Temi e frontiere della conoscenza e del progetto
Themes and frontiers of knowledge and design

Il volume raccoglie esiti di ricerca con focus trasversali sulla figura del Viceré a Napoli nel periodo di dominazione spagnola e dei suoi più stretti collaboratori e parenti come autentici protagonisti di un interessante periodo storico e artistico.
La cronologia del volume abbraccia il lungo periodo fra il regno di Filippo III (1598) e la fine della guerra di Successione Spagnola (1713), tappa in cui la figura dei viceré fu determinante per molti motivi in quanto questi non esercitavano soltanto la funzione amministrativa e di governo in rappresentanza della monarchia spagnola, ma avevano un ruolo importante anche nel promuovere le attività culturali di quello che fu chiamato il 'Siglo de Oro' spagnolo e che, in altre parole, rappresenta per eccellenza il linguaggio Barocco.
In tale contesto, il volume raccoglie contributi originali e inediti con particolare riguardo ai rapporti fra Napoli e la Spagna durante il periodo indicato.

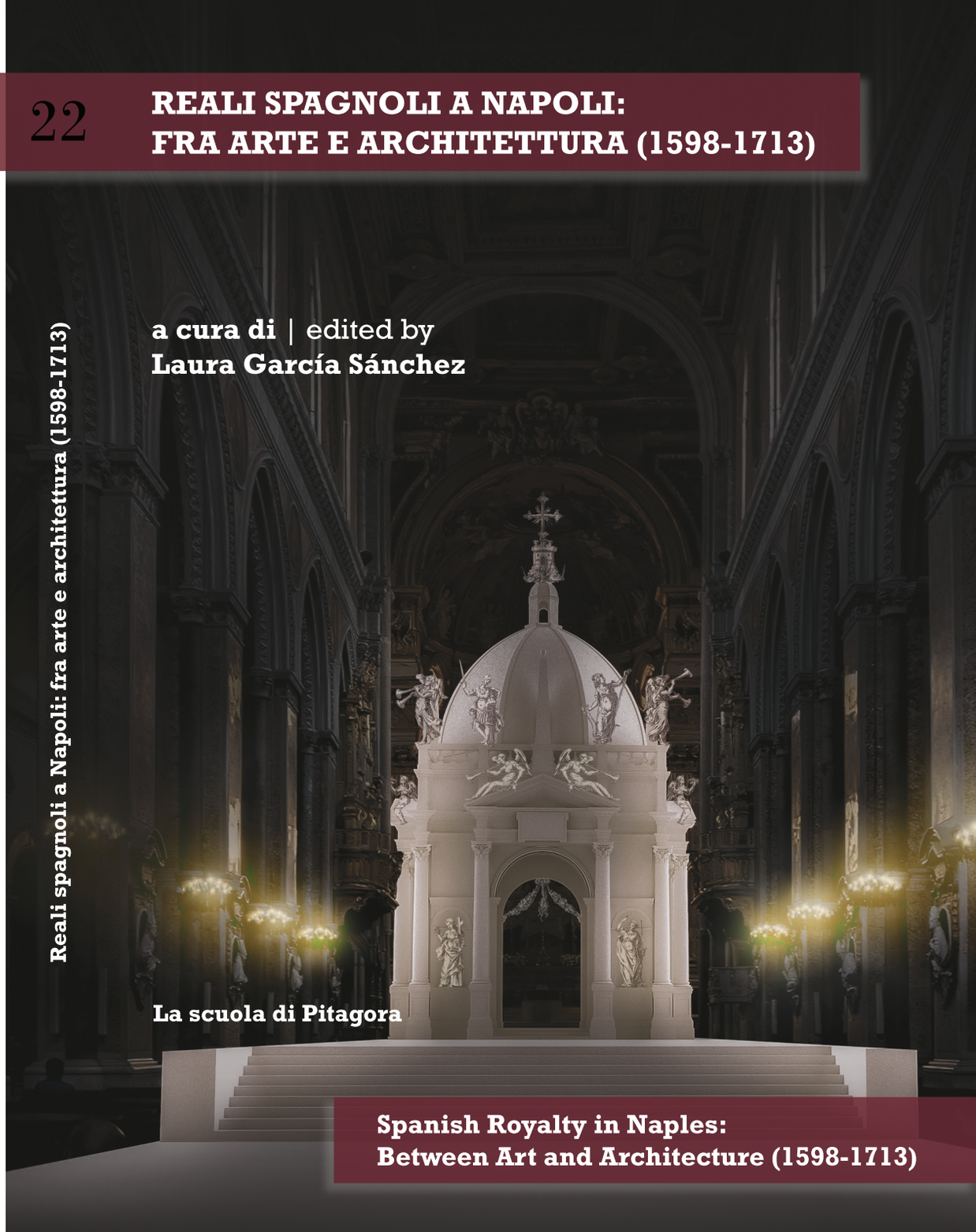
This volume collects research studies with a transversal focus on the figure of the Viceroy in Naples during the period of Spanish domination and his nearest collaborators as authentic protagonists of an interesting historical and artistic period.
The chronology of the volume includes the long period between the reign of Philip III (1598) and the end of the War of the Spanish Succession (1713), a stage in which the figure of the Viceroys was decisive for many reasons in that they not only exercised the administrative and governmental function as representatives of the Spanish monarchy, but also played an important role in promoting the cultural activities of what was called the Spanish 'Siglo de Oro' and which, in other words, represents the Baroque language par excellence.
In this context, the volume collects original and unpublished contributions with a special focus on the relations between Naples and Spain during this period.

ISBN 979-12-5613-015-3
(versione PDF Open Access)

22

REALI SPAGNOLI A NAPOLI: FRA ARTE E ARCHITETTURA (1598-1713)

a cura di | edited by
Laura García Sánchez



Reali spagnoli a Napoli: fra arte e architettura (1598-1713)

La scuola di Pitagora

Spanish Royalty in Naples: Between Art and Architecture (1598-1713)

Temi e frontiere
della conoscenza e del progetto

Themes and frontiers
of knowledge and design

22_2024

TEMI E FRONTIERE DELLA CONOSCENZA E DEL PROGETTO

Direttore scientifico
Ornella Zerlenga, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

Comitato scientifico
Maurizio Angelillo, Università degli Studi di Salerno, Italia
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalà, Spagna
Vincenzo Cirillo, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Agostino De Rosa, Università IUAV di Venezia, Italia
Antonella di Luggo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Maria Linda Falcidieno, Università di Genova, Italia
Marina Fumo, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Laura García Sánchez, Universitat de Barcelona, España
Paolo Giandebiaggi, Università degli Studi di Parma, Italia
Milena Kichekova, Varna Free University "Chernorizets Hrabar", Bulgaria
Karin Lehmann, Hochschule Bochum, Germania
Mario Losasso, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Riccardo Serraglio, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Alexandra Sotiropoulou, National Technical University of Athens (NTUA), Grecia

Coordinamento scientifico-editoriale
Vincenzo Cirillo, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia (Coordinatore)
Margherita Cicala, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Daniela Palomba, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia
Maria Ines Pascariello, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

La collana, di carattere multidisciplinare, accoglie volumi che propongono una riflessione critica sull'architettura, sulla città, sull'ambiente (materiale e immateriale) e sull'industrial design, indagandone fonti disciplinari e tendenze culturali con attenzione ai temi della forma, della struttura, dell'innovazione, della rappresentazione e della comunicazione | The book series, of multi-disciplinary nature, includes volumes related to a critical reflection about the architecture, the city, the environment (tangible and intangible), and the industrial design, investigating the disciplinary sources and the cultural trends with regard to the themes of form, structure, innovation, representation and communication.

Sottomissione e referaggio
I volumi pubblicati in questa collana vengono preventivamente esaminati da almeno due membri del Comitato scientifico, i quali valutano se il contributo risponde alle linee di ricerca della Collana, se si basa su un'adeguata analisi bibliografica relativa al tema proposto e se offre una attenta disamina delle fonti e/o delle tendenze in atto rispetto al tema proposto. Superata questa valutazione preliminare, il volume viene sottoposto al criterio internazionale della Double-blind Peer Review ed inviato a due referees anonimi, di cui almeno uno è esterno al Comitato scientifico. I referees, ovverossia i docenti e ricercatori afferenti a diverse Università ed Istituti di ricerca italiani e stranieri e di riconosciuta competenza negli specifici ambiti di studio, costituiscono il Comitato di referaggio. L'elenco dei referees anonimi e delle procedure di referaggio è a disposizione degli enti di valutazione scientifica nazionale e internazionale | The volumes published in this series are first examined by at least two members of the Scientific Committee, who evaluate whether the contribution meets the series lines of research, if it is based on an adequate literature review concerning the topic proposed, and if it offers a careful examination about sources and/or trends about the proposed theme. After this preliminary assessment, the volume is subjected to the international criteria of Double-blind Peer Review from two anonymous reviewers, or faculty and researchers from Italian and foreign Universities and Research Institutes, with recognized competence in the specific study fields, constitute the refereeing committee. The list of anonymous reviewers and refereeing procedures is available for the national and international scientific evaluation institutions.

a cura di | edited by
Laura García Sánchez

Reali spagnoli a Napoli: fra arte e architettura (1598-1713)

Spanish Royalty in Naples: Between Art and Architecture (1598-1713)

La scuola di Pitagora editrice

Copertina: Ricostruzione del catafalco in occasione dei funerali di Filippo II a Napoli, immagine di Riccardo Miele
Reconstruction of the catafalque at the funeral of Philip II in Naples, image by Riccardo Miele

È assolutamente vietata la riproduzione totale o parziale di questa pubblicazione, così come la sua trasmissione sotto qualsiasi forma e con qualunque mezzo, anche attraverso fotocopie, senza l'autorizzazione scritta dell'editore | The total or partial reproduction of this publication, as well as its transmission in any form and by any means, even though photocopies, without the written permission of the author and the publisher is strictly forbidden.

© 2024 - La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
Telefono e Fax +39 081 7646814
www.scuoladipitagora.it
info@scuoladipitagora.it

ISSN 2724-3699
ISBN 979-12-5613-015-3

Indice

9 **Prefazione. Reali spagnoli a Napoli: fra arte e architettura (1598-1713)**
Preface. Spanish Royalty in Naples: Between Art and Architecture (1598-1713)
Laura García Sánchez

27 **Nuovi strumenti storiografici per un 'disegno' della Napoli vicereale**
New historiographical tools for a 'drawing' of viceregal Naples
Alfredo Buccaro

61 **Concretezza costruttiva e esito sull'immagine della città delle opere pubbliche di Pedro Antonio de Aragón viceré di Napoli dal 1666 al 1672**
Constructive pragmatism and impact on the city's image of public buildings of Pedro Antonio de Aragón viceroy of Naples from 1666 to 1672
Maria Teresa Como

95 **A pirficionar las fortificaciones de los castillos. Francisco de Benavides viceré a Napoli (1688-1696) e difesa di una città**
"A pirficionar las fortificaciones de los castillos". Francisco de Benavides Viceroy in Naples (1688-1696) and the defence of a city
Paola Setaro

135 **Cultura antiquaria e collezionismo nella Napoli vicereale**
Antique culture and collecting in viceregal Naples
Danila Jacazzi

181 **L'ingegnere-architetto tra Napoli e Spagna nella seconda metà del Cinquecento: la figura di Benvenuto Tortelli *Ingegnero dela Regia Corte* a Napoli e *maestro mayor* a Siviglia**
The engineer-architect between Naples and Spain in the second half of the sixteenth century: Benvenuto Tortelli *Ingegnero dela Regia Corte* in Naples and *maestro mayor* in Seville
Francesca Capano

217 **Parayso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. La ingeniería hidráulica en los palacios suburbanos entre Nápoles y España**
"Closed paradise for the many, open gardens for the few". Hydraulic engineering in the suburban palaces between Naples and Spain
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad, Lucas Fernández-Trapa

255 **L'apparato funebre per le esequie reali di Filippo II d'Austria a Napoli. Disegno, analisi e ricostruzione dell'impianto.**
The Funeral Apparatus for the Royal Funerals of Philip II of Austria in Naples. Drawings, Analysis, and Reconstruction.
Vincenzo Cirillo, Pilar Chías Navarro, Margherita Cicala, Riccardo Miele

299 **From Naples to Madrid: The Cycle of Paintings for the Royal Chapel of the Alcázar**
Erika Meneghini

329 **I viceré conti di Miranda e la circolazione di reliquie nella Spagna tra Cinque e Seicento**
Viceroy counts of Miranda and the circulation of relics in Spain between the sixteenth and seventeenth centuries
Milena Viceconte

375 **Abstract**

395 **Revisori anonimi** | **Anonymous reviewers**

PREFAZIONE | PREFACE

Reali spagnoli a Napoli: fra arte e architettura (1598-1713)

Spanish Royalty in Naples: Between Art and Architecture (1598-1713)

Laura García Sánchez[1]

Nel maggio 1503 il Regno di Napoli fu aggiunto ai possessi dei re di Spagna Ferdinando ed Isabella d'Aragona. Tra vicende alterne gli spagnoli vi restarono per oltre duecento anni, ed in questo lungo periodo il paese fu governato da viceré spagnoli. Conti, principi, cardinali, duchi, marchesi, figli illegitimi di monarchi, come Juan de Austria, ebbero l'onore di essere nominati per esercitare questo incarico – con maggiore o peggiore fortuna – durante una parte della loro vita.

Anche se insediati al più alto livello dell'apparato governativo, essi dovettero però accettare i limiti imposti dalla corona spagnola. In quanto delegati e rappresentanti di un monarca lontano, i vicerè di Napoli esercitavano solo una parte dei poteri reali. Come tutti gli uomini di questo mondo, avevano, però, pregi e difetti; talvolta, i primi furono piú numerosi dei secondi e viceversa. Tutti dovettero fare i conti con i dirigenti che vivevano, lontano, nella capitale, i quali vedevano i problemi secondo il loro punto di vista e molto raramente erano disposti ad ascoltare quanto veniva

[1] Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, laura.garcia@ub.edu

In May 1503 the kingdom of Naples was added to the possessions of the Spanish kings Ferdinand and Isabella of Aragon. Amidst ups and downs, the Spanish remained there for over two hundred years, and during this long period the country was ruled by viceroys. Counts, princes, cardinals, dukes, marquises, illegitimate sons of monarchs such as Juan de Austria had the honour of being appointed to exercise this office –with greater or worse luck– during part of their lives.

Installed at the highest level of the governmental apparatus, he had to accept the limits imposed by the crown on his authority. As a delegate and representative of a distant monarch, the Viceroy of Naples exercised only part of the royal powers. Like all men of this world, they had, however, merits and flaws; sometimes, the former were more numerous than the latter and vice versa. They all had to reckon with the leaders who lived far away in the capital, who saw the problems according to their own point of view and were very rarely willing to listen to what was communicated from the periphery. In turn, the viceroys had weaknesses, vices, needs. They left the country of their birth out of need or to satisfy their vanities by holding high office. Whether they sought a salary or desired satisfaction for their self-love, it is evident that these motives influenced their conduct.

In addition, there were local difficulties, not so much caused by the fact that the viceroys were Spanish and by duty of office represented the interests of Spain, but by a thousand petty quibbles, quarrels, personal interests that weave the daily life of every community and that sometimes caused them to be called back home. In fact, the summary of their time in Naples for the most part defines them as insightful diplomats who

comunicato da lontano. Inoltre, come i monarchi, i viceré avevano debolezze, vizi e necessità. Lasciavano il paese di nascita per bisogno oppure per appagare la propria vanità ricoprendo cariche elevate. Sia che cercassero una occupazione o soddisfazioni all'amor proprio, è evidente che questi motivi influirono sulla loro condotta politica.
Inoltre, vi erano difficoltà locali, non tanto provocate dal fatto che i vicerè erano spagnoli e per dovere d'ufficio rappresentavano gli interessi della Spagna, quanto per mille piccoli puntigli, beghe e interessi personali che intessevano la vita quotidiana di ogni comunità e che, talvolta, ne provocarono il richiamo in patria. In realtà, nella sintesi storica del periodo napoletano (e per la maggior parte di loro) i vicerè sono definiti come figure perspicaci e diplomatiche che avevano saputo muoversi con abilità fra scogli e insidie del governo anche se la disamina della loro attività mostra come essi cercassero di non incorrere in errori, limitando al massimo la loro responsabilità, eseguendo solo quanto gli veniva comunicato dal governo centrale.
Uno dei più famosi fu Don Pedro Álvarez de Toledo, considerato il primo vicerè che veramente si interessò al governo di Napoli e del regno, sia perchè vi rimase a lungo – circa ventun anni (1532-1553) –, sia perchè non dovette allontanarsene. La sua politica fu varia e complessa, così come richiedeva la condizione di un paese che per molti molti anni era stato trascurato. Anzitutto volse a colpire lo strapotere dei signori feudali insieme a quello di portare alla normalità la vita cittadina e l'amministrazione della giustizia. Un altro,

had skilfully navigated the rocks and pitfalls of government, but an examination of their activities during the viceroyalty shows how they followed the maxim that those who do err and tried not to make mistakes, limiting their responsibility as much as possible and carrying out what they were told by the central government.
One of the most famous of these was Don Pedro Álvarez de Toledo, considered the first viceroy who really took an interest in the government of Naples and the kingdom, both because he stayed there for a long time –some twenty-one years (1532-1553)–and because he did not have to leave. His action was varied and complex, as required by the conditions of a country that had been neglected for many many years. First and foremost, he aimed to strike at the excessive power of the feudal lords, and a number of prammatas had proposed this aim, along with that of bringing town life and the administration of justice back to normal. Another, Pedro Antonio de Aragón, amassed during his ten-year stay in Italy (1662-1672) an important artistic collection and a unique and valuable personal library (around 3.600 volumes), which he donated to the monastery of Poblet on his return to Spain. His remains rest there, in the family pantheon of the ducal house of Cardona.
In the territories of the Hispanic monarchy, viceroys, as alter egos of the king and therefore of noble lineage, travelled frequently. The office or 'job' usually lasted between three and six years. During this stay, they controlled not only the economic resources, which enabled them to build a residence, but also to surround themselves with the best known artists and thus increase the crown's prestige as well as their own. The viceroys were not only faithful deliverers of the po-

Pedro Antonio de Aragón, accumulò durante i dieci anni di permanenza in Italia (1662-1672) un'importante collezione artistica e una biblioteca personale unica e di grande valore (circa 3.600 volumi) che poi donò al monastero di Poblet al suo ritorno in Spagna. Le sue spoglie riposano lì, nel pantheon familiare della casa ducale di Cardona.
Nei territori della monarchia ispanica i viceré, quali *alter ego* del re e pertanto di nobile lignaggio, erano in viaggio di frequente. La carica o 'lavoro' durava di solito dai 3 ai 6 anni. Durante questo soggiorno controllavano non soltato le risorse economiche, che gli permettevano di costruirse una residenza, ma anche di circondarsi degli artisti più noti e, pertanto, di aumentare il prestigio della corona, oltre che il propio.
I vicerè non furono soltanto fedeli consegnatari del potere politico dei re ma svolsero anche il ruolo di mecenati dell'arte tant'è che nel corso del Seicento si può riconoscere una grande influenza di Napoli – in questo caso – in Spagna attraverso di loro. Infatti, molte delle opere che oggi sono esposte al *Museo del Prado* a Madrid furono inviate dai vicerè come regali per il monarca o per decorare i palazzi reali a modo di incarico previo ricevuto. In aggiunta a quanto sopra, la sua influenza e il suo intervento a livello urbanistico risultano indiscutibili.
In questo scambio culturale, anche il ruolo delle viceregine, ovvero delle moglie, appare interessante. Un po' condizionate nella loro libertà individuale dalle circostanze del tempo, potevano accompagnare i loro mariti; opportunità che non era possibile, per esem-

litical power of the kings but also played the role of patrons of the arts, so much so that during the 17th century one can recognise a great influence of Naples -in this case- in Spain through them. In fact, many of the works that are exhibited today at the Prado Museum in Madrid were sent by the viceroys as gifts for the monarch or to decorate the royal palaces in the manner of a prior commission received. In addition to the above, his influence and intervention in urban planning is unquestionable.

In this cultural exchange, the role of the viceroys, i.e. the wives, also appears interesting. Somewhat conditioned in their individual freedom by the circumstances of the time, they could accompany their husbands; an opportunity that was not possible, for instance, for the government in Latin America. This specificity almost relegated the role of the viceroys of the Kingdom of Naples to second place. Their participation in public ceremonies aroused much interest, helping to consolidate Spanish power in the city. One of these was María de Zúñiga y Avellaneda, wife of Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán, viceroy in Naples (1586-1595). She is considered to bear witness to the important role played by Castilian noblewomen in the artistic promotion of the Modern Age, exceptionally linking their awareness of the duties of lineage and its expression in art with a strong pious dimension, leaving a profound imprint on their environment. In this case, the VI Countess of Miranda found her immediate point of reference in some of her ancestors, such as her great-grandmother María Enríquez de Cárdenas, III Countess of Miranda, who encouraged important artistic endeavours in the centre of her possessions, the town of Peñaranda de Du-

pio, nel governo dell'America Latina. Questa specificità relegò quasi in secondo piano una attività importante. La loro partecipazione alle cerimonie pubbliche suscitava molto interesse, contribuendo a consolidare il potere spagnolo in città. Una di queste fu María de Zúñiga y Avellaneda, moglie de Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán, viceré a Napoli (1586-1595). Venne considerata come testimonanza dell'importante ruolo svolto dalle nobildonne castigliane nelle promozione artistica dell'Età Moderna, collegando, in maniera eccezionale, la loro consapevolezza dei doveri di linaggio e la sua espressione nell'arte con una forte dimensione pia, lasciando una profonda impronta nel loro ambiente. In questo caso, la VI contessa di Miranda trovó suo punto di riferimento immediato in alcuni suoi antenati, come la bisnonna María Enríquez de Cárdenas, III contessa di Miranda, che incoraggiò importanti imprese artistiche nel centro dei suoi possedimenti, la città di Peñaranda de Duero (Burgos). Durante suo soggiorno a Napoli, senza trascurare le imposizioni ufficiali, come la partecipazione a feste sfarzose, María de Zúñiga svolse un arduo compito a favore dei più vulneravili. Al di là dell'Italia, sia il monasterio di Santa María de la Vid, propio a Peñaranda de Duero, che il Monastero dell'Encarnación a Madrid, esprimono al meglio il mecenatismo esercitato da questo matrimonio e il rapporto artistico tra Napoli e la Spagna.

Un altro esempio che ci parla al femminile è quello di Catalina de la Cerda y Sandoval – figlia di Francisco, IV marchese di Denia e futuro duca di Lerma –, moglie di Pedro Fer-

ero (Burgos). During her stay in Naples, without neglecting official impositions such as attending lavish parties, María de Zúñiga carried out an arduous task in favour of the most vulnerable. Beyond Italy, both the monastery of Santa María de la Vid, right in Peñaranda de Duero, and the monastery of the Encarnación in Madrid, best express the patronage exercised by this marriage and the artistic relationship between Naples and Spain. Another example that speaks to us in female terms was Catalina de la Cerda y Sandoval –daughter of Francisco, 4th Marquis of Denia and future Duke of Lerma–, wife of Pedro Fernandez de Castro, Viceroy from 1606-1616. She was considered to be less famous than her husband, but left a greater mark on the city of Naples with her work than his tax reform projects did. During her years as viceroy, she accompanied her husband on his travels around Italian cities and took an active part in the festivals and processions that took place, as well as carrying out religious foundations, including the construction of the college and the church of St Francisco Saverio.

All this determines a varied and suggestive panorama, in which they move about trying to live their Neapolitan day in the most opportune and cautious way. Indeed, in Naples they were viceroys, but in the eyes of the Madrilenian bureaucrats they were dependents, subordinates, and there was no lack of friction and clashes with the central power, in which these great personalities got the worst of it. And it is from this point of view that we can now integrate the series *Temi e frontiere della conoscenza e del progetto* (Themes and Frontiers of Knowledge and Design), belonging to the editorial types of 'La scuola di Pitagora' and whose scientific director is Ornella Zerlenga –professor and head

nandez de Castro, vicerè dal 1606-1616. Venne considerata come un personaggio meno celebre del marito ma che ha lasciato con la sua opera nella città di Napoli tracce piu consistenti di quelle che non abbiano fatto i progetti di riforme fiscale del marito. Negli anni in cui coprì la carica di viceregina, accompagnò il marito nei suoi viaggi per le città italiane e partecipò attivamente alle feste e alle processioni che si svolgevano, oltre a portare avanti le fondazione religiose, tra cui la costruzione del collegio e della chiesa di San Francesco Saverio.
Tutto ciò determinò un panorama vario e suggestivo, in i vicerè si mossero nel tentativo di vivere la loro giornata napoletana nel modo più opportuno e cauto. Infatti, a Napoli erano vicerè, ma agli occhi dei burocrati madrileni erano dipendenti, subordinati, e non mancarono attriti ed urti col potere centrale, in cui questi grandi personaggi ebbero la peggio. Ed è da questo punto di vista che oggi possiamo integrare e fare luce su questi aspetti nella collana *Temi e frontiere della conoscenza e del progetto*, afferente ai tipi editoriali di "La scuola di Pitagora", che ha come direttore scientifico Ornella Zerlenga – professoressa e Direttore del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale – dell'Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli* ad Aversa (Napoli, Italia).
La collana accoglie la pubblicazioni di libri che propongono una riflessione critica sull'architettura, sulla città, sull'ambiente e sull'*industrial design*, indagandone fonti disciplinari e tendenze culturali con attenzione ai temi della forma, della stuttura, dell'inno-

of the Department of Architecture and Industrial Design– of Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli* in Aversa (Naples, Italy).
The series welcomes the publication of books that propose a critical reflection on architecture, the city, the environment and industrial design, investigating disciplinary sources and cultural trends with attention to the themes of form, structure, innovation, representation and communication. This multidisciplinary character becomes a perfect backdrop for the volume I am presenting today, with the figure of Viceroy and his legacy.
The chronology of this book spans the long period between the reign of Philip III (1598-1621) and the end of the War of the Spanish Succession (1713). The breadth of views of the proposed topic, excellently treated by professors from various universities, historians and art historians according to their individual interests, allows a cross-sectional look at the figure of the Viceroy and his closest collaborators and relatives as authentic protagonists of an interesting historical and artistic period. We are talking about a time when Naples was one of the most prosperous cities in Italy, one of the largest in Europe and an investment for the Spanish crowns that dominated it. This unique metropolis had a castellated presence that lasted four centuries. Traces can still be seen today in the layout of its streets, in some of the city's most representative monuments and in the habits and customs of the Neapolitans. From this relationship took shape the city's most mythical quarters, the Quartieri Spagnoli, which arose in the 16th century to house the Spanish military garrisons during the period of the Crown of Aragon because the French, like the Spanish, wanted

vazione, della rappresentazione e della comunicazione. Questo carattere multidisciplinare diventa uno schienale perfetto per il volume che oggi presento, con la figura dei vicerè e la sua eredità.
La cronologia di questo libro abbraccia il lungo periodo fra il regno di Filippo III (1598-1621) e la fine della guerra di Successione Spagnola (1713). L'ampiezza di vedute del tema proposto, trattate egregiamente da professori di varie Università, storici dell'architettura e dell'arte secondo i loro interessi individuali, permette uno sguardo trasversale sulla figura del vicerè e dei suoi più stretti collaboratori e parenti come autentici protagonisti di un interessante periodo storico-artistico.
Parliamo di un momento in cui Napoli fu una delle città più prospere dell'Italia, una delle più grandi d'Europa e un investimento per le corone spagnole che la dominarono. Questa singolare metropoli ebbe una presenza *castellana* che durò quattro secoli. Ancora oggi si possono osservare le tracce nell'impianto delle sue strade, in alcuni monumenti piú rappresentativi della città così come nelle abitudini e costume dei napoletani. Da questo rapporto hanno preso forma i quartieri più emblematici della città ovvero i Quartieri Spagnoli, sorti nel Cinquecento per accogliere le guarnigioni militari spagnole durante il periodo della Corona d'Aragona poichè i francesi, come gli spagnoli, volevano il controllo della città. Conclusa la guerra ebbe inizio un dominio secolare relativamente tranquillo durante il quale i mandatari spagnoli rimodellarono Napoli.
Ringrazio di cuore tutti coloro che hanno offerto la possibilità di concretizare un proget-

control of the city. Once the war ended, a relatively quiet secular rule began during which the Spanish proxies reshaped Naples.
My heartfelt thanks to all those who gave us the opportunity to realise a project that emerged almost unexpectedly in Naples in a conversation between friends, among whom Ornella Zerlenga happily activated the idea. To have in my hands the opportunity to enrich the editorial series coordinated by her is priceless, as is the feeling of trust placed in me for this interesting publishing adventure.
I hope (we hope) that the result will please all our readers and contribute to interpreting an era.
Specifically, the participating authors offered interesting readings, all of which varied according to the discipline of reference (history of architecture, history of art, drawing, etc.) and were as follows: Alfredo Buccaro, who offers us the possibility of new 'readings' on viceregal Naples; Maria Teresa Como, with her study on the public works encouraged by Pedro Antonio de Aragon; Paola Setaro and the improvement of castle fortifications thanks to Francisco de Benavides; Danila Jacazzi, with an interesting, documented and patient investigation on antiquarian culture and collecting; Francesca Capano, who contributes a very suggestive reflection on the engineer-architect between Naples and Spain and Benvenuto Tortelli as an emerging figure; Pilar Chías Navarro, Tomás Abad and Lucas Fernández-Trapa, with hydraulic engineering in the suburban palaces between Naples and Spain; Vincenzo Cirillo, Pilas Chías Navarro (again), Margherita Cicala and Riccardo Miele, with the study and architectural analysis of the cenotaph of the royal funeral of Philip II of Austria in Naples; Erika Meneghini,

to emerso quasi inaspettatamente a Napoli in una conversazione fra amici, fra i quali Ornella Zerlenga che ha felicemente attivato l'idea. Avere fra le mani la possibilità di arricchire la collana editoriale da lei coordinata non ha prezzo, cosí come grande è il ringraziamento per la fiducia riposta in me per questa interessante avventura editoriale.
Spero (speriamo) che il risultato possa piacere a tutti i nostri lettori e che contribuisca ad interpretare efficacemente l'epoca indagata. Nello specifico, gli autori partecipanti hanno offerto interessanti letture, tutte diversificate a seconda della disciplina di riferimento (storia dell'architettura, storia dell'arte, disegno, ecc.) e sono così articolate: Alfredo Buccaro propone nuove letture storiografiche sulla Napoli vicereale; Maria Teresa Como effettua uno studio sulle opere pubbliche incoraggiate da Pedro Antonio de Aragon; Paola Setaro illustra il miglioramento delle fortificazioni dei castelli grazie a Francisco de Benavides; Danila Jacazzi effettua una interessante, documentata e paziente indagine sulla cultura antiquaria e collezionismo del periodo vicereale; Francesca Capano contribuisce al volume con riflessioni molto suggestive sull'ingegnere-architetto Benvenuto Tortelli fra Napoli e Spagna; Pilar Chías Navarro, Tomás Abad e Lucas Fernández-Trapa, descrive l'ingegneria idraulica nei palazzi suburbani tra Napoli e la Spagna; Vincenzo Cirillo, Pilas Chías Navarro (di nuovo), Margherita Cicala e Riccardo Miele propongono uno studio, una analisi architettonica e una ricostruzione tridimensionale del cenotafio del funerale reale di Filippo II d'Austria a Napoli; Erika Meneghi-

who develops a detailed view of the pictorial cycle of the Royal Chapel of the Alcazar in Madrid and its significance; and, last, by way of closing the volume but no less important, Milena Viceconte, with the Viceroy Count of Miranda and the circulation of relics in Spain between the 16th and 17th centuries, are our authors.

