

Un escenario italiano para los gobernantes españoles. El nuevo palacio de los virreyes de Nápoles (1599-1653)

Joan Luís PALOS PEÑARROYA

Universidad de Barcelona

RESUMEN

Las nuevas exigencias de la representación del poder y la expectativa de un viaje del rey Felipe III a Nápoles, llevaron al virrey, conde de Lemos, a emprender en 1600 la construcción de un nuevo palacio. El edificio realizado por Domenico Fontana, el artífice de la nueva Roma de Sixto V, fue el resultado de una alianza entre las posibilidades comunicadoras del lenguaje visual de artistas italianos y las necesidades políticas de la monarquía hispánica. Los frescos que decoraban algunas de las principales salas del edificio, constituían una lectura de la construcción del imperio y una justificación de su presencia en Italia.

Palabras claves: Nápoles. Arte. Poder. Virreyes. Siglo XVII.

An Italian Stage for Spanish Rulers The Viceroy's new Palace in Naples (1599-1653)

ABSTRACT

In light of the need to visually represent power and in anticipation of King Philip III's visit to Naples, the Viceroy Count de Lemos decided, in 1600, to construct a new palace. The building, designed and constructed by Domenico Fontana who also created the new Rome of Sixto V, was the result of an alliance between the communicative possibilities of Italian artistic visual vocabulary and the political necessities of the Spanish Monarchy. The frescoes, which decorated some of the main halls, depicted the construction of the Empire and a justification of its presence in Italy.

Keywords: Naples. Art. Power. Viceroy. XVII's century

SUMARIO: Un escenario italiano. / Un imperio imaginado. / La construcción de la gloria.

“... y si fuese menester que vendáis mi casa de Nápoles para socorrer esta necesidad lo haréis, que yo viviré en el castillo cuando pase allá”¹.

¹ Archivo Ducal de Alba c. 13.27

El V Duque de Alba apenas se inmutó.

Tras haber leído el pliego de instrucciones que le fuera entregado junto con su nombramiento como virrey de Nápoles, don Antonio Álvarez de Toledo estaba en condiciones de definir con mayor precisión algunos de sus objetivos. Por mucho que el monarca se empeñara en designarla como “su casa”, la residencia a la que se refería era, ante todo, el palacio de los virreyes y, por lo que a él respectaba, no tenía la menor intención de venderlo sino que, muy al contrario, estaba decidido a poner los medios para completar, de una vez por todas, su construcción. Por supuesto, lo haría siguiendo su propio entender. Y más teniendo en cuenta que el viaje del rey constituía una perspectiva altamente improbable. Cuando ocho años más tarde, en el verano de 1629, abandonaba el reino dejaba, por fin, un edificio listo para ser habitado. Desde entonces, la memoria de su paso por Nápoles quedó asociada a un periodo de esplendor de las letras y las artes. Todavía en la actualidad, las inmediaciones de Port’Alba, la oquedad que hizo abrir en la vieja muralla medieval, continúa siendo el punto de encuentro de los amantes de los libros.

Sin lugar a dudas, la figura del V duque de Alba era una de las que Nino Cortese tenía en mente cuando, en la década de 1920, empezó a estudiar, por encargo de su maestro, el gran historiador y filósofo Benedetto Croce, la política cultural de los virreyes españoles en Nápoles. El resultado de su trabajo quedó reflejado en una serie de ensayos en los que sus personajes eran agrupados en dos grandes periodos. Según él, hasta finales del siglo XVI éstos se habían caracterizado por ser, ante todo, soldados versados en la guerra mientras que, desde comienzos del siglo XVII, el gobierno del *Reame* pasó a estar en manos de mecenas cultos y refinados².

Desde luego, no todos los napolitanos que vivieron en las primeras décadas del siglo XVII hubieran estado dispuestos a suscribir esta distinción. Por supuesto, no lo hubiera hecho el secretario de la ciudad, Giulio Cesare Capaccio que, al escribir *Il Forastiero*, un texto en forma de diálogo entre un ciudadano napolitano y un visitante ávido de información publicado en 1634, despachó la biografía del duque de Osuna (1616-1619), afirmando de manera bastante injusta que “non mostró di essere altro che soldato”³. Por otra parte, cada vez somos más conscientes del error que supone etiquetar a todos los virreyes del siglo XVI como simples guerreros, ignorando el fructífero patronazgo cultural que ejercieron la mayoría de ellos⁴. Sin ir más lejos, cualquier balance que aspire a hacer justicia al largo gobierno de don Pedro de Toledo, entre 1532 y 1553, debería incluir en su relación de méritos el ordenamiento urbanístico de la fachada marítima de la ciudad que comprendía, entre otras intervenciones, la apertura de una gran avenida que todavía hoy lleva su nombre, la construcción en un extremo de la misma del palacio proyectado por Fer-

² CORTESE, N., *Cultura e politica a Napoli dal Cinque al Settecento*, Nápoles, 1965, p. 64.

³ CAPACCIO, G.C., *Il Forastiero*, Nápoles, 1634, Edición facsímil a cargo de Luca Torre, 3 vols., Nápoles, 1989, t. II, p. 354. MARTÍNEZ DEL BARRIO, J. I., *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1991, 2 vols.

⁴ HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “‘Estar en nuestro lugar, representando nuestra propia persona’. El gobierno virreinal en Italia y la Corona de Aragón bajo Felipe II”, en *Felipe II y el Mediterráneo*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998. vol. III, pp. 215-338.

dinando Manlio o la edificación de la iglesia de *San Giacomo degli Spagnoli* que años más tarde acogería su propio sepulcro coronado por el magnífico grupo escultórico de Giovanni da Nola⁵.

Aun así, la distinción de Cortese, lejos de ser arbitraria, revela la fuerte impresión que causó, tanto en los coetáneos como entre los historiadores posteriores, los aires introducidos por los virreyes a partir de los años del cambio de siglo. El punto de inflexión vino dado por el nombramiento de don Fernando Ruiz de Castro, VI conde de Lemos, uno de los exponentes más genuinos de la nueva hornada de gobernantes que en 1599 había accedido a las principales responsabilidades de la monarquía de la mano del valido real, el duque de Lerma, con cuya hermana, doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, el conde se había casado⁶. Tras recibir su nombramiento en enero de 1599, Lemos viajó a Valencia para participar en los festejos de la boda del rey con Margarita de Austria y de su hermana, Isabel Clara Eugenia, con el archiduque Alberto. Después de acompañar al monarca a Barcelona para jurar las constituciones catalanas y reunir las Cortes del Principado, el conde y doña Catalina partieron hacia Nápoles en la misma embarcación que, a través de Génova, llevaría a los archiduques a su destino en los Países Bajos. Pareció como si ambas parejas aprovecharan el viaje para dar forma a un proyecto común. Al poco de llegar a Bruselas los archiduques comenzaron a aplicar un plan de acción destinado a captar el favor de sus nuevos y descontentos súbditos a través una intensa actividad festiva⁷. Pocas semanas después de su solemne entrada en la ciudad el día 17 de julio, los condes anunciaban su intención de levantar un nuevo palacio. Una decisión sorprendente si se consideraba que el de don Pedro apenas tenía cinco décadas y había sido sucesivamente enriquecido por virreyes de gustos refinados como el cardenal Granvela, el marqués de Mondéjar o los condes de Miranda y Olivares.

Hasta ahora, todos los estudiosos del gran monumento se han conformado con la justificación oficial, recogida por el propio Capaccio, según la cual, éste formaba parte de los preparativos para un posible traslado del rey a Nápoles “come l’intessa viceregina dicea voler procurare”. Y, claro está, en caso de que “Idio facesse questa gratia a Napolitani”, el palacio de don Pedro, “magnifico per quel che comportavano quei tempi (...) “sarebbe stato troppo angosto per la sua habitazione”⁸.

⁵ Sobre la política cultural de don Pedro de Toledo, HERNANDO SÁNCHEZ, C.J., *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*, Junta de Castilla y León, 1994, pp. 437-543; STRAZZULLO, F., “Il piano urbanístico di Pietro di Toledo” en *Edilicia e urbanística a Napoli dal ‘500 al ‘700*, Nápoles, 1995, pp. 3-27.

⁶ La ascensión y consolidación en el poder del VI conde de Lemos en ENCISO ALONSO-MUÑUNER, I., “Filiación cortesana y muerte en Nápoles: La trayectoria política del VI conde de Lemos”, en *Felipe II y el Mediterráneo*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, vol. III, pp. 539-541.

⁷ WERNER, T., “La corte de Bruselas y la restauración de la casa de Habsburgo en Flandes, 1598-1631” en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp. 46-63.

⁸ CAPACCIO, G. C., *Il Forastiero*, t. II, p. 342. Con el tiempo esta explicación pasó a convertirse en un lugar común hasta el extremo de que en los últimos años de la centuria, el canónigo Carlo Celano, que en otros aspectos mostró tener sus propias opiniones, la repetía de forma casi literal en su famosa guía de la ciudad: “D. Ferdinando Ruiz de Castro Conte di Lemos, stimando il Palazzo vecchio essere stretto per l’abitazione

Pero, ¿tenía Felipe III alguna intención de seguir el ejemplo de Alfonso el Magnánimo y convertir Nápoles en la sede de su corte? Ciertamente, la posibilidad de que el rey abandonara Madrid, una ciudad demasiado vinculada a la memoria de su padre, estaba siendo considerada durante esos meses por una junta especial nombrada a tal efecto, pero no hay constancia alguna de que la ciudad italiana figurara entre las opciones consideradas⁹. Y Capaccio, que podía llegar a ser el más servil y adulador de los escritores, no era tan ingenuo como para dar crédito a un anuncio que carecía de otro fundamento que no fuera la vanagloria del clan de los Sandoval estruendosamente representado en Nápoles por la figura dominante de doña Catalina. De ahí que sus palabras, lejos de resultar engañosas, proporcionaran la clave para entender el sentido de un edificio destinado en realidad a conseguir que “gli stessi vicere habitassero con maggior decoro di quello con che all’hora haveano habitato”¹⁰.

Definitivamente, Capaccio más que nadie sabía que el objetivo de este edificio no era otro que satisfacer las nuevas exigencias del decoro impuestas en el círculo de Lerma que, por esas mismas fechas, adquiriría en Valladolid el conjunto de edificios que posteriormente ocuparía la familia real, adaptaba para uso del rey su enorme palacio de la Huerta de la Ribera a orillas del Pisuerga y encargaba a Francisco Gómez de Mora los planos para la remodelación de su propio palacio ducal¹¹. La comparación, atribuida al propio conde de Lemos, entre la decisión de Felipe III de inaugurar su reinado con la construcción de un nuevo palacio real en Nápoles y la de su padre de comenzar el suyo con la edificación del Escorial, apenas podía ocultar la intención propagandística del proyecto. Indudablemente, el edificio estaba destinado a ser un icono del dominio español en Italia, algo que, el palacio diseñado por Manlio, “magnifico per quel che comportavano quei tempi”, jamás podría constituir¹².

Ello explicaría el entusiasmo que despertó la iniciativa. A los pocos meses de concebida la idea, el ingeniero mayor del reino recibía la indicación de “che detta fabbrica si mettese subito in esecuzione”¹³. Domenico Fontana entendió desde el primer momento que el edificio debía insertarse en la lógica del programa urbanístico

di un Re, disegnò fabricare un altro nuovo a lato del vecchio”, CELANO, C., *Notizie del bello dell’antico e del curioso della città di Napoli* (ed. de G.B. Chiarini), Nápoles, 1859 (reedición, Nápoles, 2000), vol. IV, *gionata quinta*, pp. 595-596.

⁹ FEROS, A., *Kingship and favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*, Cambridge University Press, 2000, p. 87.

