

Nápoles en la red de cortes virreinales de la monarquía de los Austrias^{1, 2}

Naples in the network of the Habsburg Spanish Viceregal Courts

Diana Carrió-Invernizzi

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen: Este ensayo aboga por un acercamiento entre la historiografía americanista y la italianista para analizar procesos culturales y artísticos que afectaron al conjunto de la monarquía española bajo los Austrias, que era ante todo policéntrica. A partir del caso de Nápoles, invita a repensar las cortes virreinales en el marco de una historia del arte compartida. Entre las cortes virreinales italianas y americanas circularon agentes, objetos y modelos para la construcción de palacios virreinales o de galerías de retratos. En cada corte el virrey puso en marcha estrategias específicas de negociación con los espacios urbanos, en especial con aquellos que conservaban viva la memoria de las casas reinantes precedentes. Este ensayo se acerca a Nápoles, desde una perspectiva comparada con otras cortes, para entender cómo gestionaba el virrey la memoria de los gobiernos que le habían precedido, a través de su mecenazgo.

Palabras clave: cortes virreinales, Nápoles, transferencias culturales, memoria, mecenazgo, cultura visual.

Abstract: This essay seeks for a dialogue between the Americanist historiography and the Italianist historiography to better understand some cultural and artistic processes that affected the whole Habsburg Spanish monarchy, a polycentric monarchy. From the study of Naples, it proposes a revision of the history of the Viceregal courts in the framework of an entangled history of art. Among the Italian and the American courts agents used to travel, and with them, many objects and models for the building of new palaces or portrait galleries circulated in a big scale. In every court the viceroy imagined specific strategies of negotiation with the urban spaces, especially those with political significance, where the memory of previous households was alive. This essay approaches Naples, from a comparative perspective with other courts, in order to understand how the viceroy managed the memory of ancient rulers of the city, through patronage and soft power.

Key words: viceregal Courts, Naples, cultural transfers, memory, patronage, visual culture.

¹ Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo del proyecto I+D HAR2016-78304-C2-2-P del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad: “Poder y representaciones culturales en la época moderna: agentes diplomáticos como mediadores culturales de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)”.

² Este artículo forma parte de las ponencias presentadas en el I Congreso Internacional “El coleccionismo en las cortes virreinales de la casa de los Austrias en Hispanoamérica” organizado por el Museo de América y *El Colegio de Michoacán* de México del 7 al 10 de marzo de 2017 y dirigido por N. Sigaut y C. García Sáiz.

La(s) historia(s) de las cortes virreinales en Italia y América han estado durante mucho tiempo desconectadas, o han vivido de espaldas las unas de las otras. Historiadores del Mediterráneo han ignorado a menudo los trabajos sobre el Atlántico y viceversa. Sin embargo, todos aceptan hoy que es imposible acercarse a Nápoles o a México desde una óptica de centro y periferia, y ven posible repensar estas ciudades en el marco de una historia global de la monarquía española, que era ante todo policéntrica (Yun, 2009; Cardim *et al.*, 2012), desde una historia del arte compartida de todas estas geografías, desde una perspectiva urbana renovada, y también desde la historia de las transferencias culturales (Espagne, 2007). Pero son muchos aún los pasos que se pueden dar en todas estas direcciones.

Ambas historiografías han vivido aisladas, pero de un modo diferente. La historia del arte iberoamericano ha sido tradicionalmente abordada como un apéndice de la española, pero paradójicamente separada del resto de Europa. La historia del arte napolitano, en cambio, ha visto el reino de Nápoles y sus artistas como una realidad autosuficiente, incluso desconectada de España, hasta no hace mucho. Esta desconexión entre América e Italia ha impedido entender el alcance de ciertos procesos que afectaron al conjunto de la monarquía, como la difusión de un gusto por la escultura policromada napolitana, vinculada a una idea de prestigio social, entre una élite novohispana del siglo xvii (Alcalá *et al.*, 2016). Desde un punto de vista metodológico, las agendas de ambas historiografías también han divergido. La historiografía americanista ha abrazado más tarde la historia cultural, y la italianista, en cambio, ha prestado una atención más tardía a la historia de las mujeres.

Para paliar el problema de la incomunicación y para salvar la distancia entre geografías e historiografías tan alejadas, desde hace unos años, entre los estudiosos del virreinato se empieza a hablar de la monarquía española como una red o un sistema de cortes. Los estudios virreinales de Lalinde Abadía (1960, 1964) marcaron un punto de partida y, a partir de 2004, se sucedieron diversos intentos de acercar las cortes virreinales de América e Italia, con los trabajos de Christian Büschges (2004)³, Francesca Cantú (2011), Manuel Rivero (2012), Pedro Cardim y Joan Lluís Palos (2012). Las reflexiones de DaCosta Kaufmann (2008) sobre el campo cultural o de Serge Gruzinski (2011) y Sanjay Subrahmanyam (2012) sobre las transferencias culturales han brindado nuevas herramientas conceptuales para afrontar el estudio de estas dinámicas globales.

¿Cómo miramos esta realidad policéntrica de la monarquía? y ¿cómo podemos estudiar la red de virreinos y las transferencias culturales que este sistema promovió? En primer lugar, podemos atender a los agentes que circulaban, principalmente los virreyes, con sus mujeres y familias, como los Lemos⁴, los Monterrey, o los Albuquerque (Montes, 2016)⁵, que gobernaron tanto en Italia, como en América. Podemos atender a los agentes secundarios, como Melchor de Navarra y Rocafull (1626-1691), que antes que virrey del Perú, fue consejero del Colateral de Nápoles y hombre de confianza del virrey Pedro Antonio de Aragón. También los eclesiásticos, y en concreto los jesuitas, jugaron un papel importante como mediadores de estas transferencias. Circulaban también artistas o tipógrafos, como el piamontés Antonio Ricardo, que viajó a Lima, llamado por el virrey Martín Enríquez (Hampe Martínez, 2011). La mayoría de los virreyes llegaban a América acompañados de artistas sevillanos, como Luis Lagarto o Alonso Vázquez, llegados a caballo entre los siglos xvi y xvii, pero también con pintores italianos, como Mateo Pérez Alesio (1547-1628), de la Apulia (reino de Nápoles), que llegó a Lima en 1588, en el séquito del virrey García Hurtado de Mendoza, y que tuvo muchos seguidores en Perú; Bernardino Bitti (1548-1610), que llegó a Lima en 1570; o Angelino de Medoro (1567-1633), que ideó un modelo de Inmaculada virreinal que perduraría hasta el siglo xviii (Gutiérrez, 2008).

