-fortaleza y desde los primeros años del siglo XVI se inicia la construcción de lo que será el futuro palacio real adosado a él, algunas de cuyas reformas más significativas se deben al virrey Oñate, como hemos dicho. En lo alto de la colina se distingue también con claridad el castel Sant'Elmo, cuyas primeras noticias sobre su construcción datan de 1275, pero que se transforma en fortaleza durante el virreinato de Pedro de Toledo (1532-1553), otro de los puntos defensivos principales del reino por lo tanto; y el complejo monástico de la Certosa de San Martino, prácticamente adosado a él. Este complejo data del siglo XVI pero es objeto de una ambiciosa ampliación que comienza en 1581. En el año 1623, y hasta el año 1656 el arquitecto Cosimo Fanzago, fiel colaborador del virrey Oñate durante sus años de permanencia en el reino, interviene en ella y adquiere gran protagonismo en su configuración arquitectónica y decorativa<sup>49</sup>.

El cuarto elemento arquitectónico reproducido en el dibujo es la iglesia que aparece en el centro del plano. Si bien como hemos dicho el resto de los edificios sobre los que nos hemos detenido sufren diversas modificaciones y ampliaciones a lo largo del siglo XVII, esta iglesia no es un elemento que encontremos en otras reproducciones de la ciudad en este siglo<sup>50</sup> y aparece resaltada en este dibujo de forma claramente desproporcionada. Creemos que se trata de la actual Basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore o Iglesia del Carmen. El torreón del Carmen se encuentra en una de las plazas de principal actividad comercial y social de la ciudad. Con el levantamiento popular liderado por Masaniello este espacio se consolida pronto como el símbolo de la Nápoles rebelde. Con la pacificación, el virrey Oñate emprenderá una reforma de este espacio con claras intenciones políticas para hacer olvidar estos hechos (al igual que hace en otros espacios de la ciudad que modifica con esta intención). Su control es fundamental para asegurar y mantener el orden recuperado y por ello se ocupa de manera prioritaria desde su entrada en la ciudad de su fortificación<sup>51</sup>.

## COMPOSICIÓN DE LA ESCENA

Dado que el elemento que nos lleva a relacionar el cuadro de Ribera con este dibujo es el *Theatrum omnium*, pasemos a continuación a analizar esta obra impresa para explicar dónde está esta vinculación y cuál es su significación. Decíamos líneas atrás que

<sup>47</sup> CARRIÓ-IVERNIZZI, D.: *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 323-334.

<sup>48</sup> Véase plano de Pietro Miotte, "Napoli veduta a volo d'uccello, 1648", Nápoles, Colección privada.

<sup>49</sup> Sobre la obra de Fanzago, entre otros estudios, FIADINO, M.: "Cosimo Fanzago ingegnere maggiore del regno di Napoli e la sua attività nel palazzo reale [1649-1653]", en *Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro* 6 (1999), pp. 350-377; SERRA, L.: "Note sullo svolgimento dell'architettura barocca a Napoli: Cosimo Fanzago", en *Napoli Nobilissima nva. Serie*, vol. III fasc. I-II (1922).

<sup>50</sup> Véase PARRINO, *op. cit.* (nota 14), s. f.

<sup>51</sup> Sobre estas obras véase, MINGUITO, *op. cit.* (nota 3), pp. 340-341.

fue publicada en 1650 para conmemorar la apertura del curso académico interrumpido tras la revuelta masanielliana. Este acto tuvo una importancia política innegable y así lo reflejan los cronistas que lo describen. En palabras de Fuidoro, por ejemplo, “entrado el mes de octubre quiso intervenir personalmente en la apertura que se solía hacer de los reales estudios públicos, tal y como sucedió, con gran magnificencia, con la intervención de togados y militares; y de la mano de los lectores virtuosos se hizo un suntuoso aparato tan rico en seda y oro como en emblemas y empresas, en las que se aludía a las virtudes heroicas de un príncipe sabio<sup>52</sup>”. La obra, escrita por Giovanni Battista Cacace, comienza como sigue (pag. 17 de la introducción):

Benevolo lectori

Et vero eloquentiae, ac Poefeo studio nuncium pene remiferam, ac valedixeram; periculosa enim. & infelicis me Palladis effe non ignoraueram, adeoque ad ea studia me totum conuerteram, que magis effent e refamiliari; Cum repente ad COMITIS de ONNATE nomen reuiuifcere mea Calliope, & fper praeter fperem vfa eji fpecuari Iacuerant Neapolitanis seditionibus obtrita literae, ille instaurari iuffit. Semiruta erant Gymnafis, refici imperauit & velut efciffa, attritaq; fulcis tellure uberius feget emergit, ira e bellicis tumultibus COMITIS de ONNATE prudentia finguiari compofitis, in maiorem pompam, ac decus fe fe Neapolitana Pallas erexit. Igitur grati animi vices tanto PRINCIPI fuerant adhibenda; fed Profeforum mira tenuttas nullis hactenus prouentibus propter bellorum incommoda, adiuta, ingentes animos retardabat, Nosnetipfos tandem excuffimus & pro vrili qua potuimus ratione praefintis anni pompam adornauius, Appetebat interim renouandis Studijs definita inentis Nouemhris recurrentis Anni MDCXXXIX. illustrissimus nostrorum Studiorum Praefectus, ac Regij Sacelli Maior

Aedituus D. Ioannes de Salamanca curam mihi tum habendae in instauratione Studiorum Orationis, tum Carminum aliarum; Scriptionum demandat. Enimvero Legum Studia nonnihil erant impedimento, & cum poseos paleis Legum frumenta certabant. Excussitandem faecundum pectus, &

è quodam veluti somnio iacentem Musam excitauit. Operis argumentum aliunde petendum non fuit, cum ipso in Gymnasio abunde suppeteret. Igitur occasione Theatri, quod in publico Gymnasio cernitur, in nomen buic Pompae indidimus: Theatrum scilicet Scientiarum omniu COMITI de ONNATE suo reparatori plaudentium, tum Phrenoschematis, ac Emblematis Gymnasij intercolumnia, additis etiam sua per interualla Odis exonabantur: donec ad Theatrum deuentum fuit,

ubi Scientiarum omnium, quas ibi profitemur aderant simulachra. rem deinceps suo enarrabimus ordine, quo acta fuit. Tu interim, Amice Lector, nostro Theatro si libet, plaudere; nam mihi unum in votis, ut scilicet Dominis auribus grate accidam, ac possim cum Claud, exclamare:

iam Dominas aures, iam Regia tecta meremur,  
Et cbelys ONNATE iudice nostra sonat.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> FUIDORO, *op. cit.* (nota 11).

<sup>53</sup> “Con los enfrentamientos de Nápoles, las letras se habían desplomado: él ordenó que se instauraran. Los gimnasios andaban medio derruidos: ordenó que se reconstruyeran y, como de una hendidura (...) así también de los tumultos de la guerra, gracias a la singular sabiduría del conde de Oñate, se erigió a sí misma la Palas [Atenea] napolitana con mayor esplendor y ornato. Resultaba atractivo el día señalado para los nuevos Estudios, al comienzo de noviembre del año en curso de 1649. El ilustrísimo prefecto de nuestros Estudios y



Muchos de los elementos que se describen en esta introducción y en la obra en general evocan al dibujo que analizamos, y en estas coincidencias nos detendremos en las páginas que siguen. La composición de la escena es la siguiente. Nos encontramos con una representación a caballo del virrey tras cruzar un arco triunfal, flanqueado por dos soldados con la ciudad de Nápoles al fondo. El virrey, anunciado por la Fama representada como un *putti* con trompa sobre su cabeza, es recibido por algunas de las virtudes morales cardinales: la Prudencia y la Justicia, junto con otras alegorías como la Abundancia y el Poder (o bienestar común). A sus pies vemos a la representación de la ciudad de Nápoles, la Palas Neapolitana, en guerra, que postra sus armas (tambor, escudo, casco, arcabuz, banderín, etc.) con el rostro alzado en señal de rendición y recibimiento. El cuadro compositivo se ve reforzado por tres *putti* que entregan a estas virtudes tres coronas para honrar al virrey. Si reparamos en el título del *Theatrum*, nuevamente vemos reflejada esta simbología que aquí se representa:

*Theatrum*<sup>54</sup> omnium scientiarum, sive apparatus<sup>55</sup>, quo exceptus fuit excmus princeps D. INNICUS de GUEVARA, et TASSIS comes de Oñate, & Villamediana, &c. ac neapolitani regni prorex sapientissimus in Neapoliana Academia in instauratione studiorum anni MDCXLIX. Cum post sedates neapolitani regni tumultus tanto principe auspice neapolitana pallas armorum turbine pene obruta caput erexit Professores gymnasii neap.ni moecenati suo vere optimo, vere maximo, grati animi ergo. P.D.C<sup>56</sup>.