¹⁰ CAPACCIO, G. C., *Il Forastiero*, t. II, p. 342

¹¹ Con su magnífica fachada digna del nuevo estatus de su propietario, el edificio puede ser considerado como una de las iniciativas arquitectónicas más importantes del siglo XVII. CERVERA VERA, L., *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, 1967. Agradezco a Patrick Williams sus observaciones sobre el conjunto de Lerma que me han ayudado a contextualizar la función política de la arquitectura en los primeros años del gobierno del valido.

¹² CAPACCIO, G. C., *Il Forastiero*, t. III, p. 570, a pesar de que el palacio de Manlio había ya experimentado diversas modificaciones durante los gobiernos del cardenal Granvela, el marqués de Mondéjar, que erigió la capilla, o el conde de Miranda, que comenzó la apertura de la gran plaza situada ante el edificio terminada por el conde de Olivares, que en lo sucesivo serviría para celebrar espectáculos de corte.

¹³ CAPACCIO, G. C., *Il Forastiero*, t. II, p. 342.

emprendido por Pedro de Toledo, encaminado a romper las murallas medievales y desplazar el eje de la ciudad hacia la gran avenida bautizada con el nombre del virrey. Desde esta perspectiva se entiende mejor el emplazamiento elegido para su ubicación: una explanada elevada sobre el mar situada en un extremo del área recientemente urbanizada, con el arsenal y el puerto a los pies y el Vesuvio y las islas en el horizonte. La construcción, adosada al palacio de Manlio, ocuparía parte de la zona ajardinada que lo separaba de *Castel Nuovo*, la vieja fortaleza angevina (ver figura 1). Esta era una decisión que no solamente se interesaba por los aspectos estéticos sino que constituía toda una apuesta de orden político que aspiraba a extraer el centro simbólico del poder del viejo barrio medieval, de estrechas y sombrías callejuelas, donde se alojaban los principales palacios nobiliarios, las sedes de los tribunales de justicia y los organismos del gobierno municipal, símbolos de la identidad política local y contrapeso de la autoridad virreinal. A fin de cuentas, tras los años dedicados a la reordenación viaria de la Roma de Sixto V, pocos arquitectos eran tan conscientes como él de la estrecha relación entre urbanismo y poder.

UN ESCENARIO ITALIANO

Gracias a los informes enviados a Madrid conocemos las líneas generales de un proyecto que el arquitecto atribuyó con prudencia cortesana, no en vano sabía lo que era trabajar para un mecenas cascarrabias, al “maraviglioso ingegno e giuditio di detta Eccellentissima Signora Caterina”¹⁴. Sin duda, éste tenía todos los visos de un proyecto familiar: en 1607, a la muerte de Fontana, la dirección de la obra fue encomendada a su hijo Giulio Cesare; tres años más tarde, en 1610, era designado como virrey de Nápoles el VII conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro que, plenamente decidido a culminar la obra de sus padres, imprimió a los trabajos el vigor de los primeros años. Apenas unos meses después, el equipo de pintores, formado por Belisario Corenzio, Giovanni Balducci y Batistello Caracciolo, comenzaba a trabajar en la decoración de algunas de las estancias de la planta noble y en 1612 se izaban las banderolas para indicar la cobertura del piso superior. En lo sucesivo, los navegantes que se aproximarán al puerto de Nápoles podrán distinguir claramente desde lontananza la enorme masa encarnada que ahora se sumaba a la fortaleza angevina y *Castel Sant’Elmo* para testimoniar el poderío de los virreyes ¡Qué insignificante aparecería a su lado el edificio construido por Manlio, con su modesto aspecto de villa suburbana, que tanto había enorgullecido a don Pedro de Toledo!

Aún así, la mudanza definitiva de los virreyes no se produciría hasta 1631, pocos meses antes de la marcha de su sucesor, el duque de Alcalá y tres décadas después del inicio de las obras. Si hemos de hacer caso al memorial dirigido en 1623 al duque de Alba por unos maestros de obras muy enfadados por el incumplimiento del pacto acordado en 1600, según el cual los trabajos iban a desarrollarse sin interrupción,

¹⁴ FONTANA, D., “Dichiarazione del Nuovo Regio Palagio cominciato nella piazza di S. Luigi”, en *Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fate in Roma e a Napoli*, Nápoles, 1604, fol. 29-30.

éste había sido un edificio levantado a trompicones en función del dinero y entusiasmo disponibles en cada momento¹⁵. Claro que por entonces todavía faltaba completar el ala oriental destinada a albergar la gran capilla proyectada por Francesco Antonio Picchiatti, cuyas obras iban a concentrar, en medio de grandes penurias económicas, los mayores esfuerzos durante el virreinato del duque de Medina de las Torres (1636-1644) y, sobre todo, del almirante de Castilla (1644-1646)¹⁶. Al desdichado duque de Arcos le correspondería el honor de presidir la ceremonia de su consagración¹⁷. Pocas semanas después las masas populares dirigidas por Masaniello se levantaban contra la agobiante presión fiscal y el palacio real se convertía en símbolo de la tiranía española en el reino.

La consideración de la revuelta de Masaniello en el marco de los levantamientos que azotaron la monarquía hispánica en la década de 1640, ha postergado hasta ahora su dimensión anticortesana de modo que apenas sabemos nada sobre la relación entre la percepción social del gran palacio y el estallido de las iras populares contra el dominio español. Y sin embargo, el hecho de que los sublevados concentraran la batalla en el lenguaje simbólico y los gestos rituales, nos proporciona una pista que todavía tiene que ser explorada con detenimiento.

En todo caso, parece claro que una vez sofocada la revuelta en la primavera de 1648, los virreyes empezaron a considerar de forma mucho más consciente la rentabilidad política de su patronazgo cultural¹⁸. El programa de restauración de la autoridad española que don Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, traía en mente al tomar posesión del gobierno en 1648, contemplaba la utilización del palacio como uno de sus ejes centrales. No en vano, el nuevo virrey llegaba a Nápoles procedente de la embajada de Roma donde había invertido una parte considerable de su inmensa fortuna en la adquisición de un edificio destinado tanto a alojar la representación española ante la Santa Sede como a impresionar a la corte romana y rivalizar con sus adversarios franceses¹⁹. Por primera vez se estudió la demolición del *palazzo vecchio* para ganar un espacio que permitiera levantar la segunda fachada que encararía directamente la ciudad medieval. Finalmente el proyecto fue desestimado pero el ingeniero mayor Cosimo Fanzago trabajó con denuedo en la remodelación de diversos espacios interiores. La gran *Sala Reale* fue acondicionada para mayor esplendor de fiestas, ceremonias y audiencias públicas. Su bóveda, tachonada con las armas reales y las insignias de la casa de Guevara, fue concebida para

¹⁵ Según los maestros de obras, los avances más importantes se habían producido durante los gobiernos del VI conde de Lemos, su hijo don Francisco de Castro y el primer año del virreinato del conde de Benavente tras el cual la falta de dinero obligó a frenarlas en seco; ver "Memoriale spedito dai capimastri", en STRAZZULLO, F., *Architetti e ingegneri napoletani*, pp. 146-147.

¹⁶ En 1644 poco después de tomar posesión del cargo, el almirante de Castilla ordenó a Onofrio Antonio Gisolfo terminar la capilla con la colaboración de Bartolomeo Picchiatti; ver, PORZIO, A., *Arte sacra di Palazzo. La Cappella Reale di Napoli e i suoi arredi: un patrimonio di arti decorative*, Nápoles, 1989.

¹⁷ PORZIO, A., "Arte e Storia in Palazzo Reale" en AA.VV., *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles, 1995, p. 51.

¹⁸ CARRIÓ-INVERNIZZI, D., "The Royal Palace of Naples: Displaying the Spanish Empire?", *paper* presentado en la Universidad de Harvard el 28 de Abril de 2003 (inérito).

¹⁹ ANSELMINI, A., *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, 2001.

disipar las dudas sobre la ubicación del poder que tan insidiosamente habían asaltado a algunos notables del reino durante las recientes alteraciones. Pero esto no era todo. La voluntad decidida de promover una imagen sobrecogedora de la autoridad virreinal quedó reflejada en la gran escalera de honor destinada a comunicar el *cor-tile* con la planta noble del edificio²⁰.

Por si todo esto fuera poco, la osadía de Oñate todavía tenía que acometer el proyecto con mayor intencionalidad política. En el extremo de la planta noble opuesto a la *Sala Reale*, (ver figura 3) hizo edificar el mayor volumen del palacio, mayor incluso a la capilla que lo flanqueaba, para cobijar el gran salón donde pensaba representar los más impresionantes espectáculos teatrales para deleite e instrucción de los poderosos del reino. Su inauguración tuvo lugar en diciembre de 1652 con la escenificación de una ópera de intenso contenido simbólico, *La Veremonda*, para festejar la recuperación de Barcelona por parte del rey Felipe IV²¹. Tal como explicaban los avisos redactados por el corresponsal de Módena, estaba previsto que justo después de esta primera función, Massimo Stanzione, uno de los pintores más apreciados por las comunidades religiosas locales pero que apenas había recibido atención por parte de los gobernantes españoles, comenzara a retratar en sus paredes “ai 43 Vice Re che son stati fin hora di questo Regno” desde los tiempos del Gran Capitán²². Por supuesto, Oñate se reservaba un lugar especial haciéndose representar por partida doble, como virrey y como soldado victorioso que, de manera semejante a su ilustre predecesor, había expulsado a los franceses de la península italiana²³. Ésta era una decisión que, con una desfachatez que no podía pasar inadvertida para la corona, convertía a los virreyes en los verdaderos protagonistas del palacio.

Cuando ochenta años más tarde, en 1734, Carlos III ocupó el palacio real haciendo por primera vez honor a su nombre, sus muros constituían tan sólo un pálido reflejo del proyecto de Fontana. Por supuesto, ello se debía en gran medida a la desproporción entre las ambiciones iniciales y los recursos para financiarlas. Sin ir más

²⁰ La escalera de honor ha sido, junto con la fachada, el elemento arquitectónico del palacio que ha despertado mayor interés. Una relación de los principales textos en FIADINO, F.A., “Cosimo Fanzago ingegnere maggiore del regno di Napoli e la sua attività nel Palazzo Reale (1649-1653)”, en *Opus. Quaderno di Storia Architettura Restauro*, 6 (1999), p. 364 y HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Teatro del honor y ceremonial de la ausencia. La corte virreinal de Nápoles en el siglo XVII”, en Alcalá Zamora, J. y Belenguer E. (coords), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Vol. I, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 2001, nota 275. La relación entre la escala napolitana y la de Versalles en BLUNT, A., *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture*, Londres, 1975, p. 97-97. y la inspiración en la escalas imperiales españolas en MARÍAS, F., “Bartolomeo y Francesco Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: las Agustinas de Salamanca y las escaleras del palacio real”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, UAM*, vol. IX-X, 1997-1998, pp. 177-195.

²¹ Una obra en la que los rebeldes catalanes eran comparados a los infieles turcos, BIANCONI, L. E. WALKER, TH., “Dalla “Finta Pazza” alla “Veremonda”: storie di Febiarmonici”, *Rivista Italiana di Musicologia*, X (1975), 379-454. p. 390.

²² BIANCONI, L. y WALKER, TH., “Dalla “Finta Pazza”, p. 382, nota 14.

²³ La descripción de la sala en FUIDORO, I., (VINCENZO D’ONOFRIO), *Successi del governo del conte d’Oñate MDCXLVIII-MDCLIII*, edición a cura di Alfredo Parente, Napoli, 1932, p. 164 y SCHÜTZE, S. y WILLETTE, T., *Massimo Stanzione: opera completa*, Scheda D 18, “Ritratti dei vicerè di Napoli”, Nápoles, 1992, pp. 263-264.

lejos, solamente se habían construido dos de los tres patios previstos mientras que la fachada principal, si bien mantenía las líneas del diseño original, había visto como sus dimensiones se reducían sensiblemente. Aun así, no cabe duda de que, sustancialmente, el edificio había servido con fidelidad a los fines que se le habían encomendado. Gracias a un elevado número de grabados, profusamente distribuidos, el mundo entero sabía que el esplendor de la corte virreinal de Nápoles nada tenía que envidiar al de otros príncipes italianos y europeos. El hecho de que muchos ofrecieran una imagen del palacio altamente idealizada (casi de forma indefectible el *palazzo vecchio* era soslayado para dar más realce al nuevo) revela hasta qué extremo el reflejo de la realidad constituía para ellos tan sólo un objetivo secundario²⁴.

