

EL GUSTO Y EL ENCARGO ARTÍSTICO DEL MARQUESADO DE VILAFRANCA

M^a Dolores Campos Sánchez-Bordona

Universidad de León

El esplendor y la magnificencia de la casa del príncipe

La acción de patrocinio artístico ejercida por el linaje de los Álvarez de Toledo - marqueses de Villafranca-, durante el siglo XVI y comienzos del XVII, es decir, desde la época del virrey don Pedro de Toledo (1480-1553) hasta la de su homónimo el gobernador de Milán y V marqués, don Pedro (1557-1627), supone uno de los momentos más relevantes de las relaciones artísticas entre España e Italia.

La presencia de estos nobles en Italia, donde detentaron responsabilidades de gobierno y destacados cargos públicos les permitió acercarse al mundo y a la cultura del pleno renacimiento. Muy pronto se contagiaron del gusto artístico italiano y vieron en la obra de arte, a ser posible sofisticada y bella, un medio para dar a conocer su pujanza y magnificencia. Por ello se esforzaron en mantener un alto nivel de encargos artísticos con los que reunir ricas colecciones de objetos. En unos casos, orientados al ámbito privado y cotidiano del señor, en otros, los más importantes, al ámbito público y cortesano, siempre utilizados como vehículos de la expresión de su mentalidad, refinada cultura y sobre todo de la exteriorización de su status, en una actitud que tenía como afán el mostrar su poder, en cuanto regidores de la capital de uno de los reinos del sistema imperial hispano.

Los Álvarez de Toledo pusieron gran esmero tanto en el adorno del cuerpo como en la decoración de la morada, de acuerdo al modelo de la figura del Príncipe. Se rodearon de objetos lujosos y suntuarios siguiendo indicaciones de humanistas como Castiglione (*El Cortesano*), Giovanni Pontano (*De Splendore*) o Paolo Caggio (*Inconomica*), o Alessandro Piccolomini (*Della istituzione di tuta la vita dell'uomo...*). Joyas, ricos vestidos, vajillas de plata y de porcelana, (como la traída de China en 1562) cristalina de Venecia, preciosos servicios de mesa para banquetes, piezas de juegos, suntuosos adornos textiles para el lecho y las salas palaciegas, mobiliarios de maderas nobles, objetos exóticos para las recámaras y estudios, convertidos en auténticas cámaras de las maravillas propias de consagrados coleccionistas, sin que faltara una buena biblioteca (Hernando, 1988 y 1993). Todo ello conformaba el universo cotidiano

de estos nobles, dispuestos a mostrar su status personal a través de la magnificencia de sus bienes.

Pero en el intento de manifestar su esplendor y fortaleza de gobierno, cobraron especial interés el encargo artístico y la adquisición de importantes obras de arte pictóricas y escultóricas destinadas a las residencias palaciegas y a las fundaciones religiosas o asistenciales. Es en esta cuestión en la que centraremos nuestro trabajo, dejando para otro momento la faceta más doméstica y privada de las artes suntuarias. Aunque todavía es necesario profundizar en muchos de los aspectos que comprenden este tema, en la presente comunicación trataremos de ofrecer algunos de los resultados que hemos logrado en nuestra primera aproximación al estudio, y sacar a la luz datos inéditos que puedan ir completándose en sucesivas investigaciones.

Como ya puso de manifiesto C.J. Hernando, fue en el virreinato napolitano de don Pedro de Toledo (1532-1553), cuando se inició el gusto por el mundo cultural del renacimiento italiano, de forma que la corte virreinal se convirtió en un importante foco de contactos artísticos y literarios, en el que Florencia jugó una decisiva influencia (Hernando, 1994, 541). Una opción artística que continuaron sus sucesores, tanto sus tres hijos, Leonor, García y Fadrique, como su nieto Pedro de Toledo, gobernador de Milán y también virrey. A partir de esta figura se aprecia un cierto cambio en los gustos estéticos de sus descendientes.

Las importantes intervenciones arquitectónicas y urbanísticas llevadas a cabo por el II marqués, don Pedro y por otros miembros de su familia en Nápoles, propiciaron la necesidad del encargo o la adquisición de obras plásticas y ostentosas con las que decorar esos espacios representativos del poder. Al auspicio de tales programas, los palacios, las villas privadas y las fundaciones religiosas italianas se convierten en receptáculos de colecciones, donde lo pictórico se mezcla con lo escultórico y con piezas de artes suntuarias, cuya elección tuvo mucho que ver con el mundo de las apariencias cortesanas. En esta compleja tarea, el virrey y las figuras más cercanas de su estirpe, recurrieron a los servicios de artistas de prestigio, conocidos artífices, cercanos a Miguel Ángel o a los círculos manieristas florentinos y romanos. Se inclinaron por un lenguaje sofisticado y refinado, invirtiendo importantes sumas de dinero en un tipo de obras cuya principal función era la de servir de objeto de distinción y diferenciación

En conjunto adquirieron piezas procedentes de los talleres más afamados de la Europa de entonces. Demostraron un especial interés por los círculos artísticos de

Roma, Florencia y Milán, potenciado, en unos casos, a través de sus cargos de virreyes de Nápoles o, en otros, como gobernadores de Milán, sin olvidar el papel que desempeñaron las relaciones políticas y las uniones matrimoniales con miembros de las familias Medicis y Colonna, como en el caso de Leonor y García de Toledo. En menor grado recurrieron a artífices de Países Bajos o centroeuropeos, y cuando lo hicieron fue, por lo general, a través de sus contactos italianos, buscando, igualmente, la posibilidad de hacer encargos a figuras de reconocido prestigio de filiación renacentista.

Además de la labor de patrocinio ejercida para sus colecciones particulares, los Álvarez de Toledo adquirieron o encargaron obras de arte destinadas a servir de obsequio para altos dignatarios o para el monarca y mostrar así su gratitud o complacencia. En este sentido es muy significativa la relación de don García de Toledo con el rey, a quien en 1569 regaló la famosa fuente de Venus, esculpida por Francisco Moschino y destinada a los jardines de la Isla en Aranjuez (Estella, 2007, 89-93).