To everyone the most sincere thanks, but in a more direct way to Vincenzo Cirillo, whose help and advice was fundamental in the whole process of creating the book. On a personal note, I would say that it was a professional honour to have had the opportunity to collaborate with theDepartment od Architecture and Industrial design of the University of campania *Luigi Vanvitelli* and I hope that this is only the beginning of other future projects.

ni svolge una dettagliata visione del ciclo pittorico della Cappela Reale del Alcazar di Madrid; e, infine, a chiusura del volume (non per questo meno importante) Milena Viceconte, illustra la figura del viceré conte di Miranda e la circolazione di reliquie nella Spagna fra Cinquecento e Seicento.

A tutti i miei più sinceri ringraziamenti, in maniera particolare a Vincenzo Cirillo, il cui supporto organizzativo ed editoriale sono stati fondamentali per l'intero processo di redazione del libro. È stato un onore professionale aver avuto l'opportunità di collaborare con il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli* e spero che questo sia solo l'inizio di altri progetti futuri.

SAGGI | ESSAYS

Nuovi strumenti storiografici per un 'disegno' della Napoli vicereale

New historiographical tools for a 'drawing' of viceregal Naples

Alfredo Buccaro[1]

Introduzione

Nel corso dei due secoli del viceregno spagnolo, la capitale del Mezzogiorno si sviluppa in assenza di un piano urbanistico, dal momento che quello di don Pedro de Toledo risulta finalizzato a intenti meramente strategico-militari (Buccaro, 2016, pp. 707-732). I ceti 'privilegiati', nobili ed ecclesiastici, di fatto costruiscono la città moderna in completa deroga alle norme sul divieto di edificare fuori dalla nuova cinta muraria; in particolare gli ordini monastici, proprietari sin dall'età medievale della maggior parte dei suoli urbani ed extraurbani, a seguito della Controriforma attuano una politica di espansione edilizia finalizzata da un lato alla diffusione della propria presenza morale e politica su un tessuto urbano e sociale in continua crescita, dall'altro al massimo sfruttamento fondiario, attraverso lottizzazioni che si configurano come autentici 'piani privati'. Sicché l'immagine della capitale vicereale risulta soltanto in parte rappresentata nell'iconografia ufficiale prodotta tra il volgere del Cinquecento e la prima metà del Settecento: un più approfondito esame dell'evoluzione

[1] Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Architettura, alfredo.buccaro@unina.it

A PAGINA 26:
CIRICE-Bibl. Hertziana, Progetto *Naples Digital Archive* (2018-20). Sovrapposizione in ambiente GIS dei layer relativi alla pianta del Comune di Napoli di F. Schiavoni (1872-80) e al rilievo aerofotogrammetrico attuale (in rosso) con riferimento all'ambito dei dodici quartieri storici (dettaglio).

Introduction

During the two centuries of the Spanish viceroyalty, Naples developed in the absence of an urban plan, since that of Don Pedro de Toledo was aimed at purely strategic-military intentions (Buccaro, 2016, pp. 707-732). The 'privileged' classes, nobles and ecclesiastics, actually built the modern city in complete derogation of the rules concerning the ban on building outside the new city walls; in particular the monastic orders, owners of the most urban and extra-urban lands since the Middle Ages, after the Counter-Reformation implemented a policy of building expansion aimed on the one hand at spreading their moral and political presence on an urban and social fabric in continuous growth, on the other hand to maximum land exploitation, through subdivisions that are configured as authentic 'private plans'. Therefore the image of the viceregal Naples is only partially represented in the official iconography produced between the turn of the sixteenth century and the first half of the eighteenth century: a more in-depth examination of the evolution of the urban design can instead be carried out through the so-called 'pre-cadastral' maps, drawn up on the initiative of the nobles and convents in order to form the plan of such operations and to exercise the consequent real estate and land control with the collection of rents. Thanks to this cartographic repertoire, it is possible to reconstruct the image of Naples which, in addition to the maximum consumption of the spaces available within the city walls, sees the birth of an 'other city' in the extramural villages. Through the cross-referencing of the data from the landscape and cartographic

del disegno urbano può invece essere svolto attraverso le cosiddette mappe 'pre-catastali', redatte su iniziativa dei nobili e dei conventi al fine di formare il disegno di tali operazioni e di esercitare il conseguente controllo immobiliare e fondiario con l'esazione dei fitti. Grazie a tale repertorio cartografico è possibile ricostruire l'immagine della città che, oltre al massimo consumo degli spazi disponibili all'interno della cinta muraria, vede la nascita di una 'città altra' nei borghi. Attraverso l'incrocio dei dati del repertorio vedutistico e cartografico disponibile fino al volgere dell'Ottocento con quelli documentari desumibili dalle puntuali descrizioni presenti nelle guide 'sacre' e negli itinerari artistici cinque-settecenteschi, è oggi possibile valutare la reale consistenza e il significato delle operazioni di iniziativa privata e religiosa nella formazione della struttura e dell'immagine di Napoli nella prima età moderna.

Nei progetti di ricerca recentemente promossi dal Centro CIRICE (*Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea*) dell'Università di Napoli Federico II nell'ambito della *Digital Urban History* è stato possibile il confronto in ambiente GIS tra le planimetrie di archivio e i rilievi della città fino al volgere del XIX secolo. In particolare, è stata elaborata una 'mappa della città vicereale' che offre un quadro di estremo interesse ai fini della comprensione della logica aggregativa e della tipologia degli insediamenti nelle diverse parti della città storica, dentro e fuori le mura, a fronte della politica urbanistica 'ufficiale' del governo spagnolo, che restò, fino agli inizi del Settecento, unicamente finalizzata alla costruzione di una cittadella di controllo militare nell'area compresa tra Sant'El-

repertoire available up to the turn of the nineteenth century with the documentary data from the precise descriptions present in the 'sacred' guides and in the artistic itineraries of the sixteenth and eighteenth centuries, it is today possible to evaluate the real consistency and meaning of the private and religious initiatives in making the fabric and the image of Naples in the early modern age.
In the research projects recently promoted by CIRICE, the research center of the University of Naples Federico II operating in the field of *Digital Urban History*, it has been possible to compare the archive plans and surveys of Naples up to the turn of the 19th century with the instruments of GIS technology. In particular, a 'map of the viceregal city' has been drawn, which offers a framework of extreme interest for the purposes of understanding the aggregative logic and the typology of settlements in the different parts of the historic city, inside and outside the walls, in the face of 'official' urban planning policy by the Spanish government: this policy remained, until the beginning of the eighteenth century, only aimed at the construction of a military control citadel in the area between Castel Sant'Elmo and Castel dell'Ovo, upstream of the new "Strada Reale" still entitled to Don Pedro de Toledo.

Don Pedro's strategic choices for the capital city: structure and image of Naples between the sixteenth and eighteenth centuries

The viceroy's programs for Naples must be placed within the debate on the Renaissance city and, in particular, in the repertoire of urban planning typologies adopted in the context of Spanish colonial policy (Buccaro, 2016, pp. 707-732; Pesso-

mo e Castel dell'Ovo, a monte della nuova 'Strada Reale' tuttora intitolata a don Pedro de Toledo.

Le scelte strategiche di don Pedro per la capitale: struttura e immagine di Napoli tra Cinquecento e Settecento

I programmi del viceré per Napoli vanno collocati all'interno del dibattito sulla città del Rinascimento e, segnatamente, nel repertorio delle tipologie urbanistiche adottate nel contesto della politica coloniale spagnola (Buccaro, 2016, pp. 707-732; Pessolano, 2013, p. 49). La città da 'ideale' diviene 'città da guerra' per la necessità di far fronte alle nuove artiglierie e, quindi, all'esigenza di difese 'alla moderna' indicata nei trattati sulle tecniche di fortificazione (Pessolano, 2008, pp. 48 sgg.). Va pure sottolineato come nessuna delle città italiane né di quelle spagnole fu fatta oggetto in quel periodo di un piano organico di espansione vasto quanto quello napoletano, per quanto unicamente militare; addirittura il Bayón (Bayón, 1968) avanza l'interessante ipotesi che tale piano abbia ispirato altri programmi attuati nella seconda metà del Seicento in centri ispano-americani.

Il programma urbanistico posto in atto – sia pure solo in parte – a Napoli trae origine dalla necessità di coinvolgere direttamente Castel Nuovo, Castel dell'Ovo e Castel Sant'Elmo, facendo quindi rientrare nel nuovo circuito occidentale le colline di Pizzofalcone e San Martino: ciò avrebbe assicurato da un lato nuovi territori da destinare ai dominatori, ai loro presidi e alle truppe, dall'altro la difesa della città dall'esterno, ma soprattutto dall'interno (Pane, 1975, pp. 81-95).

L'esclusiva destinazione militare dei suoli, almeno nella prima idea di don Pedro, i caratteri oro-

lano, 2013, p. 49). The 'ideal' city becomes a 'war city' due to the need to cope with the new artillery and, therefore, to the need for 'modern' defenses indicated in the treatises on fortification techniques (Pessolano, 2008, pp. 48 ff.). It should also be underlined that none of the Italian or Spanish cities were the subject of an organic expansion plan as wide as the Neapolitan one in that period, although solely military; even Bayón (Bayón, 1968) puts forward the interesting hypothesis that this plan inspired other programs implemented in the second half of the seventeenth century in Spanish-American centres.

The urban plan executed in Naples –although only in part– originated from the need to directly involve Castel Nuovo, Castel dell'Ovo and Castel Sant'Elmo, thus bringing the hills of Pizzofalcone and San Martino into the new western city walls: this would have ensured, on the one hand, some new territories to be allocated to the dominators, their garrisons and troops, and on the other hand the defense of the city from the outside, but above all from the inside (Pane, 1975, pp. 81-95).

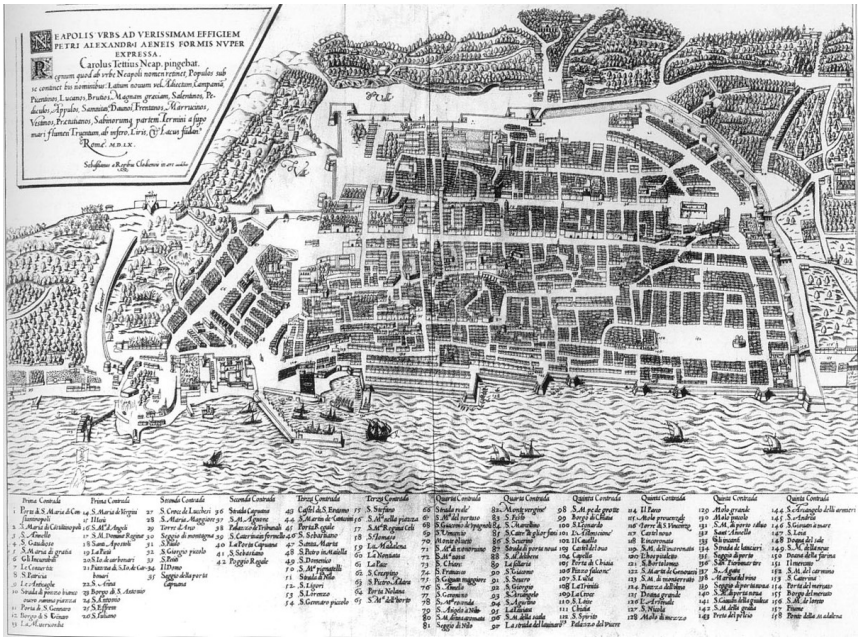
The exclusive military destination of the land in the first idea of Don Pedro, the orographic characteristics of the territory, located on a sloping hillside, and the evident separation between the city of the Neapolitans and that of the Spanish, are the premises for a design which will condition the process of urban growth due to the lack of continuity with the ancient city, with consequences that we can still find today. Of course, the choice to intervene on the edge of the existing settlement ensured its substantial conservation, as we can see in particular in the ancient city (Buccaro, A. et al., 2023).

grafici del territorio interessato, posto in declivio sulle pendici collinari, e la separazione evidente tra la città dei napoletani e quella degli spagnoli, sono le premesse per un disegno che, apparentemente da manuale, condizionerà il processo di crescita urbana per l'assenza di continuità con la città antica, con conseguenze che tuttora possiamo riscontrare. Certo, la scelta di intervenire a margine dell'insediamento esistente, senza ridisegnarlo, ne ha assicurato la sostanziale conservazione, come in particolare si può notare per il nucleo antico (Buccaro, A. et al., 2023).

Il programma urbanistico, che inizia dal ridisegno del forte di Sant'Elmo ad opera dell'ingegnere Pedro Luis Escrivà secondo i canoni della nuova architettura fortificata (Cardone, 2003), consoliderà nei successivi decenni l'idea di una città 'dei militari': a partire dal palazzo del viceré progettato da Ferdinando Manlio (1540), l'arteria portante dell'ampliamento, via Toledo, e la strada sul vallone di Chiaia vanno nella direzione delle nuove porte a occidente e a settentrione, ossia opposta alla città esistente; a quest'ultima, infatti, l'asse vicereale si collega solo in corrispondenza del decumano inferiore, già in fase di prolungamento verso Sant'Elmo, secondo un'idea che potrebbe rimandare al noto programma di 'città ideale' concepito per Napoli da Alfonso II (Hamberg, 1965). Anche la struttura del palazzo di don Pedro, con le sue torri poste a guardia dell'area di ampliamento e dei sudditi stessi, ne consoliderà la chiusura in continuità con la cittadella fortificata di Castel Nuovo.

Nel 1506 Napoli era apparsa a Ferdinando il Cattolico fortemente provata e danneggiata da decenni di battaglie dovute prima alla conquista aragonese, poi alla guerra contro Carlo VIII, che

The urban planning program, which started with the redesign of the fort of Sant'Elmo by the engineer Pedro Luis Escrivà, according to the canons of the new fortified architecture (Cardone, 2003), will consolidate the idea of a 'military' city in the following decades: starting from the viceroy's palace designed by Ferdinando Manlio (1540), the main road of the expansion, Via Toledo, and the road over the Chiaia valley go in the direction of the new gates to the west and north, i.e. opposite to the existing city; in fact, the viceregal road connects to the ancient city only at the inferior decumanus, that was already in the process of being extended towards the Sant'Elmo hill, according to an idea that could refer to the well-known 'ideal city' program conceived for Naples by Alfonso II (Hamberg, 1965). Even the structure of Don Pedro's palace, with its towers placed to guard the expansion area but also the subjects, will consolidate its closure in continuity with the fortified citadel of Castel Nuovo.
In 1506, Naples appeared to Ferdinand the Catholic to be severely damaged by decades of battles due first to the Aragonese conquest, then to the war against Charles VIII, which had reduced the walls, the castles and the housing fabric to very miserable conditions. All this led the viceroy Colonna to indicate to Charles V, in 1531, the priorities to be implemented in terms of fortifications, starting from the strategic pole of Sant'Elmo (Pessolano, 2008, p. 55). The following year, therefore, is that of the arrival of Don Pedro, who starts precisely from that castle and from the idea of a completely new city compared to the "ciudad antigua", still well defended in the east by the marsh-



avevano ridotto le mura, i castelli e il tessuto abitativo in miserrime condizioni. Tutto questo indusse il viceré Colonna a indicare a Carlo V, nel 1531, le priorità da mettere in campo in materia di fortificazioni, a partire dal polo strategico di Sant'Elmo (Pessolano, 2008, p. 55). L'anno successivo, dunque, è quello della venuta di don Pedro, che parte proprio da quel castello e dall'idea di una città del tutto nuova rispetto alla "ciudad antigua", ancora ben difesa ad oriente dalle paludi e, per il resto, dalle mura aragonesi (Pessolano, 2013, pp. 53 sgg.). Dovette essere subito chiara agli spagnoli la convenienza di collocare nelle aree libere sulle falde della collina di San Martino, sul promontorio di Pizzofalcone e sui territori siti a valle fino a Castel Nuovo, il 'centro direzionale'

Fig. 1. C. Theti, *Neapolis urbs ad verissimam effigiem*, 1560. Madrid, Biblioteca Nacional de Espana (Buccaro, A., Mele, A., Tauro, T., 2023).

es and, for the rest, from the Aragonese walls (Pessolano, 2013, pp. 53 ff.). It must have been immediately clear to the Spanish the convenience of placing their 'business centre', well defended and directly connected to the hub, in the free areas on the slopes of the San Martino hill, on the Pizzofalcone promontory and in the territories downstream up to Castel Nuovo: this was the Spanish 'business centre', well defended and directly connected to the port. Thus the work on the new walls began in 1537, first those along the Marina, then, in 1543, the north-western ones, starting from Porta San Gennaro along Via Foria, continuing along Largo Mercatello and along the current Via Tarsia up to Sant'Elmo, to finally reach the gate of Chiaia and to incorporate Monte Echia, involving Castel dell'Ovo, until it closes the citadel of the viceroy's palace downstream, with the port and Castel Nuovo.

So the "Strada Reale" starts from the homonym gate on Largo Mercatello and it goes up to the Palace, acting as a reference axis for the military road grid, designed in compliance with the provisions of the architectural treatises of the beginning of the XVI century and located along the short slope distance from the San Martino hill and the government center (Fig. 1). Originally, only the "Quartieri" were planned along the artery, leaving large free spaces for military maneuvers and for the control of artillery in case of riots: nothing to do with the city of the Neapolitans, full up to excess and long since aimed to invade the extramural spaces near the main access roads. In this context, while the restrictive laws tried in vain, as we will see, to preserve the military areas downstream of

spagnolo, ben difeso e collegato direttamente al polo portuale. Iniziano così nel 1537 i lavori alle nuove mura, prima quelle lungo la Marina, poi, nel 1543, quelle nord-occidentali, a partire da porta San Gennaro lungo via Foria, proseguendo per il largo Mercatello e per l'attuale via Tarsia fino a Sant'Elmo, per raggiungere infine la porta di Chiaia e inglobare Monte Echia coinvolgendo Castel dell'Ovo, fino a chiudere a valle la cittadella del palazzo del viceré, con il porto e Castel Nuovo. La "strada reale" parte, dunque, dall'omonima porta sul largo Mercatello e raggiunge il palazzo, fungendo da asse di riferimento per la scacchiera militare, disegnata nel rispetto delle prescrizioni della trattatistica del primo quarto del secolo e collocata lungo il declivio a breve distanza da San Martino e dal polo 'direzionale' (Fig. 1). In origine non era previsto, oltre ai Quartieri, nessun altro insediamento lungo l'arteria, lasciandosi ampi spazi liberi per le manovre militari e per il controllo delle artiglierie in caso di sommosse: niente a che vedere con la città dei napoletani, piena fino all'eccesso e da tempo volta ad invadere gli spazi extramurali in prossimità delle principali vie di accesso. In tale contesto, mentre le leggi restrittive cercheranno invano, come vedremo, di preservare le aree militari a valle di San Martino, nella seconda metà del Cinquecento la collina di Pizzofalcone è già oggetto di insediamenti nobiliari e religiosi, immersi in vaste zone ancora verdi. Lo scollamento tra i napoletani e i dominatori si faceva sempre più forte, soprattutto a causa del malumore generato dall'assoluto disinteresse dei governanti nei confronti delle problematiche sociali, via via aggravatesi per il preoccupante incremento demografico. Tanto che negli anni '70, sotto il viceré cardinale Granvelle, ver-

the San Martino hill, in the second half of the sixteenth century the Pizzofalcone hill was already the subject of noble and religious settlements, immersed in large still green areas.
The gap between the Neapolitans and the rulers became increasingly stronger, above all due to the discontent generated by the absolute disinterest of the rulers towards social problems, which gradually worsened due to the worrying demographic increase. So much so that in the 1570s, under the viceroy Cardinal Granvelle, some interesting proposals were formulated by viceregal engineers relating to the creation of a 'citadel' for the Spanish to be developed along the Sant'Elmo-Pizzofalcone-Castel dell'Ovo axis, completely separate from the city and equipped with bastions threateningly pointed towards the Neapolitans (Pessolano, 2008, pp. 31-33).
If the program of a clear separation between the Neapolitans' city and the Spanish's one is not followed up, it is evident the Don Pedro's idea to reserve to Spanish the cuartel, i.e. the expansion area, much larger than just the military chessboard alone, although the accounts with private individuals, intending not to sell it. However, the signs of the 'city of the Spanish' will soon be recognizable in the palaces of the nobles and dignitaries built on Pizzofalcone or halfway along the Mortelle road, or along Via Toledo, as well as in the new churches and convents "degli Spagnoli" and "di Palazzo" built in the area between Montecalvario and Largo del Castello. Don Pedro's plan, prepared by the architects Giambattista Benincasa and Ferdinando Manlio, envisaged the stationing of troops on a territory that pri-

ranno formulate dagli ingegneri vicereali interessanti proposte relative alla creazione di una 'cittadella' per gli spagnoli da svilupparsi lungo l'asse Sant'Elmo-Pizzofalcone-Castel dell'Ovo, completamente separata dalla città e munita di bastioni minacciosamente puntati verso i napoletani (Pessolano, 2008, pp. 31-33).
Se l'idea di una netta separazione tra le due città non avrà seguito, appare ormai chiara quella di don Pedro di riservare agli spagnoli il *cuartel*, ossia l'area di ampliamento, ben più vasta della sola scacchiera militare, sebbene si dovesse fare i conti con i privati, intenzionati a non cederla. Tuttavia, i segni della 'città degli spagnoli' potranno presto riconoscersi nei palazzi dei nobili e dei dignitari sorti su Pizzofalcone o a mezza costa lungo la strada delle Mortelle, o ancora lungo via Toledo, così come nelle nuove chiese e nei conventi "degli Spagnoli" e "di Palazzo" edificati nell'area tra Montecalvario e il largo del Castello. Il piano di don Pedro, predisposto con ogni probabilità dagli architetti Giambattista Benincasa e Ferdinando Manlio, prevedeva lo stanziamento delle truppe su un territorio che i privati avrebbero "succensito" secondo il disegno approvato.
Via Toledo nacque priva di qualsiasi comunicazione oltre la Porta Reale in direzione delle colline a settentrione, venendo invece assicurato, all'estremità opposta, il rapido collegamento con la residenza vicereale e con il porto, termine quest'ultimo dell'asse prospettico e strategico da Castel Sant'Elmo al Molo Grande (Buccaro, 1989, pp. 49-50). La strada, già percorribile nel 1544 ma completata solo dopo il '59, si sviluppò con un percorso pressoché rettilineo di oltre un chilometro di lunghezza per 15 metri di larghezza, con un orientamento nord-sud tale da garantire

Fig. 2. A. Baratta, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis Accurata et Nova Delineatio*, 1629 (particolare). Napoli, Certosa e Museo di San Martino.

vate individuals would have sublet according to the approved plan. Via Toledo was born without any communication beyond the "Porta Reale" in the direction of the nothern hills, while at the opposite end the rapid connection with the viceregal residence and the port was ensured, the latter being the end of the prospective and strategic visual axis from Castel Sant'Elmo to Molo Grande (Buccaro, 1989, pp. 49-50). The road, already passable in 1544 but completed only after 1559, developed with an almost straight path of over one kilometer in length and 15 meters in width, with a north-south orientation such as to guarantee midday sunshine and to act as "quasi d'orologio solare" (Colombo, 1895, p. 42).

il soleggiamento meridiano e fungere "quasi d'orologio solare" (Colombo, 1895, p. 42).
Nella scacchiera del *barrio-cuartel*, a carattere residenziale e militare al tempo stesso (Colletta, 1985, p. 64), le truppe spagnole alloggiarono almeno fino al 1651, allorché il duca di Oñatte realizzò la prima caserma militare nella villa Carafa a Pizzofalcone (Pane, 1964, p. 134). La nuova griglia era formata da quindici strade per sei: da un confronto della veduta Dupérac-Lafréry (1566) con quelle di Baratta (1629) e di Stopendael (1653) è possibile individuare il primo nucleo dei Quartieri nell'area tra via Toledo, vico Secondo Montecalvario, via Concezione a Montecalvario e vico Tofa, con un breve prolungamento verso sud, comprendente via Trinità degli Spagnoli e vico d'Afflitto.
La stessa veduta Baratta (Fig. 2) registra il completamento dei Quartieri Spagnoli e l'elevazione di quegli edifici ben oltre le previsioni iniziali legate al semplice alloggio delle truppe: si comprende come intorno al primo nucleo cinquecentesco l'insediamento si fosse ormai esteso fin sotto le pendici della collina di San Martino e nel borgo dello Spirito Santo, in evidente deroga alle prammatiche. Nella veduta, la fila di edifici prospiciente l'arteria vicereale presenta lotti di profondità doppia rispetto alla dimensione standard: ciò si spiegherebbe con la destinazione di quegli isolati, da parte di don Pedro, ai nobili spagnoli o 'di parte spagnola', potendosi pensare a una semplificazione operata dal Lafréry o all'inserimento, da parte sua, di un disegno di progetto (Pane, 1975, p. 172; Cantone, 1984, p. 307). L'impianto dei Quartieri rispecchia la pratica della castrametatio diffusa attraverso i trattati militari rinascimentali o, più in generale, l'uso del retico-

In the chessboard of the barrio cuartel, at the same time of a residential and military nature (Colletta, 1985, p. 64), the Spanish troops were housed at least until 1651, when the duke of Oñatte built the first military barracks in the Villa Carafa at Pizzofalcone (Pane, 1964, p. 134). The new road grid was made up of fifteen streets for six: from a comparison between the views by Dupérac-Lafréry (1566), by Baratta (1629) and by Stopendael (1653), it is possible to identify the first nucleus of the "Quartieri" in the area between Via Toledo, vico Secondo Montecalvario, Via Concezione a Montecalvario and vico Tofa, with a short extension towards the south, including Via Trinità degli Spagnoli and vico d'Afflitto.
The same Baratta's view (Fig. 2) records the completion of the Spanish Quarters and the elevation of the fabric more and more beyond the initial plan, that aimed at the simple accommodation of the troops: it is clear that, around the first sixteenth-century nucleus, the settlement had extended up to the slopes of the San Martino hill and in the area of Pignasecca and Spirito Santo, in a clear derogation from the practices. In this view the row of buildings facing the viceregal main road shows double long lots compared to the standard size: this fact could be explained by the destination of those blocks to the Spanish nobles or to the nobles 'of the Spanish side' by Don Pedro; so we can think about a simplification by Lafréry or the inclusion of a project drawing on his part (Pane, 1975, p. 172; Cantone, 1984, p. 307). The plan of the "Quartieri" reflects the practice of castrametatio widespread through the Renaissance military treatises or, more generally, the

lo ortogonale adottato nell'architettura del Quattro-Cinquecento, ed esaurisce la propria qualità estetica nella semplice rispondenza funzionale; la griglia, sebbene dotata di una geometria fondata su rapporti armonici (Alisio & Buccaro, 1994, pp. 26-27), a differenza di quella adottata nella coeva lottizzazione della Duchesca e, più tardi, dell'area di Fonseca (attuale Materdei) (*Il borgo dei Vergini*, 1991, pp. 64 sgg.), doveva adattarsi a un sito non pianeggiante: le numerose parallele a via Toledo fungevano da 'pianerottoli' viari per mezzo dei quali si percorreva agevolmente, a varie quote, tutto l'insediamento. La maglia era adatta anche alla soluzione dei problemi tecnici e infrastrutturali, ma risultava poco accessibile sia da via Toledo, per la presenza delle abitazioni dei nobili in testata, sia dalla collina, per la mancanza di una strada che, a mezza costa, ricucisse a pettine le stradine disposte in direzione est-ovest, altrimenti prive di sbocco: ciò è spiegabile con il requisito di quartiere chiuso e difeso dai possibili attacchi esterni (Pane, 1975, pp. 174-175). Si venne così a prefigurare una sorta di piccola 'colonia', accostata ma non integrata con la grande città. Oltre la sesta parallela a Toledo ci troviamo in presenza di un tessuto assai diverso da quello del primo nucleo: qui i lotti vanno ampliandosi e diversificandosi per la presenza di vasti nuclei conventuali; il fenomeno si spiega facendo riferimento alle prammatiche promulgate dopo la morte di don Pedro ai fini di una limitazione dell'attività edilizia, che minacciava di raggiungere la "clausura antica" della Certosa di San Martino.