Analicemos todos estos elementos. Íñigo Vélez de Guevara aparece representado con traje de campo, sombrero, banda y bastón de mando. La posición del caballo, con una pata en suspenso, según las interpretaciones que se hacen en la época, vendría

---

capellán mayor de la capilla real, don Juan de Salamanca, con el deseo unánime de todos y su asentimiento, pide que me encargue de pronunciar un discurso con motivo de la instauración (inicio) de los Estudios o bien de recitar unos poemas o algún escrito parecido. Ciertamente, los estudios de leyes no suponían un obstáculo y los granos de las leyes rivalizaban con la paja de la poesía. Escruté, pues, en mi fecundo pecho y excité a la Musa que andaba postrada como en un sueño. El argumento de la obra no hubo que buscarlo en otro lugar, dado que en este mismo Gimnasio había con abundancia. Así pues, con ocasión del TEATRO [exposición, presentación] que se contempla en el Gimnasio público, le pusimos el nombre a este desfile, a saber: “TEATRO de todas las ciencias que elogian a su restaurador el conde de Oñate”. Para la ocasión (*tum*) los intercolumnios del Gimnasio estaban adornados con empresas y emblemas a los que se les había añadido unas odas en cada intervalo: hasta que se llegaba al TEATRO donde estaban colocadas las imágenes de todas las ciencias que allí tratamos. A continuación, relataremos el asunto según el orden en que fue realizado. Tú, amigo lector, si te agrada nuestro TEATRO, aplaude; pues para mí, el deseo más importante es llegar con agrado a los oídos señoriales y poder exclamar con Claudiano: “ya merecemos los oídos señoriales, ya los techos reales, y con Oñate como juez resuena nuestra lira”.

<sup>54</sup> NdT: RAE 1780: TEATRO. En las universidades significa la sala adonde concurren los estudiantes y maestros para alguna función. *Academia, gymnasium*. TEATRO. met. El lugar donde alguna cosa está expuesta a la estimación, o censura universal. Dicese frecuentemente el teatro del mundo. *Theatrum, publicum*. TEATRO LITERARIO. Se llama a la universidad de los sabios. *Theatrum litterarium*.

<sup>55</sup> NdT: RAE 1726: Aparato. Prevención, adorno, pompa, suntuosidad... Lat. *Apparatus, Pompa*.

<sup>56</sup> “Teatro de todas las ciencias o aparato con el que fue distinguido el excelentísimo príncipe D. Íñigo de Guevara y de Tassis, conde de Oñate y de Villamediana, y sapientísimo virrey del reino de Nápoles, en la Academia de Nápoles con motivo de la instauración de los estudios del año 1649, cuando tras ser sofocados los tumultos del reino de Nápoles con el auspicio de tan magno príncipe levantó la cabeza la Palas napolitana que estaba casi destruida debido al torbellino de las armas. Los profesores del gimnasio de Nápoles de agradecido ánimo, a su verdadero óptimo mecenas. Por Cristo el Señor”

a significar que “quien es bueno para sí lo es también para los otros (...) cuando la razón toma las riendas y ajustándolas, aplica el acicate del ejercicio perfecto, piérdese la brutalidad, y se adorna de sabiduría, donde si está proporcionado para sí, puede ya ser bueno a los demás”<sup>57</sup>.

Respecto a las figuras que le acompañan, la primera de ellas, la Prudencia, aparece en el dibujo representada con doble faz, y la serpiente, cubierta por un manto. Esta figura sujeta además las riendas de caballo del conde, guiándole. Con ello se identifica como principal en el virrey Oñate esta virtud en su forma de gobierno. De pie y tras ella encontramos a la Justicia, identificada con la espada y la balanza. Tras ella aparece otra figura, de interpretación más compleja, que hemos identificado con el Poder (*potestà*) por la presencia de una lanza y una corona (que recoge), de olivo. Según Cesare Ripa los atributos del Poder (*potestà*) son la lanza y la corona de olivo, y suele representarse con casco. En esta imagen encontramos la lanza, y la corona que recibe de manos del *putti* es la de olivo. Faltaría en todo caso el casco para tener una identificación clara de esta alegoría pero de entre todas las posibles es sin duda la más cercana al simbolismo que se representa en este dibujo. El Poder o *potestà* sería equivalente al gobierno de la salud o bien común. Siguiendo a Ripa, la alegoría del Poder, al igual que la representación de Minerva (representación de la guerra pero también de la sabiduría y de las ciencias) representa a la sabiduría y la sabiduría es el principio del buen gobierno, del bien común. El *Theatrum*, recordemos, titula a Oñate como “princeps sapientissime”. Esta alegoría del Poder con la lanza implica que la república está bien fortificada y protegida de fuerzas extranjeras (aunque en este caso la imagen no tenga casco). El olivo y la lanza indican que la paz y la guerra son ambas beneficiosas para la salud común, la guerra por la experiencia del valor que se consigue, y la paz porque permite adquirir prudencia para gobernar<sup>58</sup>. En último término encontramos a la Abundancia, identificada con la cornucopia. La asociación de estas virtudes al personaje es algo habitual entre la literatura laudatoria y de emblemas y en las manifestaciones artísticas de la época. Así lo comprobamos al acercarnos a una de las crónicas escritas durante el mandato del virrey, la *Batalla peregrina*, donde vemos que se alude explícitamente a esta alegoría de la Abundancia al reproducirse en su texto el grito popular que en los momentos del levantamiento se escuchaba en las calles: “viva dios, viva la virgen del Carmen, viva el papa, viva el rey de España y la abundancia, y muera el mal gobierno”<sup>59</sup>. Recientemente se ha recordado además cómo “nella cultura del XVI e XVII secolo l’*abbondanza* rientrava nelle grandi linee

<sup>57</sup> BAÑOS DE VELASCO, J.: *L'Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos y morales*. Madrid, Mateo de Espinosa, 1670; *cfr.* BERNAT, A. y CULL, J. T.: *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 144. Como ejemplo paradigmático del que toma inspiración este retrato véase *Felipe II a caballo* de P. P. Rubens. Óleo sobre lienzo, 251x237 cm. 1628, Museo del Prado. La posición del caballo, el sombrero de paseo y la inclusión de una alegoría (la Victoria) coronando al monarca con laurel, son claros puntos de referencia común con el dibujo anónimo del conde de Oñate, y de cómo el poder es representado en ambos. Sobre diferentes formas de representación de retrato ecuestre véase DÍAZ PADRÓN, M.: “Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dick en la patria de Velázquez”, *Anales de Historia del Arte*, 2008, vol. extraordinario, pp. 189-212; véase también DELGADO Y SÁNCHEZ-ARJONA, *op. cit.* (nota 23).

<sup>58</sup> RIPA, C.: *Iconologia or moral emblems*, Londres, Benz Motte, 1703, fig. 321.

<sup>59</sup> BURAGNA, G. B.: *Batalla peregrina entre amor y fidelidad con portentoso triumpho de las armas de España*, Nápoles, Mantoa Carpentana, 1651, p. 16.

dell'opera di governo: la pace, la giustizia, la corretezza administrativa, l'incremento produttivo e demografico". El término era utilizado en este sentido por uno de los altos magistrados en el Reino, Carlos Tapia, en la publicación en 1638 de su *Trattato dell'abbondanza*, dedicado al duque de Medina de las Torres<sup>60</sup>.