El acercamiento a Florencia alcanzó su punto álgido a partir de 1539, tras el enlace de Leonor de Toledo con Cosme de Medicis, Duque de Toscana. Aunque no es el lugar para comentar con amplitud el importante papel de mecenazgo desempeñado por este matrimonio, no está demás recordar que siguiendo la secular tradición de los Medicis, la pareja se rodeó de señeras figuras del arte florentino del Cinquecento. Quedan como testimonio los espléndidos retratos de Bronzino y la decoración que éste llevó a cabo, hacia 1540, en la capilla denominada de Leonor de Toledo, en el palacio Vecchio de Florencia (Emiliani, 1960-6-9), edificio en el que pocos años más tarde, entre 1547-1548, también trabajaría Francesco Salviati, a cuyo cargo corrió el cuarto de la duquesa de Toscana. Quizás fue la relación de ambos artistas con los Medicis, en especial con Leonor de Toledo, la que acercó a don Pedro de Toledo al círculo de pintores florentinos donde trabajaba Salviati, e, indirectamente, el noble berciano conociera a través de éste a otro español, Pedro Rubiales, quien había colaborado en Roma, entre 1543 a 1549, con Salviati y otros artistas como Vasari en la iglesia de Santo Spirito y en el palacio de la Cancillería (N. Dacos, 2004, 11-35).

Al hilo de los datos anteriores comprendemos que Rubiales, que se movía en el entorno miguelangelesco y manieristas tan querido a Don Pedro de Toledo, fuera llamado desde Roma a Nápoles por el virrey para decorar, entre otras cosas, las capillas napolitanas de Santa Bárbara, en el Castel San Telmo y la capilla Sommaria, en el Castel Capuano. La capilla Sumaria representa un lugar de devoción público, ya que era

donde oía misa el alto tribunal, por ello se dispuso un programa de exaltación a la sabiduría, la justicia y otros temas análogos(G. Porcaro y G. Borrelli , 1968).

La estrecha relación de don Pedro de Toledo y Rubiales se mantuvo incluso muerto el virrey, a través de su hermano el cardenal Juan de Toledo y de su hijo, Luis de Toledo. El prelado era un gran admirador de Miguel Ángel y conocía bien a los artistas cercanos o seguidores del maestro en Roma, entre los que se encontraba Gaspar Becerra. A través de estos contactos podemos comprender que los magníficos grabados anatómicos de la obra del médico Juan Valverde de Amusco, dedicada al cardenal Juan de Toledo, en 1556, e impresa en Roma por Antonio de Salamanca, fueran realizados posiblemente por Rubiales y Becerra.

El hijo de don Pedro, Luis de Toledo, tampoco era ajeno a este ambiente cultural y artístico, como lo demuestra el que en 1546 recibiera una de las dedicatorias de las lecciones sobre Miguel Ángel, leídas por Benedetto Varchi en la Academia de Florencia, que versaban sobre el Parangón

Una prueba más de los contactos con el mundo florentino de la corte medicea es el encargo que entre 1551 y 1553 hizo el II marqués de Villafranca, a Pedro Rubiales, para que diseñara en Florencia el cartón del tapiz de Alejandro, ejecutado en el taller flamenco de los Rost, (ADMS) Tales artífices fueron habituales tapiceros para la familia medicea de la época y asiduos colaboradores con Cosme de Medicis y con pintores como Bronzino, (MEONI, 1998,). El dato nos indica también el gusto hispano de don Pedro de Toledo por las tapicerías flamencas para decorar las estancias nobles de las residencias virreinales napolitanas, según pudo comprobar en 1536 el embajador mantuano N. Maffei cuando visitó el Castel Nuovo y resaltó el adorno de las cámaras con *tapezarie fine et bellissime*, consideraciones que se confirmarían más tarde en el inventario de bienes del virrey, en 1553, en donde se anotan varios conjuntos de tapices, la mayoría de temática mitológica y profana, como el formado por siete piezas sobre Paris y Elena, dos con las fábulas de Vulcano, diez con la historia de Lucrecia, seis con la de Rómulo y Remo y otros de paisajes y “verduras” (Hernando, 1993, 51). No hay referencia al citado por nosotros sobre Alejandro, obra de Rubiales, aunque quizás pudiera tratarse del que se menciona como ciclo de Paris. Varias de estas piezas textiles fueron compradas en distintos países durante la estancia italiana, así se anota en 1549, cuando llega una tapicería procedente de Flandes (ADMS, leg. 1469).

Tal afición fue heredada por sus hijos y nietos, ya que dichas obras textiles contribuían a la creación de interiores lujosamente decorados y facilitaban la apariencia

ostentosa de las moradas. Las noticias sobre este tema nos revelan el interés de los titulares del marquesado por piezas, no sólo de alto valor artístico, sino también, iconográfico, en aras de crear ciclos alegóricos conforme a la cultura renacentista de la que hacían gala. Los tapices fueron encargados en los principales talleres europeos de los siglos XVI y XVII y adquiridas en diversos lugares, como Bruselas, Roma, París, Malta, y Venecia.