Come attestano le piante dei "censi" (Colletta, 1985, pp. 142-146), entro la seconda metà del '600 la maglia giunse effettivamente alla

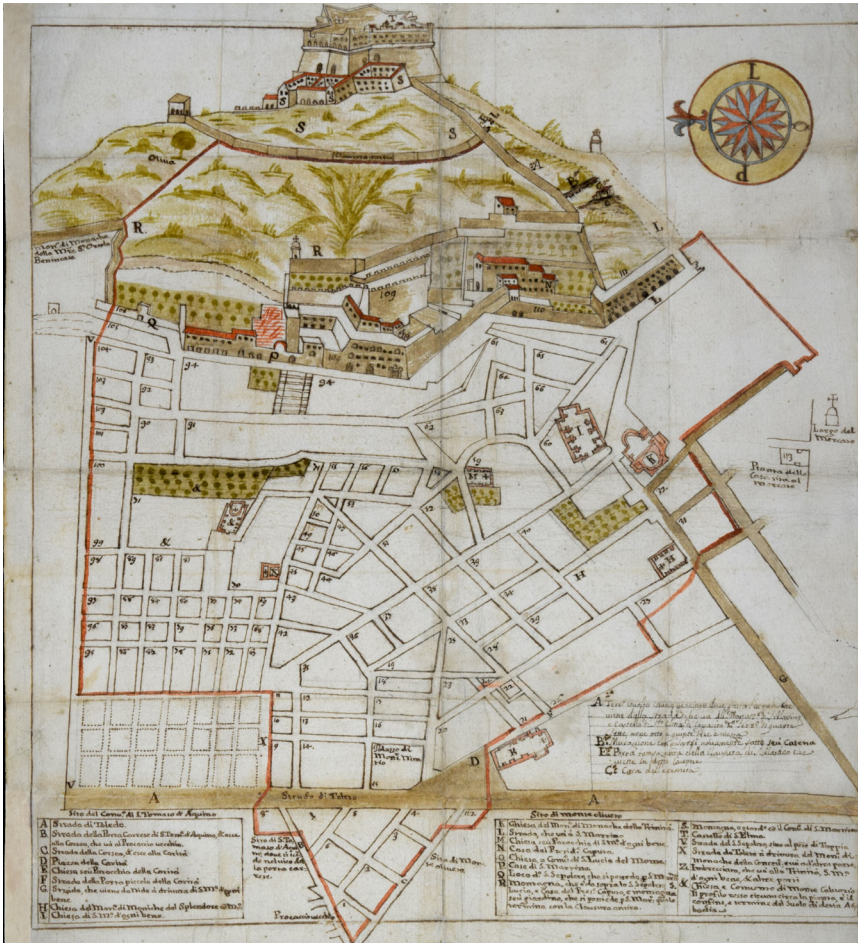
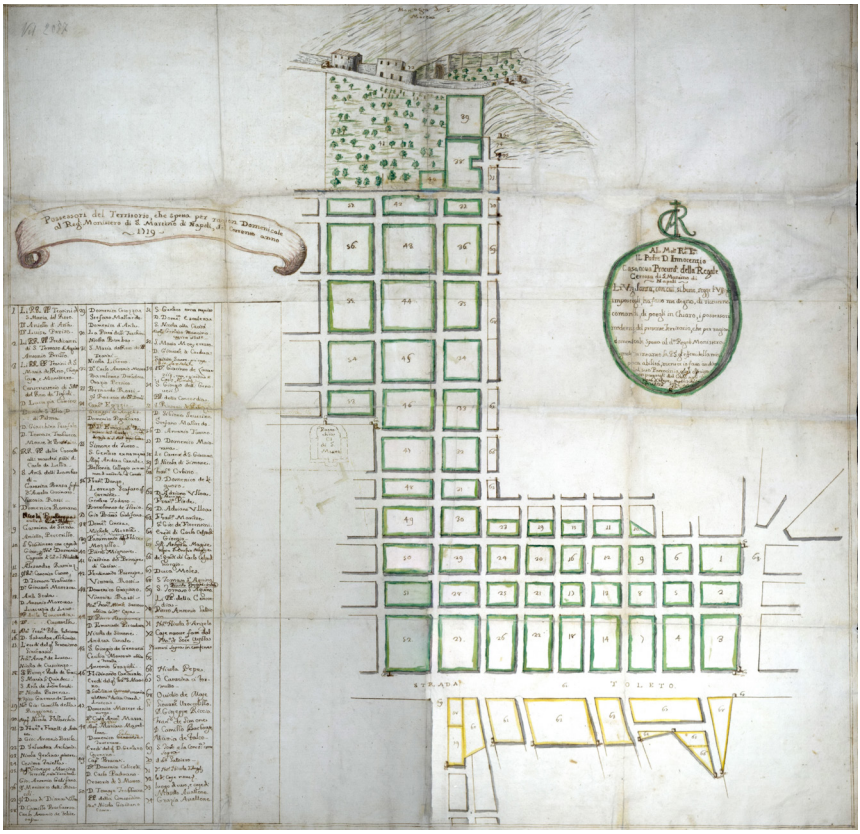


Fig. 3. O. Tango, Pianta 'pre-catastale' dell'area dei Quartieri spagnoli, con indicazione delle proprietà dei 'censi', 1646. Napoli, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose soppresse, vol. 2222/30.

use of the orthogonal grid adopted in the architecture of the fifteenth and sixteenth centuries: it exhausts its aesthetic quality in a simple functional correspondence. The road grid, although equipped with a geometry based on harmonious relationships (Alisio, G.C. & Bucca-



"clausura antica", ossia press'a poco la linea dell'attuale corso Vittorio Emanuele: se la fascia verde che tuttora permane a monte di quest'ultimo si deve proprio alle disposizioni vicereali, i suoli a valle risulteranno quasi tutti edificati alla fine del viceregno spagnolo. Inoltre dai particolari allegati a quelle piante, recanti la suddivisione proprietaria all'interno dei lotti, si evince non solo una straordinaria corrispondenza con le ripartizioni attuali, ma anche la

Fig. 4. Anonimo, Pianta 'precatastale' di parte dell'area dei Quartieri spagnoli, con indicazione delle proprietà dei 'censi' al 1719. Napoli, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose soppresse, vol. 2057/57.

ro, A., 1994, pp. 26-27), unlike that one adopted in the contemporary subdivision of the area of Duchesca and, later, of Fonseca (now Materdei) (*Il borgo dei Vergini*, 1991, pp. 64 ff.), had to adapt to a non-flat place: the numerous parallel roads to Via Toledo served as 'road landings' through which the whole settlement was easily crossed at various altitudes. The grid was also fit for solving technical and infrastructural problems, but it was not easily accessible both from Via Toledo, due to the presence of the nobles' homes at the head, and from the hill, due to the lack of a road that, halfway up the hill, stitched together the streets arranged in the east-west direction, that otherwise were dead-end: this can be explained by the requirement of a closed neighborhood defended from possible external attacks (Pane, 1975, pp. 174-175). A sort of small 'colony' was thus envisaged, close to, but not integrated with the city. Beyond the sixth parallel road to Via Toledo we find a very different fabric compared to the first nucleus: here the lots are expanding and diversifying due to the presence of some large convents; the fact can be explained by referring to the practices promulgated after Don Pedro's death to limit the building activity, which threatened to reach the "ancient enclosure" of the San Martino Charterhouse.

As the plans of the "census" show (Colletta, 1985, pp. 142-146), within the second half of the seventeenth century the road grid actually reached the "ancient enclosure", that is approximately the line of the current Corso Vittorio Emanuele: if the green belt still existing above the Corso is due precisely to the viceregal provisions, almost all the lands below turned out

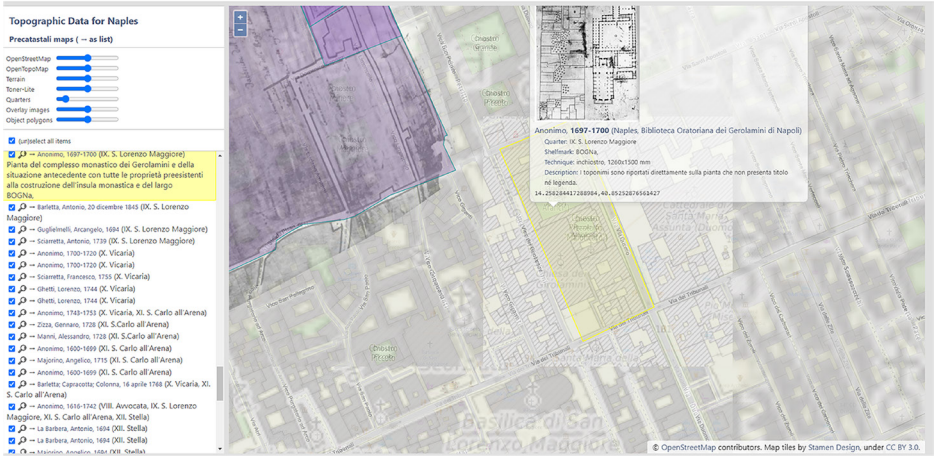


Fig. 5. CIRICE-Bibl. Hertziana, Progetto *Naples Digital Archive* (2018-20). Sovrapposizione in ambiente GIS dei layer relativi alle piante 'pre-catastali' e al rilievo aerofotogrammetrico attuale del centro antico di Napoli; particolare con l'area dei Girolamini.

persistenza delle loro proporzioni armoniche. Il fenomeno di permanenza della maglia dei Quartieri fino ai giorni nostri è documentato dalla cartografia sette-ottocentesca e, sotto il profilo tipo-morfologico, dalla pianta catastale storica (1896-1905) (Alisio & Buccaro, 1999, pp. 65-68): documento prezioso per leggere le tracce del disegno urbanistico originario, la toponomastica storica, i caratteri aggregativi delle cellule di abitazione all'interno dei lotti e il ruolo dei poli monumentali.

Le attività del CIRICE nel campo della *Digital Urban History* e nella tradizione di studi sull'immagine storica della città: la 'mappa della Napoli vicereale'

Il progetto *Naples Digital Archive* (2018-20), condotto dal Centro CIRICE dell'Università di Napoli Federico II con la Biblioteca Hertziana-Max Planck Institut für Kunstgeschichte e diretto da chi scrive, insieme con Tanja Mi-

built by the end of the Spanish viceroyalty. Furthermore, from the detailed drawings attached to those plans, showing the ownership division within the lots, we can deduce not only an extraordinary correspondence with the current divisions, but also the persistence of their harmonious proportions.
The phenomenon of permanence of the grid of the "Quartieri" up to the present day is documented by the eighteenth and nineteenth centuries cartography and, from a typo-morphological point of view, by the historical cadastral plan (1896-1905) (Alisio G.C. & Buccaro, A., 1999, pp. 65-68): this is a precious document to read the traces of the original urban design, the historical toponymy, the aggregative characters of the housing units within the lots and the role of the monumental presences.

The activities of CIRICE in the field of *Digital Urban History* and in the tradition of studies on the historical image of the city: the 'map of the viceregal Naples'

The *Naples Digital Archive* project (2018-20), conducted by the CIRICE Center of the University of Naples Federico II with the Biblioteca Hertziana-Max Planck Institut für Kunstgeschichte and directed by the author together with Tanja Michasky (Buccaro & Michalsky, 2019), aimed at the creation of a digital historical-iconographic and cartographic archive with the aid of the most advanced digital instruments, with the implementation and processing of sources never previously systematized in a database. Following the selection and the historical-critical analysis of the graphic and alphanumeric data available for the historic city, they have been

chasky (Buccaro & Michalsky, 2019), ha mirato alla formazione di un archivio digitale storico-iconografico e cartografico con l'ausilio dei mezzi informatici più avanzati, attraverso l'implementazione ed elaborazione di fonti sinora mai messe a sistema in una banca dati. A seguito della selezione e dell'analisi storico-critica dei dati grafici e alfanumerici disponibili per la città storica, si è proceduto alla loro elaborazione, confronto e sovrapposizione digitale in ambiente GIS. Il prodotto che ne è derivato costituisce un 'contenitore aperto': la documentazione reperibile da fonti edite o inedite, in forma testuale o grafica, consente una lettura diacronica del processo evolutivo urbano e delle presenze architettoniche significative dal viceregno al periodo borbonico e postunitario. In particolare, le fonti iconografiche disponibili per il periodo in oggetto registrano, con il progredire delle tecniche di rilievo e rappresentazione, il graduale passaggio dal vedutismo alla cartografia; si tratta però di un fenomeno non netto né definitivo, potendosi ritrovare rilievi topografici di parti della città ben precedenti alla prima pianta di Napoli levata e incisa sotto la direzione di Giovanni Carafa duca di Noja (1750-75) o, viceversa, annoverare vedute dell'intera città o di suoi scorci molto tempo dopo quella mappa. Se quindi non possono mancare nel nostro lavoro i più noti 'capisaldi' della rappresentazione urbana dalla prima età moderna fino a tutto il regno borbonico, per la prima volta vengono analizzate ed elaborate le citate mappe 'pre-catastali' (Figg. 3-5) e le piante pre- e postunitarie (Figg. 6-7).
La banca dati, consultabile in open access sui siti del CIRICE (www.iconografiacittaeuropea.uni-

processed, compared and digitally superimposed by GIS technology. The resulting product is an 'open container': the documentation available from published or unpublished sources, in textual or graphic form, allows a diachronic reading of the urban evolution process and of the significant architectural presences from the Spanish viceroyalty to the Bourbon kingdom and to the post-Unity period. In particular, the iconographic sources record, with the progress of survey and representation techniques, the gradual transition from the urban view to cartography; but it is a phenomenon that is neither absolute nor definitive, so it is possible to find topographical surveys of some parts of the city well before the first map of Naples by Giovanni Carafa, duke of Noja (1750-75); or, on the contrary, we find some views of the whole city or of its parts after that map. So, if our work cannot miss the most well-known 'cornerstones' of urban representation from the early modern age up to the Bourbon kingdom, we have analyzed and digitally elaborated for the first time the so called 'pre-cadastral' maps (Figs. 3-5) and the pre- and post-Unity maps (Figs. 6-7).
This database, which can be consulted in open access in the CIRICE website (www.iconografiacittaeuropea.unina.it) and in Biblioteca Hertziana web portal (www.biblhertz.it), can have feedback on the knowledge, cataloging and valorisation of the historical, architectural and artistic Neapolitan heritage, offering the most appropriate means for its correct management. This experience, in addition to mark a new milestone in the history of Neapolitan cartography, offers an updated methodological model in the field of historical-urban

na.it) e della Biblioteca Hertziana (www.biblhertz.it), potrà avere riscontri diretti sulla conoscenza, sulla catalogazione e sulla valorizzazione del patrimonio storico, architettonico e artistico di Napoli, offrendo i mezzi più opportuni per una corretta gestione dei beni culturali della città. L'esperienza, oltre ad aggiungere un ulteriore tassello nella storia della cartografia napoletana, offre anche un modello metodologico aggiornato nel campo più generale dell'analisi storico-urbana condotta attraverso lo strumento della grafica digitale applicata alla documentazione d'archivio.

In particolare, l'elaborazione della 'mappa vicereale' è da intendersi quale prima restituzione planimetrica della città tra la metà del Cinquecento e quella del Settecento, per la quale si è attinto a tutte le testimonianze grafiche e ai dati testuali disponibili. Segnatamente, le piante 'pre-catastali' rappresentano un repertorio grafico di grande varietà e consistenza, elaborato generalmente da ingegneri o "tavolari" su incarico di privati e religiosi, che ci offre un quadro tanto esaustivo della proprietà immobiliare quanto sconfortante per l'abnormità delle operazioni edilizie di cui si resero protagonisti i ceti 'privilegiati'. In effetti, ciò che si trae da queste piante non è solo la condizione di costante abuso in cui agirono nobili ed ecclesiastici, in deroga a qualsiasi norma urbanistica, ma quella di una pressoché totale connivenza del governo spagnolo, in mancanza, come si è visto, di un vero piano regolatore per la città. Piuttosto, i dominatori stranieri ebbero tutto l'interesse a tollerare che la città venisse disegnata da quei ceti: il risultato fu, nel corso di due secoli, la nascita della 'città dei borghi', di fatto abusiva perché

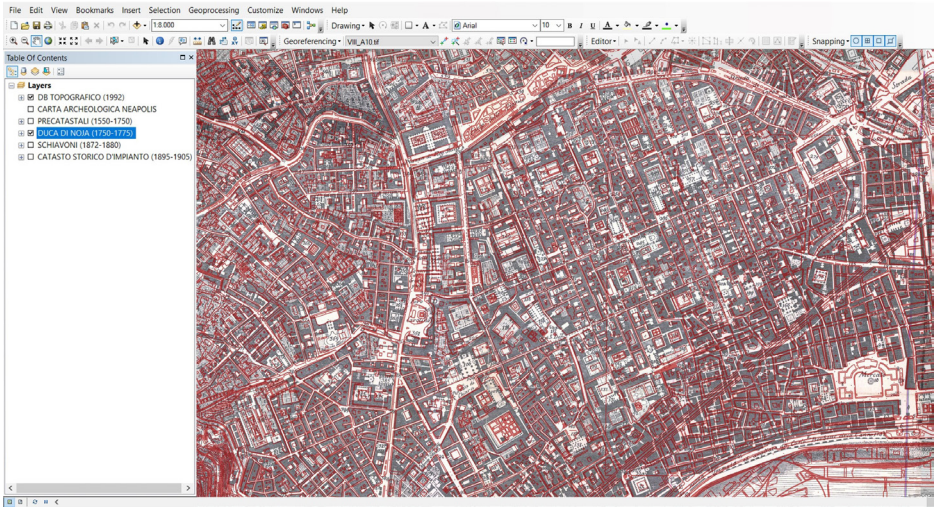
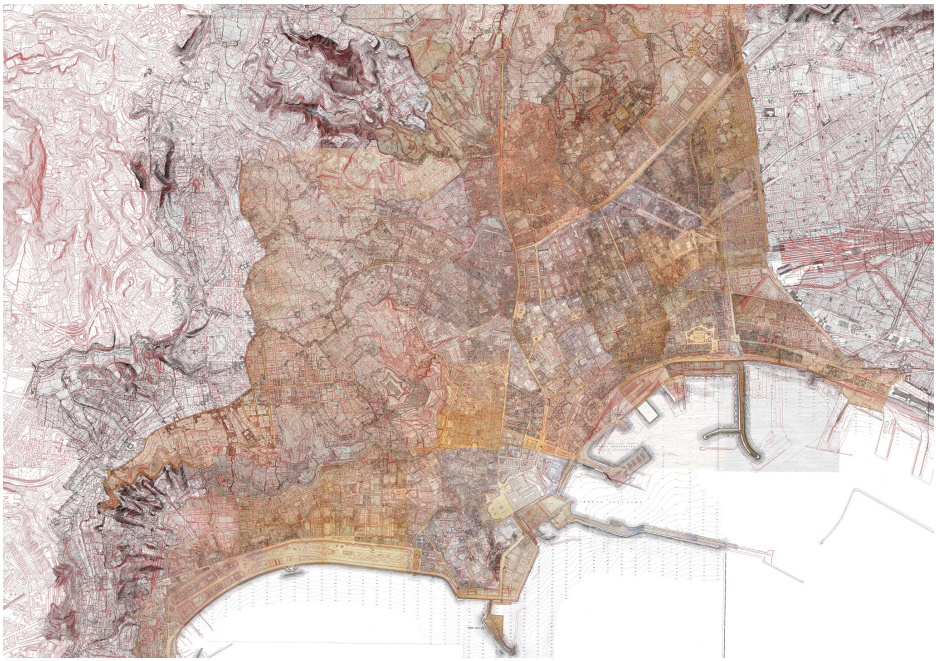


Fig. 6. CIRICE-Bibl. Hertziana, Progetto *Naples Digital Archive* (2018-20). Sovrapposizione in ambiente GIS dei layer relativi alla pianta della città di Napoli di G. Carafa duca di Noja (1750-75) e al rilievo aerofotogrammetrico attuale (in rosso); particolare con l'area della città antica.

analysis by the tool of digital graphics applied to archive documentation. Particularly, the 'viceregal map' is to be considered as the first planimetric restitution of the city between the mid-16th century and the 18th century, for which all the graphic evidence and the available textual data have been used. The 'pre-cadastral' maps represent a graphic repertoire of great variety and consistency, generally drawn up by engineers or 'tavolari' on behalf of private or religious owners: they offer us a very exhaustive picture of estate ownership, but they are disheartening for the abnormality of the building initiatives of the 'privileged' classes. In fact, these maps show not only the condition of constant abuse in which nobles and ecclesiastics acted, in derogation of any urban planning law, but an almost total connivance by the Spanish government, in the absence of a real master plan for the city. Rather,



esterna alla città ufficiale e fatta di 'tasselli regolatori' ancora ben visibili nella pianta Carafa, l'uno svincolato dall'altro, con conseguenze devastanti sulla funzionalità urbana, sulla qualità edilizia e sulle condizioni abitative. Dai grafici di archivio scaturisce dunque un disegno in gran parte inedito della città, 'fuori dal coro' del più noto repertorio storico-cartografico.
All'esterno delle mura, in aree sino ad allora in buona parte ancora agricole, la 'città dei borghi' vede in particolare la realizzazione di imponenti complessi da parte degli ordini monastici, che sorgeranno nel rispetto delle nuove norme della Controriforma, segnando il panorama di Napoli con maestose cupole e imponenti cam-

Fig. 7. CIRICE-Bibl. Hertziana, Progetto *Naples Digital Archive* (2018-20). Sovrapposizione in ambiente GIS dei layer relativi alla pianta del Comune di Napoli di F. Schiavoni (1872-80) e al rilievo aerofotogrammetrico attuale (in rosso) con riferimento all'ambito dei dodici quartieri storici.

the foreign conquerors had many interests in tolerating that the city was designed by those classes: over the course of two centuries, the result was the birth of the 'city of villages', that was effectively abusive because it was external to the official city and made of 'planning pieces' still clearly visible in the Carafa's map, one independent of the others, with devastating consequences on urban functionality, on building quality and on housing conditions. So from the archive maps an unpublished urban drawing comes out, outside the best-known historical-cartographic repertoire.
Outside the walls, in still largely agricultural areas, in the 'city of villages' many great complexes were built by the monastic orders, in compliance with the new rules of the Counter-Reformation, marking the city landscape with beautiful domes and imposing bell towers. The plan of these buildings is due to the activity of some great architects who, during the Baroque period, gave the city the face and the color that it still largely retains. But around the great monastic and noble complex and the new neighborhoods that arose with the aim of exploiting the land to achieve maximum land income, the city of the less well-off developed, made with poor houses, often dug into the tuff of the hills. The result was a chaotic urban fabric, lacking the unity that characterized Neapolis at the time of its Greek foundation (Buccaro, A. et al., 2023).

Conclusions

The 'viceregal map', which represents the main product of our project *Naples Digital Archive*, has actually the character of a cadastral map, with the precise indication the fabric evolu-

panili. Alla vicenda progettuale di queste opere è legata l'attività di grandi architetti che, nel corso della stagione barocca, daranno alla città il volto e il colore che essa, in buona parte, tuttora conserva. Ma intorno ai grandi poli monastici e nobiliari e ai nuovi quartieri sorti con il fine dello sfruttamento dei suoli per il conseguimento della massima rendita fondiaria si svilupperà la città dei meno abbienti, fatta di povere case, spesso scavate nel tufo delle colline. Ne risulterà un disegno urbano caotico e privo dell'unità che aveva caratterizzato *Neapolis* all'atto della sua Fondazione (Buccaro et al., 2023).

Conclusioni

La 'mappa vicereale', che rappresenta il principale prodotto del nostro progetto, ha in effetti il carattere di una pianta catastale, con la precisa indicazione dell'evoluzione dei lotti tratta dal confronto delle planimetrie di archivio cinque-settecentesche con le piante della città fino a tutto l'Ottocento – in particolare, con il rilievo particellare del 1895-1905 – e con l'aerofotogrammetrico attuale. Ne scaturisce così un quadro dinamico di estremo interesse ai fini della comprensione della logica aggregativa e della tipologia degli insediamenti nelle diverse parti della città storica. Ai dati grafici è stato aggregato il *database* delle fonti descrittive della consistenza immobiliare nelle diverse epoche, come le principali guide storiche della città, gli strumenti di compravendita presenti nei fondi notarili dei secoli XVII-XVIII o il cosiddetto catasto "provvisorio" o "francese", descrittivo della proprietà immobiliare in epoca napoletonica.

Un'identica metodologia di studio, basata sui più avanzati strumenti nel campo della *Digital*

tion, taken from the comparison of the sixteenth-eighteenth century archive maps with those drawn up to the nineteenth century –in particular, with the post-Unity cadastral survey (1895-1905)– and with the current aerial photography. The result is a dynamic picture, that is very interesting for the purposes of understanding the urban aggregative logic and the typology of settlements in the different parts of the historic city. The database of the descriptive sources of the estate consistency during the various ages was added to the graphic data, such as the main historical guides of the city, the purchase and sale instruments existing in the notarial archive funds of the 17th-18th centuries and the so-called 'provisional' or 'French cadastre', which describes the private estate during the French Decade (1806-1815).