³ En 2004, Christian Büschges organizó el simposio internacional "Una monarquía de cortes. La corte virreinal como espacio de comunicación política en la Monarquía Hispánica (siglos xvi y xvii)" en la Universidad de Bielefeld.

⁴ Véase el trabajo de Manuela Sáez publicado en este volumen.

⁵ Véase el trabajo de Francisco Montes publicado en este volumen.

Con todos estos nobles virreyes, eclesiásticos o artistas circulaban muchos objetos. A América llegaban no solo numerosos grabados flamencos, sino también muchas obras italianas, como la *Sagrada Familia* de Luca Cambiaso (hoy en el Museo de La Paz, Bolivia), estampas con modelos de Miguel Ángel y numerosas ediciones de los tratados de Vignola o Serlio. El presidente de la Audiencia de Quito, por ejemplo, se llevó de Europa una colección de tapices y pinturas, algunas romanas, que llegaron a tener una gran influencia sobre los artistas locales americanos. Entre muchas cortes virreinales italianas y americanas circularon modelos para la construcción de las plazas mayores, palacios virreinales o galerías de retratos, sobre todo a través del grabado y el dibujo, un aspecto sobre el que regresaremos.

En lugar de poner el foco en la circulación de los agentes y sus objetos, podemos atender también a los espacios con los que estos agentes se encontraban, unos espacios vivos, como Palermo o Lima, que deberían ser entendidos como productos de unas interrelaciones complejas, protagonizadas por personas con trayectorias heterogéneas, unos espacios con identidades múltiples y en continua construcción (Masey, 2005: 9-12). Entender cómo el virrey gestionaba estos espacios resulta clave, porque de su continua negociación con ellos dependía en buena medida la conservación de la territorialidad de la monarquía. Solo si concebimos estos lugares como espacios vivos, con unas tradiciones culturales superpuestas, con las que había que negociar, entenderemos el desarrollo de culturas visuales y culturas políticas específicas, en las distintas geografías del imperio (Gil, 1997). Tanto en Italia como en América, la institución virreinal fue el medio hallado por la monarquía española para suplir la ausencia real. Pero existe una primera y fundamental diferencia entre el ámbito italiano y el americano. Las antiguas posesiones aragonesas de Italia conservaron sus propias leyes y fueros ya que fueron agregadas a la monarquía en virtud del principio *aeque principaliter*. Las Indias occidentales, en cambio, se incorporaron a la corona de Castilla y adoptaron su mismo estatuto jurídico. Esta diferencia de base tuvo consecuencias en la configuración de sus respectivas cortes virreinales y probablemente también en las estrategias de mecenazgo que los virreyes tuvieron que extender allí. Indudablemente la diversidad jurídica de estos territorios se tradujo, también, en una pluralidad de sistemas visuales que se enriquecieron mutuamente, gracias a la continua circulación de virreyes, soldados, religiosos, comerciantes, o artistas.

Sea cual sea el punto de vista adoptado y el objeto de análisis, estamos obligados a tratar de conectar todas estas geografías para abordar con amplitud de miras esta historia del arte compartida. No podemos olvidar en este sentido que Italia y América se miraron la una a la otra desde muy pronto. En su *De indiano iure*, la obra capital para la legitimación de la conquista, Juan de Solórzano comparaba la institución virreinal americana con la napolitana y la siciliana y hacía referencia a las revoluciones en Nápoles, al uso del palio por parte del virrey y en general a las prerrogativas que ostentan los virreyes en el Mediterráneo y que algunos querían aplicar en las Indias (Cantú, 2011). Lohmann Villena (2011) ha demostrado que los diarios locales en Lima en el siglo XVII estaban llenos de comparaciones entre cortes americanas e italianas.

Cuando empezó a generalizarse la institución virreinal en el siglo XVI, se abrió un debate sobre las atribuciones que debían asignarse al virrey y sobre cómo engarzar la institución del virreinato con la del consejo territorial. Desde el punto de vista de la administración de la monarquía, la definición de las competencias de los consejos, entre 1573 y 1598, terminó por limitar las de los virreyes. Sin embargo, en la práctica, y desde 1570, los virreyes se reafirmaron como “hombres del rey”, sólo dependientes de su voluntad y menos de la de los consejos. No alimentaron ninguna concepción burocrática de su oficio, pero tampoco en Europa llegó a legislarse la figura del virrey, de modo que su cargo nunca quedó bien definido institucionalmente. Precisamente esta indefinición legal y esta autonomía de los virreyes respecto a los consejos territoriales, les permitió excederse, en ocasiones, allí donde gobernaron, a la hora de emprender grandes operaciones artísticas y de mecenazgo, en competición incluso con las iniciativas regias. Estas manifestaciones de *soft power* les ayudaron a mantener el control del territorio, en apoyo de las demás acciones de gobierno. La reciente historiografía sobre el mecenazgo y el coleccionismo en ámbito napolitano se ha dejado influir por la antropología y por la historia cultural del poder, y es heredera de los trabajos de Giuseppe Galasso (1972, 2006) y

de su interés por analizar los mecanismos sociopolíticos empleados por la monarquía para transformar su control en consenso. Desde esta óptica, que acerca el estudio de la cultura visual a la historia política, se analiza el mecenazgo como parte de las estrategias *pactistas* de los gobernantes españoles en Italia. Desde este punto de vista, el mecenazgo podía contribuir no solo a aumentar el sentido de fidelidad a la casa reinante, sino también a la estabilidad política en la corte y reino. No en vano, la utilidad de la inversión en mecenazgo era discutida en algunas reuniones del Consejo de Estado. Los virreyes trataron de convencer a los miembros de los consejos de la monarquía de la conveniencia de sufragar determinadas obras públicas en Nápoles, como la remodelación del palacio real o la ampliación de la dársena del puerto.