Don García y Don Fadrique incrementaron las adquisiciones de su padre. Entre 1558 y 1562 se compraron tres tapices de seda “para el estudio” (ADMS, leg. 4350). En 1566 se solicitaron varios aderezos de paños y escudos, operación en la que interviene César Dávalos (ADMS, leg. 4357). No podemos precisar aún la fecha exacta, pero entre 1584 y 1610 se registra en las cuentas de del V marqués, don Pedro de Toledo el encargo y la llegada desde París de una tapicería de Alejandro Terrelli (ADMS, leg. 4416). En 1597, este noble compró en Malta una “tapicería rica”, integrada por ocho paños, y valorada en 11.000 escudos (ADMS, leg. 1509 y leg. 4391). Cifra muy alta que revela el valor de la obra. Las adquisiciones prosiguieron en años sucesivos En 1598 llegan en las galeras, vía Sevilla, cuadros, joyas-una sortija de diamantes- y piezas textiles (ADMS, leg. 4393); en 1617-1618 el Condestable comprometió con el marqués a traer tapicerías, algunas de colores alegres que miden 20 x 7’5 varas, tapetes, ropas, alfombras persas y doseles (ADMS, leg. 4394); en 1617 don Pedro dispuso que se comprara una tapicería, la mayor que se encuentre (ADMS, leg. 4398). Es difícil precisar el total y las particularidades de cada una de las series de tapices que cubrían las paredes de las moradas vinculadas al linaje de los Toledo, pero en uno de los inventarios de 1602 se anotan hasta un total de 94 piezas, junto a cuadros italianos, depositados en Cartagena para su traslado a las casa del linaje (ADMS, leg. 1509). Es evidente que fueron colgadas temporalmente en el guardarropa, recámara, estudio y salas del palacio de Villafranca. Sin embargo, el carácter lujoso de las tapicerías y su facilidad de traslado las convirtió en elementos claves para el adorno de las dependencias destinadas a la vida pública y social del señor, quien podía desplazarlas allí donde estableciere su residencia, para seguir rodeándose de la magnificencia deseada.

Así se demostró, en 1603, cuando don Pedro de Toledo optó por reunir sus mejores colecciones en el palacio que tenía en Valladolid, donde proyectó establecer su residencia habitual. La finalidad del traslado de las piezas al palacio vallisoletano de los marqueses, que al parecer estaba frente a la casa de los Niños Expósitos, se relaciona

con el papel emblemático que tales obras habrían de cumplir dentro de la política de ostentación que exigía su cercanía a los círculos de la corte instalada en esa ciudad por Felipe III. Contamos con la documentación que nos describe el envío de múltiples objetos artísticos, desde Villafranca, y otros lugares bercianos, a la casa señorial de la ciudad del Pisuerga. La búsqueda del prestigio social y la exteriorización de una imagen de poder y riqueza visualizada a través de la posesión de bienes y objetos cosmopolitas y lujosos, determinaron al V marqués de Villafranca a llevar a Valladolid lo mas granado de sus colecciones. Entre los múltiples obras cargadas en los carros ocupaba lugar privilegiado “la tapicería rica” de Malta, de la que se encargaron Juan de Mesa y Alejandro Cincinato. Junto a ella, otra de las principales preocupaciones, fue la que serie de tapices sobre la Historia de José (ADMS, leg. 1509).

Muestra del interés que tales piezas tenían en la configuración de los interiores domésticos cortesanos, es el cambio de actitud que se opera en 1608, fecha en la que don Pedro da poder al gobernador de sus estados para vender o enajenar el palacio de Valladolid, con todas sus torres (ADMS, leg. 1308) y se traslada a Madrid. Suponemos que la medida se debe al deseo de seguir una vez más los pasos de la Corte y establecerse en Madrid, donde nos consta que por esas fechas existió una casa de los marqueses de Villafranca y duques de la Fernandina en el barrio de las Vistillas, cerca de San Francisco el Grande, posiblemente donde moriría en 1627 don Pedro y donde vivieron sus herederos. Allí se depositaron el conjunto de tapices, cuyo devenir siguió parejo al resto de las colecciones artísticas, vendidas y dispersas en años sucesivos (ADMS, leg. 4423, leg. 1166, leg 397, leg 406).

Si en el recurso a los tapices el marquesado mantenía todavía un lenguaje ambivalente entre tradición hispana y el arte italiano, la afición por la Antigüedad Clásica y el coleccionismo de piezas antiguas, demuestra su acercamiento al gusto renacentista de anticuaria. Esta sensibilidad, queda constatada en el Inventario de bienes de don Pedro de 1553 donde aparecen piezas procedentes de las cercanas ruinas napolitanas y otras zonas arqueológicas, así como algunas obras traídas por don García, su hijo, en las campañas militares y viajes por el Mediterráneo (Hernando, 1993 y 1994: 533). En esa misma línea el virrey tenía una buena colección de medallas, incluso hizo acuñar algunas con su figura o con los símbolos y alegorías de su gobierno virreinal, así sucedió con el emblema del basilisco y el mote Tu nomine tantum. En su testamento, Lope Mardones, hizo donar al hospital de Santiago de los Españoles una medalla de oro con la efigie de su señor, don Pedro, en recuerdo de la fundación

(ADMS, Leg. 5027). Se sabe que Luis de Toledo tenía una medalla acuñada por el célebre Poggino, maestro de la ceca de Cosme I de Medicis, donde figuraban la vida activa y la contemplativa y el mote “Anxia vita nihil”, tal y como la había diseñado su mentor, Paulo Giovio, autor de buen número de “empresas militares” de la familia Medicis (Giovio, 1661, 37-49,138). Posiblemente con este mismo humanista haya que relacionar la empresa de don García de Toledo, comentada por Ruscelli, donde figura una brújula con el lema “ a niun'altra”(Giovio , 1557, 120).