An identical study methodology, based on the most advanced tools in the field of *Digital Urban History*, has been recently adopted by CIRICE in the project *Forma Urbis Neapolis* (2020-23), which results in the Digital map of Neapolis, present in our website and in the homonym book (Buccaro, A. et al., 2023): in this study, the urban plan of the ancient Greek city –dating back to the end of the 6th century BC, up to its last configuration in the Hellenistic period– has been reconstructed by systematizing a large mass of bibliographic, documentary, iconographic and cartographic data, combined with the survey of all known archaeological discoveries and with the geomorphological data: this authentic 'stone document' is still intact, as the 'first page' of the long urban history of Naples, never deleted by the described expansion in the modern age.

Urban History, è stata recentemente adottata dal CIRICE nel progetto *Forma Urbis Neapolis* (2020-23), che ha avuto esito nella mappa digitale di Neapolis e nell'omonimo volume a stampa (Buccaro et al., 2023): nello studio è stato ricostruito, mettendo a sistema un'enorme messe di dati bibliografici, documentari, iconografici e cartografici, uniti ai rilievi dei rinvenimenti archeologici finora noti e ai dati geomorfologici, l'impianto urbano di fondazione della colonia greca neapolitana, databile alla fine del VI secolo a.C., fino alla sua ultima configurazione in età ellenistica; un autentico 'documento di pietra' che permane intatto ai nostri giorni, quale 'prima pagina' della lunga vicenda evolutiva della città, mai cancellata dai descritti ampliamenti di età moderna.

Bibliografia

Celano, C., Chiarini, G. B. (1856-1860). *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della citta di Napoli divise dall'autore in dieci giornate raccolte dal can. Carlo Celano; con aggiunzioni (...) per cura del cav. Giovanni Battista Chiarini*, IV. Napoli: Stamp. Paci.

Colombo, G. (1895-1896). *La strada di Toledo*. Napoli nobilissima, IV, 41-46.

Pane, G. (1964). La villa Carafa e la storia urbanistica di Pizzofalcone. *Napoli nobilissima*, IV, 133-148.

Hamberg, P.G. (1965). Vitruvius, fra Giocondo and the City Pian of Naples. *Acta Archeologica*, 36, 105-125.

Doria, G. (1967). *Via Toledo*, Napoli: Di Mauro.

Bayon, D.C. (1968). Un precursor del urbanismo moderno en Nápoles: Don Pedro de Toledo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 219, 524-541.

Pane, G. (1975). Pietro di Toledo viceré urbanista. *Napoli nobilissima*, XIV, I, 81-95, II, 161-182.

Cantone, G. (1984). *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*. Napoli: Ediz. Scientifiche Italiane.

Colletta, T. (1985). Napoli. La cartografia pre-catastale. *Storia della Città*, 34/35, 59-72, 142-146.

Buccaro, A. (1989). Dal Molo Grande a Castel Sant'Elmo. Origini ed evoluzione di un segno urbano. *Agorà*, 3, 49-50.

Buccaro, A. (a cura di) (1991). *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*. Napoli: Cuen Edizioni.

Alisio, G.C., Buccaro, A. (1994). Storia e disegno urbano nell'area di Montecalvario dal piano vicereale ai programmi di Ferdinando II. In Bisogni, S. (a cura di). *Napoli: Montecalvario questione aperta. Teorie, analisi e progetti*, 23-31. Napoli, Clean Edizioni.

Alisio, G.C., Buccaro, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*. Napoli: Electa Napoli.

Cardone, V. (2003). *Pedro Luis Escrivá ingegnere militare del Regno di Napoli*. Salerno: Cues.

Pessolano, M.R. (2008). Napoli e il regno fra antiche fortezze e nuove proposte. In: Amirante, G., Pessolano, M.R. (a cura di). *Territorio, fortificazioni, città. Difese del Regno di Napoli e della sua capitale in età borbonica*. Napoli: Ediz. Scientifiche Italiane.

Buccaro, A. (2011). *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, t. I. Poggio a Caiano/Napoli: CB Edizioni/Ediz. Scientifiche Italiane.

Pessolano, M.R. (2013). L'addizione di Pedro de Toledo e la 'Ciudad antigua de Nápoles'. In: Denunzio, A.E., Di Mauro, L., Muto, G., Schuetze, S., Zezza, A. (a cura di). *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano ed il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Atti del Convegno (Napoli, 20-22 ottobre 2011). Napoli, Arte'm.

Buccaro, A. (2016). Napoli e Pozzuoli in età vicereale: ritratti dell'evoluzione urbana. In: Sánchez García, E. (a cura di). *Rinascimento Meridionale. Napoli e il Viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, 707-732. Napoli: Tullio Pironti Editore.

Buccaro A., Michalsky T. (2020). Il ruolo degli ordini religiosi nella costruzione della Napoli vicereale: l'immagine digitale della città moderna nel progetto CIRICE-Hertziana. In: Pretelli, M., Tamborrino, R., Tolic, I. (a cura di). *La Città Globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, t. B: Battilani, P., Maglio, A., Mocarelli, L. (a cura di). Città aperte/Città chiuse. Istituzioni, politiche, competizione, diritti, 512-521. Torino, AISU International.

Buccaro A., Mele A., Tauro T. (2023). *Forma Urbis Neapolis. Genesi e permanenza del disegno della città greca*. Napoli: arte'm.

Concretezza costruttiva e esito sull'immagine della città delle opere pubbliche di Pedro Antonio de Aragón viceré di Napoli dal 1666 al 1672

Constructive pragmatism and impact on the city's image of public buildings of Pedro Antonio de Aragón viceroy of Naples from 1666 to 1672

Maria Teresa Como[1]

Pedro Antonio Ramón Folch de Cardona (1611-1690)[2], comunemente noto come Pedro Antonio de Aragón (Fig. 1) per brevità e la rimarchevole discendenza aragonese, fu viceré di Napoli dal 1666 al 1672, appena dopo il cardinale Pascual de Aragón suo fratello, a cui era anche di seguito succeduto come ambasciatore a Roma dal 1662 al 1666.

Nei sei anni di governo napoletano Pedro Antonio si impegnò in modo significativo, non comune tra i viceré, nella realizzazione in tempi sensibilmente brevi di opere pubbliche per la città per funzioni militari, di abbellimento, di assistenza, sanitarie, religiose e amministrative, tutte comunque in emblematica rappresentanza dell'autorità regia.

Le ragioni politiche sottese alle diverse azioni, lette nel quadro della monarchia spagnola, nella

[1] Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, Dipartimento di Scienze umanistiche, mariateresa.como@unisob.na.it

[2] Blanco Fernández, 2009.

A PAGINA 60:
Lievin Cruyl, *Veduta del Palazzo Reale di Napoli*, disegno su pergamena, 1673. Firenze, Villa del Poggio Imperiale (Spinosa, 1990, p. 123, dettaglio).

Fig. 1. Ritratto equestre di Pedro Antonio de Aragón, antiporta al volume redatto dal viceré (Ramon Folch de Cardona, 1671) | Equestrian portrait of Pedro Antonio de Aragón, Antiporta to the volume written by the Viceroy (Ramon Folch de Cardona, 1671).

Pedro Antonio Ramón Folch de Cardona (1611-1690)[2] (Fig. 1) –commonly known as Pedro Antonio de Aragón for brevity and his remarkable Aragonese ancestry– was Viceroy of Naples from 1666 to 1672, just after his brother Cardinal Pascual de Aragón, whom he also succeeded as ambassador to Rome from 1662 to 1666.

In the six years of his Neapolitan rule, Pedro Antonio made a significant commitment, uncommon among viceroys, to the realisation of public works for the city in a remarkably short time, for military, embellishment, health, religious and administrative functions, all of them emblematically representing the royal authority.

Fig. 2. Antiporta di Giovanni Verino al volume Petra (1668) | Antiporta of Giovanni Verino to the volume Petra (1668).

realtà locale, e per utilità personale, sono state rimarcate (Galasso, 1982; Hernando Sánchez, 1997), qualificando la peculiare figura del viceré, simile ad un principe in emulazione dei primi re "spagnoli" alla base del suo ramo familiare.
Attraverso poi la lettura dei caratteri delle opere e dei temi figurativi visitati negli apparati deco-

Fig. 3. Antiporta di Federico Pesche al volume Pandolfi (1671) | Antiporta of Federico Pesche to the volume Pandolfi (1671).

The political reasons behind the various actions, read in the framework of the Spanish monarchy, in the local context, and for personal benefit, have been underlined (Galasso, 1982; Hernando Sánchez, 1997), qualifying the peculiar figure of the viceroy, similar to a prince in emulation of the first 'Spanish' kings at the base of his family branch. Through then reading the characters of the works and the figurative themes visited in the decorative

Fig. 4. Lievin Cruyl, *Prospectus Regiae Urbis Neapolis*, inchiostro acquerellato su pergamena, 1675 (Napoli, Certosa e Museo di San Martino). | Lievin Cruyl, *Prospectus Regiae Urbis Neapolis*, watercoloured ink on parchment, 1675 (Napoli, Certosa e Museo di San Martino; from Antonelli, 2012, pp. 308-309).

rativi, le intenzioni politico culturali sono state puntualmente rilevate, sottolineandone il legame ravvisabile con il primo re aragonese e lo strumento persuasivo della celebrazione in testi coevi (Carrió Invernizzi, 2003; 2006; 2007; 2008). Tra il primo e il secondo anno di governo Pedro Antonio avviò in città il complesso delle opere di Stato. L'antiporta del volume di Carlo Petra del 1668 (Fig. 2) – che motiva il trasferimento, fortemente voluto da Pedro Antonio, da San Domenico Maggiore in Napoli al Monastero di Santa Maria de Poblet delle spoglie del primo re di Napoli de Aragón, Alfonso I – rappresenta ai piedi di un monumento al viceré le allegorie di quattro funzioni pubbliche con pergamene delle prime opere già compiute a quei fini: la Darsena per l'adeguamento del porto, il Quartiere militare in capo a Pizzofalcone, l'Ospizio per i poveri senza dimora sulle colline e l'Armeria allestita in Castel Nuovo. Nell'immagine al testo elogiativo l'Ospizio per i poveri (Fig. 3)[3], redatto dal nuovo candidato governatore nel 1671[4], sono invece sei

[3] Pandolfi, 1671; pubblicato sia in lingua spagnola che italiana (published in both Spanish and Italian).

[4] Petroni, 1864.

apparatuses, the political and cultural intentions were punctually detected, emphasising the recognisable link with the first Aragonese king and the persuasive tool of celebration in contemporary texts (Carrió Invernizzi, 2003; 2006; 2007; 2008).
Between the first and second year of his rule, Pedro Antonio initiated the complex of state works in the city. The antiporta of Carlo Petra's volume of 1668 (Fig. 2) –which motivates the transfer, strongly desired by Pedro Antonio, from San Domenico Maggiore in Naples to the Monastery of Santa Maria de Poblet of the remains of the first king of Naples de Aragón, Alfonso I– depicts at the foot of a monument to the viceroy the allegories of four public functions with parchments of the first works already completed for those purposes: the *Darsena* for the adaptation of the port, the Military Quarter at the head of Pizzofalcone, the Hospice for the homeless poor in the hills and the Armoury set up in Castel Nuovo.
In the image to the text lauding the Hospice for the Poor (Fig. 3)[3], drafted by the new candidate governor in 1671[4], there are six parchments, which show, at the base of Pedro Antonio's equestrian portrait, the state works completed at the end of his vicereign and listed as follows: The Armoury, the *Darsena*, the Hospice for the Poor, the Thermal Baths at Campi Flegrei for public health, the Military Quarter and the *Eremo* of Suor Orsola, the female convent to protect the city and the kingdom.
Of these actions promoted by Pedro Antonio, what is striking is the brevity of the construction time and at the same time the satisfied, always celebrated, completion, also a rare occurrence in the Neapolitan building history of the viceroyal age. Going into the details of the individual events, their concrete realisation appears to be guided by

le pergamene, che mostrano, alla base del ritratto equestre di Pedro Antonio, le opere di Stato completate al termine del suo viceregno e così elencate: L'Armeria, la Darsena, l'Ospizio per i poveri, i Bagni termali ai Campi Flegrei per la salute pubblica, il Quartiere militare e l'Eremo di Suor Orsola a protezione della città e del regno. Di queste azioni promosse da Pedro Antonio colpisce la brevità dei tempi di realizzazione e insieme il soddisfatto, sempre celebrato, completamento, caratteristica anche questa rara nella storia edilizia napoletana di età vicereale. Entrando nel merito delle singole vicende, il loro concreto compimento appare guidato da spregiudicate disposizioni per intenzioni personali di governo e, inscindibilmente, da una particolare concretezza costruttiva[5] volta a risolvere la contingenza, a trovare soluzioni tecniche e pratiche capaci di portare al termine le opere – soprattutto quelle già in precedenza auspicate o avviate, ma che non si era riusciti ad eseguire – o ad adattare o rinnovare spazi e strutture preesistenti per le nuove intenzioni. Con questo modo di procedere, nessuna opera promossa da Pedro Antonio può dirsi del tutto una nuova edificazione e dunque un'architettura di qualità di quel determinato momento storico culturale, perché mai autonoma da storie pregresse. Il rimaneggiare le preesistenze nelle attività costruttive della città è caratteristico dell'edilizia napoletana in Età moderna[6], ma trova nelle opere edilizie di Pedro Antonio una sua speciale declinazione. Le espressioni di tecnici e architetti, impegnati a dare forma in tempi brevi alle intenzioni del viceré, appaiono infatti significative proprio per quelle soluzioni tecniche e formali scelte per adattarsi a elementi preesistenti, primi fra tutti

[5] È significativo che Pedro Antonio fu autore di un testo tecnico per il progetto geometrico dell'architettura militare pubblicato a Napoli nel 1671 (Ramon Folch de Cardona, 1671) e possedeva inoltre una ricca biblioteca (Bordona, 1948, 1950; Padrosa Gorgot, 2021) | It is significant that Pedro Antonio was also the author of a technical text for the geometric design of military architecture published in Naples in 1671 (Ramon Folch de Cardona, 1671) and had a rich library (Bordona, 1948, 1950; Padrosa Gorgot, 2021).

[6] Secondo un sottolineato processo di trasformazione continua degli edifici e la conseguente sovrapposizione delle identità degli artefici (Lenzo, 2011, p. 262) | According to an emphasised process of continuous transformation of the buildings and the consequent overlapping of the identities of the architects (Lenzo, 2011, p. 262).

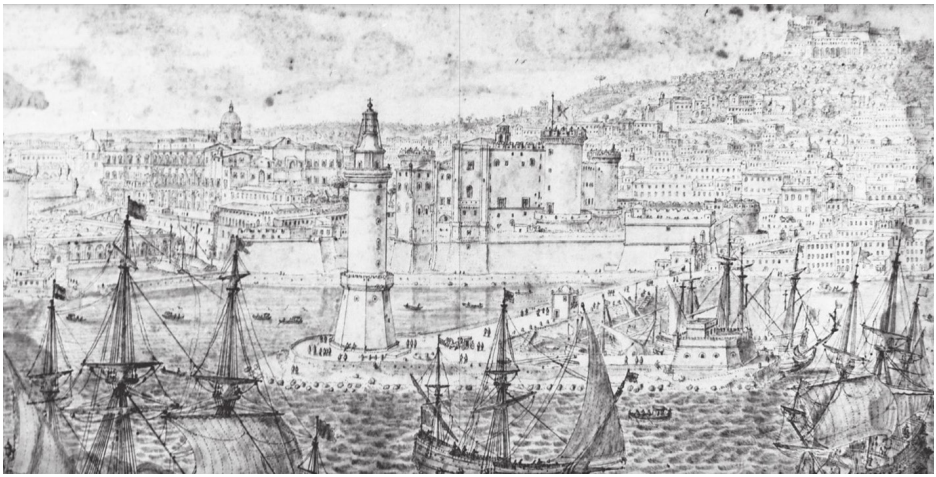


Fig. 5. Lievin Cruyl, *Veduta di Castel Nuovo*, disegno su pergamena, 1673 (Firenze, Villa del Poggio Imperiale; https://catalogo.beniculturali.it/detail/ | Lievin Cruyl, *Veduta di Castel Nuovo*, drawing on parchment, 1673 (Firenze, Villa del Poggio Imperiale; https://catalogo.beniculturali.it/detail/

unscrupulous dispositions for personal governmental intentions and, inseparably, by a distinctive constructive concreteness[5] aimed at resolving the contingency, at finding technical and practical solutions capable of bringing works to completion –especially those previously hoped for or begun, but which had failed to be executed– or at adapting or renovating pre-existing spaces and structures for new intentions. With this way of proceeding, no work promoted by Pedro Antonio can be said to be entirely a new construction and therefore a quality architecture of that specific historical cultural moment, because it is never autonomous from previous histories. The reworking of pre-existing elements in the city's building activities is characteristic of Neapolitan construction in Early Modern period[6], but it finds its special declination in Pedro Antonio's building works. The expressions of technicians and architects, engaged in giving shape in a short time to the viceroy's intentions, appear in fact significant precisely for those

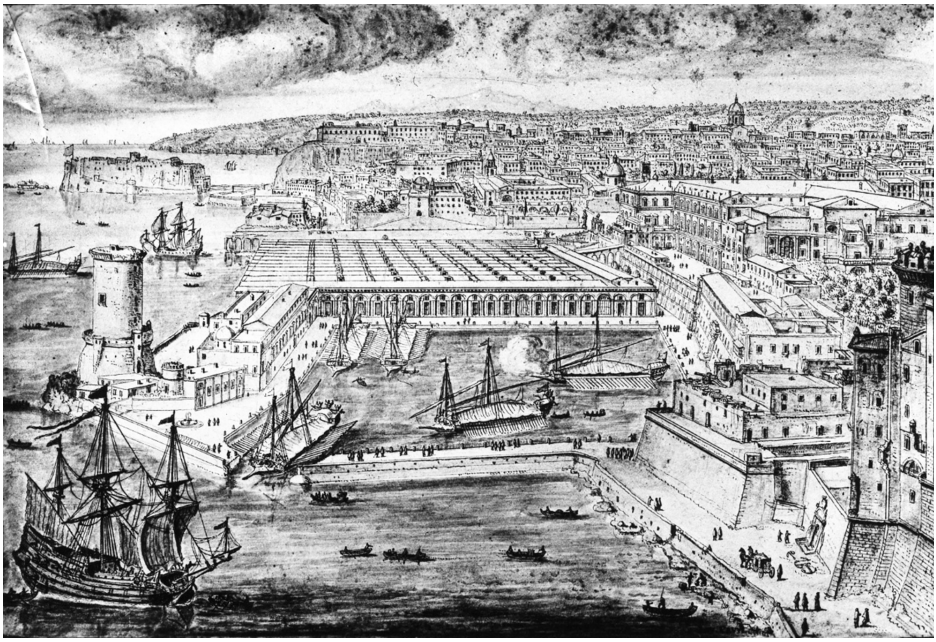
le forme della città, in una sorta di riuso, strumentale al completamento e al protagonismo delle opere nel panorama urbano. Per queste ragioni, nel riconoscimento dei valori, e dunque di quegli aspetti delle opere edilizie di Pedro Antonio d'Aragón che chiedono memoria e tutela, le tecniche e le pratiche utilizzate per quel determinato contesto emergono come caratteri significativi, così che i modi e gli strumenti operativi divengono testimonianze rappresentative, più dell'eventuale riconoscimento delle individualità di autorevoli artefici.

Le opere realizzate sono tutte marcate da un'intenzionale visibilità, che si riflette nella scelta dei luoghi di insediamento nel contesto del panorama urbano e in un accentuato uso didascalico dell'apparato decorativo come strumento di comunicazione. La messa in esercizio delle opere pubbliche promosse da Pedro Antonio, come allestimenti decorativi nel fruire della città atti a "rinegoziarne" gli spazi, è stato interpretato come un peculiare uso dei luoghi per la rappresentazione del cerimoniale barocco (Mauro, 2020, pp. 180-196); ciò sottolinea pertanto il protagonismo delle forme del contesto al fine della messa in scena. Le opere pubbliche di Pedro Antonio occupano e segnano luoghi strategici dello scenario urbano, lungo gli assi, agli incroci o come fuochi prospettici delle salite sulle colline all'intorno della città. Possono così cogliersi percorrendo la città dai suoi punti panoramici per orografia, così come, tradizionalmente, la città tutta con i suoi "contorni"[7] può osservarsi dallo specchio marino del golfo. La visione della città di fine Seicento rilevabile nell'iconografia storica è in tal senso esemplificativa di questa strategia e dell'incidenza delle opere urbane di Pedro

[7] Utilizzando il termine riferito tradizionalmente alle aree al perimetro della città integranti la sua immagine completa, come evidente nell'iconografia storica e poi suggellato per rappresentazione e denominazione dalla *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa duca di Noja del 1775 | Using the term traditionally referred to the areas on the city's boundaries that make up its complete image, as evident in historical iconography and later set down in representation and denomination by the *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* of Giovanni Carafa duca di Noja in 1775.

technical and formal solutions chosen to adapt to pre-existing elements, first and foremost the forms of the city, in a sort of reuse, instrumental to the completion and prominence of the works in the urban landscape. For these reasons, in the recognition of values, and thus of those aspects of Pedro Antonio d'Aragón's building works that call for memory and protection, the techniques and practices used for that specific context emerge as significant characteristics, so that the operative methods and tools become representative testimonies, more so than the eventual recognition of the individualities of outstanding craftsmen.
The works realised are all marked by an intentional visibility, which is reflected in the choice of locations in the context of the urban landscape and in an accentuated didactic use of the decorative apparatus as a communication tool. The implementation of the public works promoted by Pedro Antonio, as decorative set-ups in the fruition of the city aimed at 'renegotiating' its spaces, has been interpreted as a peculiar use of places for the representation of the Baroque ceremonial (Mauro, 2020, pp. 180-196); this therefore emphasises the prominence of the context's forms for the purpose of staging. Pedro Antonio's public works occupy and mark strategic places in the urban scenario, along axes, at intersections or as perspective fires on the hillsides around the city. They can thus be grasped as one travels through the city from its vantage points by orography, just as, traditionally, the whole city with its 'contours'[7] can be observed from the gulf's sea mirror. The vision of the city at the end of the 17th century detectable in historical iconography is in this sense illustrative of this strategy and of the incidence of Pedro Antonio de Aragón's urban works in the image of the city.

A PAG. 71:
Fig. 6. Fig. 6. Lievin Cruyl, *Veduta dell'Arsenale di Napoli*, disegno su pergamena, 1673 (Firenze, Villa del Poggio Imperiale; https://catalogo.beniculturali.it/detail/ | Lievin Cruyl, *Veduta dell'Arsenale di Napoli*, drawing on parchment, 1673 (Firenze, Villa del Poggio Imperiale; https://catalogo.beniculturali.it/detail/



Antonio de Aragón nell'immagine della città. Il piccolo *Prospectus Regiae Urbis Neapolis*[8] (Fig. 4) di Lievin Cruyl[9], che ritrae idealmente Napoli e i suoi contorni dall'alto del golfo - da un punto di vista leggermente più lontano della precedente celebre veduta di Alessandro Baratta[10], tale da coglierne, pur nella minuta rappresentazione, l'espansione dei borghi e le recenti modifiche nel tessuto storico — e le tre viste di Castel Nuovo, dell'Arsenale e di Palazzo Reale (Figg. 5-7)[11], appena successivi agli anni del vice regno di Pedro Antonio, documentano il rinnovato aspetto della città segnato dai nuovi interventi. Le sei opere pubbliche, insediate celermente in monumenti e punti nevralgici dell'affaccio sul golfo della città, sono ben individuabili nel piccolo

[8] Di Mauro, 1990.

[9] Jatta, 1992; solo sulla produzione romana il precedente Jatta & Connors, 1989 | Jatta, 1992; only on Roman production the previous Jatta & Connors, 1989.

[10] Baratta, 1986.

[11] Langedijk, 1961.

Lievin Cruyl's[8] The small *Prospectus Regiae Urbis Neapolis* (Fig. 4)[9], which ideally portrays Naples and its surroundings from above the gulf –from a slightly more distant point of view than the previous famous city view by Alessandro Baratta[10], so as to capture, despite the minute representation, the expansion of the suburbs and the recent changes in the historical fabric– and the three views of Castel Nuovo, the Arsenal and the Royal Palace (Figs. 5-7)[11], just after the years of the vice-reign of Pedro Antonio, document the renewed appearance of the city marked by new interventions. The six public works, swiftly settled in monuments and focal points of the city's gulf view, are clearly recognisable in the small *Prospectus* of the city of Cruyl, as signs of its historical image because they are related to forms and pre-existences. Also significant is Lievin Cruyl's choice of three representations of the port area, outlining the same urban sector from different points. Most of the interventions made by Pedro Antonio are gathered here, organically arranged around the governmental seat of the viceroy, as in a business centre; joint observation guides one to read the relationships between the buildings, marked by the viceroy's interventions.

The first monument affected was Castel Nuevo on the port, the highest memory of Alfonso I of Aragon's renovations, placing the Armoury in the large *Gran Sala*[12], designed, like the castle's stone skin, by Guillem Sagrera for the Crown of Aragon, and the granary for the troops in one of the towers. Thus, the monumental Aragonese castle was provided by "Sua Eccellenza, dipendente da quella Real Casa, di nuove provisioni, da vivere e da combattere", as Nicolò Caputo (1667) reports in celebrating the viceroy's Aragonese lineage[13]. In Cruyl's three views, the flag with crossed arms

Prospectus della città di Cruyl, come segni della sua immagine storica perché relazionati a forme e preesistenze. È significativa poi la scelta di Lievin Cruyl di tre rappresentazioni dell'area del porto, che tratteggiano da punti diversi lo stesso settore urbano. Qui sono raccolti gran parte degli interventi apportati da Pedro Antonio, organicamente disposti intorno alla sede governativa del viceré, come in un centro direzionale; l'osservazione congiunta guida a leggere le relazioni tra gli edifici, segnate dagli interventi del viceré.
Il primo monumento toccato fu Castel Nuovo sul porto, memoria massima dei rinnovamenti di Alfonso I d'Aragón, sistemando l'Armeria nel grande invaso della Gran Sala[12], ideata, come la pelle lapidea del castello, da Guillem Sagrera per la Corona d'Aragón, e il granaio per le truppe in una delle torri. Cosicché il monumentale castello aragonese fu dotato "da Sua Eccellenza, dipendente da quella Real Casa, di nuove provisioni, da vivere e da combattere", come riferisce Nicolò Caputo (1667) nel celebrare la discendenza aragonese del viceré[13]. Nelle tre vedute di Cruyl la bandiera con le armi incrociate che sventola sulla torre del Beverello di Castel Nuovo sembra segnalare la nuova opera. L'armeria era una complessa e vasta impalcatura lignea a traliccio di scaffalature e sistemi di scale, aggrappata alle pareti della Gran Sala di ventisei metri per lato, schematicamente rappresentata nelle pergamene. L'incendio del 1919 la incenerì, danneggiando anche i costoloni lapidei della grande cupola muraria; la documentazione fotografica successiva, precedente il restauro della Gran Sala, mostra le tracce degli innesti della struttura nelle murature perimetrali, svelando la grande macchina lignea dimenticata[14].

[12] Sullo specifico degli aspetti tecnico costruttivi della volta della Gran Sala vedi Como, 2018 | On the specific technical construction aspects of the Gran Sala vault see Como, 2018.

[13] Caputo, 1667, p. 14.

[14] Filangieri, 1934, p. 149.