Pero, ¿cuál era la imagen de la corte napolitana que los gobernantes españoles aspiraban a transmitir? Sería fácil incurrir en el error de considerar que su principal objetivo consistía en emular las prácticas dominantes en la corte del monarca sino fuera por la abundancia de apelaciones a un sistema de gobierno directo y populista, característico de una tradición encarnada en Nápoles por las dinastías angevina y aragonesa, que desconfiaba de la mediación ministerial, los métodos burocráticos del sistema sinodal y la distante etiqueta borgoñona adoptada por los monarcas de la casa de Austria en los años centrales del siglo XVI²⁵.

Domenico Fontana había traducido esta forma de entender la tarea de gobierno en un proyecto arquitectónico de espacios abiertos destinado tanto a alojar a los virreyes como a “dar contento ai Napoletani, che frequentavano ogni giorno quel loco”²⁶. El resultado final fue un edificio muy alejado de los ambientes claustrofóbicos y laberínticos que gustaban de habitar los monarcas hispánicos, bien se tratara del Alcázar, el Escorial o las nuevas residencias que por esos mismos años el duque de Lerma estaba acondicionando para el joven monarca, tanto en Madrid como en Valladolid²⁷. Así, el *cortile d'honore* del palacio napolitano estaba conce-

²⁴ FIADINO, F. A., “La facciata del palazzo reale di Napoli nell’incisione originale di Domenico Fontana”, *Palladio*, 16, (1995), pp. 127-130. Seguramente el autor que más contribuyó a fijar una imagen del edificio y su entorno con fines propagandísticos que inspiró muchas representaciones posteriores fue ALEJANDRO BARATTA, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio aedita in lucem ab Alexandro Baratta* MDCXXVIII, edición de C. De Seta, Nápoles, 1991.

²⁵ HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Virrey, Corte y Monarquía. Itinerarios de poder en Nápoles bajo Felipe II” en Ribot, L. y Belenguer, E., (coords.) *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, t. III, *El área del Mediterráneo*, Madrid, 1998, p. 372-373.

²⁶ CAPACCIO, G. C., *Il Forastiero*, t. II, p. 377.

²⁷ Sabina de Cavi ha puesto de relieve la estrecha relación entre la arquitectura del nuevo palacio y las prácticas ceremoniales de los virreyes en “Senza Causa et fuor di Tempo: Domenico Fontana e il Palazzo Vicereale Vecchio di Napoli”, *Napoli Nobilissima*, Quinta Serie, Vol. IV, fasc. 1-6 (2003), pp. 196-195, un texto que, como la misma autora señala, proviene de su comunicación al congreso *Napoli è tutto il mondo: Arte Napoletana e Cultura Europea dall’Umanesimo all’Illuminismo*, Roma 2003, con un título significativo, “Palazzo Reale in Naples (1600-1606): a ‘Spanish’ building type?” Fernando Marías ha aludido a la estrecha relación entre la escala de Picchiatti y las escaleras imperiales españolas, singularmente la del Alcázar de Toledo, en “Bartolomeo y Francesco Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles”, pp. 177-195. Pero no hay que perder de vista que esta escalera es un elemento ajeno al proyecto de Fontana que, como de Cavi ha señalado, había proyectado unos accesos a la planta noble claramente “romanos”. De hecho, cuando Torcuato Tasso quiso parangonar las cortes de los virreyes de Nápoles y Sicilia o los gobernadores de Milán, su referencia fue la de los duques de Savoya, Ferrara y Mantua, no la de los monarcas hispánicos; cit. por HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Virrey, Corte y Monarquía”, p. 373.

bido como una verdadera plaza comunal, “per commodità dal numeroso popolo que va a negoziare con il Principe” que, gracias a sus numerosos vanos, bien podía ser visto como una prolongación del gran espacio público formado por el *Largo di Palazzo*²⁸ (ver figura 2). El cierre de los soportales de acceso que otorgaría a la fachada la opacidad que hoy presenta, no llegaría hasta las reformas realizadas por Luigi Vanvitelli, por encargo de Carlos III, en 1753. La argumentación aducida entonces se basó en la necesidad de apuntalar los fundamentos de una construcción que de tan aérea amenazaba desplomarse²⁹. Pero el resultado no fue otro que el establecimiento de una rígida frontera entre la ciudad y el palacio que desvirtuaba por completo el carácter dialógico del proyecto original.

UN IMPERIO IMAGINADO

Si el bullicio en el *cortile* puede ser interpretado como muestra de un estilo de vida mundano y desenfadado, bastaría ascender a la planta noble para confirmar esta impresión. Mucho antes de ser utilizado como residencia de los virreyes, este palacio estaba cumpliendo la misión, no menos importante, de ofrecer un marco adecuado para su pública exposición y regocijo. Esto era así al menos desde que en 1617 se inaugurara el *Salone Reale*, “dipinto con bellissime figure” y destinado a acoger “le comedie, mascherate e banchetti”³⁰. Algunos de estos festejos, como la naumaquia organizada en febrero de 1618 o la *maschera* en honor de la virreina Anna Carafa, celebrada en 1639, fueron posteriormente recogidos en pormenorizadas descripciones que, en conjunto, constituyen una de las mejores guías para reconstruir la vida en palacio e identificar el uso de las principales estancias³¹. Aunque, indudablemente,

²⁸ FONTANA, D., “Dichiarazione del Nuovo Regio Palagio, ff. 29-30.

²⁹ PORZIO, A., “Arte e Storia in Palazzo Reale”, p. 72. Vanvitelli motivó la urgencia de su intervención basándose en que el edificio “si trovava fondato sopra terreno molle, onde converrà rifondarlo tutto (...) essendovi un peso enorme del palazzo” cit. por DI RESTA, I., “Sull’architettura di D. Fontana a Napoli”, p. 680. Siguiendo en parte el argumento de Vanvitelli, M. Ch. Barbato insistió en el grave error de Fontana al calcular la relación entre los pilares de la entrada y la mole que sustentaban ya que al emplear el *piperno* napolitano no previó que éste era mucho menos sólido que el *travertino* romano, ver BARBATO, M. CH., “Domenico Fontana e Il Palazzo Vicereale di Napoli”, en Anna Andreucci (ed.), *La lettura a scala architettonica del territorio*, Nápoles, pp. 1994, p. 93. Aunque esta interpretación procede en gran medida de Chiarini en sus *aggiunzioni* al libro de Celano: “gli archi eran vuoti al tempo del Fontana, il quale avvezzo ad usare nelle sue fabbriche il romano travertino, non misurò forse la minore solidità del nostro piperno”, ver CELANO, C., *Notizie del bello dell’antico e del curioso della città di Napoli*, p. 1574. Aun con todo, estos argumentos resultan poco creíbles. Es posible que el punto fuerte de Fontana no fuera la originalidad en el hallazgo de soluciones constructivas pero, desde luego, había dado pruebas sobradas de que sabía como levantar edificios resistentes al paso del tiempo. Ver también DI RESTA, I., “Sull’architettura di D. Fontana a Napoli”, *Quaderni dell’Istituto de Storia dell’Architettura*, II, 1992, p. 680.

³⁰ BULIFON, A., *Giornali di Napoli dal MDXLVIII al MDCCVI*, Edición a cargo de N. Cortese, Società Napoletana di Storia Patria, Nápoles, 1932, p. 107. Sobre la coincidencia de esta sala con el actual *teatrino di corte*, ver, CIAPPARELLI, P. L., “I luoghi del teatro a Napoli nel seicento. Le sale “private””, en D’ALESSANDRO, D. A., ZIINO, A. (ed.), *La Musica a Napoli durante il ‘600*. Roma, 1987, pp. 384-387.

³¹ La naumaquia de 1618 descrita en ZAZZERA, F., *Giornali del governo dell’eccellentissimo sig. Duca d’Ossuna viceré del Regno di Napoli, 1616-1620*, (edición de F. Palermo) en “Archivio Storico Italiano”, IX (1846), p. 531 y la *maschera* en honor de la virreina en CIAPPARELLI, P.L., “I luoghi del teatro a Napoli”, p. 387.

estos no eran espectáculos dirigidos al común de los napolitanos, el acceso fue en la práctica mucho más abierto de lo que en principio cabría suponer; o, al menos, eso fue así desde que el conde de Oñate introdujera un sistema de venta de entradas que permitió disfrutar de ellos a un público que superaba con mucho el círculo estricto de nobles y cortesanos³².

Pero la imagen de una corte festejante no solamente se transmitía a través del intenso calendario de celebraciones sino también en la propia decoración de las estancias principales. A diferencia de los palacios españoles donde los cuadros, colgados sobre severas paredes blancas, se erigían en protagonistas absolutos de la decoración, aquí el papel estelar había quedado reservado a los frescos, sobre todo después de que las esculturas clásicas traídas por el conde de Benavente desde las vecinas excavaciones de Cuma desaparecieran de forma misteriosa³³. Claro está que, en un palacio como éste, víctima de las exigencias de intereses políticos cambiantes, dichos frescos estuvieron sometidos a una presión que no siempre estuvieron en condiciones de resistir³⁴. El afán obsesivo de autoglorificación que en el siglo XVIII llevaría a los Borbones a imponer sus estridentes alegorías, nos ha dejado tan sólo tres muestras del espectáculo creado en las bóvedas del palacio por algunos de los más destacados pintores napolitanos de la primera mitad del siglo XVII. Se trata de las salas dedicadas al Gran Capitán y Alfonso el Magnánimo más la galería conocida con el tiempo como de los embajadores.

A pesar de que la cronología de estas decoraciones, o incluso la identidad de algunos de sus autores, continúa siendo uno de los secretos mejor guardados, y por ello más intrigantes, del palacio, todo indica que la primera que quedó lista fue la consagrada al Gran Capitán, pintada por Battistello Caracciolo, uno de los artistas napolitanos más receptivos al naturalismo de Caravaggio, bajo la mirada erudita y sutil de don Pedro Fernández de Castro³⁵. El conjunto está formado por cinco escenas que narran la conquista del reino por don Gonzalo Fernández de Córdoba, desde la ocupación de Calabria en julio de 1501 hasta su entrada triunfal en Nápoles en mayo de 1503, más ocho espacios triangulares decorados con emblemas y escudos. Por supuesto, estos últimos de la familia Lemos. Años después, el duque de Alba encomendaba a Belisario Corenzio la decoración de la sala situada en el centro del largo corredor que surcaba la fachada principal, dedicada a la figura del Alfonso el Magnánimo. Nuevamente se trata de cinco escenas, ordenadas espacialmente de

³² BIANCONI, L. y WALKER, TH., "Dalla "Finta Pazza" alla "Veremonda", p. 391.

³³ La desaparición de las esculturas la narra el propio Giulio Cesare Capaccio que sutilmente desliza sus sospechas sobre el duque de Alba, *Il Forastiero*, t. II, t. II. 351-352.

³⁴ Por supuesto, ello no significa que los cuadros estuvieran ausentes de las paredes del palacio. Pero, a diferencia de los frescos, estos formaban parte de la decoración cambiante con la llegada y partida de cada virrey que "pongon all'ordine la casa con gli adobbamenti que portano da Spagna volendo tutti comparire da Signori quali sono" CAPACCIO, G. C., *Il Forastiero*, t. II, p. 284. En todo caso, Capaccio no dudó nunca de que los cuadros y otros "adobbamenti" que los virreyes ponían y quitaban, jamás llegaron a ser tan impresionantes como los frescos; así, cuando quiso expresar su admiración por el palacio no dudó en concentrar sus elogios en "tante eccellenti pitture che si veggono di Belisario, Giovan Battista Caracciolo & altri homini illustri", es decir, sólo mencionó a los fresquistas, no a los pintores de caballete; *Il Forastiero*, vol. III, Gionata IX, p. 571.