El texto de Buragna recoge en fin en otro fragmento un buen resumen del valor simbólico que en estos momentos se da a este tipo de atribuciones alegóricas, ya que leemos en él cómo "florecían en Su Ex. con notable perfección los tres requisitos necesarios publicados por todo el Universo con el clarín de su gloriosa fama pregonera de su valor, resplandor y fidelidad, acompañada con su señalada prudencia, y con su elocuencia universal adquirida con la noticia de muchas ciencias, y larga experiencia en los negocios<sup>61</sup>".

La escena se encuentra reforzada en esa intención de alabar la hazaña del virrey Oñate, y de coronarle como legítimo y próspero poder en el reino, por la presencia de tres *putti* que entregan tres coronas a las tres virtudes que se le otorgan: Justicia, Poder o Bienestar común y Abundancia (prosperidad para la ciudad). Estas tres coronas son respectivamente, de laurel, olivo y grama (fig. 4). Encontramos aquí un elemento clave para la vinculación de este dibujo con este *Theatrum omnium* ya que en el Phrenoschema XXIII (fol. 53) de esta obra leemos<sup>62</sup>:

Tres hic à nobis Coronae expresae fuerunt, laurea sc., oleagina, & graminea cùm lemmate, servatis ómnibus, laurus quippè nostro Excellentissimo COMITI debetur òb tot victorias reportatas. Debetur & olea, quae sedante Civicas seditiones imponebatur<sup>63</sup>. Graminea deniquè corona debetur òb solutam Salerni obsidiomen, tempestivo milite Gallis eiectis<sup>64</sup>. Quid ni quernam etiàm debeamus, cùm non unum tantum civem; sed quotquot Neapoli degunt àb intestini, exerniquè Martis incommodis asseruerit:

<sup>60</sup> VILLARI, R.: *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero 1585-1648*, Milán, Mondadori, 2012, p. 546.

<sup>61</sup> BURAGNA, *op. cit.* (nota 59), pp. 282-283.

<sup>62</sup> "En este lugar representamos tres coronas hechas de laurel, olivo y grama, acompañadas de un lema: *servatis omnibus* («puesto todo a salvo»). El laurel, se le debe sin duda a nuestro excelentísimo conde por tantas victorias como nos ha otorgado. También se le debe el olivo, que se imponía al que calmaba las revueltas en una ciudad. Se le debe, en fin, la corona de grama por desbaratar el asedio de Salerno, tras expulsar a los galos con soldados que se habían anticipado. Qué deuda no tenemos también con aquel que no a un solo ciudadano, sino a cuantos continúan en Nápoles tras los perjuicios del interno y externo Marte les manifestó: ¿Te servirán las palmas que podrán traer premios en favor de tantos o que compensarán las hazañas dignas de tantas coronas? Parténope confiesa por su bien que te debe no sólo la vida de su pueblo, sino además —algo que sería aún más gozoso que la recompensa de una luz llena de honra—, que ha recibido el peso venerable de la fama, y las fuerzas [tropas] perdidas, y los reinos.

<sup>63</sup> NdT: La expresión *seditionem sedare* es una aliteración de corte ciceroniano que goza de gran fortuna en la literatura latina multiseccular.

<sup>64</sup> NdA: Se alude aquí al éxito logrado por Juan José de Austria y el conde de Oñate tras el asedio, en el verano de 1648, de Tomás de Saboya de la ciudad de Salerno. El cardenal Albornoz desde Roma y por despacho al monarca de 20 de octubre de 1648, informaba de este éxito: "siendo la Armada de V. Mg. tan deseada por los buenos efectos que de ella podían resultar llego a los primeros de septiembre después de haberse defendido tan valerosamente el reino de Nápoles por tres veces que la de Francia le emprendió, y la última desembarcando el príncipe Tomas en el golfo de Salerno la gente que se le deroto en que se le debe mucho a la autoridad del señor don Juan prudencia cuidado y desvelo del conde de Oñate, que tan sin medios de dinero y gente se hallaba". El resultado en la lucha contra estas acciones de Saboya, tras su ocupación durante un periodo de tiempo de la isla de Procida, será su expulsión del territorio. Justo un mes más tarde, el 5 de agosto de 1648, este

Nam tibi quae poterunt pro tantis praemia reddi  
 Palmis aut quantae pensabunt facta coronae?  
 Non solam populi vital debere fatetur  
 Te sibi Parthenope; sed quod iucundius effret  
 Lucis honorata fructu<sup>65</sup>, venerabile famae  
 Pondus & amissas vires, & regna recepit<sup>66</sup>.



**Fig. 4.** Phrenoschema XXIII, p. 53 del G.B Cacacce, *Theatrum Omnium Scientiarum* (1650), grabado por N. Perrey. Neapoli, Robertus Mollus typographus excludabat. <https://archive.org/details/theatrvmomnivmsc00caca>

Con este fragmento queda reafirmada la intención laudatoria de esta publicación y la simbología que llena sus páginas, veamos cuál es la significación de los atributos que se le asignan a través de estas coronas. En primer lugar recordemos que la presen-

---

francés intentará la ocupación de Vietri, en Salerno, siendo nuevamente expulsado. La retirada francesa de la zona se producirá de forma definitiva el 19 de agosto de 1648, con la marcha de sus barcos hacia Provenza, en MINGUITO, A.: *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara VIII conde de Oñate en Nápoles, 1648-1653*, tesis doctoral, UCM, 2002, p. 136.

<sup>65</sup> NdT: La *lux honorata* indica por sinécdoque el día de la victoria.

<sup>66</sup> NdT: El poemilla es una paráfrasis inspirada en versos de Claudiano pertenecientes a uno de sus poemas dedicados al general Estilicón: *at tibi quae poterit pro tantis ciuica reddi / moenibus? aut quantae pensabunt facta coronae? / nec solam populi uitam debere fatetur / armis Roma tuis; sed, quo iucundior esset / lucis honoratae fructus, uenerabile famae / pondus et amissas vires et regna recepit* («Pero, ¿qué corona cívica se te podrá conceder a ti por la salvación de tantas ciudades? ¿Cuántos honores recompensarán tus hazañas? Roma reconoce deberle a tus armas no solo la vida de su pueblo, sino que también recuperó la venerable carga de fama, las fuerzas perdidas y su imperio, con lo cual es más agradable el fruto de este glorioso resplandor», *Sobre el consulado de Estilicón* 24, 3, 75-80; traducción de M. Castillo Bejarano, Madrid, 1993).

cia de tres coronas no es casual ya que normalmente la representación de tres coronas en una imagen alegórica simbolizan, por ejemplo en el caso de Cupido, la fortaleza, la templanza y la justicia y juntas el amor de la virtud (*amor virtutis*)<sup>67</sup>. En el texto del *Theatrum* encontramos varias referencias en los emblemas que se representan al amor a la virtud<sup>68</sup>. La corona de laurel “es la que daban los griegos a quien salía vencedor en la lucha y los romanos a los que habían hecho o confirmado la paz con los enemigos”<sup>69</sup>. La de olivo se identifica con la paz conseguida a través de una victoria, tenerla sobre la cabeza “producía mil dulzuras”<sup>70</sup>. Era también signo de fecundidad y riqueza<sup>71</sup>. La corona de grama, en fin, y según Plinio el viejo, estaba reservada únicamente a los generales que salvaban un ejército entero<sup>72</sup>. Lo más importante en todo caso es que en esta alegoría de las tres coronas queda de nuevo establecida la vinculación del dibujo que estudiamos con el *Theatrum*.

Un último apunte sobre la evocación en este dibujo del espíritu alegórico de este acto lo encontramos en la página 78, en la que se da noticia de la presencia del cuadro de Ribera. “Al cuadro se le había añadido el siguiente elogio”<sup>73</sup>:

HAC THEATRALI POMPA  
Arcani Theatri lusimus imaginem tui,  
Princeps Sapientissime.  
Hac Scientiarum, quae tibi plausum excitant, signa,  
Illarum sunt simulachra,  
Quae tuo in animo, suo veluti triumphant in Capitolio.