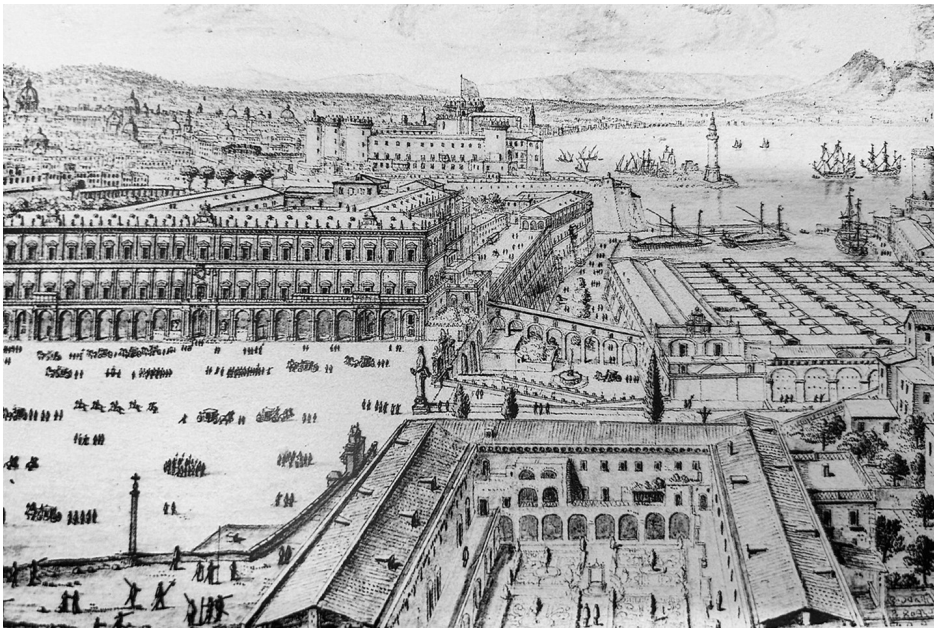


Fig. 7. Lievin Cruyl, *Veduta del Palazzo Reale di Napoli*, disegno su pergamena, 1673 (Firenze, Villa del Poggio Imperiale; da Spinosa, 1990, p. 123) | Lievin Cruyl, *Veduta del Palazzo Reale di Napoli*, drawing on parchment, 1673 (Firenze, Villa del Poggio Imperiale; from Spinosa, 1990, p. 123).

waving over the Beverello tower of Castel Nuovo seems to signal the new opera. The Armoury was a complex and vast wooden latticework of shelving and stair systems, attached to the walls of the Great Hall, twenty-six metres on each side, schematically depicted in the parchments. The fire of 1919 burned it down, also damaging the stone ribs of the great masonry dome; the subsequent photographic documentation, prior to the restoration of the *Gran Sala*, shows the traces of the structure's grafts in the surrounding masonry, revealing the great forgotten wooden machine[14].

The renovation of the harbour, attempted at the end of the previous century with Domenico Fontana's project for a new wide pier in *pietre gittate*[15], but unresolved, also due to opposition from local

Il rinnovamento del porto, tentato a fine del secolo precedente con il progetto di Domenico Fontana, ma non risolto, anche per l'opposizione dei tecnici locali[15], di un nuovo ampio molo in "pietre gittate"[16], fu approntato nel 1666 con un espediente proposto da tecnici non propriamente nei ranghi, che si erano promossi al viceré per la riuscita dell'opera[17]. Anziché l'impegnativa costruzione in acqua di un lungo molo ad abbracciare un esteso specchio di mare, la Darsena fu ottenuta attraverso scavo, ricavando un contenuto bacino artificiale nelle aree libere al piede di Palazzo Reale, tra l'Arsenale, la torre San Vincenzo e Castel Nuovo. Fu rimarcato che la riuscita dell'opera si doveva al rispetto delle indicazioni degli antichi, con l'uso della pozzolana per la malta, così come si era fatto nella costruzione dell'antico molo aragonese e come anche i tecnici locali avevano suggerito in opposizione a Fontana, indicando il metodo delle "casse gittate" per la costruzione del molo: "la Darsena che si sta facendo si rapporta a quanto fece il suo predecessore col molo e gli antichi con l'uso della pozzolana, a differenza della non riuscita opera del Fontana"[18]. Nonostante le difficoltà esecutive emerse - l'acqua entrava copiosa in corso di scavo e la si doveva drenare – che condussero al rientro dei tecnici ufficiali, Francesco Antonio Picchiatti e Donato Cafaro, la Darsena poté inaugurarsi in pompa magna il 25 luglio del 1668. Cerimonie, epigrafi celebrative e narrazioni accompagnavano le opere, legando ogni atto del viceré agli altri, puntualmente elencati; spesso associando una corpulenta produzione statuaria, a ritrarre il re, il re "antenato", il viceré o personifica-

[15] I riferimenti alle tracce documentali sono riportati in Ippoliti, 2008 e Lenzo, 2011 | References to documentary traces can be found in Ippoliti, 2008 and Lenzo, 2011.

[16] Come nella descrizione tecnica di Fontana riportata da Lenzo, 2011 | Released stones in the sea, as in the technical description of Fontana given by Lenzo, 2011.

[17] Su vicende e protagonisti: Colombo, 1894; Strazzullo, 1969; Sladek, 1993; Colletta, 2006; Verde, 2007, pp. 25-28; Abetti, 2015, pp. 113-116 | On events and protagonists: Colombo 1894; Strazzullo, 1969; Sladek, 1993; Colletta, 2006; Verde, 2007, pp. 25-28; Abetti, 2015, pp. 113-116.

[18] Caputo, 1667, p. 17.

technicians[16], was prepared in 1666 with an expedient proposed by technicians not proper in the ranks, who had promoted themselves to the viceroy for the success of the work[17]. Instead of the challenging construction of a long pier in the water to embrace a vast area of sea, the *Darsena* was obtained by excavation, carving out a contained artificial basin in the vacant areas at the foot of the Royal Palace, between the Arsenal, the San Vincenzo tower and Castel Nuovo. It was emphasised that the success of the work was due to respecting the indications of the ancients, with the use of "pozzolana" for the mortar, as had been done in the construction of the ancient Aragonese pier and as local technicians had also suggested in opposition to Fontana, indicating the method of *casse gittate* (released formworks in the sea) for the construction of the pier: "la Darsena che si sta facendo si rapporta a quanto fece il suo predecessore col molo e gli antichi con l'uso della pozzolana, a differenza della non riuscita opera del Fontana"[18]. In spite of the executive difficulties that emerged –water was pouring in copiously during excavation and had to be drained– which led to the return of the official technicians, Francesco Antonio Picchiatti and Donato Cafaro, the *Darsena* was able to be inaugurated with great pomp on 25 July 1668. Ceremonies, celebratory epigraphs and narratives accompanied the works, linking each act of the viceroy to the others, punctually listed; often associating a corpulent statuary production, portraying the king, the 'ancestor' king, the viceroy or personifications of places and environments of the kingdom and his lineage. Pedro Antonio displayed efficiency in the management of public water, a sign of prosperity and technical ability, promoting the restoration of fountains

zioni di luoghi e ambienti del regno e della sua casata. Pedro Antonio ostentò efficienza nella conduzione dell'acqua pubblica, contrassegno di prosperità e capacità tecnica, promuovendo il restauro delle fontane e l'inserimento di nuove, che insinuandosi nel corpo della città, lungo i flussi di percorrenza, garantivano in modo analogamente didascalico una continua propaganda. Studiato con questi mezzi è il sistema architettonico e decorativo dei percorsi su più quote tra il Largo di Palazzo, la Darsena e Castel Nuovo, ritratti nelle tre vedute del porto di Cruyl. Dopo una prima fontana del re al piede del fossato di Castel Nuovo prospettante sulla Darsena, una strada pensile in tre rampe con 5 fontane accompagnava, in forma

Fig. 8. Le statue dei fiumi Ibero e Tago disposte da Pedro Antonio al piede dello scalone di Palazzo Reale nel dipinto di Antonio Dominici, *Lo scalone reale con il corteo nuziale delle principesse di Borbone*, olio su tela, del 1790 (Napoli, Palazzo Reale; da Antonelli, 2012, p. 197) | The statues of the Iberian and Tagus rivers arranged by Pedro Antonio at the foot of the Royal Palace staircase in the painting by Antonio Dominici, *Lo scalone reale con il corteo nuziale delle principesse di Borbone*, oil on canvas, 1790 (Napoli, Palazzo Reale; from Antonelli, 2012, p. 197).

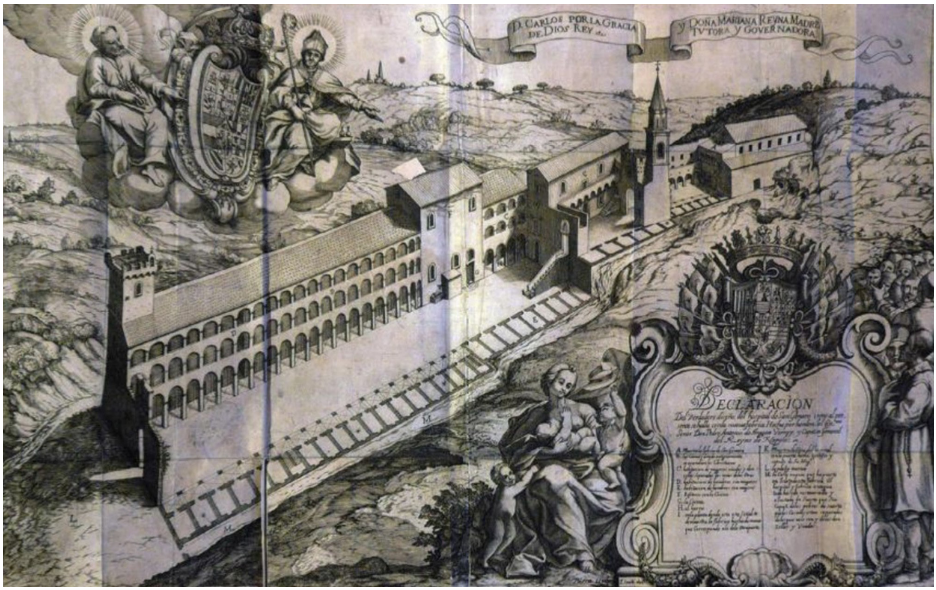


Fig. 9. Federico Pesche, incisione a descrizione dell'Ospedale dei Poveri dei Santi Pietro e Gennaro voluto da Pedro Antonio, al termine del volume Pandolfi (1671) (da Antonelli, 2012 pp. 164-165) | Federico Pesche, engraving to describe the Hospital of the Poor of Santi Pietro and Gennaro commissioned by Pedro Antonio, at the end of the volume Pandolfi (1671) (from Antonelli, 2012 pp. 164-165). Imperiale; from Spinosa, 1990, p. 123).

and the insertion of new ones, which insinuated themselves into the body of the city, along the flowing streams, guaranteeing in a similarly didactic way a continuous propaganda. Studied by these means is the architectural and decorative system of the multi-levelled paths between the Largo di Palazzo, the *Darsena* and Castel Nuovo, portrayed in the three views of the port of Cruyl. After an initial king's fountain at the foot of Castel Nuovo overlooking the *Darsena*, a pensile street in three flights with five fountains accompanied, in the form of a promenade, the route up to the Largo di Palazzo, marked in its opening towards the sea by the statue of the *Gigante di Palazzo*, the ancient statue of Jupiter, previously found in Pozzuoli, intentionally placed here and completed by the viceroy as the fulcrum of the articulated

di passeggio, la salita al Largo di Palazzo, segnato nell'apertura verso il mare dalla statua del *Gigante di Palazzo*, la statua antica di Giove, precedentemente rinvenuta a Pozzuoli, qui intenzionalmente disposta e completata dal viceré a fulcro dell'articolato centro direzionale ristabilito con il Palazzo Reale, il porto e la difesa. Pedro Antonio volle portare l'acqua anche nel cortile del palazzo e lo magnificò disponendo ai piedi della monumentale scala a doppia rampa[19], le statue dei fiumi Ibero e Tago (Fig. 8), e allo smonto quella del fiume Aragona. Associando, alle sei principali opere pubbliche su nominate, le sistemazioni intorno al palazzo e al porto e il complesso delle fontane urbane, il numero degli interventi di Pedro Antonio sale ad 11, come indicato in allegoria nell'incisione illustrativa al panegirico in versi delle opere compiute da Pedro Antonio scritto da Juan Antonio García[20].

Nel recupero del sistema idrico urbano l'unica nuova fontana fu la quella di Monteoliveto[21], le altre furono restaurate, anche con vaste integrazioni in stucco alla statuaria[22], rapide nell'esecuzione. Pedro Antonio fece rimettere in funzione anche le sette fontane di Poggio Reale danneggiate con la rivoluzione del 1647. Disposte nel 1604 dal duca di Benavente sul prolungamento della strada pubblica che conduceva da Porta Capuana alla villa aragonese di Poggio Reale[23], ne erano parte integrante, così che il restauro, come si diceva[24], riportò a nuova gloria la memoria dei suoi avi.

Sulle colline a corona della città Pedro Antonio trasformò l'ospedale di San Gennaro - primo atrio all'omonima chiesa *extra moenia* accanto alle catacombe[25], fatto erigere da Oliviero Carafa in Età

[19] Disegnata nel 1650 da Francesco Antonio Picchiatti per il conte d'Oñate (Verde, 2003) | Designed in 1650 by Francesco Antonio Picchiatti for the Count of Oñate (Verde, 2003).

[20] L'antiporta del volume García (1668) è in Mauro, 2020, p. 187 e attribuita a Nicolas Perry | The antiporta of the volume García (1668) is in Mauro, 2020, p. 187 and attributed to Nicolas Perry.

[21] Nappi, 1980.

[22] Come dai commenti di Chiarini, 1859, vol. IV, pp. 101-102 alla guida del Celano sulla fontana di Mezzo Cannone riportati da Carriò Invernizzi, 2007 | As from Chiarini's comments, 1859, vol. IV, pp. 101-102 to Celano's guide on the Mezzo Cannone fountain reported by Carriò Invernizzi, 2007.

[23] Visone, 2016, p. 785.

[24] Come evidenziato dalla lettura del panegirico in alle opere di Pedro Antonio versi di Juan Antonio García (1668) e del manoscritto di Andrea Rubino (Mauro, 2020, pp. 180-183) | As evidenced by the reading of the panegyric in Pedro Antonio's works verses by Juan Antonio García (1668) and Andrea Rubino's manuscript (Mauro 2020, pp. 180-183).

[25] Lavagnino 1928; Ebanista 2017.

directional centre re-established with the Royal Palace, the port and the defence. Pedro Antonio also wanted to bring water into the courtyard of the palace and embellished it by placing statues of the Iberian and Tagus rivers at the foot of the monumental double flight staircase[19] (Fig. 8), and at the bottom that of the River Aragon. Adding, to the six main public works mentioned above, the arrangements around the palace and the port and the urban fountain complex, the number of Pedro Antonio's interventions rises to 11, as indicated in allegory in the illustrative engraving to the panegyric in verse of Pedro Antonio's works written by Juan Antonio García[20].

In the restoration of the urban water system, the only new fountain was the one at Monteoliveto[21], the others were restored, even with extensive stucco additions to the statuary[22], which were carried out quickly. Pedro Antonio also reinstated the seven fountains of Poggio Reale[23] that had been damaged in the 1647 revolution. Arranged in 1604 by the Duke of Benavente on the extension of the public road leading from Porta Capuana to the Aragonese villa of Poggio Reale, they were an integral part of it, so that the restoration, as it was said[24], restored the memory of its ancestors to new glory. On the hills crowning the city, Pedro Antonio transformed the hospital of San Gennaro –the first atrium to the *extra moenia* church of the same name next to the catacombs[25], erected by Oliviero Carafa in the Aragonese Age on the site of the Benedictine monastery– into a large hospice for the poor dedicated to Saints Pietro and Gennaro[26]. As the hospital had already been extensively extended in length by the governors of the Seggio del Popolo[27], the structure was capable of accommodating large numbers, so that the

aragonese in luogo del monastero benedettino – in un grande Ospizio per i poveri intitolato ai santi Pietro e Gennaro[26]. Poiché l'ospedale era già stato ampiamente esteso in lunghezza dai governatori del Seggio del Popolo[27], la struttura era capace di accogliere grandi numeri, cosicché la nuova opera fu compiuta grazie alla sola edificazione di un monumentale blocco edilizio in facciata[28] – espressivo per la statuaria acclusa, dei santi, del re infante e, straordinariamente, dello stesso viceré (Carriò Invernizzi 2008) – ancora non presente nell'incisione celebrativa dell'istituzione (Fig. 9) di Federico Pesche acclusa al termine del testo elogiativo di Pandolfi (1671).

Analoga celerità e scaltrezza caratterizza la costruzione del Presidio militare. Già insediato dopo il soffocamento della rivoluzione del 1647 nel corpo principale della villa Loffredo di Trevico alla punta di Pizzofalcone – la rupe a picco sul mare e in affaccio sulla città spagnola –, fu conformato come una nuova architettura dai regi ingegneri Francesco Antonio Picchiatti e Donato Cafaro[29]. Le celle in linea per l'acquartieramento delle truppe furono strutturate dalla successione di setti murari e archi a sesto ribassato contrapposti lungo il perimetro dell'ampio giardino quadrilatero della villa, che era stato configurato a fine Cinquecento dal Casale in assi e logge per fruire delle differenti viste della baia[30]. Pedro Antonio "lo fece cingere in quest'anno [1667] di forte mura"[31] con un'essenziale opera strutturale, utile insieme come sostruzione del giardino - ora corte interna – all'organizzazione funzionale e all'impatto visivo nella città, come evidente nel piccolo *Prospectus* di Cruyl.

Il completamento dell'Eremo, il convento di stretta clausura necessario a regolarizzare la cit-

[26] Petroni, 1864; Pane, 1984; Rocco, 1991; Fatica 1995.

[27] Pandolfi, 1671, pp. 2-3.

[28] Il *nuovo quarto molto grandioso* indicato da Pandolfi, 1671, p. 266 | The *nuovo quarto molto grandioso* indicated by Pandolfi, 1671, p. 266.

[29] Bucca d'Aragona, 1911, p. 361.

[30] Como, 2020a, p. 18.

[31] Come nella descrizione di padre Andrea Rubino nel suo manoscritto della cronaca di Napoli dal 1667 al 1669, (http://rubino.polodigitalenapoli.it/consultaVolumi.php?pagina=92&id=4 pubblicazione digitale a cura di Ida Mauro) | Had it encircled (in this year (1667)) with strong walls, as in Andrea Rubino's description in his manuscript of the chronicle of Naples from 1667 to 1669, (http://rubino.polodigitalenapoli.it/consultaVolumi.php?pagina=92&id=4 digital publication edited by Ida Mauro).

new work was completed thanks to the construction of a single monumental building block on the façade[28] –expressive for the enclosed statuary, of the saints, the infant king and, extraordinarily, of the viceroy himself (Carriò Invernizzi, 2008)– not yet present in the commemorative engraving of the institution (Fig. 9) by Federico Pesche enclosed at the end of Pandolfi's laudatory text (1671). Similar celerity and expediency characterised the construction of the *Presidio militare*. Already established after the suffocation of the 1647 revolution in the central body of the Villa Loffredo di Trevico on the tip of Pizzofalcone –the cliff above the sea and overlooking the Spanish city–, it was conformed as new architecture by the royal engineers Francesco Antonio Picchiatti and Donato Cafaro[29]. The cells in line for the quartering of troops were structured by the succession of walls and opposing lowered arches along the perimeter of the villa's large four-sided garden, which had been configured in the late 16th century by Casale into axes and loggias to enjoy the different views of the bay[30]. "Pedro Antonio lo fece cingere in quest'anno [1667] di forte mura"[31] with an essential structural work, which was useful both as a support for the garden –now an internal courtyard– and for the functional organisation and visual impact in the city, as evident in Cruyl's small *Prospectus*.

The completion of the *Eremo*, the strictly cloistered convent necessary to regularise the monastic citadel of Orsola Benincasa[32], placed in observation of the city and the harbour from the foot of Monte Sant'Elmo, was also included among the state works (Fig. 10)[33]. From that place, the prayers of the recluses would invoke the Immaculata for the protection of the city, the kingdom and the royal and viceroyal families, as prescribed in the

tadella monastica di Orsola Benincasa[32] disposto in osservazione della città e del porto dal piede del monte Sant'Elmo, fu anch'esso incluso tra le opere di Stato (Fig. 10)[33]. Da quel luogo, le preghiere delle recluse avrebbero invocato l'Immacolata per la protezione della città, del regno e delle famiglie reale e vicereale, come prescritto nella liturgia[34]. Il viceré fu "vigile alla costruzione dell'Eremo di Orsola Benincasa patronato reale come esempio a tutte le monarchie della pietà della tutrice e balia Marianna" (Caputo 1667, p. 21). I lavori furono portati avanti con il sostegno dei militari Pietro D'Acuña e Vincenzo Tuttavilla, le braccia delle ciurme delle galee e la guida dei tecnici di Stato[35] e facilitati da semplificate soluzioni funzionali e tecniche[36]. Senza un progetto organico, atipiche rampe sui fronti laterali della piccola chiesa dell'Eremo risolsero la complessa organizzazione dei percorsi conventuali. La chiesa, rimasta incompiuta per anni, fu coperta con una bassa finta volta a incannucciata, anziché i due campi di volte murarie dell'originario progetto, e fu rifinita con semplici, originali, decori lapidei. Solo il disegno di racemi, volute, vasi, fiori e lucerne eseguito per incisione su lastre sagomate di povero marmo Bardiglio configurava le cornici di portelle e cona d'altare o, lo scavo sulla superficie lucida delle lastre di figure a contrasto per i decori e gli stemmi delle case reale e vicereale impreziosì i paliotti degli altari[37]. Adattamenti con povere, peculiari, tecniche costruttive e decorative, a surrogato delle più nobili, si spiegano al fine di un celere, semplificato, ma efficace completamento, identificando i caratteri delle opere pubbliche di Pedro Antonio de Aragón.

Infine, ancora per la gestione dell'acqua, dispensatrice di benessere in diversi modi, tra le opere

[32] Como, 2020b, pp. 34-35.

[33] Como, 2020b, pp. 69-92.

[34] Como, 2020b, p. 87.

[35] Como, 2020b, pp. 69-92.

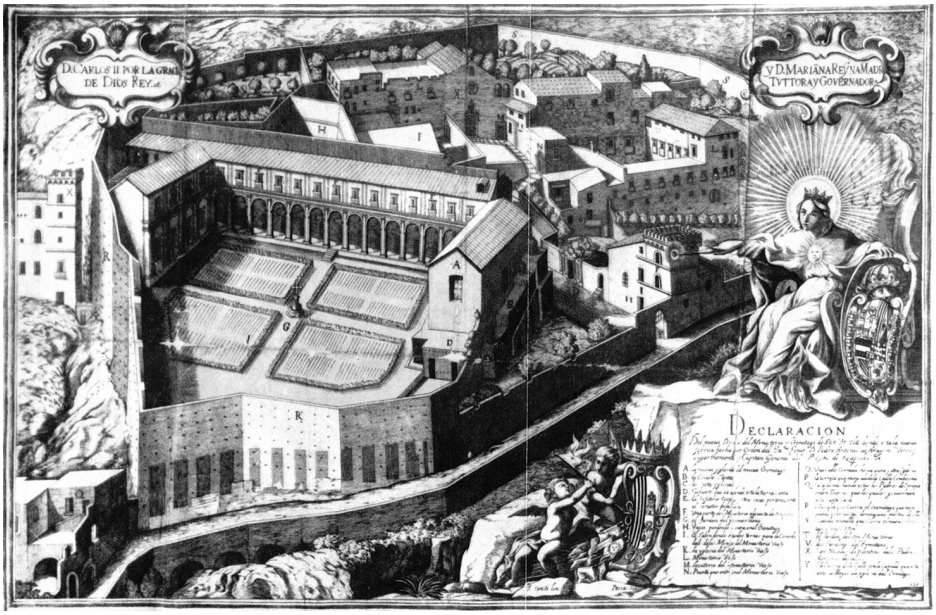
[36] Como, 2020b, pp. 181-191.

[37] Como, 2020b, 174-180.

A PAG. 85:
Fig. 10. Federico Pesche, engraving, 1668, *Declaración del nuevo diseño del Monasterio y Eremitage de Sor Úrsula donde está la nueva fabrica hecha per orden del Ex.mo señor D. Pedro Antonio de Aragón Virrey lugartheniente y Capitán General del Reyno de Nápoles* (ASD, Piante e Stampe).

liturgy[34]. The Viceroy was "vigile alla costruzione dell'Eremo di Orsola Benincasa patronato reale come esempio a tutte le monarchie della pietà della tutrice e balia Marianna" (the viceroy was vigilant to the construction of the Eremo of Orsola Benincasa under royal patronage as an example to all monarchies of the piety of the tutor and nanny Marianne: Caputo, 1667, 21). The work was carried out with the support of the servicemen Pietro D'Acuña and Vincenzo Tuttavilla, the arms of the galleys' crews and the guidance of state technicians, and facilitated by simplified functional and technical solutions[36]. Without an organised design, atypical ramps on the side fronts of the small church of the *Eremo* solved the complex organisation of the monastery paths. The church, which remained unfinished for years, was covered with a low false vault, instead of the two masonry vaults of the original design, and was finished with simple, original stone decorations. Only the drawings of racemes, volutes, vases, flowers and oil lamps engraved on shaped slabs of poor Bardiglio marble made up the frames of doors and altarpiece, or contrasting carved figures on the polished surface of the slabs adorned the altar frontals with decorations and coats of arms of the royal and viceroyal houses[37]. Adaptations with poor, peculiar, construction and decorative techniques, as a substitute for the noblest, are explained for the purpose of a rapid, simplified, but effective, completion, identifying the features of Pedro Antonio de Aragón's public works.

Finally, still for the management of water, a dispenser of well-being in various ways, among the state works, the Viceroy wanted to bring back into use the ancient thermal water baths along the coastal road of the Phlegraean Fields around



di Stato il viceré volle riportare in esercizio i bagni antichi di acqua termale lungo la via costiera dei Campi Flegrei al contorno della città, di cui si era persa memoria dall'eruzione del Monte Nuovo del 1538. L'intreccio tra fonti e luoghi reali consentì di identificare le sorgenti e, accanto, ne recuperò uso e memoria con semplici strutture edilizie e estese indicazioni in epigrafe. "Con la diligenza di medici esperti ne fece ritrovare 18 e a beneficio dei poveri infermi oppressi da vari tipi di sofferenze, affinché avessero all'uscita di queste acque il luogo per ritrovarsi fece edificare intorno nuove comodissime stanze" (Rubino, c. 92)[38].

Nelle attività di Pedro Antonio de Aragón come viceré di Napoli, le sei opere pubbliche compiute, celebrate dai testi elogiativi coevi, e gli

[38] Nel suo manoscritto della cronaca di Napoli dal 1667 al 1669, (http://rubino.polodigitalenapoli.it/consultaVolumi.php?pagina=92&id=4 pubblicazione digitale a cura di Ida Mauro) | In his manuscript of the chronicle of Naples from 1667 to 1669, (http://rubino.polodigitalenapoli.it/consultaVolumi.php?pagina=92&id=4 digital publication edited by Ida Mauro).

the city, which had been lost since the eruption of Monte Nuovo in 1538. The intersection between sources and real places made it possible to identify the springs, and their use and memory were recovered with simple building structures and extensive epigraphic indications. "Con la diligenza di medici esperti ne fece ritrovare 18 e a beneficio dei poveri infermi oppressi da vari tipi di sofferenze, affinché avessero all'uscita di queste acque il luogo per ritrovarsi fece edificare intorno nuove comodissime stanze" (with the diligence of experienced physicians, he had 18 of them found for the benefit of the poor infirm oppressed by various kinds of suffering, so that they would have a place to recover at the exit of these waters, and he built new comfortable rooms around them) (Rubino, c. 92)[38].

Within the activities of Pedro Antonio de Aragón as Viceroy of Naples, the six public works completed, celebrated by the eulogistic texts of the time, and the annexed urban apparatuses of the fountains have been read in the concreteness of the actions implemented, which is consistent with the real character of the works. Focusing on these aspects guides us to recognise in summary the consistency of built volumes and architectural parts and the specific building activities practised, in order to adapt and modify existing structures within the layout of the city and its contours. The examination makes Pedro Antonio's works tangible and, in dwelling on the impact of the actions on the city's image, it recognises their impact and urban value. In synthesis, the analysis attributes to the works –and to what still remains of them today– identity and character, which are fundamental for architectural and urban conservation and restoration.

annessi apparati urbani delle fontane sono stati letti nella concretezza delle azioni messe in atto, che è coerente con i caratteri stessi delle opere. La messa a fuoco di questi aspetti guida a riconoscere in sintesi la consistenza di volumi e parti architettoniche edificate e le specifiche attività edilizie praticate, al fine di adattare e modificare strutture esistenti all'interno della configurazione della città e dei suoi contorni. L'esame rende tangibili le opere di Pedro Antonio nel loro complesso e, nel soffermarsi sulla ricaduta delle azioni nell'immagine della città, ne riconosce impatto e valenza urbana. In sintesi, l'analisi attribuisce alle opere - e a quanto ancora oggi di queste permane – identità e caratteri, fondanti per la conservazione e il restauro architettonico e urbano.