³⁵ PORZIO, A. y CAUSA, S., *Battistello pittore di storia. Restauro di un affresco*, Nápoles, 1992. PORZIO, A., "Arte e Storia in Palazzo Reale", p. 50

forma similar a las anteriores, pero concebidas desde una perspectiva bien diferente. Aquí el largo enfrentamiento armado que había precedido la entrada triunfal del rey en la ciudad, era soslayado en favor de una visión que lo presentaba, ya no como un guerrero, sino como el refinado amante de las artes ante el cual se inclinaba Italia entera con el Papa a la cabeza. Ambas decoraciones pueden ser leídas como sendos homenajes a dos de las figuras fundantes y legitimadoras de la presencia hispánica en Italia. Pero, casi con toda seguridad, la intención de sus comitentes iba más allá del simple panegírico. Nos encontramos ante la encarnación visual de las dos dimensiones que debían configurar la imagen del buen gobernante que, equivocadamente, Cortese había considerado incompatibles: el soldado y el mecenas de las artes.

Este equilibrio se decantaba en favor de la dimensión bélica en el más extenso de los programas pictóricos ejecutado por el propio Corenzio, con la ayuda de algunos miembros de su taller como los hermanos Onofrio y Andrea de Lione, en la galería de los embajadores, emplazada en el extremo oriental de la fachada. Éste era un espacio concebido según el modelo de las galerías largas, conocidas también en ocasiones como galerías de batallas, un elemento imprescindible en la arquitectura áulica desde mediados del siglo XVI, que había producido ejemplos tan admirados como la galería de Ulises de Fontainebleau, la Sala de las Batallas del Escorial o la Galeria degli Antichi construida por Vespasiano Gonzaga en Sabbioneta³⁶. La parte más extensa del programa pictórico de la galería, bautizada de forma sorprendente como *Las Glorias de la Casa de España*, constaba en realidad de once escenas, iniciadas posiblemente durante los años del VII conde de Lemos, protagonizadas casi en su totalidad por el rey Fernando el Católico. En conjunto, propone un recorrido por las principales gestas militares del monarca incluyendo la victoria sobre el rey Alfonso V de Portugal durante la guerra civil castellana, la conquista del nuevo mundo, la toma de Granada, la expulsión de los judíos, el aplastamiento de la primera revuelta morisca en las Alpujarras o una improbable entrada triunfal del rey en Barcelona en 1492.

Durante los años del conde de Oñate la sala fue enriquecida con cuatro nuevos frescos, tres de los cuales formaban una unidad en honor de la reina Mariana de Austria narrando su viaje entre Viena y Madrid, su matrimonio con Felipe IV y su entrada solemne en la capital de la monarquía. El viaje, que transcurrió en buena parte por tierras italianas y duró un año entero, entre los meses de noviembre de 1648 y 1649, había sido concebido como una demostración del poderío español ante los príncipes locales en la difícil coyuntura de las guerras en Cataluña y Portugal y, tal como cabía esperar, estuvo acompañado de un sinfín de problemas de carácter ceremonial que, finalmente, condujeron a la destitución y destierro de su principal responsable, el duque de Nájera y Maqueda³⁷.

³⁶ BÉGUIN, S. (et al.), *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, París 1985; BROWN, J., *La Sala de las Batallas de El Escorial: la obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca, 1998; TELLINI, CH., *Sabbioneta*, Milano, 1991.

³⁷ La utilización propagandística de este viaje quedó reflejada en el elevado número de descripciones que de él se hicieron. Ver, *Memorias de Matías de Novoa*, Colección de documentos inéditos para la Historia de España [CODOIN], t. LXIX (1878), tomo IV, pp. 641-671; MASCAREÑAS, JERÓNIMO, *Viaje de la Serenissima Reyna Doña Mariana de Austria*, 1650; ANTONIO DE LEON Y XARAVA, *Real Viaje de la Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Austria desde la Corte y Ciudad Imperial de Viena hasta estos sus reynos de España*,

Precisamente, por tratarse de una pintura programática al servicio de la transmisión de unos ideales, los frescos del palacio napolitano resultaban tan elocuentes por sus afirmaciones como por sus silencios. Y el insultante contraste entre la presencia dominadora de figuras como Alfonso el Magnánimo, Fernando el Católico o el Gran Capitán y la ausencia, prácticamente absoluta, de los monarcas de la dinastía reinante resultaba clamorosa. Felipe IV no tenía muchos motivos de vanagloria por su envarado retrato en la escena de los esponsales en el ciclo dedicado en realidad a su segunda esposa. Si es cierto, tal como atestiguan algunos de los textos estudiados por Rosario Villari, que los sublevados de 1647 salvaron de las llamas algunas de sus imágenes ante las cuales inclinaron sus estandartes en señal de acatamiento, parece poco probable que éstas procedieran del saqueo del palacio³⁸. Definitivamente, cuando poco después el conde de Oñate decidió prescindir del retrato de los monarcas en la decoración de la sala de los virreyes, no estaba haciendo más que continuar una práctica iniciada por sus predecesores. Al menos visualmente éste no era el palacio de los reyes.

¿Merece la pena buscar ocultas intenciones en este modo de proceder o podemos conformarnos con atribuirlo al influjo de la literatura de *buen gobierno*, tan de moda en las primeras décadas del siglo XVII, con su exaltación de aquellos “reyes políticos” que supieron combinar la determinación con la negociación para sentar las bases de un sistema imperial que ahora presentaba grietas alarmantes?³⁹. Basta leer una vez más a Capaccio para comprender el papel de estos personajes en el imaginario colectivo napolitano de estos años. Después de reconocer, muy a su pesar, el carácter turbulento de la historia del *Reame*, el ciudadano napolitano que ilustra a su ávido interlocutor, no duda en rubricar su discurso con una sentencia lapidaria: “io estimo che'l vero governo cominciò dal Re Cattolico con gli auspici favorevolissimi del quale se consolidò, s'ingrandì e si perpetuò questo Regno⁴⁰. Ni una mención a Carlos V y su programa de reformas o a las disposiciones de Felipe II tras la creación del Consejo de Italia.

Cualquiera que fuera la intención que orientó la selección de los temas y motivos de estas pinturas, resulta difícil valorar su eficacia comunicativa sin considerar la identidad de sus destinatarios y su capacidad receptora lo cual nos sumerge, una

Madrid, 1649; LORENZO, RAMÍREZ DE PRADO, *Noticia del Recibimiento de la reyna Mariana de Austria en la corte de Madrid (s/f)*. MOLI FRIGOLA, M., “El ingreso de la futura esposa. El encuentro entre Venus y Adonis o las bodas reales”, en CANTONE G. (ed.), *Napoli e il Barocco nell'Italia meridionale*, Nápoles, 1992, pp. 329-364.

³⁸ VILLARI, R., *Per il re o per la patria. La fedeltà nel Seicento*. Roma-Bari, 1994, p. 23; Según un testigo presencial, durante la entrada victoriosa en la ciudad de don Juan de Austria y el conde de Oñate, “de muchas uentanas y puertas sacauan lienzos blancos y banderillas pintadas las armas de S.M. y tambien colgaban algunos retractos suos en diferentes partes”, ver, BNM, ms. 2437, “Relacion del feliz suceso que en la conquista de la Ciudad y Reyno de nápoles tubo el Sermo. Señor Don Joan de Austria Gran Prior de Castilla y de Leon”, ff. 81-84v. cit. por HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Teatro del honor y ceremonial de la ausencia...”, p. 661; BODART, D. H., “Enjeux de la présence en image: les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVII^e siècle” en Cropper, E., (ed.), *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, (Villa Spelman, Florencia, 1998) Milán, 2000, pp. 77-105.

³⁹ BOGLIOLO, E., “Alle origini del mito di Ferdinando il Católico, ‘Principe Virtuoso’ en CONTINISIO, CH. y MOZZARELLI, C. (ed.), *Repubblica e virtù. Pensiero político e Monarchia Católica fra XVI^e XVII secolo*, Roma, 1995, pp. 13-27.

⁴⁰ CAPACCIO, G. C., *Il Forastiero*, t. II. p. 249.

vez más, en un mundo de sombras y aparentes contradicciones. Por supuesto, el mensaje de estas pinturas no se dirigía a las masas populares. Si los virreyes deseaban utilizar el lenguaje visual para comunicarse con ellas, disponían de espacios mucho más abiertos como eran los retablos que presidían la multitud de altares esparcidos por una ciudad que poseía, en términos absolutos, la concentración de iglesias más alta de Europa⁴¹. Pero basta con acudir al testimonio del aposentador José Raneo para concluir que, al menos las salas de representación eran, gracias al elevado número de audiencias celebradas por los virreyes, todo menos espacios reclusos. Sin duda alguna, Alfonso el Magnánimo, Fernando el Católico o el Gran Capitán fueron, desde la altura de las bóvedas de sus respectivas estancias, testimonios mudos del envaramiento de hombres y mujeres de extracción popular poco avezados a desvelar el significado de cada uno de los gestos que daban sentido al ceremonial. Es cierto, tal como ha sido destacado en ocasiones, que estas pinturas no figuran en las descripciones del palacio incluidas en las múltiples guías de la ciudad. Pero antes de extraer conclusiones de este dato, convendría reparar en la cronología ya que en la mayoría de los casos se trata de descripciones posteriores a la revuelta de Masaniello cuando, efectivamente, el palacio había perdido su apertura original⁴².

Por supuesto, el carácter abierto del ala oficial del edificio no nos autoriza a afirmar que todos los visitantes estuvieran en condiciones de interpretar correctamente lo que veían. De hecho, los frescos del palacio formaban parte de un sistema de comunicación que, por la oscuridad de su lenguaje, estaba reservado a círculos reducidos y selectos. Quizá fue esta oscuridad la que aconsejó la redacción de leyendas explicativas en la base de cada recuadro. Pero estas leyendas, lejos de iluminar el enigma, contribuyen a ensombrecerlo. La altura y la inclinación a la que se encuentran las hace prácticamente ilegibles desde el suelo incluso para los visitantes actuales ayudados por lentes e iluminación artificial. Por otro lado, si estas leyendas estaban destinadas a esclarecer el significado de las pinturas entre los menos introducidos, ¿por qué estaban escritas en castellano y no en italiano? Y, para acabar de embrollar las cosas, ¿por qué todas las fechas de los acontecimientos narrados están equivocadas, hasta el punto de situar la conquista de Granada y la expulsión de los judíos en 1490 en vez de 1492, la ocupación de las islas Canarias en 1488 en vez de 1480, la batalla de Toro contra Alfonso V de Portugal en 1470 en vez de 1476 o, incluso, el descubrimiento del Nuevo Mundo en 1493? ¿Se trata simplemente de un error atribuible al desdén de la mano que las retocó en siglos posteriores? Demasiados errores para una sola mano.

⁴¹ Sólo de manera muy incipiente podemos comenzar a intuir la valoración que los gobernantes españoles hicieron de las iglesias, capillas y conventos como espacios de comunicación. Esto se tradujo, sobre todo después de la revuelta de Masaniello, en un esfuerzo muy considerable en favor de determinadas fundaciones, especialmente femeninas, que sirvió también para afianzar el patronazgo, y por lo tanto la jurisdicción real, sobre ellas cuestionada por la jerarquía local.

⁴² DD.AA., *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, Nápoles, 1995; CAPUANO, G., *Viaggiatori britannici a Napoli tra '500 e '600*, KANCEFF, E., "Il miraggio del "Regno". Francesi a Napoli dal Medio Evo al Settecento" en Franco Paloscia ed., *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*, Nápoles, 1970, pp. 15-38.