La galería de retratos era tema casi obligado entre los altos dignatarios y mecenas italianos, de ellos tomaron modelo los nobles hispanos afines a la cultura del renacimiento. Quizás dentro de este aspecto habría que recordar los ya citados retratos de Bronzino para Leonor de Toledo y su familia medicea. Por su parte, el virrey don Pedro, amante de la historia y de la concepción humanística de ésta como exempla y como legitimación política y dinástica, debió reunir una buena colección de retratos de figuras ilustres, emperadores, reyes y personalidades históricas, así como otros relacionados con su propio linaje, vehículos todos ellos de exaltación heroica del noble origen del marquesado. Sobre esta amplia galería de *uomi illustribus* encontramos alusiones, tanto en las residencias de Nápoles, como más tarde en las de España, donde se citan lienzos, esculturas en bronce y en mármol de diferentes personajes que, siguiendo la influencia del mundo clásico italiano, se exponían en los palacios. En este aspecto, la documentación que poco a poco va viendo la luz nos va ofreciendo algunas referencias de interés. Don Pedro mostró especial inclinación por el pintor toscano Leonardo de Pistoia, discípulo de Giovanni Penni, Il Fattore, a quien encargó varios retratos en la década de 1540 (Burke, 1.145; Hernando, 52). Sabemos que por esas fechas también estaba en la corte napolitana Vasari y poco después sería llamado el ya mencionado Pedro de Rubiales. Es muy probable que ambos artistas realizaran alguno de los abundantes retratos que conformaban su “galería” de hombres ilustres que adornaban sus dependencias señoriales de Nápoles, si bien el incendio de 1540 destruyó un considerable número de obras del Castel Nuovo y también desaparecieron piezas artísticas del resto de los palacios napolitanos, una parte de las cuales fueron traídos a Villafranca. (Hernando, 51)

Sus hijos y herederos continuaron esta práctica y esa afición a la retratística. Así en 1562, don Fadrique de Toledo encargó un retrato de su cuñado, el Duque de Médicis, Cosme I, al pintor Antioco de Morales (ADMS, leg. 301). La elección del artista nos remite una vez más al círculo romano de Miguel Ángel, a quien Morales declaró haber

conocido durante su estancia italiana y al ámbito vallisoletano donde Antioco de Morales había trabajado como retratista junto al florentino Beneditto Rabuyate, llegando incluso a ser denominado “retratador de su majestad”. Morales fue uno de los pintores más afamados en este sentido, con una amplia e importante clientela, como lo demuestra el retrato del monarca Felipe II y el del mercader genovés Espindola (Redondo, 2004,341-361), con quien los miembros del marquesado de Villafranca tenían estrecha relación En torno a 1563 el mercader comprará a don García de Toledo un collar que fue de su padre, una copa y fuente que regaló al rey de Polonia (ADMS, leg. 4330).

En esta misma línea, unos años después, hacia 1564, Marcos de Siena recibía el encargo de hacer una copia del retrato de doña Victoria Colonna, sin que se especifique a partir de qué modelo y a Juan de la Carrera se le indica que retoque uno, que ya existía en Villafranca, del propio marqués (ADMS, nº 4330 y 4415).

Por lo que respecta a otro de los hijos de don Pedro, Fadrique de Toledo, heredero del mayorazgo de Villafranca del Bierzo, contaba entre sus bienes numerosos retratos, tanto en lienzos, como en esculturas, muchos de los cuales habrían formado parte de la galería creada por su padre tiempos atrás en Italia, según se desprende del inventario de bienes de 1569, donde se reseñan, entre otras obras, los retratos de don Juan de Portugal, del duque de Alba, del emperador Federico y diez y siete de emperadores y reyes antiguos(ADMS, leg. 5146). Algunos de ellos vuelven a aparecer mencionados años después entre los bienes del V marqués, don Pedro de Toledo, para ser trasladados desde Villafranca a la residencia señorial de Valladolid, en 1603 (ADMS, leg 1509). En esta ocasión se relacionan seis cabezas de emperadores en mármol, que se compraron en Livorno y otras esculturas, como la denominada del “villano del Danubio a caballo” (M. Estella, 223-225).

Para esta galería de retratos, así como para la colección pictórica, trabajaron artistas italianos. Entre los pintores destaca el romano Horacio Borghiani, o Borgianni que, cuando contaba 28 años y tras haber estado al servicio del Cardenal Borromeo en Milán, fue contratado por el V marqués en 1603 (ADMS, leg. 4424). La elección de este artista hay que contemplarla, no sólo por la secular relación artística del marquesado con Italia, sino muy especialmente dentro de los estrechos contactos entre Borromeo y don Pedro de Toledo de Toledo, gobernador de Milán. Para éste trabajó el pintor por espacio, al menos, de dos meses, sin que la documentación nos especifique cual fue el encargo que recibió. Conocíamos la existencia de algunas obras de

Borghiani en ciertas colecciones nobiliarias hispanas del siglo XVII, concretamente en las familias relacionadas con altos cargos de Nápoles, Roma, y Sicilia, como fue el caso de la colección de los condes de Monterrey, la del marqués del Carpio, los Ruiz de Castro de la Casa de Lemos, o Juan de Lezcano, pero hasta la fecha no se había relacionado el nombre del pintor con el linaje de los Villafranca, cuestión en la debemos seguir indagando. Lo mismo podemos decir de otros pintores que aparecen relacionados documentalmente con el V marqués, don Pedro Toledo. Entre ellos anotamos italianos, como Segismundo Laire, Gusepe Serena, Jacobino o Juan Pinedo, y oriundos de Países Bajos, como Cristian d'Euchen, y Paul Brill. Nombres sobre los que no podemos extendernos en este trabajo, pero a quienes se les realizaron interesantes encargos, contribuyendo a engrosar las colecciones pictóricas del marquesado, cuestión sobre la que estamos realizando las pertinentes investigaciones tratando de localizar e identificar sus intervenciones, a pesar de las dificultades derivadas de la dispersión de las colecciones en el siglo XVII.