<sup>67</sup> ALCIATO, A.: *Emblemas*, 1549, Lyon, Guillermo Rovillo, pp. 142-143.

<sup>68</sup> Los emblemas II, IV, XI, XVI, XVII, XVIII, XXIII, XXV aluden a la virtud. El emblema XXIII lleva por título “Amor ex virtute”.

<sup>69</sup> TERREROS Y PANDO, E. de: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, t. II, Madrid, Imprenta de Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1787, p. 127.

<sup>70</sup> MIRAVEL Y CASADEVANTE, J. de: *El gran diccionario histórico o miscellanea curiosa de la historia sagrada y profana*, t. VII, Paris, de los hermanos Detournes libreros, 1753, p. 135.

<sup>71</sup> BERNI MILLET, P.: *Epigrafía anfórica de la Bética, nuevas perspectivas de análisis*. Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2008, p. 119. En este caso encontramos esta interpretación en relación a la iconografía de Hispania.

<sup>72</sup> CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia Natural*, Madrid, Luís Sánchez impresor, 1624, plana XX. Columna 4.

<sup>73</sup> “Con esta pompa teatral hemos cantado tu retrato [*imaginem tui*], sapientísimo príncipe de este sagrado teatro. Estas figuras de las ciencias que reclaman el aplauso en tu honor, son representaciones de aquello que tanto en tu alma como en la suya triunfan en el Capitolio. Así pues, nada extraña si tras la expulsión de las guerras y de las incomodidades domésticas provocadas por Marte, han acabado reviviendo las letras que habían hallado la vida en tus corazones familiares. Alabe Nápoles al que es su bien: las letras que el tirano había destrozado las ha recompuesto el príncipe hispano. Habrá quienes erijan en tu honor estatuas colosales, o paseos de columnas para solo cantar a su príncipe. Competirán los bronces con los mármoles. Los latinos Lisipos suscitarán la envidia de los griegos; por su parte, cuando llegue el turno de la gratitud a los hombres de letras, darán testimonio unánime con este eterno monumento a ti, el restaurador de las letras y del reino. Para nosotros solicitamos gracia por medio del Señor [Jesucristo]. Tal era el aspecto de nuestro teatro cuando, a la hora establecida, el excelentísimo conde, invitado por el rector de nuestro gimnasio, tomó el rumbo hacia nuestra academia. Le acompañaban en el camino, aparte de soldados destinados en el palacio prorreal, algunos escuadrones hispanos adecuados a su importancia. Cuando hubo llegado al gimnasio, los escuadrones hispanos se detuvieron ante las puertas, el propio conde fue recibido con la mayor dignidad en el vestíbulo por el ilustrísimo don Juan de Salamanca y por todos los profesores de nuestro gimnasio que se habían presentado con sus insignias (lo cual dicen que fue establecido para la recepción del excelentísimo conde de Lemos)”.

Nil mirum igitur,  
 Si post bellorum iacturam, ac intestine Martis incommode  
 Reuiuixerint literae,  
 Quae in tuis gentilitijs cordibus vitam inuenerant<sup>74</sup>.  
 Gaudeat suo bono Neapolis,  
 Quas fregerat tyrannus literas, Hispanus Princeps asseruit.  
 Erunt qui tibi colossus statuam, qui peristylia,  
 Vt tantum expriment Principem.  
 Certabunt aera marmoribus.  
 Graijs Latini Lypsippi creabunt inuidiam;  
 Literatorum tamèn hominum gratæ vices  
 Aeterno hoc monumento  
 Te Literarum uná, Regniqùe Reparatorem testabuntur  
 G.N.P.D.A.Q.

Ia erat nostri Theatri facies, cùm àd statam horam inuitatus à nostro Gumnasiarcha Excellentissimus COMES in nostram Academia iter intendit. Comitabantur incedentem praeter Proregalis Palatij statonarios milites, nonnullae Hispanorum turmae àd maiestatem compositae. vbi àd Gymnasium ventum fuit, Hispanae turmae prae foribus constitere, COMES ipse ipso in vestibulo humanissimè exceptus fuit àb Illustrissimo D. Ioanne de Salamanca, ac Professoribus ómnibus nostri Gymnasij, qui fuis cùm insignibus aderant (quod institutum Excellentissimo Lemensi Comiti acceptum referunt).

## 5. ENTRADAS TRIUNFALES EN LA ÉPOCA MODERNA

No son tan numerosas las representaciones artísticas que se conocen de los siglos XVI y XVII de entradas triunfales de los gobernantes del momento, entre las que han de incluirse los testimonios que nos dejan los grabados que ilustran las publicaciones laudatorias propias de la época. El interés de la historiografía sí se ha interesado sin embargo en los últimos años en este tipo de ceremonia pública analizando sus significados y formas en distintas cortes europeas debido a su gran interés como manifestación clara de una forma de entender la política<sup>75</sup>. En sus textos los cronistas inciden en la descripción detallada de estas entradas<sup>76</sup>. La intención de los nuevos gobernantes es clara, ya que desean dotar de mayor legitimidad a la autoridad recién adquirida<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> NdA: se hace clara alusión aquí a los corazones que conforman su escudo nobiliario.

<sup>75</sup> MULRYNE, J. R., WATANANE-O'KELLY, H. y SHEWRING, M. (eds.): *Europa Triumphans*, Aldershot, Ashgate, 2004.

<sup>76</sup> Como ejemplo de este tipo de publicación, para el caso francés, véase GRIGUETTE, B.: *Les armes triomphantes de son altesse, monseigneur, le duc d'Espèron*, Diion, Philib. Chavance, 1656 [en línea], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4800437.r=Les+armes+trionphantes+de+son+altesse.langEN>; véase igualmente GEVAERTS, J. G.: *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci*, obra sobre la que nos detendremos más adelante, o el *Theatrum Omnium* sobre el que ya nos hemos detenido líneas atrás.

<sup>77</sup> Entre los estudios que analizan los significados y formas de las entradas triunfales reales en su génesis como elemento identificador que adoptará la Monarquía de los Austria puede verse NIETO SORIA, J. M. (dir.): *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación, ca. 1400-1520*, Madrid, Dykinson, 1999; véanse también PIZZARO GÓMEZ, F. J.: "La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII", *Espacio*,

Sólo se conocen hasta la fecha circunscritas al reino napolitano dos representaciones artísticas de entrada triunfal que representan, ambas, la entrada de Alfonso de Aragón (Alfonso el Magnánimo) en 1443 en la ciudad. Una de ellas es el cuadro escultórico del piso superior del Castelnuovo<sup>78</sup>, y la segunda, un fresco del palacio real de Nápoles<sup>79</sup>. Mucho se ha escrito en los últimos años sobre el uso propagandístico que hace el poder del arte y la cultura. Se ha analizado asimismo profusamente a propósito de este uso la transformación de los espacios ceremoniales elegidos por los gobernantes para ser recordados.

Son sobradamente conocidas las relaciones de mecenazgo ejercidas por la elite gobernante con los artistas más afamados en este periodo, que escriben, esculpen y pintan para ellos. Sin embargo, encontramos solo algunos cuadros pictóricos que toman este motivo como tema principal de representación. Pueden recordarse así obras como la que conmemora la entrada de Juan José de Austria en Bruselas en 1656, atribuida a David Teniers, o la de Juan de la Corte sobre la entrada de Carlos V en Bolonia para su coronación. Por la similitud con la composición del dibujo que estudiamos merece también recordarse aquí el retrato ecuestre realizado al IX duque de Medina Sidonia durante la jornada del Algarve en 1641, atribuido a Francisco Juanete o Ginete<sup>80</sup>.