Desde luego, algunos de estos enigmas se disuelven apenas nos introducimos en los vericuetos de la cultura emblemática que en el Nápoles de la primera mitad del siglo XVII tuvo su principal centro de actividad en la Academia de los Ociosos promovida en 1611 por el conde de Lemos⁴³. Las reuniones de la Academia, que al menos en algunos periodos tuvieron lugar en el propio palacio de los virreyes, concentraron en los momentos de máximo esplendor, a un nutrido grupo de amantes de los mensajes ocultos en textos e imágenes como Giovan Battista della Porta, los hermanos Argensola, el conde de Villamediana, Antonio Mira de Amescua, Guillén de Castro, Diego de Saavedra Fajardo o el propio Cesare Capaccio⁴⁴. En 1622, dos años antes de ser elegido príncipe de la Academia, Gianbattista Marino, uno de los poetas napolitanos más admirado por los españoles, publicaba en Venecia la segunda edición corregida de *La galeria del cavalier*, un texto en verso destinado a ensalzar la moda de las colecciones de pinturas y esculturas y sentar la equivalencia entre pintura y poesía⁴⁵. Teniendo en cuenta que el libro circuló profusamente entre los miembros de la Academia, no parece arriesgado suponer que sus páginas contribuyeran a inspirar la decoración de las principales salas del palacio⁴⁶.

Desafortunadamente, apenas ha quedado rastro del proceso ideativo de las pinturas conservadas⁴⁷. Pero al menos nos cabe el consuelo de suponer que éste no debió ser muy distinto del que se siguió para el desaparecido ciclo encargado por el duque de Alba en honor de la memoria de su abuelo⁴⁸. La gestación de estos frescos, reflejada en la correspondencia entre algunos de los principales protagonistas del proceso, constituye un fascinante episodio del encuentro entre mecenas, eruditos y pintores⁴⁹ y confirma la presunción de que los gobernantes españoles nunca

⁴³ El interés despertado por las actividades de la Academia ha quedado reflejado en un elevado número de publicaciones; una relación de las mismas en ENCISO ALONSO-MUÑUNER, I., "La corte y el virreinato: el mecenazgo de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, y su política cultural en Nápoles a comienzos del siglo XVII", en RIBOT, L. y BELENGUER, E., (coords.) *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, t. III, *El área del Mediterráneo*, Madrid, 1998, pp. 467-488, nota 27. Casi todas ellas han quedado superadas por el trabajo de MIRANDA G. DE, *Una Quiete Operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi, 1611-1645*, Nápoles, 2000; especialmente las pp. 18-47.

⁴⁴ Sobre la celebración de las sesiones de la Academia en el propio palacio de los virreyes ver, DE FILIPPIS, F., "Il rinnovamento del teatro" en DE FILIPPIS y PROTA GIURLEO, U., *Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli*, p. 7 citado por CIAPPARELLI, P. L., "I luoghi del teatro a Napoli", p. 384.

⁴⁵ MARINO, G. B., *La Galleria del cavalier*, Nápoles ca. 1619, y la edición moderna a cargo de Marzio Pieri, Padua, 1979; S. SCHÜTZE, "Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovanni Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica" en CROPPER, E., PERINI, G., SOLINAS, F. (ed.), *Documentary Culture Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII* (Villa Spelman, Florencia, 1990), Bologna, 1992, pp. 209-226.

⁴⁶ GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1987, p. 154, nota 4.

⁴⁷ El Archivio Storico del Banco di Napoli, que incorporó la documentación procedente de los antiguos bancos de la ciudad, conserva una considerable relación de órdenes de pago a los artistas que trabajaron en el palacio entre los cuales se encuentran Belisario Corenzio y Battistello Caracciolo. Pero esta clase de información, por lo general muy escueta, apenas sirve para identificar las obras por las que se realizaron los pagos. Estar órdenes han sido estudiadas por NAPPI, E., *I viceré e l'arte a Napoli*, in "Napoli nobilissima", XXII, 1983, 1-2, pp. 41-57.

⁴⁸ PACELLI, V., "Affreschi storici in Palazzo Reale", in PANE, R., *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Milán, 1984, pp. 158-179.

⁴⁹ La correspondencia entre estos hombres procedente del Archivio del Monte Manso fue hallada por Giorgio Fulco y transcrita por PACELLI, V., "Affreschi storici in Palazzo Reale", pp. 178-179. Deseo agradecer

tuvieron excesivas dificultades para hallar entre los autores italianos quien estuviera dispuesto a proporcionar los argumentos necesarios para justificar su dominio⁵⁰.

El 30 de abril de 1624, Giulio Cesare Fontana escribía a Giovan Battista Manso, *alma mater* de la Academia en ese momento, refiriéndole el deseo del virrey de decorar la habitación ubicada entre el *Salone Reale* y la estancia dedicada al rey Alfonso (ver figura 3) con nueve escenas de las gestas de su abuelo, el Gran Duque de Alba⁵¹. Ambos hombres podían percatarse fácilmente de que tras esta decisión latía el orgullo de un linaje sobrado de motivos para despreciar a los advenedizos que habían escalado peldaños durante los años del valimiento de Lerma y llenado el palacio con sus escudos y blasones. Pero, desde luego, también estaban en condiciones de percibir que se trataba de una decisión con precisas implicaciones políticas. A fin de cuentas, el viejo duque simbolizaba toda una manera de entender la presencia de la monarquía en el mundo que ahora, a comienzos del reinado de Felipe IV, estaba siendo rescatada por la mano del conde duque de Olivares. Por otro lado, el abuelo del virrey era el único militar capaz de rivalizar en Italia con el prestigio del Gran Capitán. La veneración que le profesaron destacadas familias de la aristocracia transalpina había dado lugar a elocuentes homenajes como los frescos del palacio Grimaldi (actualmente palazzo Spinola di Pelliceria) en Génova dedicados a la conquista de Portugal o la sala que le consagrara su ferviente admirador Vespasiano Gonzaga en su palacio ducal de Sabbionetta, presidida por el impresionante busto de Alba fundido en bronce por Leone Leoni⁵². Por si esto fuera poco, en 1624 el virrey estaba implicado de lleno en la captación de recursos para subvenir las exigencias de un conflicto a escala europea que bien podía ser visto como la síntesis de todos aquellos que ocuparon las energías de su antepasado y que, a pesar de la distancia física con respecto al teatro principal de operaciones, estaba exigiendo por parte de los napolitanos un enorme esfuerzo en hombres y dinero⁵³. Así pues, el mensaje que pensaba comunicar en las paredes del palacio resultaba de plena actualidad, lo cual justificaba de paso sus muchas dudas sobre la elección de los temas.

al profesor Pacelli su disposición para discutir conmigo el contenido de estas cartas así como a los responsables del Archivo del Monte Manso la posibilidad de trabajar directamente sobre ellas.

⁵⁰ Una idea apuntada ya por G. Galasso, "Una ipotesi di "blocco storico", 257 en GALASSO, G., *Alla periferia dell'Impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo*, Torino, 1994 (artículo no recogido en la versión castellana del libro, *En la periferia del Imperio*, Barcelona, 2000).

⁵¹ G. C. Fontana a G. B. Manso, 30 de Abril de 1624, en PACELLI, V., "Affreschi storici in Palazzo Reale", p. 178.

⁵² Sobre las pinturas del duque de Alba realizadas por Lázaro Tavarone en *palazzo Spinola di Pelliceria* ver, GAVAZZA, E., "La comittenza dell'afresco nelle dimore genovesi" en BOCCARDO, P. (ed.) *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*. Catalogo della Mostra, Génova, 20 marzo-11 julio 2004, pp. 94-95.

⁵³ Setenta años más tarde, Domenico Antonio Parrino, evocaría los años del gobierno del duque de Alba como un periodo dominado por el esfuerzo para conseguir recursos, "... a queste disposizione dal Duca s'aggiunse il dono di 150 mila ducati, fatto dalla città [di Napoli] per le spese di queste guerre, per le quali non tralasciarono di somministrare molti ajuti, molti Titolati, et Cavalieri Napolitani", PARRINO, D. A., *Teatro eroico e politico de' governi dei viceré del Regno di Napoli. Dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, Napoli 1692-94, vol II, p. 169.

Manso, que al parecer tenía ya experiencia en estas lides por haber actuado como asesor iconográfico en ocasiones anteriores, recibió una carta en la que Fontana solicitaba su colaboración para despejar el dilema del virrey que se debatía entre pintar las campañas de Flandes o Alemania. Pero como su apasionada devoción a la poesía de su amigo Marino resultaba de poca utilidad para despejar esta clase de dilemas decidió echar mano de la erudición de Cesare Capaccio y Marcantonio de Cavallieri. Desde, luego, el encargo no era fácil. Cavallieri fue quien tomó el peso principal y también quien se llevó la mayor decepción ante la imposibilidad de encontrar en las bibliotecas napolitanas narración alguna de las campañas del duque de Alba en Alemania⁵⁴. No es que las noticias sobre Flandes fueran mucho más abundantes pero al menos en este caso podía consultar los textos de dos autores españoles, el del erudito y traductor extremeño afincado en Venecia, Alfonso de Ulloa, autor de unos comentarios “della guerra, che il sig. don Fernando Alvarez di Toledo duca d’Alua, ha fatto contra Guglielmo di Nansau principe di Oranges nelli Paesi Bassi” y la “Historia di Fiandra” de Pietro Cornelio (en realidad el clérigo e historiador salmantino Pedro Cornejo) que había formado parte de la comitiva que en 1567 acompañó al duque hasta Bruselas⁵⁵. Como, por otra parte, el asesoramiento del historiador y miembro activo de la Academia, Francesco de Pietri, autor de una famosa *Istoria Napoletana* apenas aportó informaciones de interés, Cavallieri se mostró partidario de pintar tan sólo las escenas de Flandes. El 7 de mayo envió a Manso una propuesta que tenía la particularidad de centrarse, casi de forma exclusiva, en la dimensión legal del conflicto ignorando por completo sus manifestaciones religiosas: los líderes de la sublevación eran presentados como rebeldes contra la autoridad de su rey legítimo y el duque de Alba como el gran restaurador de la legalidad⁵⁶. De acuerdo con este planteamiento, Cavallieri redactó instrucciones precisas sobre el modo en que el pintor debía reflejar los momentos más simbólicos de la campaña, comenzando por aquél en el que el monarca hacía entrega de poderes al duque (“con un Re assentato nel sedio circondato da gente armata e di toga e a suoi piedi il Duca arrodigliato, a cui il Re faccia mostra di darli la comisione in scrittura,”) para llegar a la proclamación de la rebeldía de los caudillos que

⁵⁴ M. de Cavallieri a G. B. Manso, 6 de Mayo de 1624, PACELLI, V., “Affreschi storici in Palazzo Reale”, p. 178.

⁵⁵ *Commentari del sig. Alfonso Ulloa, della guerra, che il sig. don Fernando Alvarez di Toledo duca d’Alua, ... ha fatto contra Guglielmo di Nansau principe di Oranges ... nelli Paesi Bassi ... l’anno MDLXVIII. Insieme con le cose occorse tra la reina d’Inghilterra, l’ambasciatore catolico appresso quella maestà, & il sopradetto duca d’intorno all’arresto fatto di alcune navi...* La primera edición en italiano del texto de Ulloa había aparecido en Venecia en 1569 alcanzando un éxito notable que le llevó a traducirla al castellano y realizar una versión abreviada en francés ese mismo año y una segunda edición italiana al año siguiente. Sobre Ulloa, ver, RUMEU DE ARMAS, A., *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid, 1973. CORNEJO, PEDRO, *Della historia di Fiandra, di Pietro Cornelio libri 10. Nella quale si vede l’origine delle ciuili dissensioni ... con la descrizione di tutto quel paese ... Nouamente Tradotta di Spagnuolo in lingua Italiana da Camillo Camilli. Con gli sommari a ciascun libro*. Brescia, Pietro Maria Marchetti, 1583. Sobre Pedro Cornejo ver, RUIZ MARTÍN, F., “El pan de los Países Bálticos durante las guerras de religión: andanzas y gestiones del historiador Pedro Cornejo” *Hispania*, 84 (1961) pp. 549-579.