Es lógico pensar que tras la citada venta del palacio vallisoletano, fue en el domicilio madrileño donde se depositaron las obras artísticas más queridas y valoradas de la colección particular de los Marqueses de Villafranca. Fue también este último cambio y la paulatina decadencia del marquesado a lo largo del siglo XVIII la que determinará la dispersión de las piezas, vendidas o repartidas entre diferentes personalidades y títulos nobiliarios, sin olvidar que la citada morada madrileña sufrió un incendio e importantes reformas en el siglo XVIII (ADMS, legs. 397;1272 y 4423). Por ello es difícil hoy identificar la paternidad de los retratos de los miembros del linaje de los que tenemos noticias. En los inventarios de algunas colecciones nobiliarias hispanas del siglo XVII se citan varios retratos de estos personajes bercianos, casi todos como obras anónimas. De hecho fue habitual entre los nobles tener en sus moradas los retratos de los miembros de otras casas hidalgas, como hizo a comienzos del siglo XVII el Marqués de Siete Iglesias, conde de la Oliva al solicitar se le facilitara un retrato de Don Pedro de Toledo (ADMS. Leg. 4390).

Del virrey don Pedro de Toledo e conservan varios. Uno de ellos, al óleo, se guarda en el Museo de San Martín de Nápoles, de autor no identificado, al que hemos de añadir los conocidos grabados de G. F. Ingrasia y de D. A. Parrino en las obras impresas en Nápoles en 1553 y 1692. Existen otros retratos de los diferentes marqueses de Villafranca en distintas colecciones nobiliarias españolas, la mayoría figuran como anónimos, o aluden simplemente a “don Pedro de Toledo”, sin identificar a cual de los

dos nobles homónimos se refieren (Burke,. 61.B2) Entre estos últimos citamos tres ejemplos evidentes: uno en el Inventario de bienes de don Nicolás Cardona, Maestro de Cámara Real, fechado en 1643 en Madrid, se anota, un retrato de medio cuerpo de don Pedro de Toledo, con su marco negro, ubicado en “en la primera sala”,(AHPM. Protocolos. 6.448); el segundo en la tasación de bienes del Almirante de Castilla y duque de Medina de Rioseco, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, efectuada en 1647, en Madrid, se afirma: yten vio un retrato de don Pedro de Toledo con marco dorado inventariado al número 365, tasole en doscientos reales (AHPM, Protocolos. 6.233, 328-334r). También en el inventario de realizado en Madrid en 1653 de los bienes de Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey, uno de los grandes coleccionistas hispanos, (para quien trabajaron Ribera y Borgianni), se cita un retrato de medio cuerpo de Don Pedro de Toledo, con moldura dorada y negra. Más adelante se hace la valoración y tasación de los bienes, el retrato de don Pedro de Toledo se tasó en 150 reales(AHPM, Protocolos. 7.684, f. 292v).

De Elvira de Mendoza, V Marquesa Villafranca por su matrimonio con Pedro de Toledo, también se realizaron retratos, uno de los cuales estaba en 1624 en la colección del duque del Infantado: retrato de doña Elvira de Mendoza, bestida de negro con un abanico asido de una cadenilla, en su bastidor, que era del dicho señor Duque don Juan durante su matrimonio (Burke: 61BB2,)

La idea de incluir entre la galería de retratos piezas escultóricas, emulando la antigua Roma, explica la posesión de los bustos de emperadores y reyes y justifica la solicitud de esculturas a afamados artistas del renacimiento Italiano, como Giovanni de Nola y su colaborador Girolamo Santacroce. Se sabe que en este círculo, según refiere De Dominicis, en su Vite (t.II, 87-92), se hizo un retrato de Don Pedro, “a lo romano” en mármol, y una gran escultura del emperador Carlos V victorioso tras la batalla de Túnez, obra ésta última que Santacroce no pudo concluir al morir en 1537. Posiblemente también se adquirieron obras del taller genovés de Perino da Vinci, muy relacionado con los Alba y los Villafranca (Hernando, 533)

Lo anterior es solo una breve muestra de la intensa e importante labor de patrocinio artístico llevada a cabo por los II, III y IV marqueses de Villafranca, y su aportación para generar una fluida relación entre el mundo cultural napolitano, florentino y romano con los ámbitos hispanos, madrileño, castellano y berciano. Gracias a ellos, se desarrolló la importación de obras de arte provenientes de Italia, la llegada de artistas de aquel territorio, los contactos entre ambos círculos, facilitando el

camino para la asimilación del pleno renacimiento y el manierismo en tierras castellanas, a la par que abría horizontes a los españoles que tenían puesta su meta en la heredera de la Roma clásica.

Los ecos de Italia en Villafranca del Bierzo

Para la mayoría de los miembros del linaje de los Alvarez de Toledo sus posesiones bercianas tuvieron un escaso valor representativo y apenas ejercieron una labor de patrocinio significativa. No obstante, en este sentido existieron dos buenas excepciones, la primera fue la Colegiata de Villafranca, que al ser concebida como panteón familiar por el virrey don Pedro de Toledo, recibió inicialmente fuerte apoyo de los II marqueses, aunque por escaso período de tiempo. La segunda excepción corresponde a la etapa del V marqués, y fue la fundación del convento de la Anunciada en la villa del marquesado, llamado a suplir la función de panteón ante el frustrado intento de la Colegiata. Al convento femenino, en el que residía su hija María, se trasladaron algunas de las piezas más valiosas, procedentes de Italia, y se contrataron a figuras de renombre para las obras de arte suntuarias. Del contenido del palacio-castillo de Villafranca, residencia oficial del linaje, poco sabemos, y aunque nos consta que actuó como contenedor de algunas objetos y colecciones traídas desde Italia y vinculadas al mayorazgo, fue tempranamente despojado de gran parte de sus colecciones por don Fadrique de Toledo, y más tarde por el V marqués, don Pedro de Toledo, al trasladar su residencia a Valladolid y Madrid.