En este sentido, historiadores como Carlos José Hernando (1994) han analizado el desarrollo urbanístico de la ciudad de Nápoles en el siglo *xvi* en relación con los tres grandes debates del momento: los rituales del poder, el diálogo sobre la primacía de las armas o las letras y la reflexión teórica sobre la corte. Para Hernando o Joan Lluís Palos (2010) la corte virreinal de Nápoles se convirtió en un laboratorio cultural de propuestas innovadoras para la transformación urbana, para el proyecto de consolidación institucional de la Corona en el Reino, y también para la conservación de su hegemonía en Italia. Frente a los que creían que Nápoles entre los siglos *xvi* y *xvii* se había convertido en una corte devaluada por la pérdida de la figura real, el auge de los estudios del mecenazgo virreinal, desde el pionero trabajo de Renato Ruotolo (1973, 1982) sobre el coleccionismo y mercado artístico napolitano, hasta el más reciente libro coordinado por José Luis Colomer (2009), está demostrando todo lo contrario. Ya no vemos a los virreyes como simples emuladores de las prácticas de mecenazgo del rey, sino a nobles con gustos en ocasiones muy personales y, sobre todo, a coleccionistas que supieron utilizar las redes del mercado local y sus lazos familiares en Italia para, con la ayuda de agentes y banqueros italianos, enriquecer colecciones y bibliotecas. Estudiar el coleccionismo de los virreyes implica tomar en consideración una doble dimensión: la compra de obras para el prestigio de sus familias, y la adquisición de obras para ampliar la colección real. En efecto, en Nápoles, como en otras cortes, proliferó la práctica del regalo en agradecimiento por el favor recibido. Los regalos de los virreyes dirigidos a Felipe III desde Nápoles fueron fundamentalmente objetos de devoción, mientras que a Felipe IV los virreyes solían regalarle cuadros, concedores de los gustos refinados del rey Planeta. En cambio, los objetos útiles o vistosos proliferaron entre los regalos para Carlos II (García Cueto, 2009).

Más allá de las prácticas coleccionistas y de regalo que tanto alentó la casa de Austria, en Nápoles, desde mucho antes, la idea del buen gobernante se había asociado a la idea del buen mecenas, gracias a teóricos como Pontano, quien en su tratado *De Magnificencia* (Nápoles, 1498), de impronta albertiana y siguiendo modelos clásicos, había perfilado la imagen del noble mecenas que debía construirse un palacio y una capilla familiar de acuerdo a su estatus. A mediados del siglo *xvii*, la idea del buen gobernante mecenas seguía generando debate y el jurista Roberto Mazzucci (Nápoles, 1671) reflexionó en su *Discurso* sobre la contribución del mecenazgo arquitectónico a la correcta administración del reino, apelando a Trajano como constructor pacificador y movido por la justicia.

Entre la redacción de la obra de Pontano y la de Mazzucci, Nápoles, había perdido efectivamente la cercanía de una figura regia, pero la corte virreinal no se había convertido en una corte de segunda fila (Colomer, 2009). Era la tercera ciudad más poblada de Europa y Miguel de Cervantes, en *El licenciado Vidriera* (1613), ya había evocado su primacía. Madame d'Aulnoy en su *Relación del Viaje de España* (1679) contó cómo, a su regreso de Italia, una dama española se dirigió al rey con las siguientes palabras: “Ruego al cielo, señor, que os conceda la gracia de ser un día virrey de Nápoles” (d'Aulnoy, 1986: 252). En Nápoles, donde los virreyes promovieron el cultivo de todas las artes (Enciso, 2010), floreció una de manera muy especial y de forma ininterrumpida a lo largo de todo el gobierno español: el teatro lírico. Lo hizo con fuerza desde la fundación de los conservatorios de Santa Maria di Loreto y de los Poveri di Gesù Cristo en 1589, gracias a compositores como Carlo Gesualdo, hasta la irrupción de las grandes figuras como Alessandro o Domenico Scarlatti, a las puertas del siglo *xviii* (Bianconi y Walker, 1975; Prota Giurleo, 2002).