⁵⁶ La propuesta de Cavallieri sobre las campañas de Flandes, 7 de Mayo de 1624, PACELLI, V., “Affreschi storici in Palazzo Reale”, p. 178.

se habían negado a comparecer ante el tribunal de los tumultos, pasando por el recibimiento que le hizo en Bruselas la regente Margarita de Parma. Poco importaba que en ocasiones el rigor histórico quedara sacrificado si a cambio se ganaba claridad en la comunicación del mensaje.

Como era lógico esperar, Cavallieri confeccionó su propuesta pensando en la manera como al duque le gustaría verse reflejado en el espejo de su abuelo. Pero su interpretación de los deseos del virrey resultó completamente distinta de la que hizo Capaccio cuyo programa, si es que así podía designarse el conjunto de notas redactadas de manera bastante imprecisa, eludía cualquier referencia al discurso legitimista para centrarse en los aspectos militares del enfrentamiento. La suya parecía más bien una relación concebida para una sala de batallas⁵⁷. Así pues, Manso llegó a tener sobre la mesa dos propuestas que, simplificando bastante las cosas, reflejaban dos ideales diferentes, el del político y el del guerrero. En otras palabras, disponía de material para proponer bien fuera un remedo de la sala de Alfonso el Magnánimo o por el contrario, de la del Gran Capitán y la Galería de los Embajadores. La decisión le tomó unos cuantos días y cuando finalmente elaboró su propia propuesta, adoptó una actitud salomónica que incluía una selección de ambas⁵⁸.

Sin embargo, es casi seguro que nunca sabremos qué se hizo de ella. Como tampoco de la relativa a las campañas de Alemania que, finalmente, Capaccio se atrevió a sugerir con un grado notable de precisión aunque sin indicar donde obtuvo la información que Cavallieri fue incapaz de hallar⁵⁹. Sabemos, eso sí, que el salón dedicado al Gran Duque de Alba constituyó uno de los más impresionantes del palacio, capaz de provocar, dos décadas más tarde, el aturdimiento del propio Masaniello⁶⁰. Aunque es posible que las escenas cuya visión ocasionó el desmayo del dirigente popular, no tuvieran nada que ver ni con Flandes ni con Alemania sino con las campañas dirigidas por el Gran Duque de Alba con el objetivo de consolidar el dominio de Felipe II sobre Italia. Al menos, éste era el tema de los únicos frescos relacionados con el abuelo del virrey que con toda seguridad Belisario Corenzio había finalizado en 1629 cuando, pocas semanas antes de que aquél abandonara su cargo, Cesare Capaccio fue nuevamente requerido para que redactara los textos de las leyendas⁶¹.

En conjunto, estas propuestas constituyen un buen ejemplo del modo como se esperaba que estos eruditos contribuyeran a satisfacer el ansia de autoglorificación de sus patronos y orientaran la tarea de los pintores en la construcción de las imá-

⁵⁷ Propuesta de G. B. Capaccio s/f, sobre las campañas de Flandes, incorporando escenas sobre la guerra en Frisia, la victoria del duque sobre Guillermo de Orange, la persecución de los corsarios ingleses, la reconquista de Mons (19 de septiembre de 1568) o el saqueo de Malinas (1-4 de octubre de 1568), PACELLI, V., "Affreschi storici in Palazzo Reale", p. 178.

⁵⁸ Propuesta de G. B. Manso, s/f, PACELLI, V., "Affreschi storici in Palazzo Reale", 179.

⁵⁹ Propuesta de G. C. Capaccio sobre las campañas del duque de Alba en Alemania, s/f, PACELLI, V., "Affreschi storici in Palazzo Reale", p. 178.

⁶⁰ CAPECELATRO, F., *Diario di Francesco Capecelatro contenente la storia delle cose avvenute nel Reame di Napoli negli anni 1647/1650*, edición de A. Granito, Napoli, 1850-1854, vol. I, p. 66.

⁶¹ Solicitud de las leyendas por parte de G.C. Fontana, 29 de marzo de 1629 y respuesta de G.C. Capaccio, s/f, PACELLI, V., "Affreschi storici in Palazzo Reale", p. 179.

genes. Cavallieri, empeñado como estaba en controlar todo el proceso, no se limitó a sugerir los momentos más destacables de la intervención del duque de Alba en los Países Bajos sino que proporcionó también instrucciones adicionales para el trabajo de los pintores que, a su juicio, deberían leer, antes de tomar los pinceles, algunos pasajes de los libros de Ulloa y Cornejo, “de la lettura de quali se posso no cavare le persone, e, l’attioni che devono comparire nella pittura del che mi remeto al buon giuditio de pittori, che vi doveranno far in arte un giuditio, e, comunicarlo a me o a altri”⁶².

LA CONSTRUCCIÓN DE LA GLORIA

Si los métodos de Alba pudieran hacerse extensivos al resto de sus colegas, bien podríamos concluir que la conceptualización de los mensajes proyectados en los muros del palacio tuvo muy poco que ver con la ruda imposición imperialista de la perspectiva hispánica y mucho, en cambio, con la adopción de contenidos y lenguajes propios de la sensibilidad y la tradición italianas. Aunque difícilmente tendremos ocasión de comprobarlo, todo indica que el resultado final del encargo recibido por Fontana y Manso acabó reflejando una visión napolitana, si es que esa visión existía, de las gestas imperiales protagonizadas por el viejo duque. A fin de cuentas, un equipo de fabricantes de gloria formado íntegramente por italianos, logró convencer al virrey para que no centrara su atención solamente en las campañas de Alemania y Flandes sino que dedicara, nada menos que un ciclo entero, a narrar las hazañas de su abuelo en Italia y muy singularmente durante la guerra que en 1556, siendo virrey de Nápoles, había librado contra Paulo IV, el pontífice francés de la familia napolitana de los Carafa.

En realidad, no solamente las pinturas sino el palacio en su conjunto podía ser interpretado como el resultado del acuerdo entre las expectativas políticas de los gobernantes españoles y los medios expresivos de la cultura visual italiana. Hasta cierto punto, tanto el diseño de la planta como la decoración de su interior sirvieron para poner de relieve la carencia en el conjunto de la monarquía de un lenguaje visual unitario destinado a transmitir una imagen homogénea del poder en los diversos territorios que ésta señoreaba. Basta comparar el encargo del conde de Lemos a Domenico Fontana con el que, casi por las mismas fechas, su mentor encomendaba a Francisco Gómez de Mora en la villa ducal de Lerma, para darse cuenta de hasta qué extremo los resultados podían llegar a ser divergentes. Si en esta comparación incluimos la remodelación del viejo palacio de Coudenberg, en Bruselas, encargada por Alberto e Isabel a su nuevo arquitecto archiducal, Wenzel Coebergher, deberemos concluir que la monarquía de los Austria fue tan consciente de la importancia de la imagen como de la conveniencia de insertarla en las coordenadas culturales de

⁶² Propuesta de Cavallieri sobre las campañas de Flandes, 7 de Mayo de 1624, PACELLI, V., “Affreschi storici in Palazzo Reale”, p. 178.

cada uno de sus dominios⁶³. A ningún observador napolitano se le ocurrió pensar que el palacio de los virreyes debiera imitar las formas de las residencias del monarca; el único marco de referencia válido para cualquiera de ellos era Italia. Ya el propio Fontana había manifestado su intención de construir “uno dei maggiori palagi che siano stati cominciati da molti anni in qua in Italia”⁶⁴; y ésa continuaba siendo la clave de lectura que, casi cien años después, aplicara Carlo Celano al ensalzar el edificio “che per la bizzarria del disegno, per la commodità, bellezza e quantità delle stanze, come anche per le amene vedute che ha non ha in che cedere a qualsisia palazzo d’Italia per magnifico che si veda”⁶⁵.

Ciertamente, en el momento de recabar motivos para su decoración -los frescos son una buena muestra de ello- los virreyes acudieron al depósito de la tradición angevina y, sobre todo, aragonesa. Pero su punto de referencia formal estaba situado en una ciudad que la mayoría conocía bien por haber servido en ella como embajadores durante la fase precedente de su carrera: Roma. A fin de cuentas, ¿no era la corte papal, configurada por la brevedad de los mandatos y su característica falta de sentido de la continuidad dinástica, una realidad mucho más cercana que cualquier otra a su condición de gobernantes transitorios en un reino que, de otra parte, les ofrecía las máximas posibilidades para su autoglorificación?⁶⁶ La tentación de convertirse en pontífices de una Roma secular debió ejercer una intensa atracción sobre unos hombres conscientes de que nunca más administrarían con tanta libertad un grado similar de poder.

Con la justificación de rendir homenaje al pontífice en nombre del nuevo monarca, el VI conde de Lemos organizó en 1601 un viaje de Nápoles a Roma pautado por un ceremonial tan pomposo que apenas consiguió ocultar su intención de paragonarse con el Papa⁶⁷. Casi cincuenta años más tarde, el conde de Oñate realizaba el trayecto inverso pertrechado con las últimas novedades de la corte pontificia entre las que destacaba una compañía de músicos, los *Febiarmonici*, que le permitieron introducir en la capital del *Reame* un tipo de espectáculo, el teatro musical, de contrastada eficacia propagandística⁶⁸. Claro que el conde no era, ni mucho menos, el

⁶³ Sobre el palacio de Lerma ver CERVERA VERA, L., *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Valencia, 1967; sobre el palacio de Bruselas, DE JONGE, K., “Building Policy and Urbanisation during the Reign of the Archdukes: the Court and its Architects” en THOMAS, W. y DUERLOO, L (eds.), *Albert & Isabella, 1598-1621*, Bruselas, 1998.

⁶⁴ FONTANA, D., “Dichiarazione del Nuovo Regio Palagio”, ff. 29-30.

⁶⁵ CELANO, C., *Notizie del bello dell’antico e del curioso della città di Napoli*, vol. IV, pp. 595-596.

⁶⁶ La posibilidad de ahondar en la comparación entre ambos regímenes cortesanos resulta ahora más fácil debido a los progresos recientes en los estudios de la corte papal. Ver, SIGNOROTTO, G., VISCEGLIA, M. (eds.) *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento. “Teatro” della politica europea*, Roma, 1998; y más recientemente SIGNOROTTO, G. y VISCEGLIA, M. A., (ed.), *Court and politics in papal Rome, 1492-1700*, Cambridge University Press, 2002.

⁶⁷ BNM Ms.6150, *Jornada que hizo a Roma el Conde de Lemos para ganar el jubileo*.