Para este tipo de composición encontramos un motivo recurrente en el uso de arquitecturas clásicas que aluden a las victorias de los antiguos emperadores romanos<sup>81</sup>. Los protagonistas se representan a caballo o sobre carros triunfales, acompañados por su corte de soldados y sirvientes, y en ocasiones, reforzados por la presencia de figuras alegóricas que ensalzan sus virtudes políticas o morales, como sucede en el dibujo que estudiamos<sup>82</sup>. Este dibujo cobra de esta manera y una vez más una especial

---

*Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, I-4 1991, pp. 121-134; Entre los estudios más recientes que abordan este tema en los siglos XVI y XVII, ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, A.: "La entrada del virrey y el ejercicio de poder en la Lima del siglo XVII", *Historia Mexicana, enero-marzo*, vol. LV, núm. 003 (2006), pp. 767-831; CRIADO, J.: "Arte efímero, historia local y política. La entrada triunfal de Felipe II en Tarazona (Zaragoza) de 1592", *Artigrama* 19 (2004), pp. 15-38; CHIVA BELTRÁN, J.: "Triunfos de la Casa de Austria: entradas reales en la Corte de Madrid", *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 4 (2011), pp. 211-228; CHIVA BELTRÁN, J.: *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*, Castellón, U. Jaume I, 2012.

<sup>78</sup> Sobre esta portada, BATTISTA, R. di: "La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli", *Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 10-11 (1998-99), pp. 7-21.

<sup>79</sup> Véase PALOS, *op. cit.* (nota 4), pp. 81-92.

<sup>80</sup> Véanse entre otros ejemplos, *Entrada de Carlos V en Bolonia para su coronación*, óleo sobre lienzo, de Juan de la Corte; Fresco de Belisario Corenzio en la Sala degli Ufficiali del Palacio Real de Nápoles donde se puede ver a *Alfonso el Magnánimo* *dopo molti anni di guerra entra a Napoli triunfante*; Entrada triunfal de Juan José de Austria, óleo sobre lienzo, 65x82 cm. atribuido a David Teniers el Joven, Museo de Asuntos Exteriores de España; *Retrato ecuestre del IX duque de Medina Sidonia durante la jornada del Algarve en 1641*, atribuido a Francisco Juanete o Ginete, s. XVII, óleo sobre lienzo, Palacio Ducal de Medina Sidonia.

<sup>81</sup> En este siglo XVII varios artistas realizan cuadros con motivos inspirados en esta época clásica, entre otras obras, Doménico Gargiulo, llamado *Micco Spadaro* (1609/10-1675): *Entrada triunfal de Constantino en Roma*, óleo sobre lienzo, 155 x 355 cm; Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi, 1637: *Entrada triunfal de Vespasiano en Roma*, óleo sobre lienzo, 155x363 cm. Museo del Prado.

<sup>82</sup> Véase como ejemplo *Entrada triunfal del Cardenal-Infante en Amberes*, Jan van den Hoecke, óleo sobre lienzo, Galería degli Uffici.

significación como nuevo testimonio documental de este tipo de representaciones artísticas.

En un primer acercamiento al panorama cultural de la época relacionado con la publicación de libros de carácter laudatorio que celebran grandes acontecimientos políticos y sociales similares al *Theatrum Omnium*, hay una obra que se convierte en el referente fundamental sobre el que detenerse como modelo en el que encuentra su inspiración este dibujo. Se trata del *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci*<sup>83</sup> (fig. 5).



**Fig. 5.** Grabado incluido en el *Pompa introitus*, diseñado por P. P. Rubens y grabado por T. van Thulden. Biblioteca Nacional de España. Imagen 246 de la Biblioteca Digital Hispánica que muestra el ejemplar coloreado con signatura R/818 de la Sala Cervantes. Copyright Biblioteca Nacional de España.

Esta obra de la que se conocen al menos dos emisiones, una en vitela y otra en papel, está ilustrada bajo la dirección de Pedro Pablo Rubens, Nicolaes Rockox, y

<sup>83</sup> BNE, ER/3347: *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis S.R.E. Card Belgarum et Burgundionum gubernatoris... a S.P.Q. Antuerp. decreta et adornata, cum mox à nobilissim ad Norlingam part Victoria Antuerpam auspicatissimo aduentu suo bearet XV Kal. Maii, ann. MDCXXXV arcus, pegmata, iconesq. à Pet. Paulo Rubenio... equite inventas et delineatas inscriptionibus et elogiis ornat; libro q. commentario illustrat Casperius Geuartius...; accessit Laurea Calloana eodem auctore descripta, 1641.*



Jean Gaspard Gevaerts y conmemora la entrada triunfal del cardenal-infante Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, en Amberes, en 1635. Allí con esta ocasión fue nombrado gobernador de los Países Bajos, tras su victoria en Nördlingen contra los suecos y sus aliados de Sajonia. La importancia de esta batalla como gran triunfo de la Monarquía quedó en la época resaltada en textos y obras artísticas que la recordaban ya que “la mayor victoria que se ha visto en estos tiempos”, según la definía el conde-duque, constituyó una importante reafirmación del poderío español en un momento en que muchos empezaban a preguntarse si no se habría eclipsado<sup>84</sup>. Fue precisamente el padre del VIII conde de Oñate el que acompañó al cardenal infante en esta misión y por su labor fue reconocido en Madrid con alabanzas. No es de extrañar que el modelo elegido en la composición que analizamos sea precisamente este. Esta obra es sin duda la que inspira al *Theatrum* como programa iconográfico político de ensalzamiento del poder imperante. En el *Theatrum* así, encontramos referencias a la batalla de Nordlingen (fol. 87v) o a Fernando de Austria (fol. 64) entre sus páginas, aunque también se recuerda en él la hazaña de Alfonso de Aragón (fol. 89v).

Veamos sin embargo cuáles fueron los pasos del autor de estos grabados que ilustran el *Pompa Introitus*. La trayectoria de Theodor van Thulden (Boix-le-Duc, 1606-1669) se centra principalmente en Flandes como colaborador de Rubens. Los viajes que están documentados del artista le sitúan en 1622 en París, donde trabaja en el palacio de Luxemburgo junto a su maestro. En 1637 le encontramos en Madrid trabajando en la decoración de la torre de la Parada. Y entre los años 1648 a 1651 colabora con Jordaens en la decoración del Huistenbosch. Sin embargo, tras estas noticias, no parece que se volviese a alejar de la corte en los Países Bajos<sup>85</sup>. No queda documentado por lo tanto ningún contacto directo con Italia por lo que descartamos la posibilidad de que pudiese ejecutar este trabajo. La difusión del *Pompa Introitus* fue sin embargo suficientemente potente como para que esta publicación fuese conocida en todos los rincones de la Monarquía.

## 6. AUTORÍA DE LA OBRA

Centrándonos ya en la identificación de la mano que realiza este dibujo, en las próximas páginas el objetivo será el de presentar una serie de propuestas de autoría entre los artistas que trabajan en estos años en Italia, que pudieron tener relación directa o indirecta con el conde, y cuyo estilo artístico y técnica encuentra similitudes con la representación que analizamos. El primer nombre al que de manera obligada hay que prestar atención es el del grabador al que aparece atribuido el dibujo al dorso, Gregoire Huret. Gregoire Huret (Lyon, 1610 - París, 1670) fue un diseñador y grabador especializado en la técnica del buril que desarrolló su trabajo en Francia. Se trata de

<sup>84</sup> ELLIOT, J. H.: *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 534-535.

<sup>85</sup> HAIRS, M. L.: “Théodore van Thulden, 1606-1669”, *Revue belge d'Archeologie et d'Histoire d'Art*, XXXIV (1965), pp. 11-73. Entre la vasta bibliografía que contempla esta obra como objeto de estudio véase, MULRYNE J. R. y otros, *Europa triumphans: court & civic festivals in early modern Europe*, vol. I, Ashgate Publishing, 2004; COLOMER, J. L.: *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, CEEH, 2003; RUPERT MARTIN, J.: *The decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi*, Bruselas, Phaidon, 1972.

un artista bien documentado cuyas obras atesoran la Biblioteca Nacional de Francia, la Academia de Bellas Artes de París y algunas colecciones privadas francesas principalmente. Tras un primer acercamiento a su obra, vemos que esta atribución a Huret ha de tomarse con reservas ya que comprobamos que nada le vincula con Italia y que su estilo no se asemeja a la composición y técnica del dibujo que estudiamos. Realiza retratos a personajes franceses de su época, e incluso portugueses, países que están en guerra casi continua con la Monarquía de España. Aunque pudiéramos pensar que ejecuta esta copia por encargo desde Francia el dato definitivo que nos lleva a desechar su nombre como autor del dibujo es la revisión de su catálogo, publicado prácticamente completo y que no recoge ninguna referencia asimilable a la composición que presenta este dibujo<sup>86</sup>. La anotación del original al dorso es sin duda una atribución del coleccionista que en aquel momento atesoraba la obra.