La percepción de la vitalidad de Nápoles, compartida por Cervantes o Madame d'Aulnoy, respondía a una realidad. Muchos de los reinos agregados a la monarquía, como Aragón, habían perdido la casa real, después de su traslado a la corte de Madrid. Sin embargo, Nápoles, como Palermo, conservó la casa real, con todos sus oficios palatinos, alojados, al igual que la casa del virrey, en la misma corte. La indefinición del oficio de virrey a la que antes nos hemos referido y unas atribuciones en Nápoles superiores a las de cualquier otro virrey de la Monarquía española (Rivero, 2011; Cardim y Palos, 2012), les permitió desplegar una magnificencia sin límites, que en buena medida determinó el esplendor de la corte barroca partenopea, desde la arquitectura al urbanismo, pasando por la música y el teatro. Los cortos mandatos de los virreyes, entre uno o dos trienios, no les impidió influir sobre el panorama cultural local, pese a lo que habían pensado algunos autores (Haskell, 1982: 60-64). A menudo apoyaron el arte napolitano más contemporáneo y fueron algo más que simples emuladores, por lo tanto, de las prácticas de mecenazgo del rey (Morán Turina y Checa, 1985). De todo ello es buen ejemplo el primer virrey que gobernó en Nápoles bajo el reinado de Felipe IV, el virrey V duque de Alba, que supo beneficiarse de unas antiguas y extensas redes familiares en Italia, para llevar a cabo su labor de gobernante y mecenas. Fue Alba, con sus encargos, quien primero infundió en Felipe IV un gusto por Ribera, de quien el rey llegaría a poseer hasta cincuenta pinturas (frente a las dieciocho que llegó a tener el conde de Monterrey) (Rivas, 2015; Finaldi, 2003). Para Justus Lange (2009) fue Alba quien trajo a España, en 1629, dos cuadros de Ribera para decorar el Salón Nuevo del Alcázar, como parte de un lote más amplio de obras napolitanas que el virrey regaló a Felipe IV. De esta manera Alba fue el primer virrey que llamó la atención de Felipe IV sobre Ribera, pero además promovió encargos a otros pintores contemporáneos italianos, como el boloñés Guido Reni, que a diferencia de Ribera ya era conocido por Felipe IV. David García Cueto (2016) ha demostrado el papel jugado por el virrey y sobre todo por su hijo, Fernando Álvarez de Toledo, condestable de Navarra, en la promoción de un gusto por Reni en España. Alba, que no fue el virrey entendido y culto que sería Alcalá o Monterrey, nos sirve en cambio para entender la autonomía que alcanzó por lo general el virrey de Nápoles en decisiones de ámbito artístico y la vitalidad de la iniciativa virreinal de la corte de Nápoles, frente a los dictados artísticos de la corte de Madrid. Más allá del ejemplo de Alba, durante toda la etapa española, Nápoles fue importadora y exportadora de modelos visuales desde y hacia otros rincones de la monarquía, como prueban, por ejemplo, las numerosas referencias castellanas y romanas que hallamos en la arquitectura del palacio real de Nápoles y la influencia que ejerció el arte napolitano en los pintores españoles por medio, sobre todo, de la llegada constante de colecciones de arte que los virreyes traían consigo a España al finalizar su mandato. Ya hemos visto que esta influencia se extendió también a América, con el viaje de virreyes, algunos artistas y de numerosas obras y objetos.

Las cortes virreinales casi siempre surgieron sobre ciudades gobernadas previamente por otras casas reinantes, como en México o en Nápoles. En estas ciudades, los españoles se esforzaron en apropiarse simbólicamente de todos aquellos estratos o lugares simbólicos que recordaran el gobierno y el legado de las dinastías precedentes, para mostrarse como legítimos sucesores suyos. En la América hispánica se instauró una bicefalia entre Lima y México, fundadas respectivamente por Pizarro y Cortés, pero ambas ciudades plantearon retos muy diferentes a los virreyes. La ciudad de México se había fundado sobre la anterior capital azteca, Tenochtitlan, y allí, como en Nápoles, los virreyes tuvieron que dialogar con los símbolos y los testimonios tangibles de los gobernantes que les precedieron. En Perú, en cambio, no se eligió Cuzco, la ciudad sagrada de los incas, para establecer allí la corte virreinal, sino un enclave costero de segunda fila, Lima, conocida como la “ciudad de los reyes”, donde los virreyes no podían apelar a las viejas oligarquías del territorio para legitimar su poder (Osorio, 2008). Dos imágenes ilustran a la perfección estos procesos que se vivieron en América. A finales del siglo XVI, el oidor Juan del Barrio envió a España, como regalo a Felipe III, un lienzo del pintor indio Andrés Sánchez Gallque, *El cacique Francisco del Arobe con sus hijos* (1599, Museo de América, Madrid). Representaba a tres esclavos huidos, vestidos con golilla española, luciendo joyas prehispánicas y sedas asiáticas, que habían logrado controlar toda la región de las Esmeraldas, uniendo a sus comunidades africanas e indígenas, y someter el territorio a la autoridad de la corona. Su in-

documentaria ponía de manifiesto la enorme complejidad étnica y cultural de los territorios americanos anexionados a la monarquía. El respeto hacia la heterogeneidad de una sociedad como la americana, de mestizos, mulatos, y “castas” diversas, que cohabitaba en ciudades, trabajando en los talleres y en las tierras de las haciendas, encarnado en estos signos visuales, podía contribuir positivamente al control del territorio. El dominio sobre la cultura simbólica y el *soft power* eran determinantes para los virreyes y las oligarquías del virreinato para la conservación de su autoridad y gobierno. También lo serían décadas después, cuando se dejó atrás la fase crucial de la evangelización. A partir de 1640, superada ya una profunda crisis política de varios decenios, se abrió un periodo de mayor autonomía virreinal, de auge económico y crecimiento demográfico, que coincidió además con una etapa de auge artístico. Los españoles nacidos en América, los llamados criollos, empezaron a reclamar un mayor papel en la administración virreinal y un trato fiscal más favorable, a través de los cabildos municipales y de los tribunales. Fueron asumiendo mayor poder en los ayuntamientos, cabildos eclesiásticos, tribunales y consulados de comerciantes, gracias también a su implicación en la construcción de un relato que se agudizó a finales del xvii, para defender que los indios de casta alta debían disfrutar de los mismos privilegios que los cristianos viejos o descendientes de los primeros conquistadores. Surgieron así los primeros relatos indigenistas basados en un intento por entroncar estas élites con el legado prehispánico que les podía legitimar. Tales narrativas tuvieron un magnífico reflejo en encargo de la serie de retratos de reyes incas del colegio de San Francisco de Borja de Cuzco (1644), o en las pinturas anónimas de la *Unión de los descendientes de los Incas imperiales con las casas de Loyola y Borja*, de la Iglesia de la Compañía de Cuzco (1718). Se pintaron en Cuzco donde la nobleza podía recordar fácilmente su pasado ancestral, y conmemorar los matrimonios entre las élites incas y españolas. En la pintura de la iglesia de la Compañía en Cuzco se mostraba a don Martín García de Loyola, sobrino de San Ignacio de Loyola y gobernador de Chile, y su mujer doña Beatriz Ñusta, hija de Sairi Túpac y heredera de los derechos imperiales de los Incas. Se representaba también a los padres de la novia y a Túpac Amaru I, a quien ejecutaron los españoles por rebelión en 1572. Y a la hija del primer matrimonio, doña Lorenza, junto a su marido, don Juan de Borja, hijo de san Francisco de Borja. San Ignacio presidía la composición, sujetando las Constituciones de la orden jesuita.