⁶⁸ MINGUITO PALOMARES, A., *Linaje, Poder y Cultura. El gobierno de Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, en Nápoles (1648-1653)*, 2 vols. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2002, p. 911; Los *Febiarmonici* proporcionaron al virrey un instrumento de probado éxito propagandístico como era la opera veneciana que no necesariamente debía tener un contenido directamente político ya que su mismo esplendor contribuía decisivamente a incrementar el prestigio de su promotor; BIANCONI, L. y WALKER, TH., “Dalla “Finta Pazza” alla “Veremonda”, p. 391.

primero en embriagarse con la sinfonía de formas que desde finales del siglo anterior había estallado en Roma. La misma designación de Domenico Fontana para proyectar el nuevo palacio, provocando con ello las iras de otros arquitectos encabezados por Giovanni Battista Cavagna, había constituido en su momento una decisión plena de sentido⁶⁹. A fin de cuentas, Fontana había sido el artífice de la gran reordenación urbanística de la ciudad eterna promovida por Sixto V ente 1585 y 1590 y responsable de dos edificios papales tan significativos como el palacio lateranense y el cuerpo del palacio vaticano promovido por su mentor. En 1592, poco después de la muerte de su mecenas, era llamado a Nápoles por el virrey Juan de Zúñiga, conde de Miranda, para recibir el nombramiento de ingeniero mayor con el encargo de aplicar en sus dominios las ideas previamente desarrolladas en la ciudad de los papas⁷⁰. Una decisión de este estilo sólo se entiende por la fascinación que la capital de la cristiandad ejerció sobre los gobernantes napolitanos decididos a hacer suyo el modelo que los pontífices estaban imponiendo en la Roma postridentina. En los años que siguieron a su llegada, Fontana justificó sobradamente su contratación al desplegar una frenética actividad (no siempre exenta de polémica) que, en conjunto, acabó alterando el rostro de la ciudad y su entorno: la expansión urbana hacia Chiaia y Posilipo, el acueducto del Vesubio, el paseo marítimo, la reestructuración del puerto o la apertura de la vía de Santa Lucía para comunicar *Castel dell'Ovo* con tierra firme; y ello sin tener en cuenta sus intervenciones, algunas con fortuna discutible, en espacios de alto valor simbólico como las tumbas de los reyes angevinos en el interior de la catedral o la sala del parlamento en el complejo conventual de *San Lorenzo Maggiore*⁷¹. Cuando en 1599 oyó hablar por primera vez de los planes para construir un nuevo palacio real, su imaginación se desbordó de modo que no solamente pensó en levantar un nuevo edificio sino en organizar todo el espacio circundante de forma similar a como había hecho en Roma con los entornos de las basílicas de San Pedro y San Juan de Letrán. Fiel a su trayectoria, la edificación que diseñó tomaba como referencia algunas de las más notables construcciones romanas: si el *cortile d'honore* seguía las pautas del *palazzo* Farnesio, la fachada –sin lugar a dudas, el elemento en el que concentró sus mejores esfuerzos– hacía lo propio con la traza del palacio lateranense que él mismo había proyectado y se ajustaba al canon de los edificios teatrales de la Roma antigua, como el Coliseo o el teatro de Marcelo, con su rechazo de la racionalidad renacentista y sus tres órdenes

⁶⁹ La diatriba de Giovanni Battista Cavagna contra el proyecto de Fontana en CAVAGNA, G.B., *Discorso sopra la fabbrica del Nuovo Regio Palagio che si va fabbricando nel largo di Santo Aluigi sotto la guida del Cavalier Fontana*, transcrito en STRAZZULLO, F., *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, 2. ed., Nápoles, 1969, pp. 77-81; MIOLA, A., "Cavagni contro Fontana. A proposito della Reggia di Napoli", *Napoli nobilissima*, I, 1892, n. 6, pp. 89-91; n. 7, pp. 99-103.

⁷⁰ Hasta ahora los historiadores se han dedicado a repetir, como si fuera digna de ser tenida en cuenta, la caída en desgracia de Fontana tras la muerte de su patrón, cuando lo verdaderamente sorprendente no era eso, que a fin de cuentas formaba parte del guión preestablecido, sino la rapidez con la que fue reclamado en Nápoles para recibir un cargo tan codiciado como el de ingeniero mayor cuya ocupación sería objeto, años más tarde, de un largo pleito entre Fanzago, Picchiatti y Gisolfo; FIADINO, F. A., "Cosimo Fanzago ingegnere maggiore" pp. 351-376.

⁷¹ DI RESTA, I., "Sull'architettura di D. Fontana a Napoli", p. 675.

superpuestos, toscano, jónico y corintio⁷². ¿Alguien podía dudar de que Fontana era el hombre adecuado para erigir la *Napoli Nobilissima* capaz de competir con la *Roma Triumphans*? Por fortuna para él, no estaba solo en la tarea.

La experiencia romana del otro gran artífice de la gloria virreinal en el escenario palaciego, Belisario Corenzio (c. 1558-1646), no resulta tan evidente. De hecho, aunque se ha especulado con la posibilidad de una estancia suya en la ciudad papal, ésta nunca ha podido ser probada documentalmente⁷³. Sin embargo, la influencia romana en Belisario resulta manifiesta ya en algunos de sus trabajos de la década de 1590, como los frescos de la capilla del *Monte di Pietà*, en los que el estilo anodino de su primera etapa basado en el manierismo internacional que había aprendido de la colonia flamenca asentada en Nápoles, se deslizó hacia la *Grande Maniera* practicada por los principales pintores al fresco de la Roma sixtina, como Cristoforo Roncalli o Giusepe Cesari, más conocido como *Il cavalier d'Arpino*, caracterizada por su sentido grandioso del paisaje y un lenguaje al servicio de la claridad expositiva⁷⁴. Son los años en los que la pintura de Corenzio adquiere una dimensión narrativa sumamente valorada por su capacidad para interpretar el pensamiento de sus comitentes. Aunque la fortuna ha sido inclemente con él arrojándole al más completo de los olvidos, en los años del cambio de siglo fue un pintor tan solicitado en Nápoles como Cesari lo fuera en Roma, especialmente por las órdenes religiosas que, en el marco de la explosión reformista católica, instalaron o ampliaron sus iglesias y conventos en la ciudad. Por esas fechas, Belisario Corenzio se había convertido en el equivalente napolitano de la gran tradición decorativa romana encarnada por los pintores de la corte de Sixto V⁷⁵.

Siguiendo el ejemplo de lo que tantos pontífices habían hecho en la basílica de San Pedro y los apartamentos apostólicos, los virreyes utilizaron los muros del pala-

⁷² El hecho de que la fachada haya sido la parte del edificio más fiel al proyecto original la ha hecho también merecedora del mayor número de estudios; entre otros, DI RESTA, I., "La maniera a Napoli: Il Palazzo Reale del Fontana", *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, vol. II. 343-349; FIADINO, F.A. "La facciata del palazzo reale di Napoli"; MASCIOLI MIGLIORINI, P., "Lineamenti e Sviluppo architettonici", *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles 1994, pp. 113-159. Como ha sido sobradamente probado, esta fachada incorporó el esquema formal empleado por el propio Fontana en el aparato fúnebre de Felipe II; DI RESTA, I., "Sull'architettura di D. Fontana a Napoli".

⁷³ BOLOGNA, F., "Battistello e gli altri. Il primo tempo de la pittura caravaggesca a Napoli", en *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo napoletano*, Catalogo de la Mostra, Nápoles, 1991, p. 15.

⁷⁴ LEONE DE CASTRIS, P., *Pittura del '500 a Napoli 1573-1606, l'ultima maniera*, Nápoles 1991, pp. 193-195 y RESTAINO, CONCETTA, *Belisario Corenzio e la cultura decorativa napoletana tra il 1580 e il 1620*, tesi di dottorato di ricerca in discipline storiche dell'arte medievale moderna e contemporanea (storia e critica delle arti figurative nell'Italia meridionale) /coordinatore: Fiorella Sricchia Santoro ; Università degli studi di Napoli, Facoltà di lettere e filosofia. 1995, p. 42.

⁷⁵ Aunque en la última década se ha producido un creciente interés por las transformaciones artísticas y culturales operadas en la Roma de Sixto V, todavía queda por explorar y valorar la enorme influencia que éstas tuvieron sobre el Nápoles virreinal y el itinerario que a partir de ella siguieron para llegar hasta la corte hispánica. Ver, MADONNA, M. L., *I cicli pittorici in Roma*, Roma, 1993. MADONNA, M. L., (ed.), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*. Catalogo della Mostra Roma, 1993; STRINATI, C., *La pittura a Roma al tempo di Sisto V*, Roma, 1993; ZUCCARI, A., "Pittura come itinerario nella Roma sistina", en FAGIOLO, M. y MADONNA, M. L. (ed.), *Sisto V, I, Roma e il Lazio*, Atti del Convengo (Roma, 19-29 ottobre 1989), Roma, 1992, pp. 643-657; ZUCCARI, A., *I pittori di Sisto V*, Roma 1992.

cio napolitano para la exaltación propia y la perpetuación de la memoria de su linaje. Al sustituir “i fatti dei Re di Napoli” por las hazañas de su abuelo, el duque de Alba demostró ser el más osado de todos, pero, sustancialmente, no se estaba comportando de modo diverso a como lo habían hecho algunos de sus predecesores o, en el futuro, lo harían sus sucesores. Cuatro décadas más tarde, Pedro Antonio de Aragón (1666-1671) acudiría a un recurso menos explícito pero no menos impresionante al instalar, al pie de las escalinatas diseñadas por Picchiatti, junto a las dos enormes esculturas alegóricas de los ríos Tajo y Ebro, un simulacro del río Aragón. Con ello no estaba sino emulando el proceder del conde de Oñate cuando hizo estampar sus escudos en la nueva sala real, del duque de Arcos que había mandado cubrir las paredes de la capilla con “cuatro armas en mármol” de su propia familia o del VII conde de Lemos cuando ordenó pintar las suyas en las cuatro esquinas de la sala del Gran Capitán. Claro que la guerra de las insignias libró sus lances más arriesgados en el campo de batalla de la fachada principal. Ciertamente, el impresionante conjunto heráldico que hoy podemos contemplar, presidido por las armas del rey Felipe III, reproduce fielmente el canon definido por Serlio según el cual, “las armas del príncipe debían colocarse por encima de las del patrón de la casa mirando al cielo en señal de superioridad”⁷⁶. Pero ello no debe hacernos olvidar que el gran escudo del rey acabó proclamando su victoria sólo después de un tenso estira y afloja ya que el proyecto inicial de Fontana, haciendo una escandalosa identificación del patrón de la casa, contemplaba tan sólo la colocación de “l’arme dell’Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Conte di Benavente hora Vicerè di questo Regno”⁷⁷. Cuando Madrid exigió que fueran las armas del rey y no las del conde las que coronaran el acceso principal, éste acató a regañadientes la decisión pero acto seguido hizo esculpir las suyas por partida doble para flanquear las del rey. Este era sólo el primer embate de una contienda que tuvo su siguiente episodio cuando el VII conde de Lemos decidió hacer justicia a la memoria familiar instalando, a derecha e izquierda de los escudos de su predecesor, los de su propio linaje; eso sí, de un tamaño sensiblemente mayor. Sin duda, al igual que ocurriera en la corte papal, la rivalidad y el personalismo fue el motor de no pocas intervenciones en el palacio⁷⁸.

Esta rivalidad podía llegar a provocar incluso el regocijo de Madrid sino fuera porque el orgullo de ciertos virreyes amenazaba con ensombrecer el debido reconocimiento de la suprema dignidad del monarca. Así, la mayoría de las crónicas napolitanas de las primeras décadas del siglo XVII recogieron, en un tono que combinaba la admiración con el escándalo, las palabras del VII conde de Lemos al proclamar, tras su solemne entrada en la ciudad en 1610, que “nunca rey de España hubo jornada tan feliz”⁷⁹. Manifestaciones de este estilo podían pasar por bravatas inocuas de no ser por la facilidad con la que posteriormente se deslizaban en escritos y se divulgaban en forma de dichos populares. Tras finalizar su estancia en

⁷⁶ DI RESTA, I., “Sull’architettura di D. Fontana a Napoli”, p. 677.

⁷⁷ FONTANA, D., “Dichiarazione del Nuovo Regio Palagio”, f. 29 vto.

⁷⁸ Agradezco al dott. Attilio Antonelli que llamara mi atención sobre la tensa composición de este conjunto heráldico.

⁷⁹ CAPACCIO, G. C., *Il Forastiero*, t. II, p. 283.

Roma en 1625, el pintor Jusepe Martínez consideró que no podía regresar a España sin visitar antes Nápoles, “ciudad –según le habían dicho– la más opulenta de toda Italia por los muchos príncipes y señores y la gran corte de sus virreyes cuya grandeza se ha visto más magestuosa que la de muchos reyes, no siendo más que virreinato”⁸⁰. Y las comparaciones insolentes entre el lujo virreinal y la sobriedad monárquica no hicieron sino agudizarse en las décadas posteriores. En una carta fechada en Madrid en abril de 1679, Madame D’Aulnoy narraba una de las anécdotas que circulaban por la corte según la cual “una española recién llegada de Nápoles hubo de rogar al rey que se dejase ver, y cuando lo hubo mirado bastante, transportada por su celo, le dijo, juntando sus manos, “ruego al cielo, señor, que os conceda la gracia de llegar a ser un día virrey de Nápoles”⁸¹.