Acercarnos a la figura de Jusepe de Ribera como posible autor de este dibujo queda desde un primer momento descartado ya que, tal y como dijimos al comienzo de estas páginas, estamos ante una copia y no ante un dibujo original. Sólo con ver alguno de los bocetos que se conservan del pintor se evidencia esta realidad<sup>87</sup>. No se le conoce hasta la fecha ninguna obra pictórica similar a la obra que estudiamos, y tampoco, tal y como hemos comprobado, queda huella de ningún dibujo o grabado que presente esta composición atribuido al autor. Recordemos aquí cómo la huella de Ribera conquistó a un gran abanico de autores, que a mediados del siglo XVII se encargaron de reproducir su obra en Francia, comisionados por ávidos coleccionistas. Así, “el pintor Francisco Fernández grabó al agua fuerte unos principios de diseño, sacados de las estampas y dibuxos de Ribera; y el año de 650 se publicó en París un cuaderno de estos mismos principios con el título: *Livre de portraiture, recuilla des oeuvres de Josef de Ribera, dit l’Espagnolet, et gravè al’eau fort par Louis Ferdinand*, que detallado varias veces anda en manos de todos los aficionados y de los profesores”<sup>88</sup>. Efectivamente hacia 1650 el editor parisino Nicolas Langlois encargó a Louis Ferdinand Elle la producción de una colección de veintidós aguafuertes. Una segunda y tercera edición fueron publicadas por Pierre Mariette I, fundador de la famosa dinastía de coleccionistas y expertos parisinos, empezando así la moda de las colecciones de copias de los grabados de Ribera en Francia, que gozaron de enorme difusión<sup>89</sup>. Ya en

<sup>86</sup> Véase WEIGERT, R. A.: *Inventaire du fonds français graveurs du XVII siecle*, vol, V, Paris, Bibliotheque nationale, 1968, pp. 294-391, que recoge un total de 491 obras. Más información sobre este artista en LE BLANC, M. Ch.: *Manuel de l’amateur d’estampes*, Paris, Émile Bouillon Éditeur, 1856, t. II, pp. 405-406, que recoge 83 dibujos y grabados y BRUGEROLLES, E. y GUILLET, D.: “Grégoire Huret, dessinateur et graveur”, *Revue de l’Art*, 117 (1997-3), pp. 9-35.

<sup>87</sup> Entre otros estudios, véase BROWN, J.: *Jusepe de Ribera, grabador; 1591-1652*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988; BROWN, J. (coord.): *Jusepe de Ribera: prints and drawings*, The Art Museum, Princenton University, october-november 1973; Fogg Art Museum, Harvard University, december 1973 - january 1974; MENA MARQUÉS, M. B.: “Drawing in the art of Ribera”, en PÉREZ SÁNCHEZ, A. y SPINOSA N. (dirs.): *Ribera*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 193-202; FINALDI, G.: “Dibujos inéditos y otros poco conocidos de Jusepe Ribera” *Boletín del Museo del Prado*, vol. 23, nº 41 (2005), pp. 24-44.

<sup>88</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, en la imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.

<sup>89</sup> ALZAGA, A.: “La fortuna crítica de José Ribera en Francia en los siglos XVII y XVIII: la formación del mito romántico”, en CABAÑAS BRAVO, M.: *El arte español fuera de España*, Barcelona, Biblioteca de Historia del Arte, CSIC, 2003, pp. 501-512.

el siglo XVIII otros coleccionistas se hacen con gran cantidad de dibujos atribuidos a su mano<sup>90</sup>. Ni en la obra de Louis Ferdinand Elle ni en la colección Crozat hay referencia explícita a ningún dibujo relacionado con el tema que aquí se representa. Estos catálogos sí reparan sin embargo en lo anómalo del motivo del retrato de Juan José de Austria, por lo que deducimos con mayor motivo que no hay rastro de esta composición entre estos dibujos y grabados atribuidos al Españoletto conocidos hasta la fecha.



**Fig. 6.** A la izquierda, detalle del conde de Oñate a caballo del dibujo inédito D2204 (Museo Nacional del Prado). A la derecha, grabado de don Juan José de Austria. Jusepe de Ribera. 1651. Roma. Istituto Centrale per la Grafica di Roma, Opera a stampa, Inventario: FC4473, Collocazione: scatola. 45QUATER, Provenienza: Volume 26M16.

En todo caso, y dado que defendemos que este dibujo copia un retrato ecuestre de Ribera, hagamos a continuación un análisis para determinar la conexión estilística que puede establecerse entre algunas características del objeto representado en el dibujo anónimo, y la obra pictórica de Ribera (fig. 6). Algunos puntos de comparación serían por ejemplo, con respecto a la figura ecuestre, el sombrero o la golilla aplanaada en dos piezas. Este tipo de sombrero que presentan ambos dibujos resulta muy característico por el número de plumas y su disposición. Es de paseo con copa baja y apuntado por delante. A diferencia de estos dos ejemplos, en el retrato de Stanzione el sombrero del conde es muy diferente, de plumaje y ala distintos. Con respecto al caballo tanto el dibujo de Ribera como este aquí analizado presentan el bocado del

<sup>90</sup> CROZAT, M.: *Catalogue des estampes*, París, Musiré, 1772, pp. 45-46-48-95.

caballo en S con freno donde se une a las riendas, el mismo tipo de cola, y quizás lo más interesante, la almohadilla en la montura sobre gualdrapa rectangular con reborde. Esto es poco usual en retratos ecuestres del momento y se encuentra en casos puntuales como los del retrato del conde-duque de Velázquez, o el Carlos II de Francisco Rizzi.

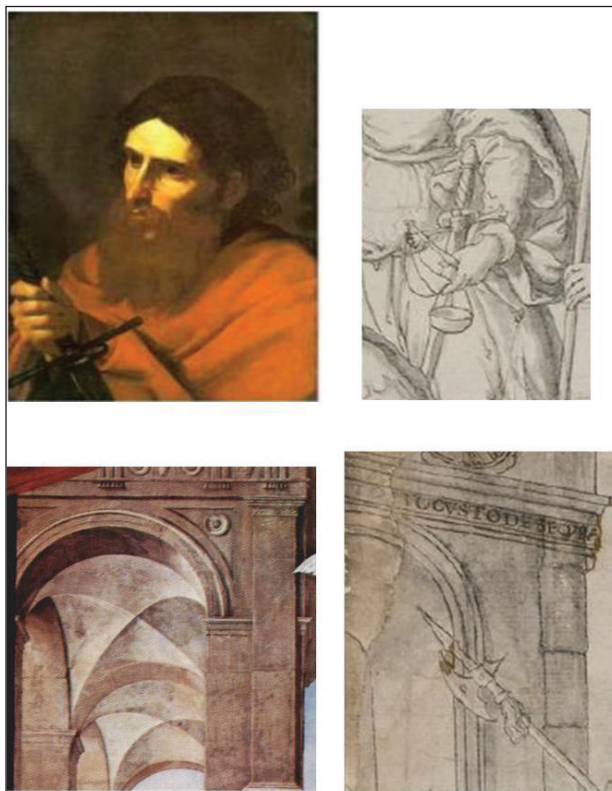


**Fig. 7.** Retrato de don Juan José de Austria. Jusepe de Ribera. 1650. Palacio Real. Inv<sup>o</sup> 10010250. Copyright © Patrimonio Nacional.