De un modo parecido, los virreyes en Italia se esforzaron también por mostrarse como legítimos continuadores de quienes les habían precedido en el gobierno, aunque el proceso aquí fue más temprano y continuado que en América. Tras la reconquista del reino por parte del Gran Capitán y el establecimiento en Nápoles de la casa de Austria, no se emprendió en Nápoles ninguna política de *damnatio memoriae* de las anteriores casas reinantes, sino todo lo contrario. En Nápoles hubo unas líneas de actuación comunes en el mecenazgo de toda la etapa virreinal española e incluso austríaca, que incluía, junto con un interés hacia el puerto y la fortificación de las costas, o hacia la construcción de fuentes en los principales ejes urbanos, una significativa restauración de las residencias y monumentos funerarios angevinos y aragoneses. Sin embargo, en lo que respecta al mantenimiento de la memoria aragonesa o angevina de la ciudad alentada con estas iniciativas de mecenazgo, no todos los virreyes se mostraron igual de diligentes, como veremos más adelante.

En cuanto a la estructura del poder en Nápoles, la continuidad con las casas gobernantes precedentes fue la tónica general. Se asimilaron los siete oficios palatinos de la tradición angevina, con el senescal, el gran chambelán y el gran condestable constituyendo el servicio del palacio real, y con ello la imagen regia heredada. Como en Nápoles, la vida palaciega en Palermo o Milán también recogió el testigo de las tradiciones normanda y viscontea respectivamente. Los artistas que trabajaron en Nápoles bajo la casa de Aragón gozaron también de la protección de la nueva dinastía de los Habsburgo. Y desde muy pronto se destinaron esfuerzos en restaurar la villa aragonesa de Poggioreale, una residencia suburbana de recreo, levantada por la dinastía precedente, que los virreyes seguirían usando durante todo el siglo xvii, con mayor o menor interés. En el cuadro la *Adoración de los reyes magos* de Marco Cardisco vemos como Carlos V aparece retratado junto a Alfonso I y Fernando II de Aragón, representados como los tres reyes magos, en un intento por asociarse con la casa de Aragón (Figura 1).



Figura 1. Marco Cardisco, *Adoración de los reyes magos*, óleo sobre lienzo, post 1518. Castelnuovo, Nápoles. Fotografía: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marco_Cardisco_Adoración_de_los_Reyes_1519_Museo_Civico_Castel_Nuovo_Nápoles.jpg

No solo Carlos V, también Felipe II fue consciente de la importancia de fomentar la continuidad dinástica en los territorios anexionados. En 1594, ordenó al virrey Juan de Zúñiga la restauración del panteón de reyes aragoneses, en la iglesia de San Domenico Maggiore de Nápoles, y mandó colocar en la puerta de acceso a la sacristía un gran epígrafe para recordar la financiación (De Cavi, 2009:108-122). Poco después, en 1599, el virrey, de acuerdo con el arzobispo Gesualdo, encargó a Domenico Fontana un monumento funerario para tres reyes angevinos del siglo XIII en la catedral de Nápoles, aprovechando que habían sido recientemente desenterrados: Carlos I de Anjou con bastón de mando, Carlos I Martello de Hungría y Clementia de Habsburgo, hija de Rodolfo, Rey de Romanos. Los españoles cambiaron así la ubicación de las tumbas angevinas desde la zona del presbiterio al espacio de la contrafachada de la catedral, colocándolas en un único panteón con tres nichos con las estatuas de los tres reyes. La decisión era de gran importancia, pues en la catedral tenía lugar el ritual

urbano más importante para el virrey: su toma de posesión, en el mismo lugar donde antiguamente se celebraba la coronación del rey de Nápoles. El virrey juraba su fidelidad a los fueros de Nápoles, delante de la efigie de Carlos I, situada a la derecha del altar mayor. El nuevo panteón se encontraba ahora en el mismo eje del presbiterio, pero alejado de él, fortaleciendo así una unión simbólica entre la dinastía de los Austrias y la casa angevina, pero a la vez reservando para cada una un lugar simbólico diferenciado (De Cavi, 2009: 122-132). Estos encargos contribuían a dar una imagen de Felipe II como monarca piadoso, pero también fortalecían su legitimidad dinástica y la idea de una realeza sagrada basada en el culto a los cuerpos reales, tan propio del mecenazgo público de Felipe II desde la fundación del panteón del Escorial en 1561 (Figura 2).



Figura 2. Domenico Fontana, monumento funerario de los reyes angevinos del siglo XIII, catedral de Nápoles, 1599. Fotografía: Diana Carrió.

Algo más tardío, uno de los episodios más interesantes del mecenazgo napolitano fue la construcción del nuevo palacio real. La iniciativa se tomó durante el virreinato de Fernando Ruiz de Castro, conde de Lemos (1599-1603), en un contexto político difícil para la monarquía en Italia, tras la muerte de Felipe II, los retrasos en la investidura del reino de Nápoles que debía brindar el papa (Enciso, 2007). Para apuntalar una legitimidad cuestionada, como otras tantas veces, se emprendió una operación de imagen como esta. Felipe III había heredado de su padre un programa de reformas urbanas y militares para Nápoles, al que se sumaba ahora el encargo a Domenico Fontana de una nueva residencia para el virrey, que se consideró como una casa real más, como Aranjuez o El Pardo. Pese a que a menudo el palacio real se ha considerado un proyecto personal del conde de Lemos y pese a que en el *Volume Secondo* (1604) Fontana recordó que la virreina Catalina Zúñiga de Sandoval había ideado el proyecto, un grabado de la fachada, publicado por Fontana en 1606, estaba dedicado a Felipe III y no a los virreyes de Nápoles. Detrás de la iniciativa estaba la necesidad de acomodar la corte a las nuevas demandas del ceremonial cortesano y acoger al “numeroso gentío (que) va a negociar con el príncipe”, según rezaba el texto del encargo (De Cavi, 2003).