En el caso improbable de que el orgullo de los virreyes requiriera algún tipo de alimento suplementario, había dos clases de autores siempre dispuestos a proporcionárselo. Por un lado, aquellos que integraban la pléyade de consejeros y aduladores atraídos por la posibilidad de una buena prebenda. Seguramente, nadie tan codicioso como Alonso Fernández de Guevara que en su relación dirigida al duque de Arcos en 1646 llegó a afirmar que “el cargo del gobierno de Nápoles es el primero de Europa y aun quizá del mundo, y tiene la dificultad igual a su grandeza y es la razón porque esta organizado de manera que en la persona del Virrey se junta la auctoridad del Príncipe y las acciones de los ministros (...)”⁸². Más útiles sin embargo que estas adulaciones untuosas resultaban, para los intereses de los virreyes, los argumentos derivados de una tradición política local, representada a comienzos del siglo XVII por autores como Julio Antonio Brancalasso que, sin cuestionar directamente la legitimidad del gobierno español, reclamaba unos gobernantes dignos de la grandeza del antiguo reino independiente y una corte capaz de medirse con sus homónimas italianas⁸³. Esta clase de peticiones planteaba en la corte un dilema no siempre fácil de solventar.

Desde luego, Madrid podía limitar el poder legal de sus indómitos virreyes pero difícilmente podía controlar su poder simbólico. De hecho, ni siquiera resultaba evidente que le compensara hacerlo. Sin duda alguna, su conducta prepotente resultaba molesta en la corte y buena prueba de ello era el elevado número de virreyes que fueron sometidos a procesos por abuso de poder al acabar sus mandatos (aunque normalmente salieron del trance sin demasiadas dificultades). Pero, al final, la corona debía plegarse a la evidencia de que estos hombres estaban desempeñando tareas demasiado importantes para sus propios intereses. La más obvia de todas tenía que ver con su capacidad, aparentemente ilimitada, de exacción fiscal pero la más

⁸⁰ JUSEPE MARTINEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de J. Gállego, Madrid, 1988, p. 98.

⁸¹ GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, “Madame D’Aulnoy”, Salamanca, 1999, t. IV, p. 105.

⁸² BNN, ms. 12.XV.B33, Relación de Alonso Fernández de Guevara del 20 de febrero de 1646, citado por HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Teatro del honor y ceremonial de la ausencia...”, pp. 620-621.

⁸³ ELIAS DE TEJADA, F., *Nápoles Hispánico*, tomo IV, pp. 303-320; HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Virrey, Corte y Monarquía”, nota 39.

importante estaba relacionada con la importación de un lenguaje visual de capital importancia para la construcción de la imagen pública del rey.

Desde que Francis Haskell escribiera su famoso libro *Patronos y pintores*, nombres como el del VII conde de Lemos, el duque de Alcalá, el conde de Monterrey o el conde de Oñate, han pasado a engrosar por méritos propios la relación de los grandes mecenas artísticos de la Europa del siglo XVII⁸⁴. Aunque muchos de sus méritos para ascender a este Olimpo tuvieron que ver con su intervención en el palacio real de Nápoles, los frutos más sustanciosos de su patronazgo (término que muchos considerarían demasiado condescendiente) viajaron con ellos al abandonar el *Reame*. Cuando el conde de Monterrey partió en 1636, lo hizo acompañado por 40 naves cargadas hasta los topes con las piezas de la colección –que algunos han considerado selecta pero pequeña– que había reunido con métodos de dudosa legalidad durante su estancia en la ciudad. Como el traslado de tantas piezas de elevado valor y extremada fragilidad no resultaba sencillo, Monterrey hubo de informarse de los métodos empleados por su predecesor, el duque de Alba, que al parecer había conseguido enviar, sin que sufrieran daño alguno, las piezas de su propia colección⁸⁵. Cuando en otoño de 1679 se tuvo noticia en Nápoles de las naves que habían embarrancado pocos días después de abandonar el puerto de la ciudad, el abogado Domenico Confuorto anotó en su diario un irónico comentario sobre la tristeza del virrey, el marqués de los Vélez, por la gran cantidad de joyas de su propiedad que viajaban en sus bodegas⁸⁶. Este tipo de conductas contribuyó, tanto o más que la exacción fiscal, sobre todo después que Bernardo De Dominici se dedicara a echar leña al fuego, a forjar la leyenda negra de unos gobernantes considerados, en el mejor de los casos, como vulgares rapiñadores. Claro que esta clase de valoraciones moralizantes contribuyen muy poco a establecer la auténtica dimensión de su conducta.

Gracias a estos hombres, Nápoles se convirtió, no solamente en una cantera de artistas que trabajaron intensamente para sus patronos españoles sino, y sobre todo, en el puente a través del cual el gran arte italiano llegó a la corte de Madrid y proporcionó el patrón necesario para modelar la imagen pública del monarca. Bastaría tener en cuenta que en todos los grandes proyectos constructivos de la corona, desde el Escorial al Buen Retiro, participaron activamente artistas italianos que, en la mayoría de los casos, fueron reclutados a través de los virreyes de Nápoles⁸⁷. Las órdenes de pago tramitadas por los diversos bancos de la ciudad, ponen de mani-

⁸⁴ HASKELL, F., *Patronos y pintores. Arte y Sociedad en la Italia Barroca*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 146-148.

⁸⁵ La carta de Monterrey a Castel Rodrigo en BROWN, J., y ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, p. 288.

⁸⁶ CONFUORTO, D., *Giornale di Napoli dal MDCVXXIX al MDCXC*, edición a cargo de N. Nicolini, 2 vol. Società Napoletana di Storia Patria, Nápoles, 1930.

⁸⁷ “Las relaciones artísticas entre Nápoles y Madrid todavía esperan una investigación general y exhaustiva que no se limite al cómputo de los diferentes retiros y envíos que los diferentes virreyes hicieron de las obras de arte presentes en la capital napolitana. Me parece interesante subrayar la aportación de elementos de cultura y escenografía cortesana que Nápoles ofreció a la corte española”, MUTO, G., “Capital y Corte en la Nápoles Española”, p. 14, nota 15.

fiesto hasta qué extremo la capital del reino se había convertido en el centro logístico a través del cual se coordinaban los múltiples encargos realizados a artistas que trabajaban en los principales centros de la península y muy especialmente en Roma⁸⁸. Desbordado por el ansia insaciable de Felipe IV, el conde de Oñate tuvo que designar un agente especial, el marqués de Assigliano, para encauzar las constantes peticiones que llegaban de la corte. Es posible que los cálculos según los cuales el conde llegó a enviar a Madrid “300 estatuas de mármol, bronce y otros metales para los jardines del rey”, resultaran exagerados, incluso teniendo en cuenta que estos incorporaban los múltiples encargos efectuados por Velázquez durante su segunda estancia en la ciudad eterna⁸⁹. Pero sin duda proporcionan una idea del volumen del tráfico. Le gustara o no, el conde de Monterrey hubo de acomodar sus piezas en las bodegas de las embarcaciones para hacer sitio a las del propio rey. La codicia y el ansia de placeres estéticos resultan insuficientes para explicar el proceder de estos hombres. Ellos estaban satisfaciendo una necesidad vital para la supervivencia política de la monarquía.

Y, sin embargo, a pesar del importante estudio de Alfonso Pérez Sánchez sobre la presencia del arte italiano en la España del siglo XVII, el papel de los virreyes napolitanos, no solamente en la forja de los gustos en tanto que verdaderos agentes artísticos de la corona sino, y sobre todo, en la construcción de una determinada imagen del poder, resulta apenas conocido⁹⁰. Si los conceptos de centro y periferia continúan conservando alguna utilidad para entender la distribución funcional en el seno del imperio hispánico, deberemos convenir que la supuesta periferia napolitana actuó como verdadero centro cultural sobre el que se sustentó el núcleo político de la monarquía. Los virreyes napolitanos no solamente construyeron su palacio al margen de posibles influencias castellanas sino que aportaron algunos de los conceptos básicos que más tarde serían aplicados al Buen Retiro. Quizá no fuera casualidad que uno de ellos, el duque de Medina de las Torres, fuera nombrado alcaide del Buen Retiro tras su regreso a la corte con responsabilidad directa en la organización de los festejos en honor del rey. Las destacadas intervenciones que años antes habían tenido Giulio Cesare Fontana o el conde de Villamediana había revelado la importancia de la corte napolitana como laboratorio de ideas para su posterior aplicación en la corte real. Desde el punto de vista cultural no hubo una hispanización de Italia sino una italianización de España.

Por supuesto, la corona pagó un precio elevado por estos servicios. Después de haberle enumerado a su interlocutor forastero la multitud de títulos que ensalzaban las figuras de los virreyes, el ciudadano napolitano, a través del cual hablaba Giulio Cesare Capaccio, exclamaba: “e mentre i re sono lontani, con la presenza essi (los virreyes) partecipano, e communicano i loro splendori. Che volete? sono padroni, e questo basti”⁹¹.

⁸⁸ MINGUITO PALOMARES, A., *Linaje, Poder y Cultura*, p. 933.

⁸⁹ Cit. en MINGUITO PALOMARES, A., *Linaje, Poder y Cultura*, p. 945 de la *Historia de España* del padre Mariana (sin indicación de página).

⁹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, especialmente cap. III: “Las colecciones españolas de pintura italiana”.

⁹¹ CAPACCIO, G. C., *Il Forastiero*, t. II, p. 273.

VIRREYES DE NÁPOLES EN EL SIGLO XVII

1599-1601	VI Conde de Lemos	Francisco Ruiz de Castro
1601-1603		Francisco de Castro (interino)
1603-1610	Conde de Benavente	Juan Alonso Pimentel de Herrera
1610-1616	VII Conde de Lemos	Pedro Fernández de Castro
1616-1619	III Duque de Osuna	Pedro Téllez Girón
1620	Cardenal Borja	Gaspar Borja y Velasco
1620-1622	Cardenal Zapata	Antonio Zapata y Cisneros
1622-1629	V Duque de Alba	Antonio Álvarez de Toledo
1629-1631	III Duque de Alcalá	Fernando Afán de Ribera
1631-1636	Conde de Monterrey	Manuel de Zúñiga y Fonseca
1636-1644	Duque de Medina de las Torres	Ramiro Núñez de Guzmán
1644-1646	Almirante de Castilla	Juan Alonso de Cabrera y Enríquez
1646-1648	Duque de Arcos	Rodrigo Ponce de León
1648-1653	Conde de Oñate	Iñigo Vélez de Guevara
1553-1658	Conde de Castrillo	García Avellaneda y Haro
1658-1665	Conde de Peñaranda	Gaspar de Guzmán y Bracamonte
1665-1666	Cardenal de Aragón	Pascual de Aragón
1666-1671	Duque de Segorbe	Pedro Antonio de Aragón
1671	Marqués de Vilafranca	Federico Toledo y Osorio (interino)
1672-1675	Marqués de Astorga	Antonio Pedro Álvarez Osorio
1675-1683	Marqués de los Vélez	Fernando Fajardo
1683-1687	Marqués del Carpio	Gaspar de Haro
1687-1696	Conde de Santisteban	Francisco de Benavides
1696-1702	Duque de Medinaceli	Luis Francisco de la Cerda y Aragón
1702-1707	Duque de Escalona	Juan Manuel Fernández Pacheco

Fig. 1. Plano de Nápoles, Lafrery, 1566.

Fig. 2. Domenico Fontana, Fachada del palacio

Fig. 3. Planta noble del palacio.