Tras la muerte de la virreina, María Osorio Pimentel en 1538, hacia la década de 1540 comienza el encargo del sepulcro con piezas de mármol de Carrara, mármoles que según Vasari fueron donadas por Cosme de Médicis (Vasari, 1962, 61 y 361). En esta ocasión será Giovanni Merliano de Nola el encargado de su ejecución, un artista conocido en el ámbito napolitano e hispano, ya que por entonces había realizado bajo novedosas aportaciones humanísticas el magnífico sepulcro del virrey Ramón Folch Cardona, luego trasladado a Cataluña (Garriga, 1985). Para el encargo de don Pedro de Toledo, Nola fue ayudado por colaboradores como Domenico de Auria y Annibale Cacavello. El cenotafio estaba pensado inicialmente para ser trasladado a España, a la capilla mayor de la iglesia de la Colegiata de Villafranca del Bierzo, concebida por el Virrey como panteón familiar de los marqueses de la villa (Campos, 2003). Diversos avatares, entre ellos la no conclusión del templo colegial berciano, determinaron que el conjunto funerario no viniera a Villafranca y se asentara en Nápoles, en la iglesia de

Santiago de los Españoles, donde finalmente, en 1569, su hijo don García trasladó los restos de sus padres y el sepulcro. Para cumplir tal finalidad fue preciso que el maestro Juan Francisco Normando ampliara el coro del templo napolitano, para ubicar el cenotafio tras el altar mayor, donde se puso una lápida en 1570. Ocho años después, en 1578, también sería enterrado allí don García de Toledo tras un solemne ceremonial fúnebre (Hernando, 1994: 537). Se había perdido la ocasión de admirar en la colegiata berciana uno de los mejores ejemplos de escultura funeraria de la época.

En la obra del sepulcro, Giovanni de Nola diseñó diversas representaciones escultóricas de exaltación de las victorias y hazañas del virrey, como también lo había hecho en el del virrey Folc de Cardona. En un ejercicio de valoración de las virtudes del gobernante, la Fortaleza y la Prudencia ocupaban un lugar destacado, así como la cuidada ordenación de las armas de los Toledo y Osorio y la disposición de la tarja central con la inscripción epigráfica alusiva a los nobles personajes (Dominicis, 24). Con todo ello se perseguía la fama impercedera de ambas personalidades, cuyas imágenes orantes coronaban el cenotafio, contribuyendo con ello a la difusión de esta tipología de representación de los difuntos. Aunque conocemos lo diseñado por Giovanni de Nola, sin embargo, lo ejecutado finalmente difirió del proyecto inicial, quizás debido a la demora y a los cambios experimentados hasta su ubicación definitiva. En la Biblioteca Nacional de Madrid se guarda un dibujo a lápiz, tinta y aguada, que se considera el primitivo proyecto de Giovanni de Nola sobre el sepulcro (BNM: B. 16-49, fol. 100). También existen algunas réplicas o copias de la escultura orante del virrey, como la imagen en bronce que hoy se guarda en Nacional Gallery de Washington (Collareta, 1987). Las fuentes literarias y artísticas de la época lo consideraron una obra digna de la grandeza de un alto dignatario y lo alaban profusamente. Tal es el caso de Vasari, del poeta Tansillo, figura que estuvo muy unida a don Pedro, o el abad Coll de la iglesia de Santiago de los Españoles (Hernando, 1994:536). También Croce describe el sepulcro tomando como referencia el soneto de Tansillo a Giovanni de Nola (Croce , 122-123).

Entre las múltiples actuaciones encaminadas a prestigiar los dominios señoriales del marquesado, don Pedro de Toledo puso especial empeño en la fundación (1604) del convento de monjas clarisas, bajo la advocación de la Anunciada, en el que profesó su hija María de Toledo. (Arias Jato, 1996:357-368). Para esta casa religiosa el marqués encargó uno de los conjuntos más sobresalientes de piezas litúrgicas, relicarios, la magnífica custodia tabernáculo, así como series de cuadros, esculturas, y un rico ajuar

de mesas, frontales y losas de piedras duras para el que había de ser el panteón familiar, ante el frustrado intento de la colegiata. En unos casos las piezas se ejecutaron en Italia por artífices de aquel país, en otros, se encomendaron a artistas originarios de los Países Bajos. La preferencia por Florencia de etapas anteriores ha dado paso a los talleres romanos, milaneses y flamencos. Un cambio al que no fueron ajenos los cargos públicos desempeñados por D. Pedro y las relaciones con otros ámbitos políticos y sociales diferentes a los de su abuelo.

Una de las piezas más singulares de todas las que fueron remitidas desde Italia al convento de la Anunciada, es la custodia que preside hoy el altar mayor de la iglesia de las clarisas. Se trata de una estructura arquitectónica de planta centralizada sobre base octogonal y varios cuerpos superpuestos, rematada en cúpula. Aunque la estructura es básicamente de bronce, se completa con otros materiales de gran efecto cromático, como mármoles de diferentes colores, *pietre dure* y lapislázuli. Este magnífico tabernáculo eucarístico es deudor de los esquemas y modelos italianos, sin que hasta la fecha tengamos la seguridad de quien fue su autor. Se ha puesto en relación con un taller milanés, tipo el de los Leoni (Redondo, 2000, 404). M. Estella opina que se parece a la de Domenico Montini del palacio Real de Madrid y también a la de Fanzago de la iglesia de Santa Patricia en Nápoles (225-227). La relación con éste último es una de las hipótesis más factible si tenemos en cuenta que dicho artista trabajó en Roma y en Nápoles en las iglesias de Trinitá delle Monache, Santa Patricia y la Anunziata, bajo el patrocinio de algunas personalidades hispanas, cercanas a los Villafranca, (Bozzi pp.151-166). En este sentido es especialmente destacada la relación de los condes de Monterrey con Cosimo Fanzago y su intervención en el convento de las Agustinas de Salamanca, cuya custodia ofrece elementos análogos al ejemplo berciano, tanto en materiales como en características tardomanieristas e iconografía contrarreformista (Madruga, 1983). Es evidente que todos estos ejemplos de custodia, de filiación italiana, que llegaron a España a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII parten de modelos romanos, que más tarde se materializaron en Nápoles tal y como demuestra la que preside hoy el altar de la capilla del Palazzo Reale realizado entre 1672-1691 por Dionisio Lazzari para la iglesia de Santa Teresa agli Studi, el conjunto, donación de Cosimo III a los padres teresianos, fue trasladado a espacio aúlico napolitano en 1806.