Como ha estudiado Sabina de Cavi (2009), el palacio real de Nápoles incluyó referencias tipológicas tanto de la arquitectura romana, del palacio Laterano de Roma que acababa de construir Fontana por ejemplo, como de la castellana, en la decisión de incluir un pórtico en la planta baja que recordaba la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor de Madrid de Francisco de Mora (1590-1618) y que en general evocaba a los ayuntamientos españoles (Escobar, 2003). La bicromía creada por el gris del piperno y el rojo del ladrillo también daba un carácter español al edificio, recordando, por ejemplo, el palacio de Santa Cruz en Madrid. La fachada tripartita evocaba modelos de arquitectura filipina, como El Escorial, como también era de influencia española la alineación de la capilla real con la fachada principal del palacio, o la presencia de dos apartamentos independientes, de los cuales el de la virreina se situaba en la torre noreste y el apartamento masculino, en el sureste. Con todo, Fontana ideó soluciones imaginativas *ad hoc* para el palacio real de Nápoles, sustituyendo el modelo típicamente español de los dos patios de los alcázares españoles, por otra solución híbrida que incluía la presencia de un patio, como el de San Sisto en Roma, y otro central, más amplio, que seguía el modelo del palacio Laterano, con un jardín abierto al mar, inspirado en claustros napolitanos como el de San Gregorio Armeno (Figura 3).



Figura 3. Domenico Fontana. Palacio real de Nápoles.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_Real_de_Nápoles#/media/File:Palazzo_reale_-_panoramio_\(2\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Palacio_Real_de_Nápoles#/media/File:Palazzo_reale_-_panoramio_(2).jpg)

Para Fernando Marías (2008), la escalera española, basada en el modelo del Alcázar de Toledo, que construyó Picchiati durante el virreinato de Oñate, en sustitución de la vieja escalera romana de Fontana, se exportó desde Nápoles a otros palacios virreinales, como el de México, en una fecha imprecisa. El rasgo distintivo de la escalera española era la caja abierta, que convertía la escalera en un objeto de contemplación y no sólo de paso, y facilitaba el acceso a las galerías del palacio. Tal difusión se habría producido gracias al viaje de los planos de Toledo y Madrid que el cardenal Barberini llevó consigo a Roma tras su estancia en España; y gracias a la llegada a Italia de las estampas escurialenses de Juan de Herrera (1589). Sin embargo, para conocer mejor el alcance de esta difusión de modelos, Marías plantea la necesidad de estudiar mejor la circulación de arquitectos del reino y sus proyectos, entre las distintas cortes virreinales, una difusión que permitiría explicar ciertas coincidencias. Hacia 1600 se impulsaron a la vez amplias reformas urbanísticas en diferentes cortes

virreinales, para ubicar el palacio virreinal en el centro neurálgico de la ciudad. La residencia del virrey se reformaba, como en México o en la Palermo del duque de Maqueda, o bien se construía *ex novo*, como en Nápoles (Tedesco, 2005; Schreffler, 2007: 157-171). Durante la década de 1660, varios palacios virreinales volvieron a sufrir grandes reformas, quizá en respuesta a las numerosas revueltas de la década anterior, que habían menoscabado la imagen del virrey. Todo ello permite una vez más especular sobre una agenda común entre distintas cortes virreinales.

Ya se ha comentado que uno de los pilares del mecenazgo virreinal en Nápoles, como en otras cortes de la monarquía, fue el mantenimiento de una memoria de las dinastías precedentes a los Austrias. También en el interior del palacio real de Nápoles los virreyes conservaron vivo el recuerdo de los antiguos reyes de Nápoles, dedicándoles nada menos que la decoración de la sala donde el virrey recibía en audiencia. Esto cambió con la llegada del V duque de Alba al gobierno de Nápoles en 1622 y su decisión de sustituir estas pinturas por unos frescos encargados a Belisario Corenzio, con las gestas italianas de su abuelo en 1555-1557, hoy ocultos tras pinturas dieciochescas (Pacelli, 1984: 158-179; Palos 2010: 199-230). Por lo tanto, los debates sobre la memoria de los gobernantes de Nápoles habían alcanzado la decoración del palacio hasta la llegada de Alba, pero en las calles de Nápoles no se forjó una iconografía regia habsbúrgica que se exhibiera de manera fija en el espacio urbano, hasta fechas muy tardías. La imagen del rey se difundió en pintura, a través de libros y panfletos, pero hasta 1665, no encontramos ninguna estatua pública del rey en el espacio urbano, ni siquiera en la fachada del palacio real, donde sí lucían los escudos de los virreyes promotores. Este silencio se rompió con la decisión de erigir un monumento a Carlos II en Monteoliveto, durante el virreinato de Pedro Antonio de Aragón, el primer virrey que exhibió también de una manera fija su retrato en la ciudad, en concreto en la fachada del *Ospedale di San Gennaro*, y más tarde con el levantamiento de una estatua ecuestre de Felipe V que llegó a ocupar el centro de la plaza del Gesù (Figura 4).



Figura 4. Bartolomeo Mori, Carlos II en Monteoliveto, 1668-1672. Fotografía: Diana Carrió.

No en todas las cortes italianas sucedió lo mismo. En Palermo sí se exhibieron varios retratos regios en el espacio urbano, como por ejemplo, en la plaza de los *Quattro canti*. En lo que respecta a la imagen del virrey, excluyendo Port'Alba y algunas placas conmemorativas, las calles de Nápoles tampoco recordaban el mecenazgo de los virreyes en la misma medida que en Palermo, donde existía la vía Maqueda y numerosas puertas y calles que llevaban el nombre de los virreyes, mucho antes incluso de que el virrey Pedro Antonio de Aragón mandara colocar su efigie en el espacio público napolitano en 1667.