Con respecto a la vista inferior de Nápoles con barcos, en el caso del retrato al óleo de don Juan José, esta vista cambia, transformándose en el fortín de Porto Longone, al igual que en el retrato ecuestre del conde de Oñate pintado por M. Stanzione (fig. 7). No contemplamos que esta fortaleza pueda ser el castillo de Sant Telmo, que se localiza en lo alto de la montaña y que se enmarca siempre en todo caso en un contexto urbano<sup>91</sup>. De todo ello deducimos que el óleo de don Juan José fue realizado probablemente alrededor de los años 1650-1651, y no en el 1648, como sí lo fue el grabado, tal y como consta en la fecha bajo la firma de “Jusepe Ribera”. Otros detalles de la escena siguen vinculando este dibujo anónimo con la obra de Ribera, como por ejemplo la espada con doble empuñadura de San Paolo, que es característica también en la Justicia del dibujo del conde de Oñate a caballo (fig. 8). En cuanto a las arquitecturas, aunque los dos ejemplos comparados no son completamente iguales (de hecho no es un elemento común en la obra de Ribera), los dos contienen elemen-

<sup>91</sup> Cfr: HERNANDO, C. J.: *Immagine e cerimonia: la corte vicereale di Napoli nella monarchia di Spagna*, en ANTONELLI, A. (ed.): *Ceremoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli, 1650-1717*, Soveria Manelli, 2012, pp. 37-80.

tos comunes como la partición del arco en tres segmentos, los bloques marcados de las pilastras, y la sencillez de líneas general. El copista en definitiva conocía bien la obra de este maestro.



**Fig. 8.** Detalle de “La comunión de los Apóstoles”, óleo sobre tela, 400x400 cm., Jusepe de Ribera, 1651. Certosa di San Martino. Nápoles. Detalle de San Paolo, 65x49 cm, óleo sobre tela, Jusepe de Ribera. Col privada.

La autoría de Paolo de Mattheis, que recordemos es el encargado de redecorar la sala dei Vicerè a principios del siglo XVIII, y que quizás pudo realizar esta copia al admirarla en persona en el Palazzo degli Studi mientras dicha obra estuvo allí, queda también rápidamente descartada ya que ninguna obra conocida hasta la fecha de De Mattheis guarda similitud con el dibujo analizado<sup>92</sup>.

La misma lógica nos lleva a descartar igualmente la vinculación de Massimo Stanzione con él. Stanzione es, como veíamos, un artista cercano a la corte virreinal y trabaja para el conde retratándole e ideando el programa decorativo de esta sala “dei Vicerè”. No tenemos ningún rastro documental de ningún dibujo ni cuadro de compo-

<sup>92</sup> GORI GANDELLINI, G.: *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte*, t. I-15, Siena, Torchi d’Onorato Porri, 1808-1814, p. 266; LABROT, G.: *Collections of paintings in Naples 1600-1780*, Saur, 1992, pp. 349-365 (inventario de Paolo di Mattheis).

sición similar a esta entre su obra, y poco sentido tendría que un artista de su posición en la corte de Oñate ejecutase una copia de un cuadro de Ribera. La razón fundamental del descarte es en todo caso desde un primer momento el análisis de su trayectoria como dibujante, que nada tiene que ver en ejecución con el ejemplo que tratamos<sup>93</sup>.

Con respecto a Stefano della Bella, este dibujante ha llamado nuestra atención por su cercanía al entorno artístico de la ciudad en los años de la revolución y posterior gobierno de Íñigo Vélez de Guevara. Su obra es bien conocida<sup>94</sup> y en ella encontramos por ejemplo, un grabado de Masaniello o una vista de Porto Longone que dedica al virrey, donde este aparece retratado al pie junto a Juan José de Austria. Este es un ejemplo más de la difusión que este episodio militar tuvo en la Monarquía. En todo caso, su trayectoria no le vincula directamente con el entorno de la corte del conde y su estilo no es tampoco asimilable al dibujo que estudiamos.

### NICOLAS PERREY, GRABADOR DE CORTE

Resulta claro por lo tanto, retomando la argumentación principal de presentación del dibujo que hacíamos al inicio de estas páginas, que el autor de este dibujo no es un pintor consolidado del entorno del virrey. La teoría que nos ha parecido más razonable es la de pensar que este dibujo fuese realizado por la misma persona a la que se le encarga la ilustración del *Theatrum Omnium*. Nicolás Perrey, del que se conocen pocos estudios hasta la fecha<sup>95</sup>, es un grabador muy activo en la corte virreinal tal y como muestra su obra. Autor de numerosos frontispicios y retratos incluidos en obras impresas de la época, los primeros grabados que se localizan de él datan de 1620<sup>96</sup>, y su rastro se pierde en 1671, año del famoso retrato que realiza a Pedro Antonio de Aragón<sup>97</sup>. Entre esta vasta producción, aparte de a Oñate y al duque de Segorbe y Cardona, encontramos retratados a algunos virreyes más como al conde de Monterey, Manuel de Zúñiga y Fonseca, retratado por él en más de una ocasión, al conde de Castrillo, García de Avellaneda y Haro, o a Juan José de Austria. Prácticamente trabaja con los impresores del reino más principales como S. Rocagliolo, E. Longo, R. Mollo, C. Cavallo o F. Savio. Sin duda su trayectoria merece un estudio pormenorizado aun pendiente de abordar. Partimos de la idea de que este dibujo copia el retrato que Ribera realiza del virrey Oñate, que Perrey pudo completar en esta composición con sus propias aportaciones inspirado en el *Theatrum*. Sin duda Perrey conocía bien

<sup>93</sup> Entre los trabajos que estudian a Stanzione como dibujante puede verse FARINA, V.: "Massimo Stanzione e Domenico Gargiulo nel cantiere della Certosa di San Martino: nuove proposte per il catalogo dei disegni", en SOLINAS Fco. y SCHÜTZE S. (dirs.): *Le Dessin Napolitain, Actes de Colloque international (Paris 6-8 mars 2008)*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2010, pp. 91-105.

<sup>94</sup> Véase gran parte de su producción en GANDELLINI, *op. cit.* (nota 92), pp. 86-102.

<sup>95</sup> PÁEZ DE SANTIAGO, E.: *Nicolás Perrey. ¿grabador napolitano? Sus retratos de personajes españoles*, en DE ANDRÉS, G. y otros: *Homenaje a Federico Navarro, miscelánea de estudios dedicados a su memoria*. Madrid, ANABA, 1973, pp. 343-350; OMODEO, A.: *Grafica napolitana del 1600. Fabbricatori di immagini. Saggio sugli incisori, illustratori, stampatori e librai della Napoli del Seicento*, Nápoles, 1981, p. 19; véase ANSELMi, *op. cit.* (nota 42), pp. 1949-1980.

<sup>96</sup> HILARIONE, A.: *Il breve compendio della vita, morte e miracoli del santissimo principe Casimiro: figlio del magno Casimiro re di Polonia*, Nápoles, Egido Longo, 1620.

<sup>97</sup> PANDOLFI, G.: *La pobreza enriquecida en el hospital de los pobres mendigos*, Nápoles, Egido Longo, 1671.

a Ribera ya que Ribera fue protegido en la corte napolitana por, entre otros, el duque de Alba o el conde de Monterrey. Veamos así algunos detalles de su obra que pueden ponerse en relación con el dibujo analizado. Para este análisis comparativo han de tenerse en cuenta en todo momento las diferencias de trazo y definición que producen las dos técnicas de ejecución aquí empleadas, ya que comparamos un dibujo a lápiz y pluma con grabados realizados a partir de planchas.

Equivalencia estilística núm. 1: Retrato del conde de Oñate. El retrato de la derecha es el incluido en el “*Theatrum Omnium Scientiarum*”. Ambos muestran parecido en su fisonomía general, pero sobre todo en lo que al corte de perilla y bigote se refiere, si bien es verdad que el retrato del *Theatrum* mantiene rasgos faciales un tanto más afilados, debido como decimos quizás a la técnica del buril frente a la de la pluma aguada propia del dibujo. En cuanto a la diferencia en la copa del sombrero, podríamos atribuirlo a que en el caso del grabado, el personaje posa como virrey, y el sombrero requiere de mayor consistencia (tal y como aparece también en el retrato ecuestre realizado por Stanzione), y en el caso del dibujo, el personaje posa en traje de paseo (fig. 9).