Bibliografia

Abetti, L. (2015). Bonaventura Presti, architetto certosino. In *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna saggi e documenti* (106-132). Napoli.

Antonelli, A. (Ed.). (2012). *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco a Napoli 1650-1717*. Crotone: Rubbettino.

Baratta, A. (1986). *Fidelissimae urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*. In De Seta, C. (Ed.). Napoli: Electa Napoli.

Blanco Fernández, C., (2009). Pedro Antonio de Aragón y Fernández de Córdoba, in *Diccionario Biográfico Español* (vol. IV, 667-671). Madrid: Real Academia de la Historia.

Bordona, J.D. (1948). La biblioteca de Pedro Antonio de Aragón, *Boletín arqueológico*, IV, 37-53.

Bordona, J.D. (1950). La biblioteca de Pedro Antonio de Aragón. Addenda libros conservados en Poblet, *Boletín arqueológico*, V, 66-86.

Bucca D'aragona, F. (1911) Aggionta alli Diurnali di Scipione Guerra. In Volpicella S. (Ed.) *Archivio Storico delle Province Napoletane*, 36, 355-363.

Caputo, N. (1667). *Descendenza della Real Casa d'Aragona nel Regno di Napoli, della Stirpe del Serenissimo Re Alfonso Primo*.

Carrió-Invernizzi, D., Palos Peñarroya, J.L. (2003). El príncipe mecenas entre el otium y el negotium: un discurso de Roberto Mazzucci (1671) para Pedro Antonio de Aragón, *Pedralbes*, 23, 415-432.

Carrió-Invernizzi, D. (2006). Entre Nápoles y España. Cultura política y mecenazgo artístico de los virreyes Pascual y Pedro Antonio de Aragón (1611-1672). *Pedralbes*, 26, 403-417.

Carrió-Invernizzi, D. (2007). Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles (1666-1672). *Pedralbes*, 27, 151-172.

Carrió-Invernizzi, D. (2008). *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Celano, C. (1859). *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*. In Chiarini, G.B. (Ed.). Napoli.

Colletta, T. (2006). *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto e il mercato dall'VIII al XVII secolo*. Roma.

Colombo, A. (1894). I porti e gli arsenali di Napoli, *Napoli nobilissima*, III, 9-12, 45-48, 72-74, 89-92, 105-108, 141-143.

Como, M.T. (2018), Inquiring on Structural Identity of Sala dei Baroni Vault. In I.Wouters et Al. (Eds.), *Building Knowledge, Constructing Histories* (vol 1, 493-500). Leiden.

Como, M.T. (2020a). La rupe del Monte Echia tra Ottocento e Novecento nell'iconografia storica. Alla ricerca delle tracce autentiche delle architetture monumentali stratificate e dell'identità del luogo. In Rossi P. (Ed.) *Storie di architettura e di città* (15-31). Roma: Il Cigno.

Como, M.T. (2020b). *La Sala degli Angeli nel complesso conventuale di Suor Orsola Benincasa. Per una storia della costruzione*. Napoli: Editoriale Scientifica.

Di Mauro, L. (1990). Lievin Cruyl. In Spinosa, N. (Ed.). *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento* (375). Napoli: Electa Napoli.

Ebanista, C. (2017). Gli scavi e i restauri del XX secolo nella basilica di S. Gennaro Extra Moenia a Napoli. Per una rilettura del monumento. In Ebanista, C. & Rotili M., *Dalle steppe al Mediterraneo. Popoli, culture, integrazione* (23-104). Napoli: Guida.

Fatica, M. (1995). L'ospizio napoletano di San Gennaro dei poveri: fondazione e suo profilo storico. In M. Palumbo & V. Placella (Eds.), *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri*. Napoli.

Filangieri, R. (1934). *La Gran sala di Castel Nuovo in Napoli*. Milano: Bassetti & Tuminetti.

Galasso, G. (1982). Il "principato" di Pietro Antonio d'Aragona. In *Id., Napoli spagnola dopo Masaniello* (121-141). Napoli.

GarcÍa, J.A. (1668). *Affectuoso el soave coro de las musas festivo admira, y alegre celebra las sumptuosas Fabricas, Magnanimas Obras y Religiosas Piedades executadas del Real animo, ardeinte zelo, politico y militar govierno del Excelentissimo Señor Don Pedro Antonio de Aragón*. Napoli: Giovanni Francesco Pace.

Hernando Sánchez, C.J. (1997). Aspectos de la política cultural del virrey Pedro Antonio de Aragón. In L.M. de Rosa, L. Enciso (Eds.), *Spagna e Mezzogiorno d'Italia nell'età della transizione* (357-416). Napoli.

Ippoliti, A. (2008). Sull'attività di Domenico e Giulio Cesare Fontana per il governo spagnolo (1593-1627). In Bonaccorso, G. & Fagiolo, M. (Eds.), *Studi sui Fontana: Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco* (111-120). Roma: Gangemi.

Jatta, B. (1992). *Lievin Cruyl e la sua opera grafica: un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*. Bruxelles-Roma: Institut Historique Belge de Rome.
Jatta, B. & Connors, J. (1989). *Vedute romane di Lie-*

vin Cruyl: paesaggio urbano sotto Alessandro VII. Roma: Accademia americana in Roma.

Langedijk, K. (1961). *Eine unbekannte Zeichnungsfolge von Lieven Cruyl in Florenz, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 10, 67-94.

Lavagnino, E. (1928). I lavori di ripristino nella basilica di S. Gennaro extra moenia a Napoli. In *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, VIII/4, 145-166.

Lenzo, F. (2011). "Che cos'è architetto". La polemica con gli ingegneri napoletani e l'edizione del Libro secondo. In G. Curcio, N. Navone, S. Villari (Eds.), *Studi su Domenico Fontana 1543-1607* (265-287). Mendrisio: SilvanaEditoriale.

Mauro, I. (2020). *Spazio urbano e rappresentazione del potere. Le cerimonie della città di Napoli dopo la rivolta di Masaniello (1648-1672).* Napoli: Federico II University Press.

Nappi, E. (1980). Documenti su fontane napoletane del Seicento. *Napoli Nobilissima*, XIX, 216-231.

Pandolfi, G. (1671). *La Pobreza enriquecida en el Hospital de los pobres mendigos de baxo del titulo de S. Pedro y S. Gennaro*. Napoli: Egidio Longo.

Pane, R. (1984). Il vicerè Pedro Antonio d'Aragón e l'ospizio di San Gennaro dei Poveri. In R. Pane (Ed.), *Seicento Napoletano. arte, costume e ambiente* (134-141). Milano: Edizioni Comunità.

Padrosa Gorgot, I. (2021). Los libros de D. Pedro Antonio de Aragón (1611-1690) en la Biblioteca del

Palacio de Peralada, *Revista General de Información y Documentación*, 31(1),149-178.

Petra, C. (1668). *Excellentissimo domino Pedro Antonio de Aragonia regni neapolitani proregi de transferendis serenissimi Alphonsi de Aragonia eiusdem regni primi regis cineribus a neapolitana urbe ad basilicum maiorum tumulum paraenesis*. Napoli: Novelli de Bonis.

Petroni, G. (1864). *Del reale ospizio S. Pietro e Gennaro extra-moenia in Napoli: cenno storico*. Napoli: stamperia dell'Iride.

Ramon Folch de Cardona, P.A. (1671). *Geometria militar: en la qual se comprenden las matematicas de la fortificacion regular y irregular; y las Tablas polimetricas proporcionales para dar medida à qualquier Plaza*. Napoli: Longo.

Rocco, A. (1991). L'antica chiesa extra moenia di S. Gennaro dei Poveri e le vicende del complesso ospedaliero. In A. Buccaro (Ed.), *Il Borgo dei vergini. Storia e struttura di un ambito urbano* (295-298). Napoli: Cuen.

Rubino, A. *Notitia di quanto è occorso in Napoli* (1648-1669), Società Napoletana di Storia Patria, Napoli, Biblioteca, ms. XIII D XIV-XVII, IV, Mauro, I. (Ed.), http://rubino.polodigitalenapoli.it/.

Sladek, E. (1993). Pedro de Aragón's Plan for a 'Private Port' (Darsena) in Naples. Reconstructions and Genesis of a Classical Building Type. In J. Chenault Porter & S. Scott Munshower, (Eds.), *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples* (364-395). Pennsylvania State University.

Spinosa, N. (Ed.). (1990). *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*. Napoli: Electa Napoli.

Strazzullo, F. (1969). *Architetti e Ingegneri Napoletani dal '500 al '700*. Napoli: Benincasa.
Verde, P.C. (2007). *Domenico Fontana a Napoli 1592- 1607*. Napoli: Electa.

Visone, M. (2016). Poggio Reale rivisitato: preesistenze, genesi e trasformazioni in età vicereale. In Sánchez García, E. (Eds), *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)* (771-797). Napoli: Tullio Pironti.

N
N
L
M
E
G
F
B
H
D
D
C
P
O P
B
A

A pirficionar las fortificaciones de los castillos. Francisco de Benavides viceré a Napoli (1688-1696) e difesa di una città

"A pirficionar las fortificaciones de los castillos". Francisco de Benavides Viceroy in Naples (1688-1696) and the defence of a city

Paola Setaro[1]

La difesa del territorio nel regno di Napoli costituì sempre uno dei principali obiettivi stabiliti nel grande progetto politico tracciato dai sovrani spagnoli. Architetti, esperti militari e ingegneri erano inviati dal viceré di turno a effettuare ispezioni e sopralluoghi nelle aree da fortificare o nelle strutture preesistenti, con lo scopo di stendere relazioni da inviare al sovrano spagnolo. Proprio durante il viceregno spagnolo cominciò ad acquisire sempre più importanza nella città partenopea la figura dell'ingegnere, grazie al suo progressivo inserimento nell'apparato dell'amministrazione pubblica e al ruolo ufficiale a servizio del viceré[2]. L'ingegnere cominciò a trasformarsi in una figura poliedrica, interessandosi alle strutture militari oltre che alle opere pubbliche e alla progettazione di piani urbanistici e di apparati effimeri.

[1] Ricercatrice indipendente; mail paola.setaro2@gmail.com

A PAGINA 94:
Luca Antonio Natale, *Progetto per il fortino di Castel dell'Ovo*, disegno a penna e inchiostro acquerellato, 1688, Napoli, Archivio di Stato (pubblicato in Abetti, 2015, p. 61, dettaglio).

Fig. 1. Autore ignoto, *Ritratto di Francisco de Benavides*, 1692, acquaforte e bulino, in Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico, e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli*, 1692-1694 | Unknown, *Ritratto di Francisco de Benavides*, 1692, etching and burin, in Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico, e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli*, 1692-1694.

The defence of the territory in the Kingdom of Naples was always one of the main objectives established in the great political project outlined by the Spanish sovereigns. Architects, military experts and engineers were sent by the Viceroy on duty to inspect and survey the areas to be fortified or the pre-existing structures, with the aim of drawing up reports to be sent to the Spanish sovereign. It was precisely during the Spanish Viceroyalty that the figure of the engineer began to acquire more and more importance in the Neapolitan city, thanks to his progressive inclusion in the apparatus of public administration and his official role at the service of the Viceroy[2]. The engineer began to develop into a multifaceted figure, taking an interest in military structures, as well as public works and the design of urban plans and ephemeral apparatus. Among the Viceroys who gave strong impetus to the construction and consolidation of defensive structures was Francisco de Benavides, IX Count of Santisteban del Puerto (Fig. 1). In Naples, where he ruled from 1688 to 1696, he was the protagonist of a cultured patronage through the relations he forged with exponents of the new Neapolitan cultural movement (such as Giuseppe Valletta and Francesco D'Andrea) and with artists of the calibre of Luca Giordano and Paolo de Matteis. He also established fruitful relations with architects and engineers, including Luca Antonio Natale and Fernando de Grunenbergh, the main players in the new design of the Neapolitan defence system in those years.
Benavides had gained experience in fortifications since 1672, when he was appointed by Charles II as Captain General of Granada to

[2] For the evolution of the figure of the engineer in the Neapolitan viceroyalty, see the catalogue edited by Buccaro A. & De Mattia, F. 2003.

Tra i viceré che diedero forte impulso alla costruzione e al consolidamento delle strutture difensive, emerge Francisco de Benavides Dávila y Corella, IX conte di Santisteban del Puerto (Fig. 1). Nominato viceré di Napoli il 20 dicembre del 1687 mentre si trovava a Madrid, dove aveva fatto ritorno da pochi mesi dopo l'esperienza di governo in Sicilia, arrivò nella città partenopea il 26 gennaio 1688. Ad accoglierlo furono numerose lettere di *enhorabuena*, insieme alla paura che potesse mettere in atto la stessa politica repressiva siciliana e al sospetto che avesse comprato la carica vicereale grazie a una consistente somma donata alla regina spagnola. Riuscì invece a dissipare i timori di buona parte della popolazione, adottando un comportamento molto cauto nelle spinose questioni lasciate in sospeso dai suoi predecessori e guadagnando così la fiducia di un ampio settore dell'opinione pubblica.

Fino al 1696, anno della fine del suo mandato vicereale, il IX conte di Santisteban si rese protagonista di un colto mecenatismo attraverso le relazioni intessute con esponenti del nuovo movimento culturale napoletano, come Giuseppe Valletta e Francesco D'Andrea, e con artisti del calibro di Luca Giordano e Paolo de Matteis. Stabilì un proficuo rapporto anche con architetti e ingegneri, tra cui il napoletano Luca Antonio Natale e il fiammingo Fernando de Grunembergh, principali attori del nuovo disegno del sistema difensivo napoletano di quegli anni.

Benavides aveva maturato una certa esperienza in materia di fortificazioni a partire dal 1672, quando era stato nominato da Carlo II capitano generale di Granada con lo scopo di ispezionare

[2] Per un affondo sull'evoluzione della figura dell'ingegnere nel viceregno napoletano e per una visione d'insieme sul sistema difensivo nella Napoli spagnola, si vedano rispettivamente Buccaro, A. & De Mattia, F., 2003 e Pessolano, 2002; 2015. Sulla teoria e sui protagonisti fondamentali dell'ingegneria e dell'architettura militare tra il XVI e il XVIII secolo, calati in una dimensione internazionale, si vedano Manzi, 1976; Fara, 1989; Viganò, 2001.

Fig. 2. Theodor Dirk Matham, Frontespizio del libro di Matthias Dögen, *Architectura militaris moderna*, 1647 | Theodor Dirk Matham, Frontispiece of Matthias Dögen's book, *Architectura militaris moderna*, 1647.

inspect coastal strongholds. His experience allowed him, upon his arrival in Sicily in 1678, to identify suitable areas for new defensive structures, to select technical experts in the field, and to "pirficionar las fortificaciones de los castillos", as we read in a manuscript report on the years of his Sicilian Viceroyalty (Manfrè, 2016).

le piazzeforti costiere. L'esperienza gli permise, appena arrivato in Sicilia nel 1678, di individuare le aree idonee ad accogliere nuove strutture difensive, di selezionare tecnici esperti nel campo e di "pirficionar las fortificaciones de los castillos", come si legge in una relazione manoscritta relativa agli anni del suo viceregno siciliano (Manfrè, 2016). Anche a Napoli il disegno urbano e la difesa della città furono tra i suoi scopi prioritari e una spia significativa si trova nella sua ricca biblioteca (Setaro, 2021)[3]. Oltre al classico *De architectura* di Vitruvio, fondamento teorico dell'architettura occidentale, il viceré era in possesso del trattato *L'architecture militaire moderne, ou fortificacion*, stampato ad Amsterdam nel 1648 in una traduzione francese condotta sull'originale latino del 1647 (Fig. 2). Opera del celebre matematico prussiano Matthias Dögen, si può considerare un lavoro unico sull'architettura militare olandese del periodo, con le sue 40 piante di fortificazioni precisamente descritte e riprodotte. Si segnalano inoltre una copia del *Della Architettura*, pubblicato a Padova nel 1629, opera di Giuseppe Viola Zanini, considerato il pioniere del trattato di architettura concepito come manuale pratico e il trattato di Juan Caramuel y Lobkowitz, *Templum Salomonis. Rectam et Obliquam architecturam exhibens*, nell'edizione latina del 1681 corredata da "algunas estampas". In relazione ai trattati di fortificazione, era presente l'*Epítome de la Fortificación Moderna* di Alonso de Cepeda y Adrada, edito a Bruxelles nel 1669. Tra tutti gli autori spicca Sebastián Fernández de Medrano con *El practico artillero*, del 1680, e *El ingeniero*, quest'ultimo pubblicato nel 1687. Oltre ai trattati spagnoli, si segnala anche il francese

[3] L'inventario della sua biblioteca, datato 7 novembre 1716, si conserva nell'*Archivo Ducal de Medinaceli* di Siviglia (d'ora in avanti ADM-Se) ed è interamente trascritto in Setaro, 2021, pp. 370-383. | The inventory of his library, dated 7 November 1716, is preserved in the *Archivo Ducal de Medinaceli* in Seville (then ADM-Se) and is fully transcribed in Setaro, 2021, pp. 370-383.

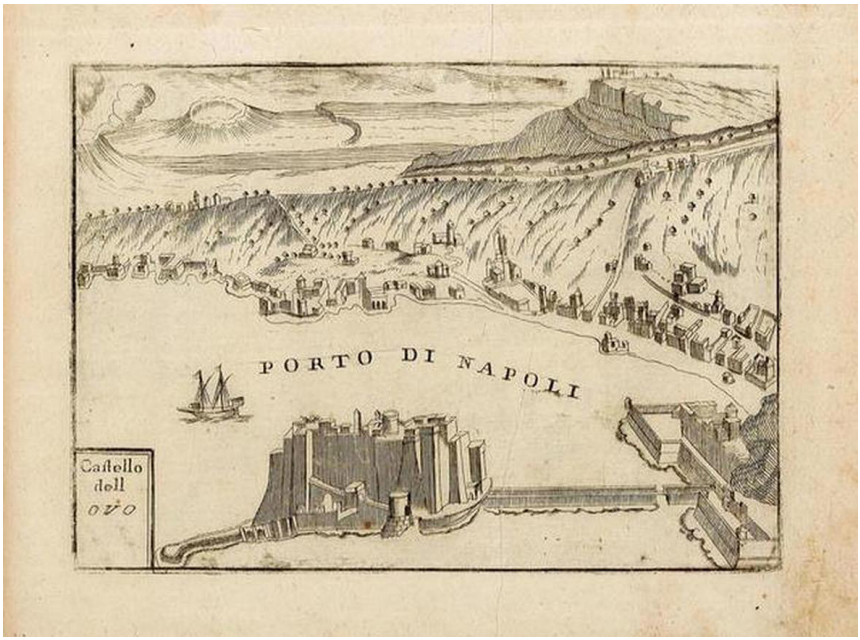


Fig. 3. Vincenzo Maria Coronelli, *Veduta di Castel dell'Ovo*, acquaforte e bulino, in *Teatro della guerra: Regno di Napoli*, vol. XII, Venezia, 1707 | Vincenzo Maria Coronelli, *Veduta di Castel dell'Ovo*, etching and burin, in *Teatro della guerra: Regno di Napoli*, vol. XII, Venezia, 1707.

Also in Naples the urban design and the defence of the city were among his priority aims, and a significant tell-tale sign of this can be found in his rich library, in which one of the most represented sections was precisely treatises on architecture and military engineering (Setaro, 2021). Together with the necessary reconstruction work following the 1688 earthquake and the reopening of the bastion of Alcalà, which gave the city's aristocracy a space to stroll, the Viceroy ordered the building of the defensive structure of the Castel dell'Ovo fortress, a work of strategic importance for the defence of the city of Naples, which underwent a tortuous design and construction process. The idea of installing a platform with a military function on

Les fortificaciones dell'ingegnere e matematico Antoine de Ville, testo pubblicato a Lione nel 1628 e riedito più volte negli anni successivi.
Non si possiede alcuna informazione sul momento preciso in cui iniziò a prendere corpo la formazione della biblioteca di Benavides, ma è indubbio che molti dei testi in suo possesso fossero frutto di acquisti personali ascrivibili agli anni trascorsi in Sicilia e a Napoli e che uno dei settori più rappresentati era costituito proprio da trattati di architettura e ingegneria militare; d'altronde gli aspetti tecnici e professionali della guerra, insieme alle opere di fortificazione, furono tra i suoi interessi principali e occuparono gran parte della sua attività di governo come *hombre de Estado*.
Insieme alle necessarie opere di ricostruzione successive al terremoto del 1688 e alla riapertura del baluardo di Alcalà, che restituì all'aristocrazia cittadina uno spazio per il passeggio, il viceré ordinò l'edificazione della struttura difensiva del fortino di Castel dell'Ovo (Fig. 3), opera d'importanza strategica per la difesa di Napoli ma interessata da un tortuoso iter progettuale e costruttivo.
L'idea di installare una piattaforma con funzione militare sulla parte posteriore del castello, quella rivolta verso il mare, per impiantarvi pezzi di artiglieria pesante, era stata concepita già nel 1688, anno in cui Luca Antonio Natale stava procedendo anche alla creazione di una nuova polveriera[4]. La paternità del progetto, che subì numerose revisioni anche a opera di altri ingegneri, è da ascrivere quindi a Natale, come testimoniano il disegno autografo conservato nell'Archivio di Stato di Napoli (Fig. 4), scoperto e pubblicato da Luigi Abetti, nel 2015,

[4] Luca Antonio Natale, ingegnere militare e sergente maggiore del Regno di Napoli, negli anni del viceregno di Benavides, fu impegnato in diversi incarichi progettuali; tra questi occupano un posto di rilievo quello per la polveriera e il fortino di Castel dell'Ovo nel 1688 (Abetti, 2015) e quello per la ricostruzione del Sedile di Porto, di cui resta testimonianza in alcuni disegni conservati nell'Archivo de Simancas e datati al 20 settembre del 1695 (Pessolano, 2002, pp. 1903-1908; Rossi, 2016).

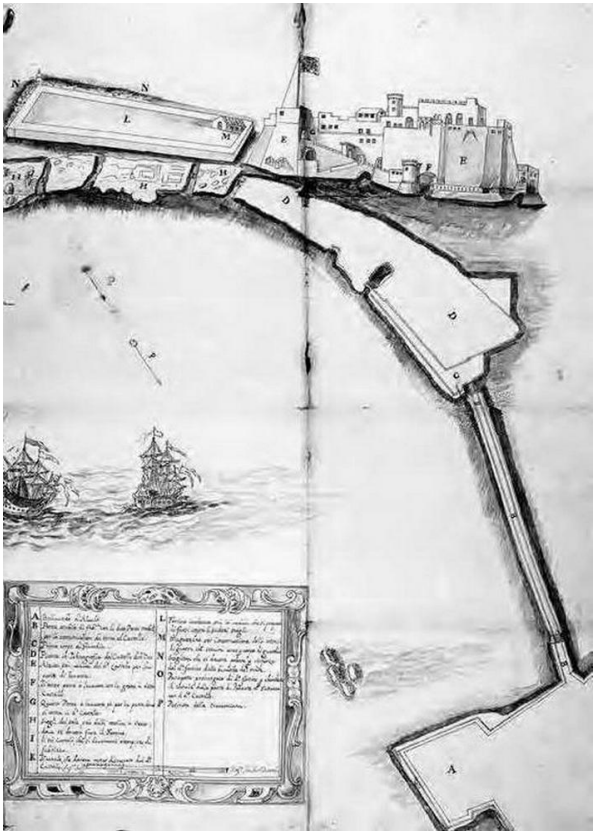


Fig. 4. Luca Antonio Natale, *Progetto per il fortino di Castel dell'Ovo*, disegno a penna e inchiostro acquerellato, 1688, Napoli, Archivio di Stato (pubblicato in Abetti, 2015, p. 61) | Luca Antonio Natale, *Progetto per il fortino di Castel dell'Ovo*, drawing in pen and watercoloured ink, 1688, Naples, Archivio di Stato (published in Abetti, 2015, p. 61).

the rear part of the castle, the part facing the sea, in order to install heavy artillery pieces on it, had already been conceived in 1688, the year in which Natale was also working on the creation of a new gunpowder storage. The paternity of the project, which also underwent numerous revisions by other engineers, is therefore to be ascribed to Natale, as evidenced by the autograph drawing preserved in the Archivio di Stato in Naples (Fig. 2), discovered and published by Luigi Abet-

e l'iscrizione trascritta da Parrino nel suo *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima*, del 1700[5]. Quest'ultimo, infatti, se nel Teatro eroico e politico del 1692 lo aveva citato come un'opera ancora in costruzione, nell'opera successiva aggiungeva molti dettagli:

> "Un nobilissimo fortino, che sporge in mare, ove erano anticamente alcuni molini a vento, detto lo Scoglio del Sale, guernito di smisurate colobrine per custodia della città, dall'imbarcazioni maritime, fatto providamente construere dal Conte di Santo Stefano con molta sua lode e gloria, ergendovisi un fonte colle di lui armi [omissis], di cui fu l'inventore il tenente generale dell'artiglieria del Regno, don Luca Antonio di Natale, come si vede in idioma latino d'intorno il cornicione dello stesso fonte" (Parrino, 1700, vol. I, pp. 39-40).

Le testimonianze a cui fare riferimento per ripercorrere la storia della batteria del Ramaglietto, il cui nome deriva dalle colubrine sistemate a ventaglio sul torrione, sono molteplici. Tra queste, soprattutto per quanto riguarda il punto più controverso che fu quello dei pagamenti, risultano determinanti il racconto del cappellano di corte Diego Vicente Vidania[6] ma soprattutto i regesti contenuti nei Dispacci della *Real Camera della Sommaria* conservati nell'Archivio di Sato di Napoli, in cui l'analisi degli ordini di pagamento pervenuti a quest'ufficio restituisce la misura dei continui cambiamenti da cui fu interessato il fortino, sia nella fase progettuale che in quella esecutiva.

Il 9 giugno 1691, quindi tre anni dopo che il Consiglio di Stato aveva già approvato la realizzazione dell'opera, Benavides comunicò a Carlo II

[5] Sulle descrizioni del progetto e le relative piante, si veda Abetti, 2015. Il saggio, in cui lo studioso fa luce per la prima volta sul ruolo svolto da Luca Antonio Natale nel cantiere del castello (fornendo anche un excursus della sua carriera di ingegnere) presenta una ricca bibliografia sull'argomento che a tutt'oggi non è stata superata e che costituisce un utile strumento per chi voglia approcciarsi al tema.

[6] A Vidania dobbiamo la stesura di un memoriale commissionato da Benavides in vista della concessione del titolo di Grande di Spagna. Oltre a rappresentare la prima messa a punto sul percorso politico del viceré, il memoriale enumera anche tutti i prestigiosi ruoli ricoperti dagli antenati.

ti (2015, p. 61) and the inscription transcribed by Parrino in his Napoli città nobilissima, antica e fedelissima of 1700[3]. The latter, in fact, if in the *Teatro eroico e politico* of 1692 he had mentioned it as a work still under construction, in his later work he added many details:

> "Un nobilissimo fortino, che sporge in mare, ove erano anticamente alcuni molini a vento, detto lo Scoglio del Sale, guernito di smisurate colobrine per custodia della città, dall'imbarcazioni maritime, fatto providamente construere dal Conte di Santo Stefano con molta sua lode e gloria, ergendovisi un fonte colle di lui armi [omissis], di cui fu l'inventore il tenente generale dell'artigliaria del Regno, don Luca Antonio di Natale, come si vede in idioma latino d'intorno il cornicione dello stesso fonte" (Parrino, 1700, vol. I, pp. 39-40).