Otro ámbito en el que resulta muy interesante la comparación es el de las galerías de retratos que impulsaron los virreyes en diferentes cortes. A diferencia del debate que generaron las residencias virreinales, aquí no parece existir una agenda común entre las diferentes cortes americanas e italianas, y los encargos de galerías de retratos respondieron a una coyuntura política muy local. Para Manuel Rivero, estas galerías se convirtieron en un signo distintivo de la institución virreinal en el siglo XVIII (Rivero, 2012: 267). Sin embargo, fueron concebidas en momentos muy distintos, a menudo al calor de alguna crisis institucional o revuelta, y acogidas en salas con funciones muy dispares. Cada galería de retratos en una corte específica puede ser interpretada como una metáfora del sistema político del reino o ducado en el que se ideó.

En líneas generales, se puede decir que las galerías de retratos de virreyes aparecieron solamente en las cortes más esplendorosas, donde el virrey tenía la jefatura de la casa real, como en Nápoles, o en cortes donde los virreyes tuvieron atribuciones importantes, como en América.

Las primeras en concebirse fueron las dos galerías mexicanas, que en torno a 1566 decoraron el Salón de Cabildos del Ayuntamiento y la Sala del Real Acuerdo del palacio virreinal, que acogía a la Audiencia. También en el siglo *xvi*, pero en una fecha más tardía, surgió la galería de retratos de los virreyes de Perú en el palacio virreinal de Lima. Los retratos de los gobernadores de Milán ocuparon el pórtico del jardín del palacio regio-ducado desde 1594, junto a los reyes de Milán. Hubo que esperar algunas décadas para ver nacer la galería napolitana y la palermitana. En 1652, el virrey Oñate encargó la primera galería de retratos de los virreyes en el palacio real de Nápoles, evitando cualquier alusión al rey en la sala y centrándose en reparar la autoridad del virrey dañada tras la revuelta de Masaniello. En 1680, en Palermo se dedicó una sala entera a la memoria de los virreyes, que se representaban de cuerpo entero como en Lima, pero dejando un lugar también para representar a la corona, una solución a medio camino entre el modelo de Milán y el de Nápoles. A diferencia de México, donde la galería servía de escenografía de las reuniones de la Audiencia, en Nápoles o Palermo las galerías de retratos se encontraban en salas que acogían las principales fiestas palaciegas (Carrió Invernizzi, 2014).

En 1629 se llevó a la imprenta la gran vista urbana del cartógrafo Alessandro Baratta dedicada al virrey Alba, todo un hito en las imágenes urbanas napolitanas, desde la planta de Lafrery (1566) y antes de la de Noja, del siglo *xviii*. Esta extraordinaria vista resume muy bien muchos de los procesos y dinámicas que hemos analizado a lo largo de estas páginas. Pese a no incluir retratos, este grabado estaba presidido por un gran escudo real, que recordaba que el poder virreinal era una emanación del real. En la parte inferior se mostraba una larga procesión presidida por Alba y una gran leyenda que recordaba a todos los virreyes, pero enfatizaba la labor edilicia de los Alba y en especial del V duque, a quien dedicó Baratta su vista (Figura 5).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 5. Alessandro Baratta y Nicolas Perrey, *Fidelissimae urbis neapolitanae*, vista urbana de Nápoles, dedicada al virrey Alba. Grabado. Nápoles. Fotografía: Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE C-4919. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53064622f/f1.item.r=alessandro%20baratta>

Las perspectivas elegidas por Baratta incluían distorsiones que permitían una plena contemplación de determinadas zonas, en detrimento de otras. Estas manipulaciones daban lugar a varios niveles de lectura. Por un lado, Baratta exaltaba, con extraordinaria actualidad, las obras públicas que había levantado el virrey Alba, como las mejoras en el puerto, una zona de gran importancia ceremonial, donde tenían lugar las entradas de los virreyes y las recepciones de los visitantes ilustres, o la zona de la calle de Santa Lucía, que también remodeló el virrey. Pero por otro lado, Baratta manipuló las distancias en

su topografía para incluir a toda costa y de manera forzada espacios como la villa aragonesa de Poggio-reale, que estando muy lejos de Nápoles, no habrían podido aparecer (Pane, 1970, 1973; De Seta, 1980). Con su inclusión Baratta lanzaba un mensaje de reivindicación del legado aragonés en Nápoles, al que el virrey había dado la espalda, negándose a invertir en la restauración de la villa. La vista urbana de Baratta muestra el delicado equilibrio de la cultura simbólica en las cortes virreinales de la monarquía y es reflejo de las complejas negociaciones que emprendieron los virreyes con las diferentes memorias que habitaban en las ciudades donde gobernaron, tanto de Italia como de América.

Bibliografía

- ALCALÁ, L.E., CHERRY, P. y SIGAUT, N. (2016): *Tejiendo redes, acortando distancias*. Publicaciones virtuales del IULCE, UAM.
- AULNOY (1986): *Relación del viaje de España*, Akal, Madrid.
- BIANCONI, L. y WALKER, TH. (1975): “Dalla *Finta Pazza* alla *Veremonda*: Storia dei febiarmonici”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 10 (1975), 379-454.
- BÜSCHGES, C. (2012): “La corte virreinal como espacio político. El gobierno de los virreyes de la América hispánica entre monarquía, élites locales y casa nobiliaria”, en CARDIM, P. y PALOS, J.L., eds. (2012), *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 319-344.
- CANTÚ, F. (2011): *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, Viella, Roma.
- CARDIM, P., HERZOG, T., RUIZ, J.J., y SABATINI, G. eds. (2012): *Polycentric Monarchies. How did Early Modern Spain and Portugal achieve and maintain a global hegemony?*, Sussex Academy Press-Red Columnaria, Brighton.
- CARDIM, P. y PALOS, J.L. eds. (2012): *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- CARRÍO-INVERNIZZI, D. (2014): “Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)”, en *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVI-XVIII siècles)* / coord. por Daniel Aznar, Guillaume Hantoin, Niels F. May, 113-134.
- COLOMER, J.L. (2009): *España y Nápoles. Mecenazgo y coleccionismo de los virreyes de Nápoles*, CEEH, Madrid.
- DACOSTA KAUFMANN, T. (2008): “Hacia nuevos enfoques. Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural” en Gutiérrez, J. ed., *Pintura de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, tomo I.
- DE CAVI, S. (2003): “Senza causa e fuor di tempo»: Domenico Fontana e il palazzo vicereale vecchio di Napoli”, *Napoli Nobilissima*, serie 5, 4, 5-6 (2003), 187-208.
— (2009): *Architecture and Royal Presence. Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Newcastle upon Tyne.
- DE SETA, C. (1980): “Topografía urbana e vedutismo nel Seicento: a proposito di alcuni disegni di Alessandro Baratta”, *Prospettiva*, 22 (1980), 46-70.