Por nuestra parte hemos de añadir algunas puntualizaciones en aras a esclarecer la posible autoría de esta obra leonesa. En la documentación que hemos consultado, en el

año 1605 se afirma que en Roma, el platero Carlos hace una custodia para don Pedro y se queja de no haber recibido el dinero. En 1609 la referencia vuelve a aparecer de manera más explícita al mencionar el apellido del platero Carlo Minetti, que hizo la traza .. aserrando muchas piedras finas orientales, de aquellas de los antiguos romanos traían a Roma, pues en todas partes fuera de ella no se hallan” (ADMS, legs 4405 y 4406). Sin duda debe tratarse de la custodia de Villafranca, ya que responde a esas características, ante lo cual tendríamos que centrarnos en los talleres romanos donde no hemos podido aún localizar al platero. Si su ejecución fue realizada en aquella ciudad de nuevo tendríamos que contrastar los citados ejemplos de Roma, además de los de San Juan de Letrán y el tabernáculo de Doménico Fontana para la Sextina, en Santa María la Mayor, sin olvidar los encargos para El Escorial,

La obra se trasladó a Villafranca por expreso deseo de don Pedro de Toledo. Documentalmente nos consta que llegó a la localidad berciana en 1618 conjuntamente, con candeleros y las imágenes de San Pedro, San Buenaventura (ADMS, legs. 293 y 4405). M. Estella opina que se trajo con el conjunto de mercancías que se remitieron a Villafranca hacia 1602-1603, cuando llegaron varios carros con obras de arte, muchas de ellas procedentes de Italia (2008: 219-232). Entre las piezas que en dicho cargamento portaba el carretero Gil Romero iban 5 cajas con un peso total de 14 arrobas con “el modelo de la iglesia que se hizo en Roma”, identificada por Estella con la custodia berciana, ya que dicha obra respondía a una copia de un templo romano. Aunque tales datos son coincidentes con los aspectos formales de la obra de la Anunciada, lo que no nos casa son las fechas tan tempranas de su llegada a Villafranca (1602-1603). Quizás pueda existir un error de datación, pues en esos primeros años del siglo XVI años aún no se había finalizado plenamente la fundación del convento para el que iba destinada, y posiblemente el magnífico tabernáculo eucarístico todavía no estaba realizado, si admitimos que se trata del encargo efectuado por don Pedro en 1605 a Carlo Minetti. Creo que es más fiable la data de 1618 como momento en el que la custodia recibe su definitiva ubicación y como también queda reflejado en la documentación del Archivo Ducal de Medina Sidonia (legs. 293 y 4405).

Los deseos del fundador de convertir el convento en panteón del linaje se tuvieron muy presentes desde los comienzos de la fábrica. Para el espacio funerario don Pedro remitió desde Italia a Villafranca piezas escultóricas, junto con mesas, frontales y laudas sepulcrales realizadas con la técnica de piedras duras o marmi intarsiati. Para la M P. Aguiló tales obras pétreas serían procedentes de talleres romanos (2002, 255-277),

si bien nos consta que algunas llegaron desde Nápoles y que se alude a la intervención de Camillo Guido, que trabajó piezas de lapislázuli para el enterramiento para el V Marqués en la Anunciada

Con este envío se trajeron también distintos relicarios. Según M. Estella (2008, 227) podría tratarse de las testas de reliquias en su madera que iban en los carros de Francisco García (ADMS, Inventario) que transportaban las piezas traídas de Italia a Villafranca en 1603. Las esculturas recuerdan a la de Santa Lucía de la iglesia de San Ginés de Madrid, donde hay obras atribuidas al círculo de M. Angel Nacherino, en el que se encuentran Domenico Nardo o Gallote (Estella, 2005, pp 331-345) La relación es probable ya que Nacherino fue uno de los artistas italianos relacionados con don Pedro de Toledo y su padre, al encargarle varias esculturas para el palacio de Pozzuoli y el retrato de su mujer Elvira de Mendoza en 1596 (Estella, 2008,227). Los ejemplos de Villafranca que se relacionarían con este círculo italiano serían los de Santa Úrsula y San Félix. Sobre otras esculturas del convento recientemente ha aportado datos novedosos M Estella y a su interesante trabajo remitimos (2008,219-232).

Con el conjunto de obras importadas de Italia hemos de anotar un lienzo con La Transfiguración de la escuela de Rafael. Según Ruiz Manero, (1992, 7-233) el original estuvo en San Pietro in Montorio. El papa Clemente quiso una copia, que empezaron Julio Romano y Penni. Vasari cuenta los complicados vericuetos de la tabla, hasta llegar al Marqués del Vasto en Nápoles. Más tarde se colocó en la iglesia de Santo Spirito de los Incurables, al parecer gracias a la intervención de Vitoria Colonna, viuda del anterior marques del Vasto, Ferrante y luego mujer de don García de Toledo, IV marqués de Villafranca. Era por ello una obra conocida y valorada por este linaje. No es extraño que a través de ellos, como nobles patronos de la Anunciada, se hiciera llegar una copia a la localidad de Villafranca, tras la fundación conventual de Don Pedro. Por lo que respecta a la obra original, en 1638, el virrey de Nápoles, Duque de Medina de las Torres, compró el cuadro a la citada iglesia napolitana y a través de su heredero llegó a Madrid, al convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa. En el siglo XIX pasaría al Museo del Prado.