There are many testimonies to refer to in order to trace the history of the Ramaglietto battery, whose name derives from the culverins arranged in a fan shape on the keep. Among these, especially with regard to the most controversial point, that of payments, the account of the court chaplain Diego Vicente Vidania[4] is decisive, but above all the records contained in the *Dispacci della Real Camera della Sommaria*, kept in the Archivio di Stato in Naples, which contain the payment orders received by this office and whose analysis gives the measure of the continuous changes that affected the fortress, both in the design and execution phases.
On 9 June 1691, thus three years after the Consiglio di Stato had already approved the construction of the work, Benavides informed Charles II of his fear that "la Armada Francese podía infestar la ciudad" and that he wanted to accept

[3] On the project descriptions and related plans, see Abetti, 2015. The essay, in which the scholar sheds light for the first time on the role played by Luca Antonio Natale in the castle construction site (also providing an excursus of his career as an engineer), presents a rich bibliography on the subject that has not yet been superseded and is a useful tool for those wishing to approach the subject.

[4] To Vidania we owe the drafting of a memorial commissioned by Benavides in view of being granted the title of Grande of Spagna. In addition to being the first tally on the viceroy's political career, the memorial also enumerates all the prestigious roles held by his ancestors.

il timore che "la Armada Francese podía infestar la ciudad" e di voler accettare il contributo finanziario da parte degli Eletti, che avevano messo a disposizione "ciento y cinquenta mil ducados de los avanzes de los Bancos en la moneda" per "hazer un Fortin sobre la mar, delante del castillo del Ovo" (Vidania, 1696, pp. 424-425); la somma sarebbe stata destinata alla costruzione della batteria e alla fusione delle colubrine[7]. Il 26 agosto del 1691 il segretario Antonio de Retes inviò allora un dispaccio alla Sommaria affinché "se forme la relación que se tiene en los gastos de esta fabrica del fortin de Castel del Ovo"[8], sollecitando quindi il viceré per l'invio della relazione riguardante l'avanzamento dei lavori, compresi quelli della polveriera.

Da quel momento in poi si avvicendarono numerosi protagonisti: tra questi l'ingegnere di origine fiamminga Fernando de Grunembergh, già coinvolto dal viceré nei lavori alle fortificazioni di Orbetello, Porto Ercole e Porto Longone[9]. In una planimetria commissionatagli da Benavides ed indirizzata a Carlo II il 15 settembre 1691 (Fig. 5), Grunembergh rappresentò la marina della città con l'indicazione del fortino in costruzione e di tutti punti in cui sistemare le artiglierie, apportando alcune modifiche al progetto iniziale. La proposta di cambiamento consisteva nella creazione di un torrione per accogliere l'artiglieria pesante, cioè una batteria prolungata con uno spazio semicircolare e con all'estremità un corpo a due piani, che avrebbe potuto ospitare circa 60 colubrine. Il viceré chiese al generale di artiglieria Marzio Origlia di esprimere un parere in relazione all'ipotesi della nuova aggiunta, ma quest'ultimo sconsigliò la soluzione di Grunembergh,

[7] Il tema del donativo fu oggetto di una consulta del Consiglio di Stato: *Aplicación del donativo concedido por algunas plazas de Nápoles a terminar un fortín que se construye sobre el mar delante de Castel del Ovo*, in Archivo General de Simancas (d'ora in avanti AGS), Estado, Nápoles, leg. 3322.

[8] Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), Sommaria, Dispacci, busta 76, f. 185.

[9] Fernando de Grunembergh, dopo aver lavorato in penisola iberica dal 1656 al 1667 (Romero Muñoz, 2016) dove si distinse, insieme al più noto Fratello Carlos, per un progetto finalizzato a rendere navigabile il Manzanarre, arrivò in Italia nel 1669. Fu coinvolto da Benavides nei lavori alle fortificazioni dello Stato dei Presidi di Toscana (Maioli Urbini, 1985; Fanciulli, 1999, vol. II, pp. 73-76; Biondi, 2019; Setaro 2021, pp. 297-300) e poi nel progetto e supervisione dei cantieri della batteria di Castel dell'Ovo (Abetti, 2015).

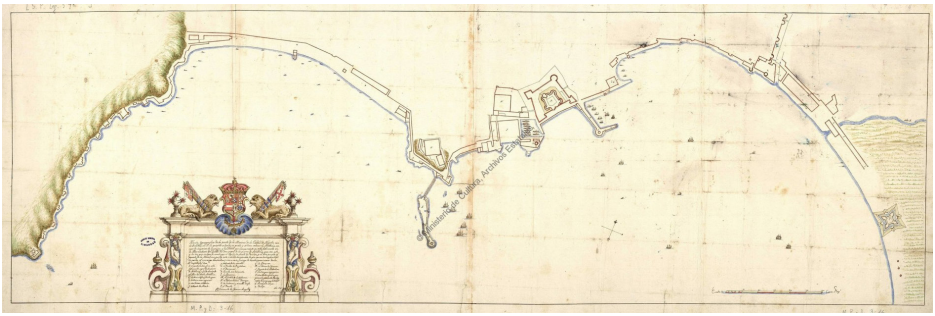


Fig. 5. Fernando de Grunembergh, *Planimetria della Marina di Napoli*, china e acquarello, 1691, Archivo General de Simancas | Fernando de Grunembergh, *Planimetria della Marina di Napoli*, ink and watercolour, 1691, Archivo General de Simancas.

[5] The issue of the donativo was the subject of a Consiglio di Stato consultation: *Aplicación del donativo concedido por algunas plazas de Nápoles a terminar un fortín que se construye sobre el mar delante de Castel del Ovo*, in Archivo General de Simancas (henceforth AGS), Estado, Nápoles, leg. 3322.

[6] Archivio di Stato of Naples (henceforth ASN), Sommaria, Dispacci, envelope 76, f. 185.

the financial contribution from the Elected, who had made available "ciento y cinquenta mil ducados de los avanzes de los Bancos en la moneda" to "hazer un Fortin sobre la mar, delante del castillo del Ovo" (Vidania, 1696, pp. 424-425); the sum was to be used for the construction of the battery and the casting of the culverins[5]. On 26 August 1691, the secretary Antonio de Retes then sent a dispatch to the Sommaria in order that "se forme la relación que se tiene en los gastos de esta fabrica del fortin de Castel del Ovo"[6], thus urging the Viceroy to send the report on the progress of the work, including that of the gunpowder storage.

From then on, numerous protagonists took turns: among them the engineer of Flemish origin Fernando de Grunenbergh, already involved by the Viceroy in the work on the fortifications of Orbetello, Porto Ercole and Porto Longone[7].

In a plan commissioned from him by Benavides and addressed to Charles II on 15 September 1691, Grunenbergh depicted the city's navy with an indication of the fort under construction and all the points where the artillery was to be placed, making some changes to the initial design. The proposed change consisted of the creation of

così che Benavides ordinò all'ingegnere di non edificare il bastione all'estremità della batteria (Longobardi, pp. 43-44)[10].

Intanto, il 19 ottobre, il Consiglio di Stato aveva comunicato al viceré l'approvazione della somma di 150.000 ducati stanziati dai Seggi, dimostrando piena fiducia nei confronti delle decisioni che avrebbe preso sulla costruzione del fortino. In particolare i membri del Consiglio di Stato, non essendo a conoscenza delle caratteristiche topografiche del luogo, si affidarono alla sua competenza, esortandolo comunque a portare a termine l'opera, qualora l'avesse ritenuta un'efficace protezione dal bombardamento nemico; gli suggerirono inoltre di tenere in considerazione i pareri tecnici del generale Origlia e di servirsi della consulenza di validi ingegneri (Mauro, 1998, pp. 246-247). Il 9 novembre 1691, Antonio de Retes notificò così al Luogotenente della Sommaria l'invio di un viglietto da parte di Grunembergh, che si riferiva molto probabilmente a un disegno con le ulteriori modifiche delle misure:

> "De orden del Conde mi Señor, remito a Vuestra Señoria el adjunto villete del Coronel don Fernando de Grunenberg, en que acompaña la medida que ha formado, a fin que con mayor cautela pueda la Real Corte continuar los pagamentos al partitario del nuevo fortín, que se está construyendo en los escollos de Castel del Ovo, para que se vea en la Camara, y provea lo conveniente"[11].

Il 12 novembre, con una nuova consulta, il Consiglio di Stato concesse a Benavides l'autorizzazione per proseguire i lavori, ringraziando i napoletani per la grande profusione di energie spese nel provvedere alla difesa della propria

[10] In Principe, 1982, è pubblicato un repertorio di disegni relativi all'età vicereale provenienti dal fondo *Mapas, planos y dibujos* in AGS.

[11] ASN, Sommaria, Dispacci, busta 76, f. 345.

a keep to house the heavy artillery, i.e., an extended battery with a semi-circular space and a two-storey body at the end, which could accommodate around 60 culverins. The viceroy asked artillery general Marzio Origlia for his opinion on the hypothesis of the new addition, but the latter advised against Grunenbergh's solution, so Benavides ordered the engineer not to build the bastion at the end of the battery (Longobardi, pp. 43-44)[8].

Meanwhile, on 19 October, the Consiglio di Stato had informed the Viceroy of the approval of the sum of 150,000 ducats allocated by the Seggi, showing full confidence in the decisions he would make on the construction of the blockhouse. In particular, the members of the Consiglio di Stato, not being aware of the topographical characteristics of the site, relied on his expertise, urging him to complete the work if he considered it an effective protection against enemy bombardment; they also suggested that he take into consideration the technical opinions of General Origlia and use the advice of valid engineers (Mauro, 1998, pp. 246-247). Thus, on 9 November 1691, Antonio de Retes notified the Luogotenente della Sommaria that Grunenbergh had sent him a viglietto, which most probably referred to a drawing with further modifications of the measurements:

> "De orden del Conde mi Señor, remito a Vuestra Señoria el adjunto villete del Coronel don Fernando de Grunenberg, en que acompaña la medida que ha formado, a fin que con mayor cautela pueda la Real Corte continuar los pagamentos al partitario del nuevo fortín, que se está construyendo en

[7] On the activities of Grunenbergh, brother of the better-known Carlos, in the State of the Presìdi di Toscana, see Maioli Urbini, 1985 and Romero Muñoz, 2016. For the engineer's collaboration with General Marzio Carafa, see Biondi, 2019 and Setaro, 2021.

[8] In Principe, 1982, a repertory of drawings related to the viceregal age from the Mapas, planos y dibujos fund is published in AGS.

città (Mauro, 1998, p. 246). Purtroppo i lavori da quel momento procedettero a singhiozzo, poiché nacquero controversie relative al costo della manodopera ma anche perché entrarono in scena altri due ingegneri militari, Mario d'Urso e Sebastiano Indelicato, che apportarono ulteriori modifiche in corso d'opera al fortino (Abetti, 2015, p. 64).

La piattaforma fu infine realizzata ma con un risultato semplificato rispetto al progetto iniziale, per motivi economici ma soprattutto di tipo logistico; infatti gli esperti militari del Regno sostennero che sovrapporre due postazioni sarebbe stato dannoso, oltre che superfluo, poiché la parte superiore avrebbe potuto cedere e danneggiare così quella inferiore (Longobardi, 2015, pp. 43-44).

Malgrado le forme semplificate, la batteria dimostrò la sua efficacia in termini difensivi anche se la solidità della struttura non si rivelò tale, poiché nell'inverno del 1691 il baluardo di conclusione fu devastato da una mareggiata[12]. I danni furono ingenti e in quel momento venne alla luce la cattiva esecuzione dei lavori, come si legge chiaramente da un viglietto dell'11 dicembre 1691 diretto alla Sommaria, dove il segretario Antonio de Retes comunicava di aver ricevuto ordine dal viceré per un'ispezione: verificare se la "ruina" fosse avvenuta per "defecto o mala calidad de la obra, o por otra causa del Partitario o personas que coman con ellas"[13]. Ancora nell'estate del 1692, l'ingegnere Natale, in una relazione conservata nell'Archivio di Stato di Napoli e finora inedita (Fig. 6), comunicò al viceré Benavides che i lavori per il fortino di Castel dell'Ovo stavano procedendo con molta lentezza:

[12] A proposito dei danni inferti alla costruzione, si vociferava in città che il viceré avesse dato ordini di prelevare quattro colubrine da Castel Sant'Elmo per rifornire il fortino di Castel dell'Ovo: Confuorto, 1930, v. II, p. 7.

[13] ASN, Sommaria, Dispacci, busta 76, f. 411. Il difetto di costruzione fu una conseguenza dell'adattamento della struttura al masso tufaceo, su cui già insistevano delle antiche fabbriche (Abetti, 2015, p. 64). I danni non furono riparati almeno fino al 1698, come si legge in ASN, Sommaria, Dispacci, busta 80, ff. 368-369.

los escollos de Castel del Ovo, para que se vea en la Camara, y provea lo conveniente"[9].

On 12 November, in a new consultation, the Consiglio di Stato granted Benavides authorisation to continue the work, thanking the Neapolitans for the great outpouring of energy spent in providing for the defence of their city (Mauro, 1998, p. 246). Unfortunately, work proceeded hiccuplike from that moment on, as disputes arose over the cost of labour, but also because two other military engineers, Mario d'Urso and Sebastiano Indelicato, entered the scene and made further changes to the fort during the course of construction (Abetti, 2015, p. 64).

The platform was finally realised (Fig. 3), but with a simplified result compared to the initial design, for economic reasons but above all for logistical reasons; in fact, with regard to the latter, the Kingdom's military experts argued that overlapping two emplacements would have been harmful, as well as superfluous, since the upper part could have given way and thus damaged the lower one (Longobardi, 2015, pp. 43-44). Despite its simplified form, the battery nevertheless proved its effectiveness in defensive terms, even if the solidity of the structure did not prove to be such, as in the winter of 1691 the bastion was heavily devastated by a storm surge[10]. The damage was extensive and it was at this time that the poor execution of the work came to light, as we can clearly read in a note dated 11 December 1691 addressed to the Sommaria, in which the secretary Antonio de Retes communicated that he had received orders from the Viceroy for an inspection: to verify whether the ruina had occurred due to "defecto o mala calidad de la obra, o por otra causa

[9] ASN, Sommaria, Dispacci, envelope 76, f. 345.

[10] Regarding the damage inflicted on the building, it was rumoured in the city that the Viceroy had given orders to take four culverins from Castel Sant'Elmo to supply the Castel dell'Ovo fort: Confuorto, 1930, v. II, p. 7.

> "In conformità dell'ordini datosi da Vuestra Excelencia in questo punto, sopra il fortino del castel dell'Ovo, a finché s'havesse referito in scritti la tardanza con che si camina in perfetionarsi detto fortino, secondo de quel tanto è stato da me proposto a Vuestra Excelencia stante che la staggione è cossì avanzata che sarà impossibile di potersi complire di perfettionarsi detto fortino (conforma si deve) per la fine del intrante mese di agosto"[14].

Il fortino non aveva quindi ancora raggiunto la perfezione, nonostante il grande impegno profuso nella progettazione da parte di diversi esperti in materia di fortificazione, consultati da Benavides anche per l'individuazione di altre aree idonee ad accogliere l'artiglieria per respingere gli attacchi navali. Il viceré, consapevole della necessità di dotare la città partenopea di un efficace sistema difensivo, chiese infatti il parere non solo a Grunembergh, come si è creduto finora, ma anche ad un altro ingegnere al servizio del Papa.

Grazie al ritrovamento di un nucleo di lettere scambiate tra gennaio e marzo del 1692 con il nipote Luis Francisco de la Cerda y Aragón, VIII marchese di Cogolludo e IX duca di Medinaceli, che in quegli anni si trovava a Roma per ricoprire il ruolo di ambasciatore presso la Santa Sede, emerge la figura finora poco nota dell'ingegnere Giulio Cerruti[15]. Era il 29 gennaio quando l'ambasciatore scrisse al viceré di aver incontrato Cerruti e di aver pianificato insieme l'organizzazione della sua eventuale partenza da Roma, nonostante le "summas dificultades en permitirselo" poste come ostacolo da parte del Papa. Benavides, nella lettera di risposta del primo febbraio, reclamava la presenza a Napo-

[14] ASN, Segreterie dei viceré, busta 830, 31 luglio 1692, s.n.

[15] Fundación Bartolomé March, Palma di Maiorca (d'ora in avanti FBM), B 81-B–02/05 v. III, ff. 236 v–237r; 263r-265v; 281v-283r. Le lettere, a cui si fa complessivamente riferimento per i brani citati, sono trascritte integralmente in Appendice documentaria.

del Partitario o personas que coman con ellas"[11]. Again, in the summer of 1692, the military engineer Luca Antonio Natale, in a report preserved in the Archivio di Stato of Naples and hitherto unpublished (Fig. 4), informed Viceroy Benavides that work on the Castel dell'Ovo fortress was proceeding very slowly:

> "In conformità dell'ordini datosi da Vuestra Excelencia in questo punto, sopra il fortino del castel dell'Ovo, a finché s'havesse referito in scritti la tardanza con che si camina in perfetionarsi detto fortino, secondo de quel tanto è stato da me proposto a Vuestra Excelencia stante che la staggione è cossì avanzata che sarà impossibile di potersi complire di perfettionarsi detto fortino (conforma si deve) per la fine del intrante mese di agosto"[12].

The fort had therefore not yet reached perfection, despite the great effort put into its design by various fortification experts, who were also consulted by Benavides to identify other areas suitable for artillery to repel naval attacks. In fact, the Viceroy, aware of the need to provide the Neapolitan city with an effective defensive system, asked the opinion not only of Grunenbergh, as has been believed until now, but also of another engineer in the service of the Pope.
Thanks to the discovery of a nucleus of letters exchanged between January and March 1692 with his nephew Luis Francisco de la Cerda y Aragón, VIII Marquis of Cogolludo and IX Duke of Medinaceli, who was in Rome at the time to act as ambassador to the Holy See, the hitherto little-known figure of the engineer Giulio Cerruti emerges[13].
It was on 29 January when the ambassador wrote to the Viceroy that he had met Cerruti and that they had planned together the organ-

[11] ASN, Sommaria, Dispacci, busta 76, f. 411. The extensive damage suffered by the structure was not repaired until at least 1698, as stated in ASN, Sommaria, Dispacci, busta 80, ff. 368-369.

[12] ASN, Segreterie dei viceré, busta 830, 31 luglio 1692, s.n.

[13] Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca, B 81-B-02/05 v. III, ff. 236 v-237r; 263r-265v; 281v-283r. The letters, referred to in their entirety for the quoted passages, are transcribed in full in the Documental Appendix.

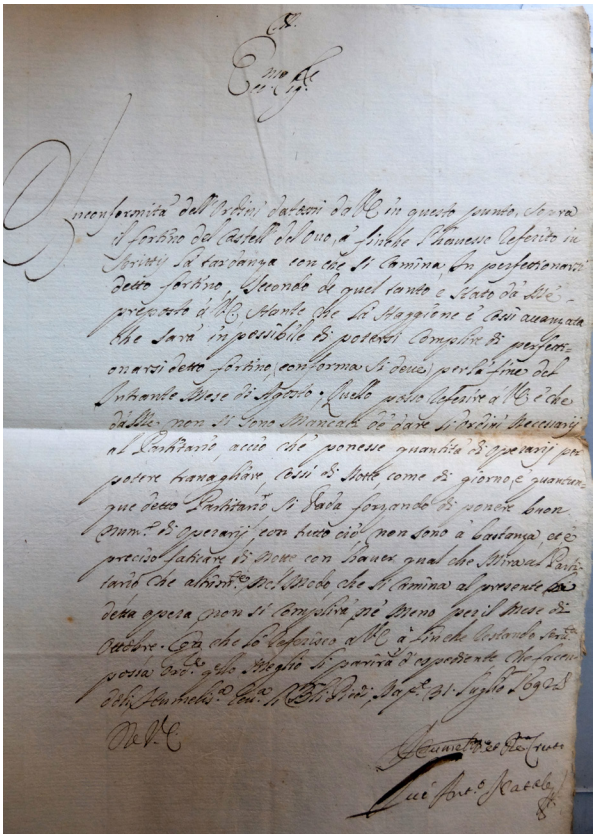


Fig. 6. Relazione di Luca Antonio Natale sui lavori per il fortino di Castel dell'Ovo, 31 luglio 1692, Napoli, Archivio di Stato | Report by Luca Antonio Natale on the work on the Castel dell'Ovo fort, 31 July 1692, Naples, Archivio di Stato.

li dell'ingegnere come un evento significativo, a tal punto da sperare che "se logre el intento con la brevedad que pide la urgencia". Intanto il 29 febbraio il duca di Medinaceli aveva ricevuto ancora una volta Cerruti, ma questa volta per farsi consegnare "esa planta y discurso en que te pide algunas noticias para poder discurrir con mayor fundamento", facendo riferimento al disegno e alla relazione che avrebbe allegato alla lettera successiva; chiarì inoltre che avreb-

isation of his eventual departure from Rome, despite the "summas dificultades en permitirselo" placed as an obstacle by the Pope. Benavides, in his letter of reply of 1 February, claimed the engineer's presence in Naples as a significant event, to the point of hoping that "se logre el intento con la brevedad que pide la urgencia". In the meantime, on 29 February, the Duke of Medinaceli had once again received Cerruti, but this time to have him deliver "esa planta y discurso en que te pide algunas noticias para poder discurrir con mayor fundamento", referring to the drawing and the report that he would enclose in his next letter; he also made it clear that he would have to wait for the official occasion to ask the Pope for "el permiso para que vaya allí". Both, uncle and nephew, trusted in the "prima Audiencia de Su Santitad", which could prove propitious in achieving the goal.

However, Benavides reassured his nephew, writing to him that in the event of failure of his "oficios", which although carried out with great commitment might not have achieved the desired result, he had already arranged for "un ingeniero que me embia el conde Carafa quien me asegura ser hombre de avilidad en esta profesión"[14] as a possible reserve. The identity of the engineer who could have replaced Cerruti is not revealed, but it is certain that Benavides had reserved the right to ask another engineer for an opinion if the negotiations with the Holy See were not successful.

In his letter of 4 March, the Viceroy announced that he had received the plan attached to Cerruti's letter of 27 February, but that he still preferred not to reply to him "hasta que esté concluida" the report that the engineer had

[14] The count referred to by the viceroy is Marzio Carafa, remembered for his great commitment with his brother Marino in the reconstruction of Cerreto Sannita following the 1688 earthquake, entrusted to the royal engineer Giovanni Battista Manni.

be dovuto aspettare l'occasione ufficiale per chiedere al Papa "el permiso". Entrambi, zio e nipote, confidavano nella "prima Audiencia de Su Santitad", che si sarebbe potuta rivelare propizia per il raggiungimento dell'obiettivo.
Tuttavia Benavides rassicurò il nipote, scrivendogli che in caso di fallimento dei suoi "oficios", i quali per quanto portati avanti con grande impegno avrebbero potuto non ottenere il risultato sperato, aveva già predisposto eventualmente come riserva "un ingeniero que me embia el conde Carafa quien me asegura ser hombre de avilidad en esta profesión"[16]. Non viene rivelata l'identità dell'ingegnere che avrebbe potuto sostituire Cerruti, ma è certo che Benavides si era riservato la possibilità di chiedere un parere ancora a un altro tecnico, se le trattative con la Santa Sede non fossero andate a buon fine.
Nella missiva del 4 marzo, il viceré comunicò di aver ricevuto la pianta allegata alla lettera di Cerruti del 27 febbraio ma che preferiva ancora non rispondergli "hasta que este concluida"[17] la relazione che gli era stata richiesta dall'ingegnere. Benavides non rispose mai alla lettera di Cerruti, in cui quest'ultimo gli aveva espresso tutto il rammarico per "non avere potuto ottenere licenza dalla santità di Nostro Signore di potermi trasferire in Napoli". Infatti, come avrebbe confermato pochi giorni dopo il duca di Medinaceli a Benavides, il Papa nel frattempo aveva opposto un diniego assoluto "para poder passar a esta ciudad el Ingeniero Cheruti". Questa lettera, datata 11 marzo, è l'ultima in cui si parla delle aspettative deluse per la "falta de ese hombre" a Napoli, senza svelare fino alla fine il motivo preciso per cui era stato così fortemente richiesto a Napoli dal viceré.

[16] Il conte a cui si riferiva il viceré è Marzio Carafa, ricordato per il suo grande impegno con il fratello Marino nella ricostruzione di Cerreto Sannita a seguito del sisma del 1688, affidata al regio ingegnere Giovanni Battista Manni.

[17] La lettera del 4 marzo, conservata in FBM, B 81-B-02/05, v. IV, c. 96, è pubblicata in Muñon González, 2009, p. 476, nota 27.

requested. However, Benavides never replied to Cerruti's letter, in which the latter had expressed his regret for "non avere potuto ottenere licenza dalla santità di Nostro Signore di potermi trasferire in Napoli". In fact, as the Duke of Medinaceli would confirm a few days later to Benavides, the Pope in the meantime had issued an absolute denial "para poder passar a esta ciudad el Ingeniero Cheruti". This letter, dated 11 March, is the last in which he speaks of his disappointed expectations for the "falta de ese hombre" in Naples, without revealing until the end the precise reason why he had been so strongly requested in Naples by the Viceroy.

The reasons, however, are easily guessed in Cerruti's letter to Benavides. Despite the impossibility of personally serving "i beniglissimi comandi di Vostra Eccellenza accennatemi dall'Eccellenza del signor duca di Medinaceli ambasciatore della Santità cattolica", the engineer nevertheless wanted to tell him "qualche cosa all'oscuro", knowing "di questa Armata di Tolone che possa portare sospetto di bombe alle città marittime, per devastarle ovvero ponerle tutte sotto contribuzione"[15].

Cerruti condensed his curriculum vitae into a few lines, formed mainly through numerous commissions in Italy where he had been living for 33 years. He recounted that he had passed through Naples on the papal galleys, but that "fu sì breve la dimora che in mia mente non è restato che un semplice e confuso embrione della veduta della città per parte di mare". For this last reason he asked the Viceroy:

> "Un disegno di giusta misura di tutte le parti generali e particolari della città, con una misura dell'altezza de fondi della spiaggia

[15] Even in Rome, news had reached Rome of the financial participation of the population for the strengthening of the defensive structure, as can be read in Avvisi italiani, ordinarii e straordinari dell'anno 1692, 1692, n. 23: 'many culverins have been distributed in various sites in the Gulf of Naples against enemy ships, which attempted to damage them; as the people were in fear of the French Armada in the Mediterranean'.

Le motivazioni tuttavia si intuiscono facilmente nella lettera di Cerruti indirizzata a Benavides. Nonostante l'impossibilità di servire di persona "i beniglissimi comandi di Vostra Eccellenza accennatemi dall'Eccellenza del signor duca di Medinaceli ambasciatore della Santità cattolica", l'ingegnere voleva comunque raccontargli "qualche cosa all'oscuro", sapendo "di questa Armata di Tolone che possa portare sospetto di bombe alle città marittime, per devastarle ovvero ponerle tutte sotto contribuzione"[18].

Cerruti condensava in poche righe il suo curriculum, formatosi soprattutto grazie a numerose commissioni in Italia, dove risiedeva da 33 anni. Raccontava di essere passato per Napoli sulle galere pontificie, ma che "fu sì breve la dimora che in mia mente non è restato che un semplice e confuso embrione della veduta della città per parte di mare". Per quest'ultimo motivo chiedeva al viceré:

> "un disegno di giusta misura di tutte le parti generali e particolari della città, con una misura dell'altezza de fondi della spiaggia convicina alla città sino a due miglia distante da essa, con una distinta relazione di tutte le parti fatta da officiali pratici di difesa et offesa di Piazze, che con questo si potrà parlare con più fondamento".

L'ingegnere non chiariva la tipologia d'intervento, ma non c'è dubbio che si trattasse di una consulenza richiesta da Benavides non solo per i lavori relativi alla struttura difensiva che si stava innalzando su Castel dell'Ovo (forse con lo scopo di dirimere una volta per tutte i problemi che stavano sorgendo con i partitari che conducevano i lavori) ma anche per l'in-

[18] Anche a Roma era arrivata la notizia della partecipazione finanziaria da parte della popolazione, per il potenziamento della struttura difensiva, come si legge negli Avvisi italiani, ordinarii e straordinari dell'anno 1692, 1692, n. 23: "molte colubrine sonosi distribuite in varii siti del Golfo di Napoli contra i Legni nemici, che tentassero danneggiarli; trovandosi quel popolo in timore per l'Armata di Francia nel Mediterraneo".