- ENCISO, I. (2007): *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el Conde de Lemos*, Actas, Madrid.
- (2010): “Modelos de política cultural en Nápoles (siglo xvii)”, en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica* (siglos xv-xviii), Madrid, 2010, vol. 3, 1715-1796.
- ESCOBAR, J. (2003): *The Plaza Mayor and the Shaping of Baroque Madrid*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ESPAGNE, M. (2007): “Más allá del comparatismo. El método de las transferencias culturales”. *Revista de historiografía*, num. 6, IV (1/2007), 4-13.
- FINALDI, G. (2003): “Ribera, the viceroys of Naples and the King. Some observations on their relations”, en J.L. Colomer, *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo xvii*, 382-384.
- GALASSO, G. (1972): *Napoli spagnola dopo Masaniello. Política, cultura e società*, Florencia.
- (2006): *Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, vol. XV, tomo 3, *Storia del Regno di Napoli* dirigida por Giuseppe Galasso, Turin.
- GARCÍA CUETO, D. (2009): “Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la corte durante el siglo xvii”, en José Luis Colomer (dir.), *España y Nápoles*, 293-322.
- (2016): “La embajada extraordinaria del condestable de Navarra ante Urbano VIII en 1627 y Guido Reni”, en Diana Carrió-Invernizzi (dir.), *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la edad moderna*, Madrid, 2016, 263-288.
- GIL, X. (1997): “Una cultura cortesana provincial: Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía hispánica de los Austrias”, en Pablo Fernández Alvadalejo (ed.), *Monarquía, imperio y pueblos en la España moderna, Actas de la IV Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna* (Alicante, 1997), 225-257.
- GRUZINSKI, S. (2011): *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GUTIÉRREZ, J. ED. (2008): *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos xvi-xviii*, Fomento cultural Banamex, México.
- HAMPE MARTÍNEZ, T. (2011): “Las bibliotecas virreinales en el Perú y la difusión del saber italiano: el caso del virrey Toledo (1582)”, en Francesca Cantú, ed., *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, 539-556.
- HASKELL, F. (1982): “The Patronage of Painting in Seicento Nápoles”, en *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, Londres, 60-64.
- HERNANDO, C.J..(1994): *Castilla y Nápoles en el siglo xvi: el virrey Pedro de Toledo*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- LALINDE ABADÍA, J. (1960): “Virreyes y lugartenientes medievales en la Corona de Aragón”, *Cuadernos de Historia de España*, XXXI-XXXII, 98-172.
- (1964): *La institución virreinal en Cataluña, 1471-1716*, Instituto de Estudios Mediterráneos, Barcelona.

- LANGE, J. (2009): “El V duque de Alba como mecenas de las artes durante su virreinato en Nápoles (1621-1629) y su relación con Jusepe de Ribera”, en José Luis Colomer (dir.), *España y Nápoles*, 253-266.
- LOHMAN VILLENA, G. (2011): “La ciudad de Lima, Corte del Perú, ¿Idealización o realidad?”, en Francesca Cantú, ed., *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, 493-509.
- MARIAS, F. (2008): “La arquitectura del palacio virreinal: entre localismo e identidad española”, en Francesca Cantú (ed.), *Las cortes virreinales de la monarquía española: América e Italia*, 425-444.
- MASEY, D. (2005): *For space*, Sage Publications, Londres.
- MONTES, F. (2016): *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico: El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla.
- MORÁN TURINA, J.M y CHECA, F. (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid.
- OSORIO, A. (2008): *Inventing Lima. Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis*, Palgrave.
- PACELLI, V. (1984): “Affreschi storici in Palazzo reale”, *Seicento napoletano*, 158-179.
- PALOS, J.L. (2010): *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Universitat de València, Valencia.
- PANE, G. (1970): “Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta I”, *Napoli Nobilissima* 9 (1970), 118-159.
— (1973): “Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta II”, *Napoli Nobilissima* 12 (1973), 45-70.
- PROTA-GIURLEO, U. (2002): *I teatri di Napoli nel XVII secolo*, Nápoles.
- RIVAS, Á. (2015): *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*, tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona.
- RIVERO, M. (2012): *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la monarquía hispánica durante los siglos XVI y XVII*, Akal, Madrid.
- RUOTOLO, R. (1973): “Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo”, *Napoli Nobilissima*, vol. XII, fasc. III (1973), 146 y siguientes.
— (1982): *Mercanti, collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roemer e i Vandeneijden*, Massa Lábrense.
- SCHREFFLER, M. (2007): *The Art of Allegiance, Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain*, Penn State University Press.
- SUBRAHMANYAM, S. (2012): *Courtly Encounters: Translating Courtliness and Violence in Early Modern Eurasia*, Mass.: Harvard University Press, Cambridge.
- TEDESCO, A. (2005): “La ciudad como teatro. Rituales urbanos en Palermo en la edad moderna”, en Bombi, A. et al. 2005, *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universitat de València, Valencia, 219-242.
- YUN, B. DIR. (2009): *Las redes del imperio: élites sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica*, Marcial Pons, Madrid.