Completaban las donaciones pictóricas para el convento de la Anunciada una amplia serie de treinta y un cuadros de ermitaños encargados en Roma en 1601 que todavía hoy se guardan en la iglesia de la localidad berciana, cuya paternidad se ha puesto recientemente en relación con Paul Brill (Joan Bosch). Las características de los lienzos y su temática nos revelan que don Pedro de Toledo estaba ya asimilando las

nuevas corrientes contrarreformistas y barrocas. Las mismas que determinaron la adquisición de series análogas en el entorno de la Corte madrileña, como la de las Descalzas Reales. Se demostraba una vez más que estos nobles no escatimaron medios para rodearse de los artistas y las obras más significativas del momento.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. (2001), Rinascimento. Capolavori dei museo italiani. Catálogo de la Exposición, Tokio-Roma.

ABBATE, F. (1993), La escultura napolitana del Cinquecento, Roma,

AGUILÓ ALONSO, M. P., “Para un corpus de piedras duras en España. La mesa de la Abadía de Sacromonte”, Archivo Español de Arte, pp. 255-277.

ARIAS JATO, M.C. (1996), “Fundación del monasterio de la Anunciada y su iglesia 1606-1653”, coord. PANIAGUA, J.y VIFORCOS M. I. en Claustros leoneses olvidados Aportaciones al monacato femenino, León, pp 357-368

BOZZI CORSO, M. (2007), “Riflessi di Cosimo Fanzago a Salamanca”, De Arte, nº 6 pp. 151-166.

BURKE, M y P. CHERRY. (1997), Collection of paintings in Madrid, 1601-1755, M. Gilbert, Paul Getty Information Institute, Los Ángeles,

BUSTAMANTE A. y MARÍAS F. (1991), Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional, Siglos XVI y XVII, Madrid.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1998), “Las tumbas reales de El Escorial” en, Felipe II y en Arte de su tiempo, Fundación Argentaria, Madrid, pp. 55-78.

CAMPOS SÁCHEZ-BORDONA, Mª D. (2003) “La Colegiata de Villafranca. De fr. Martín de Santiago a Guillermo Casanova”, en Rodrigo Gil de Hontañón V Centenario, Santander, pp.115-148

COLLARETA, M. (1987), “Un busto napoletano a Washington”, Parangon, 443, pp. 53-56

CROCE, B. (1925), España en la vida italiana del Renacimiento, Madrid,

DACOS, N. (2004), “Aller apprendre à peindre à Rome en venant des Anciens Pays-Bas ou de la Péninsule Ibérique. Un essai de périodisation, le exemple de Luis de Vargas et un faux », en REDONDO M. J. (coord) : El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento, Valladolid, pp. 11-35

DE DOMINICIS, Vite..., vol. I, t. II, pp. 87-92

ESTELLA M. (2005), “Escultura napolitana en España. La importación de escultura a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno”, en: Arte foráneo en España. Presencia e Influencia, XII Jornadas de Arte (2004), CSIC, Madrid, pp 331-345

ESTELLA, M. (2007), “La fuente de la Venus de Aranjuez. Obra de Francisco Moschino”, A.E.A., 317, pp. 89-93;

- ESTELLA, M. (2008), "La corte virreinal y su influencia en las artes. El mecenazgo de los Toledo" *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, CSIC, Madrid , pp. 219-232
- EMILIANI, A. (1960), "Il Bronzino e la capella di Eleonora de Toledo en Palazzo Vecchio" *Acropoli*, pp 69-71.
- FIORILLO, C. (1992), "Omaggio a Cosimo Fanzago: il ciborio per Santa Patricia" *Napoli Nobilísima*, 4 ser, 31, pp. 87-96
- GARRIGA, J. (1985) "L' Epoca del Renaixement. Segle XVI", en *Historia de l'art catalá*, t. IV, Barcelona.
- GIOVIO, P. (1557), *Diálogo delle imprese militari et amorosi*, Venecia,
- GIOVIO, P. (1661), *Empresas militares*, pp. 37-49, 138, 173, 191 y 192.
- HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. (1988), "Poder y cultura en el Renacimiento napolitano: la biblioteca del virrey Pedro de Toledo" *Cuadernos de Historia Moderna*, 9, pp-13- 33
- HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. (1993), "La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el Renacimiento. El inventario de bienes del virrey Pedro de Toledo", *A.E.A*, 261, pp. 35-55
- HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. (1994) *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*, Junta de Castilla y León, Salamanca.
- COX REARICK, (1971) "Les dessins de Brozino pour la chapelle su Palazzo Vechio", *Revue de l' Art*, 1971
- MADRUGA, A, (1983) *Arquitectura barroca salmantina: Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca.
- MEONIL. (1998) *Gli arazzi nei museo fiorentini. La collezione medicea I. La manufactura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)* Livorno..
- MORALES, A. (1986), "Un nuevo San Cristóbal de Horacio Borgianni", *AEA*, 236 , 415-416.
- NAVARRETE B. y PÉREZ SÁNCHEZ, A (2006), "De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla" en *Catálogo de la Exposición De Herrera a Velázquez*, Sevilla –Bilbao.
- PORCARO, G. y BORRELLI, G, (1968), *La Real Capella della Summaria en Castelcapuano, Nápoles*.
- REDONDO CANTERA, M. J (2000), en la ficha del catálogo, *Encrucijadas. Las Edades del Hombre*, Astorga, pp. 404.

REDONDO CANTERA, M. J. (2004) “Benedicto Rabuyate (1527-1592). Un pintor florentino en Valladolid”, en REDONDO M. J. (coord), El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento, Valladolid, pp. 341-361.

ROTILI, M. (1972), L'Arte del '500 nel Regno di Napoli, Nápoles.

RUIZ MANERO, J. M. (1992), “Pintura Italiana del siglo XVI en España II” y “Originales y copias de Rafael conservados en España”, Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo V-10, pp. 7-233

VANNUGLI, A. (1998), “Oracio Bogianni, Juan de Lezcano and a ‘Martydom of St. Lawrence’ at Roncesvalles”, The Burlington Magazine, Vol. 140, 1138, 5-15.

VASARI, G. (1962) Le Vite..., Milán 1962, vol. I, p 61 y vol. IV, .

.