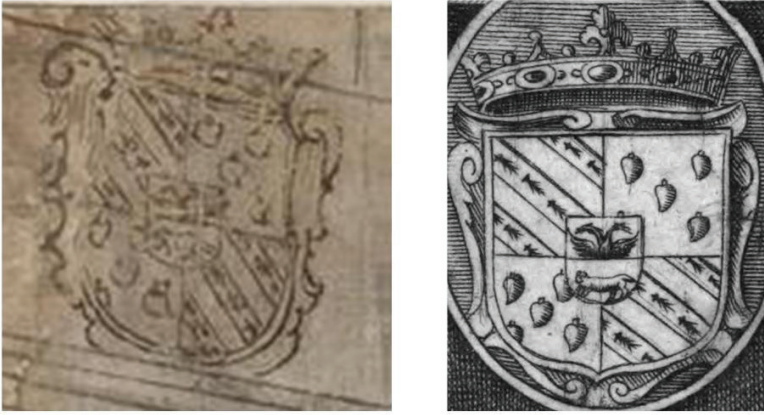


Fig. 9. Equivalencia nº 1.

Equivalencia estilística núm. 2: el escudo de armas. El escudo de la derecha fue grabado por Perrey para el frontispicio de la obra *Miscellaneorum Quaestionum* de Aloisio de Aquino, en 1649<sup>98</sup>. Ambos escudos de armas están adornados con una orla sencilla, y el mismo tipo de corona condal; además, ambos carecen de la cruz de la orden de Calatrava de la que era portador el personaje (que sí aparece en otras representaciones de su escudo como en el incluido en el *Teatro eroico*, y en el que está inserto en la portada de la *comédie in musica* “*L’Arianna*”). Así mismo, carece del lema familiar de los Guevara (“*Potius mori quam foedari*”, “antes morir que ser

<sup>98</sup> AQUINO, A. de: *Miscellaneorum quaestionum*, Neapoli, Typista Iacobi Gaffari, 1649.

deshonrado”), que sí aparece en dicha obra musical, así como en el escudo esculpido en la Fontana della Sellaria. (fig. 10).



**Fig. 10.** Equivalencia nº 2.

Equivalencia núm. 3: Caballo con posición en suspenso. El caso comparativo en esta ocasión consiste en un fragmento del emblema 1 incluido en el *Theatrum* titulado “Regna Sapientibus committenda”. La posición del caballo en suspenso es prácticamente la misma, así como sus rasgos (orejas puntiagudas, hocico alargado, patas anatómicamente similares y grupa amplia). El correaje también guarda gran similitud ya que ambos bocados tienen forma de “ese” y están unidos por un freno en la parte en la que quedan unidos a las riendas (fig. 11).

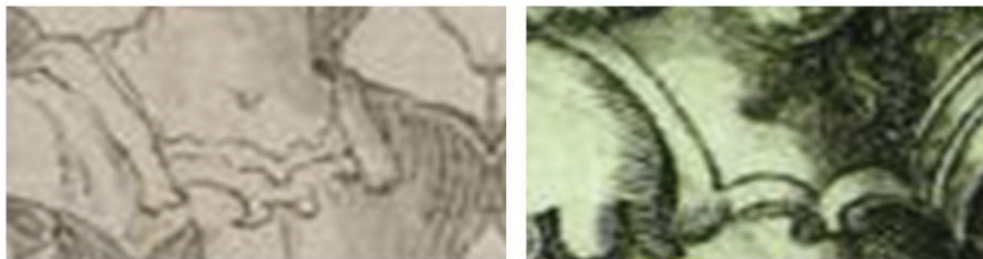


**Fig. 11.** Equivalencia nº 3.

Equivalencia estilística núm. 4: Vestimenta femenina característica de las Virtudes. Tenemos entre otras equivalencias:

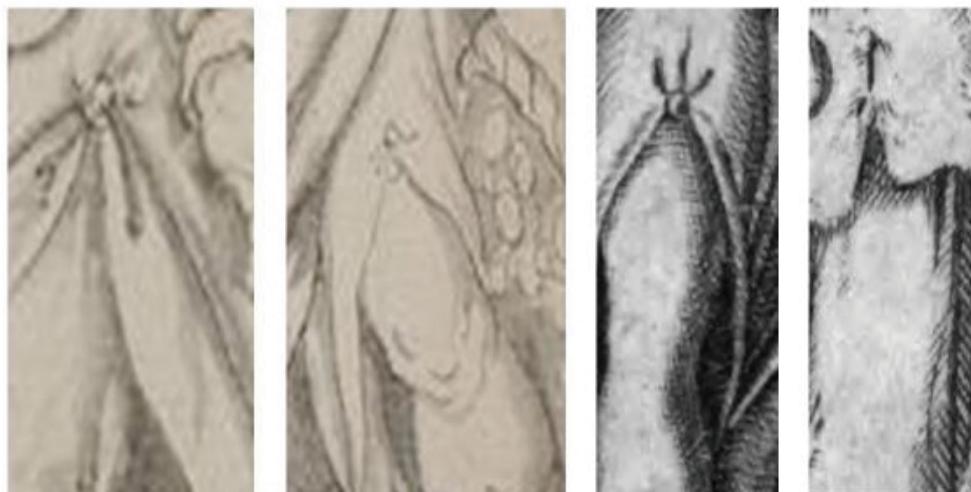


- Cuello de la Prudencia frente al cuello de la Fortaleza en el frontispicio de la obra *Responsoru criminaliu ad reorum defensam* de F. M. Prato<sup>99</sup>, grabado por Perrey en 1656 (fig. 12).



**Fig. 12.** Equivalencia nº 4.

- Botón de recogido en el muslo (de izquierda a derecha) Palas, Abundancia, Justicia (*El Macabeo*<sup>100</sup>), Prudencia (*Miscellaneorum Q.*) (fig. 13).



**Fig. 13.** Equivalencia nº 5.

- Hombrera de Palas del *Theatrum* frente a la hombrera del *Ius Canónico* representada en el *Theatrum Omnium Scientiarum* (fig. 14).

<sup>99</sup> PRATO, F. M.: *Responsorum criminaliu ad reorum defensam*, Nápoles, Secondino Roncangliolo, 1656.

<sup>100</sup> SILVEIRA, M. de: *El Macabeo, poema heroico*, Nápoles, Egido Longo, 1638.



**Fig. 14.** Equivalencia nº 6.

- Mandil de Palas del dibujo frente al mandil del *Ius Canónico* (fig. 15).



**Fig. 15.** Equivalencia nº 7.

Equivalencia estilística núm. 5: La serpiente de la Prudencia (de izquierda a derecha: Prudencia en el *Miscellaneorum Q.*, Prudencia, detalle de un grabado incluido en *El Macabeo*). (fig. 16).



**Fig. 16.** Equivalencia nº 8.

Todos estos elementos nos llevan por tanto a concluir que la ejecución de este dibujo se debe a Nicolás Perrey, que como decimos copia el retrato ecuestre de Ribera que cuelga de las paredes del palacio de los Estudios. La documentación presentada sobre la existencia de este “retrato del conde a caballo entrando en Nápoles” la ponemos en relación además con similitudes estilísticas que hemos establecido sobre la figura del retrato ecuestre en el dibujo con el dibujo de Ribera realizado a Juan José de Austria. No hemos encontrado ninguna obra de Ribera ni de Perrey<sup>101</sup> similar a esta composición con virtudes pero sí queda demostrado que este dibujo se inspira en el *Theatrum Omnium*, por lo que pensamos que lo que el artista representa es una recreación de este acto tomando como modelo principal el retrato ejecutado por Ribera que decora la sala principal del palacio de los Estudios. En definitiva, la significación de este dibujo es indiscutible al poder convertirse en la primera representación conocida del retrato realizado por Jusepe de Ribera al virrey Oñate.

---

<sup>101</sup> A falta de una comprobación final de todos los ejemplares que se conservan del *Theatrum Omnium* en Italia, Francia y España, donde encontrar quizás algún folio, faltante en la copia que hemos consultado, donde sí aparezca esta representación.