> convicina alla città sino a due miglia distante da essa, con una distinta relazione di tutte le parti fatta da officiali pratici di difesa et offesa di Piazze, che con questo si potrà parlare con più fondamento".

The engineer did not clarify the type of intervention, but there is no doubt that it was a consultancy requested by Benavides, not only for the work on the defensive structure that was being erected on Castel dell'Ovo (perhaps with the aim of settling once and for all the problems that were arising with the partisans who were conducting the work), but also for the identification of other places where defensive structures could be erected. On the other hand, Giulio Cerruti, with his solid experience in the field, lent himself well to technical opinions of this kind. In the current state of research, his identity has not yet been fully established, but his name appears to be associated with various qualifications such as "colonnello", "ingegnere della Camera Apostolica", "soprastante alle fortezze pontificie". He was known in the Italian scene of the second half of the 17th century for his involvement in various construction sites and being frequently requested for missions and consultancy (Bevilacqua, 2010, p. 29). As Cerruti himself recalled in his letter to Benavides, he had initially been called to Rome "al servizio di Santa Chiesa", certainly referring to the year 1658, in which "in tempo del Castelli assisteva ai lavori delle passonate che si facevano al Borghetto" (Pascucci, 1991; Segarra Lagunes, 2004 , p. 381)[16] and 1659, in which he collaborated with Gian Lorenzo Bernini on the project for the Arsenal of Civitavecchia (Fagiolo, 2017, pp. 21-23). It is also the engineer who reveals, in a pas-

[16] The document published by the Spanish scholar is preserved in the Vatican Library, Cod. Chigi H.II. 43, f. 94.

dividuazione di altri luoghi in cui impiantare strutture difensive. D'altronde Giulio Cerruti, con la sua solida esperienza in materia, ben si prestava a pareri tecnici di questo tipo. Conosciuto nel panorama italiano della seconda metà del XVII secolo per il suo coinvolgimento in vari cantieri, allo stato attuale delle ricerche la sua identità non è ancora stata messa del tutto a fuoco, ma il suo nome risulta abbinato a diverse qualifiche come "colonnello", "ingegnere della Camera Apostolica", "soprastante alle fortezze pontificie" (Bevilacqua, 2010, p. 29). Come ricordava lo stesso Cerruti nella lettera a Benavides, era stato chiamato inizialmente a Roma "al servizio di Santa Chiesa", riferendosi sicuramente all'anno 1658 in cui "in tempo del Castelli assisteva ai lavori delle passonate che si facevano al Borghetto" (Pascucci, 1991; Segarra Lagunes, 2004, p. 381)[19] e al 1659, in cui collaborò, insieme a Gian Lorenzo Bernini, al progetto per l'Arsenale di Civitavecchia (Fagiolo, 2017, pp. 21-23).

È inoltre sempre l'ingegnere a svelare, in un passo che non ha finora trovato un riscontro documentario, che fu richiesto nel 1660 anche "dai signori veneziani, per le fortificazioni del loro dominio". Passò poi a Firenze, dove nel 1665 fu presentato a corte da Lorenzo Magalotti, grazie a una segnalazione di Paolo Falconieri. In occasione del primo incontro di Cerruti con Ferdinando II, a cui l'ingegnere dedicò un album di disegni con una serie di progetti, Magalotti scriveva a Falconieri del difficile carattere dello "svizzero", ma anche di "dover dire le sue lodi, e a legger quello, che tu me ne scrivevi, che a vederlo disegnare d'architettura militare, e civile innamora propriamente" (Bevilac-

[19] Il documento pubblicato dalla studiosa spagnola è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Chigi H.II. 43, f. 94.

sage that has not so far been documented, that he was also requested in 1660 "dai signori veneziani, per le fortificazioni del loro dominio". He then moved on to Florence, where in 1665 he was introduced to the court by Lorenzo Magalotti, thanks to a recommendation by Paolo Falconieri. On the occasion of Cerruti's first meeting with Ferdinand II, to whom the engineer dedicated an album of drawings with a series of projects, Magalotti wrote to Falconieri about the difficult character of the "svizzero", but also about "dover dire le sue lodi, e a legger quello, che tu me ne scrivevi, che a vederlo disegnare d'architettura militare, e civile innamora propriamente" (Bevilacqua, 2010, p. 38, footnote 73)[17].

From 1682 he was active in various public offices in Rome, including superintendent of the papal fortifications[18]. In this latter post, Cerruti was remembered by the architect of Ferrarese origin Agostino Martinelli as a "soggetto di purgata intelligenza" for having demonstrated great expertise in hydraulic engineering in the solutions he proposed for the replacement of the old Tiber passonate, which had been corroded by the "urti gagliardi del fiume, massime nelle piene" (Martinelli, 1682, p. 9). The following year, as testified by numerous documents conserved in the Archivio di Stato in Rome, he took part in the commission set up by the Camera Apostolica for an expert opinion on Carlo Meyer's work on the Via Flaminia passonata, whose innovations were criticised by the papal architects[19].

In 1692, just when Benavides was claiming his presence in the Neapolitan city, the engineer was involved in a new job by Innocent XII. At the re-

[17] The letter of 19 May 1665 is preserved in the Carpegna Falconieri Archive. See also, in the Fondo benincasa.

[18] On Roman assignments, see Contardi, 1991, p. 335; Roberto, 2004, pp. 66, 186.

[19] Archivio di Stato di Roma, *Discorso per la riparazione della Ripa del Tevere confinante con la strada Flaminia sopra la Vigna di Papa Giulio*, Camerale II Tevere, busta 5, ff. 144r-159v.

qua, 2010, p. 38, nota 73)[20]. Nel luglio del 1667, mentre si trovava a Roma al servizio del papa Clemente IX Rospigliosi, fu anche chiamato a Dubrovnik, recentemente devastata da un violento terremoto, per ispezionare lo stato delle mura e fornire consigli al governo sul recupero delle abitazioni distrutte (Gudelj, 2016, p. 203).
Cerruti è documentato stabilmente a Roma dal 1682, coinvolto in vari incarichi pubblici, tra cui quello di soprintendente alle fortificazioni pontificie[21]; a proposito di quest'ultimo lavoro, Cerruti veniva ricordato dall'architetto di origine ferrarese Agostino Martinelli come "soggetto di purgata intelligenza", per aver dimostrato grandi competenze di ingegneria idraulica nelle soluzioni da lui proposte per la sostituzione delle vecchie passonate del Tevere, ormai corrose dagli "urti gagliardi del fiume, massime nelle piene" (Martinelli, 1682, p. 9). L'anno successivo, come testimoniato da numerosi documenti conservati nell'Archivio di Stato di Roma, prese parte alla commissione istituita dalla Camera Apostolica per una perizia sui lavori di Carlo Meyer alla passonata di via Flaminia del 1676, le cui innovazioni furono successivamente oggetto di critica da parte degli architetti pontifici[22].
Nel 1692, proprio quando Benavides reclamava la sua presenza nella città partenopea, l'ingegnere era stato coinvolto in un nuovo progetto da Innocenzo XII. Dietro richiesta della comunità ebrea di Civitavecchia, il Papa aveva commissionato a Cerruti il piano di ampliamento del porto e di un quartiere per ospitarli:

> "Havendo la Comunità degli Ebrei fatta una essibizione a Nostra Santità di slargare il Porto di Civitavecchia in modo tale, che sia

[20] La lettera, datata 19 maggio 1665, si trova nell'Archivio Carpegna Falconieri di Carpegna.

[21] Sugli incarichi romani si vedano Bruno Contardi, 1991, p. 335; Roberto, 2004, pp. 66, 186.

[22] Archivio di Stato di Roma, *Discorso per la riparazione della Ripa del Tevere confinante con la strada Flaminia sopra la Vigna di Papa Giulio*, Camerale II Tevere, busta 5, cc. 144r-159v.

quest of the Jewish community of Civitavecchia, the Pope had commissioned Cerruti to design an extension to the port and a district to house them:

> "Havendo la Comunità degli Ebrei fatta una essibizione a Nostra Santità di slargare il Porto di Civitavecchia in modo tale, che sia capace a ricevere qualsivoglia Vascello Mercantile; il tutto a loro spese; come anche accomodarvi un Borgo, e farvi un Ghetto per loro abitazione; e in brevità di tempo introdurvi le merci, e'l traffico, niente meno di quello di Livorno, e di altri delle Spiaggie d'Italia; Sua Santità non solo gliene ha passato il Chirografo, ma gli ha costituito il Colonnello Ceruti, per formarne il dissegno, e costruirne la fabrica: e si crede, che detto Porto goderà Scala Franca, secondo che godono molti Porti d'Italia; e tengono perciò all'ordine gli Ebrei 300.000 Scudi"[20].

Likely, it was this grandiose project (never completed) that was the concrete obstacle to his departure for Naples, although it is never made explicit in the correspondence, just as it is not made explicit why his presence in the city was urgently needed by the viceroy.

What the engineer describes as a "disegno fatto che per dar principio alla mia devota servitù" has unfortunately been lost. Its discovery would have revealed the reason for his consultancy, constituting a further piece to add to the information gathered so far on his professional career, documented up to 1719 (Contardi, 1991, p. 355), and from which Giulio Cerruti seems to emerge as a prominent figure in the panorama of military engineering, thus justifying the insistence with which Viceroy Benavides would have wanted him at his side as an advisor.

[20] *Avvisi italiani, ordinarii e straordinari dell'anno 1692*, 21 August 1692, no. 67.

> capace a ricevere qualsivoglia Vascello Mercantile; il tutto a loro spese; come anche accomodarvi un Borgo, e farvi un Ghetto per loro abitazione; e in brevità di tempo introdurvi le merci, e'l traffico, niente meno di quello di Livorno, e di altri delle Spiaggie d'Italia; Sua Santità non solo gliene ha passato il Chirografo, ma gli ha costituito il Colonnello Ceruti, per formarne il dissegno, e costruirne la fabrica: e si crede, che detto Porto goderà Scala Franca, secondo che godono molti Porti d'Italia; e tengono perciò all'ordine gli Ebrei 300.000 Scudi"[23].

Con molta probabilità fu questo impegnativo incarico (mai portato a termine) a costituire l'ostacolo concreto alla sua partenza verso Napoli, anche se nella corrispondenza non viene mai esplicitato, così come non viene esplicitato il motivo per cui la sua presenza in città era avvertita con urgenza da Benavides, a cui doveva quindi essere ben nota la fama di Cerruti, che negli anni del suo viceregno napoletano vantava già un ventennio di consulenze, progetti ed ispezioni.

Quello che l'ingegnere descrive a Benavides come un "disegno fatto per dar principio alla mia devota servitù" purtroppo è andata perduto. Il suo ritrovamento avrebbe rivelato il motivo preciso della sua consulenza, costituendo un ulteriore tassello da aggiungere alle notizie fin qui raccolte sul suo percorso professionale, documentato fino al 1719 (Contardi, 1991, p. 355), e da cui Giulio Cerruti sembra emergere come una figura di rilievo nel panorama dell'ingegneria militare, giustificando così l'insistenza con cui il viceré Benavides lo avrebbe voluto al suo fianco come consigliere.

[23] *Avvisi italiani, ordinarii e straordinari dell'anno 1692*, 21 agosto 1692, n. 67.

Bibliografia

Abetti, L. (2015). Nuove acquisizioni su Luca Antonio Natale e i progetti per la polveriera e il fortino di Castel dell'Ovo. *Napoli Nobilissima*, LXXII, pp. 58-69.

Avvisi italiani, ordinarii e straordinari dell'anno 1692, Vienna, 20 marzo 1692, n. 23.

Avvisi italiani, ordinarii e straordinari dell'anno 1692, Vienna, 21 agosto 1692, n. 67.

Bevilacqua, M. (2010). Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. In Bevilacqua M. (a cura di). *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali* (pp. 11-39). Roma: De Luca Editori.

Biondi, A. (2019). Il generale Marino Carafa Vicario generale dei Presidi di Toscana. *L'Argentariana*, III (n. 10), pp. 20-24.

Buccaro A., De Mattia F. (2003). *Scienziati-Artisti. Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli*. Napoli: Electa.

Confuorto, D (1930). *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, 2 voll. Napoli: Luigi Lubrano.

Contardi, B. (1991). Notizie degli architetti attivi a Roma tra il 1680 e il 1750. In Contardi B., Curcio G. (a cura di). In *Urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750* (pp. 315-459). Roma: Argos.

Fagiolo, M. (2017). Carlo Fontana e Bernini. In Bonaccorso G., Moschini F. (a cura di). *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto* (pp. 21-28). Roma: Accademia Nazionale di San Luca.

Fanciulli, P. (1999). *Storia documentaria dei Reali Presidios di Toscana. Lo Stato dei Presidi nelle carte degli Archivi spagnoli e italiani*, 3 voll. Pitigliano: Laurum Editrice.

Fara, A. (1989). *Il sistema e la città:architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni, 1564-1794*. Genova: Sagep.

Gudelj, J. (2016), Architettura e diplomazia tra Roma e Dubrovnik: San Girolamo dei Croati e la cattedrale di Dubrovnik nel secondo Seicento. In *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, vol. 40 (pp. 179-233).

Longobardi, L. (2015). Castel dell'Ovo durante il viceregno spagnolo. In Maglio L. (a cura di). *Castel dell'Ovo. Dalle origini al secolo XX - Quaderno I* (pp. 39-44). Napoli: Istituto Italiano dei Castelli.

Maioli Urbini, N. (1985). La cinta fortificata di Orbetello e lo Stato dei Presìdi: vicende costruttive e notizie storiche. *Bollettino d'arte*, LXX - 31/32 (pp. 125-156).

Manfré, V. (2016). El virrey Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban y el diseño del territorio: arquitecturas defendivas e ingenieros en Messina. In Piazza S. (a cura di). *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia* (pp. 227-246). Palermo: Edizioni Caracol.

Martinelli, A. (1682). *Continuatione dello stato del Ponte Felice già descritto dal cavaliere D.Agostino Martinelli ferrarese. All'Eminentissimi e reverendissimi Signori Cardinali della Sacra Congregatione delle Acque*. Roma: Per Nicolò Angelo Tinassi.

Manzi, P. (1976). *Architetti e ingegneri militari italiani dal secolo XVI al secolo XVIII: Saggio bio-bibliografico*. Roma: Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio.

Mauro, A. (1998). *Le fortificazioni nel regno di Napoli*. Napoli: Giannini.

Muñoz González, M. J. (2009). El Conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696). In Colomer, J.L. (a cura di). *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII* (pp. 461-480). Madrid, Centro de Estudios Europa Hispanica.

Parrino, D.A. (1700), *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi [...]*, 2 voll. Napoli: nella nuova stampa del Parrino a strada Toledo all'insegna del Salvatore.

Pascucci, S. (1991). *Cerruti, Giulio. In In Urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, p. 335. Roma: Argos.

Pessolano, M.R. (2002). Napoli Vicereale. Strategie difensive, castelli, struttura urbana, in AA. VV. (a cura di). *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani*, 4 voll., (pp. 1869-1925). Napoli: Istituto Suor Orsola Benincasa.

Pessolano, M. R. (2015). Fortificazioni 'alla moderna' nella Napoli spagnola. In Amirante, G., Pezone M.G. (a cura di). *Napoli e Spagna. Città storica. Architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo* (pp. 55-70). Napoli: Grimaldi & C. Editori.

Romero Muñoz, D. (2016). Los viajes de los ingenieros Carlos y Fernando de Grunembergh de Westfalia a Malta. In Cámara Muñoz A., Revuelta B. (a cura di). *Libros, caminos y días:el viaje del ingeniero* (pp. 59-76). Madrid: Fundación Juanelo Turriano.

Roberto, S. (2004). *Gian Lorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*. Roma: Gangemi.

Rossi, P. (2016), Un brano di città. tra antico e contemporaneo. Immagini a Napoli: da largo delle Corregge a via Medina. In Capano F., Pascariello M. I., Visone M. (a cura di). *Rappresentazione, memoria, conservazione* (pp. 701-711). Napoli: CIRICE.

Setaro, P. (2021). *"Principe d'altissimo senno, e di profonda letteratura". La política artística y cultural de Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban, virrey en Nápoles (1688-1696)*, Tesi di dottorato in cotutela, Universidad Autónoma de Madrid-Università Federico II di Napoli.

Vidania, D.V. (1696). *Al rey Nuestro Señor, Don Francisco de Benavides representa los servicios heredados y propios y los de su Hijos y la antigüedad y calidad de su Casa*. Napoli: Por Dominico Antonio Parrino, y Miguel Luis Mucio.

Viganò, M. (2001). *Col disegnar qualche pianta di fortezza: architettura militare nell'età di Carlo V. Castellum*, n. 43 (pp. 47-56).

Appendice documentaria

Lettere tra Francisco de Benavides, Luis de la Cerda y Aragón e l'ingegnere Giulio Cerruti (Roma- Napoli, 29 gennaio-11 marzo 1692), Fundación Bartolomé March, Palma di Maiorca, B 81-B–02/05, v. III.

Luis de la Cerda a Francisco de Benavides (cc. 236v-237r):
Tío, amigo y Señor mio. He hecho con el Ingeniero Ceruti la diligencia que te avise havia pensado, y la he governado en tan buena forma, que aunque todavía no puedo asegurartelo, espero haya de lograrse el que vaia a esa ciudad, y aun con la circustancia de que sea con gusto de Su Santidad y si lo consigo procurarse que parta con la mayor brevedad a esa vuelta, deseando dejarte servido en esto como lo procuraré en todo lo demás que me mandaré. Dios te guarde.
Roma, 29 de enero

Luis de la Cerda a Francisco de Benavides (c. 282v):
Tío, amigo y Señor mio. Aunque ayer te avisé con el Alcanze tenía esperanza de que se consiguiese el que pasase a esa ciudad el Ingeniero de Su Santidad puedo decirte ahora que habiendosele hablado al Papa esta mañana , ha puesto summas dificultades en permitirselo, y no determinandose el por si a executarlo sin beneplacito, pasaré a hazer luego a Su Santidad la instancia declarada, para que se le conceda, procurando venzerle a ello, y

te participaré lo que resultaré de esta diligencia. Dios te guarde. Roma, 29 de enero de 1692.

Francisco de Benavides a Luis de la Cerda (c. 282v):
Sobrino, amigo y Señor mio. Me refieres en tu carta de 29 del corriente en orden a conseguirse se venga aquí el Ingeniero de Civitavieja, y debo en primer lugar darte muy reconocidas gracias por las veras con que tu fineza solicita el mejor logro de la materia, y en segundo decirte que lo que ha discurrido para que tengamos a este hombre, es el medio mejor y más proporcionado al intento, no dudando que mediante el se ha de conseguir el que venga a esta ciudad, y que todo lo sé de deber a tus prudentes oficios y mañosas diligencias. Dios te guarde.
Nápoles, 29 de enero de 1692

Francisco de Benavides a Luis de la Cerda (cc. 263v-264r):
Sobrino amigo y señor mio. Con las cartas de España, recibo gustoso la tuya de 29 del pasado en que me participas haber puesto en practica con el Ingeniero Cheruti la diligencia que me avisaste haber pensado y el buen efecto que estaba produciendo (por la destreza con que tu manos la ha governado) pues esperar se haia de lograr el que venga a esta ciudad porque mi estimación, y reconocimiento te dan las gracias que más corresponden a este favor no dudando que en conocimiento de lo mucho que importa tener aquí a ese hombre, has de continuar tus oficios hasta que se logre el intento con la brevedad que pide la urgencia, como me lo prometo de tu fineza, quedando yo a tu disposición y servicio nuevamente obligado y reconocido. Dios te guarde.
Nápoles 1 de febrero de 1692

Luis de la Cerda a Francisco de Benavides (cc. 282v-283r):
Tío, amigo y Señor mio. He recibido tu carta de 29 del pasado, tocante al Ingeniero de Su Santidad y lo que puedo añadir ahora a lo que ultimamente te tengo avisado sobre la materia, es que ha vuelto a hazer otra diligencia, por si se consigue en que no descuido deseando se logre, para acreditar la seguridad con que puedes estar siempre de mi rendida obediencia a tus ordenes quedando en cuidado de participarte la resulta. Dios te guarde. Roma, 2 de febrero de 1692

Luis de la Cerda a Francisco de Benavides (cc. 280v-281r):
Tío, amigo y Señor mio, así por mi indisposición y mejor resguardo de mi convalescencia, como por estar esperando la respuesta de España sobre un negocio pendiente no he ido todavia a los piés de Su Santitad. No obstante, espero poder executarlo quanto antes, y en la primera Audiencia le hablaré con todo esfuerzo sobre el permiso para que vaya [...] el Ingeniero Cheruti, cuia solicitud tiene muy presente mi obligación y deseo de servirte. El estubo con migo el miercoles, y me trajo, para que te la embiase, esa planta, y discurso que ha formado, como lo hago, y juntamente esa carta, en que te pide algunas noticias para poder discurrir con mayor fundamento, por si no se lograse su pasaje allí, y la paso también a tus manos inconveniente el que la sepa quedandose aquí, puedas disponer se le subministre. Nuestro Dios te guarde. Rome. 2 de febrero 1692

Francisco de Benavides a Luis de la Cerda (c. 264):
Sobrino, amico y Señor mio. Por lo que eres servido decirme en carta de 30 de enero veo como haviendosele hablado al Papa sobre el permiso de que su

Ingeniero pase a esta ciudad havia puesto sumas dificultades, a cuia causa estavas tu en hazer a Su Santidad la instancia declarada para que le conceda su beneplacito, porque mi reconocimiento a este favor te repite las gracias, no dudando que mediante esta ultima [...] se ha de lograr el intento. Acaban de llegar las cartas del Percacho a mis manos la tuya de 2 del corriente tocante a esta misma materia del Ingeniero, y por su contenido. Reconozco que tu fineza no admite ninguna diligencia de quanta puedan conducir al intento de tener aquí a ese hombre, siendo cierto que mi firme amistad y cariñoso afecto te merecen todo lo que en orden a esto me favoreces. Dios te guarde.
Nápoles 5 de febrero de 1692"

Luis de la Cerda a Francisco de Benavides (cc. 264v-265r):
Tío, amico y Señor mio. A la proporción de lo que he procurado servirte en la solicitud del embio del Ingeniero de Su Santidad, siento el que las diligencias que hasta ahora he aplicado para conseguirlo, se haian frustrado por los reparos que Su Beatitud ha puesto, como te lo he avisado en la primera Audiencia que tenga le hablaré sobre la materia, procurando con el mayor esfuerzo venzerle a que le deje ir a esa ciudad y deseare que con esta diligencia que resta de executar se logre el dejarte obedecido, no teniendo en el interin otra cosa que decirte, cerca de este particular en respuesta de tus cartas de q y 5 del corrente. Nuestro Señor te guarde.
Roma, 8 de febrero de 1692

(copia que cita) Giulio Cerruti a Francisco de Benavides (cc. 281r-283v):
Illustrissimo et Eccellentissimo Signor e Padron mio colendissimo. Ho sentito con mio grandis-

simo dispiacere et attribuito a mia somma disgratia il non aver potuto ottenere licenza dalla Santità di Nostra Santità di potermi trasferire in Napoli ad obedire i benignissimi comandi di Vostra Eccellenza accennatemi dall'Eccellenza del Signor Duca Medinaceli Ambasciatore della Santità Cattolica. Per non mancare però di dare i contrasegni che posso di una infinita obbligazione che sempre professo all'Eccellenza Vostra ho voluto dire qualche cosa all'oscuro, benché in generale per non restare ozioso servitore di Vostra Eccellenza né sapendo di che la somma bontà di Vostra Eccellenza, voglia esser servita della mia debolezza, mi valerò del sussurro volgare che corre. Pare che si dubiti di questo Armando di Tolone che possa portare sospetto di Bombe alle città marittime, per devastarle, o vero ponerle tutte sotto contribuzione per non esser devastate; a questo dirò come mi son protestato qualche cosa in generale, e nulla in particolare, per non esser in me memoria alcuna delle parti di quella città essendo 33 anni che venni in Italia la prima volta dal servizio della Maestà dell'Imperatore al servizio di Santa Chiesa, è l'anno susseguente 1660. Fui richiesto da signori veneziani, per le fortificazioni del loro dominio, e passai per Napoli con le galere pontificie, ma fu sì breve la dimora che in mia mente non è restato che un semplice e confuso embrione della veduta della città per la parte di mare, senza ricordo alcuno delle parti particolari di essa, e però non potendo essere sopra il fatto che sarebbe il meglio, voglio almeno servire Vostra Eccellenza come posso, se non posso farlo di persona, in questo secondo modo ancora buono, se Vostra Eccellenza mi favorirà di trasmettermi un disegno di giusta misura di tutte le parti

generali e particolari della città, con una misura dell'altezza de fondi della spiaggia convicina alla città sino a due miglia distante da essa, con una distinta relazione di tutte le parti fatta da officiali pratici di difesa et offesa di Piazze, che con questo si potrà parlare con più fondamento delle parti generali e particolari per la difesa della città, più di quello ho detto nel disegno fatto che per dar principio alla mia devota servitù con Vostra Eccellenza per servizio della Santità Cattolica. Frattanto starò ozioso attendendo i benignissimi comandi di Vostra Eccellenza per esser pronto ad obbedirli con tutto il espirito, è tutto pieno di riverenza resto facendo a Vostra Eccellenza summo e profondissimo inchino.
Roma li 27 febraro 1692. Di Vostra Eccellenza devotissimo e obligatissimo servitore Giulio Cerruti.

Luis de la Cerda a Francisco de Benavides (c. 280):
Tío amigo y Señor mio. Avisote el recibo de tres quatro cartas de 26 del corrente que acaban de venir ahora, por cuia razón y la de haber muy pocas horas que llegó el correo de España, te aseguro que no hay tiempo para dilatar la pluma, ni tampoco aunque quisiera hay material que lo pida presentemente pues aquí no se ofrece novedad. Mañana voy a la Audiencia de Su Santidad y le hablaré sobre lo del Ingeniero y commercio de ese Reyno, y te avisaré de lo que me respondiere, y de lo demás que ocurriere alegrandome ahora infinito de que goze de la perfecta salud que te deseo, en cuia felicidad me holgaré permanezcas largos años, y que exercites la misma que se vá adelantando en buena disposición con las ordenes de tu agrado y [...] que anhela muy frequentes mi obligación y afecto. Dios te guarde.
En Roma. 29 de febrero 1692

Cultura antiquaria e collezionismo nella Napoli vicereale

Antique culture and collecting in viceregal Naples

Danila Jacazzi[1]

Il *Discorso dottissimo* di Pietro Antonio Lettieri e i ritrovamenti nel circuito urbano ed extraurbano di Napoli

Il tavolario Pietro Antonio Lettieri, incaricato nel 1549 dal viceré di Napoli Don Pedro di Toledo di studiare la possibilità di incanalare le acque del Serino nell'antico acquedotto Claudio per risolvere il problema del rifornimento idrico di Napoli, nel 1560 scrisse una relazione, il *Discorso dottissimo*, che presentò al viceré Pedro Afán de Ribera con un dettagliato esame degli antichi canali idrici ancora riconoscibili nel circuito urbano ed extraurbano della città (Fiengo, 1990; Strazzullo, 1968). Il *Discorso* documenta l'interesse nutrito dai suoi contemporanei per le raccolte di antichità. Infatti, oltre a riportare le notizie de "li multi vestigij" che all'epoca riapparivano dal suolo della capitale partenopea, "per le nove fabriche et mutazioni de edificij, che ogni dì nella Città se fanno", il Lettieri in quattro anni di indagini ripercorse il circuito delle mura, segnalando i reperti antichi che venivano venduti a privati per riutilizzarli nelle proprie residenze (*Discorso*, 1803). Il nobile condottiero Giovan Battista Castaldo,

[1] Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, danila.jacazzi@unicampania.it

A PAGINA 134:
Statua della dea Atena, Casa de Pilatos, Siviglia.

Pietro Antonio Lettieri's Discorso dottissimo and the findings in the urban and extra-urban circuit of Naples

The tavolario Pietro Antonio Lettieri, commissioned in 1549 by the viceroy of Naples Don Pedro of Toledo to study the possibility of channeling the waters of the Serino into the ancient Claudio aqueduct to solve the problem of Naples' water supply, wrote a report in 1560, the *Discorso dottissimo*, which he presented to the viceroy Pedro Afán de Ribera with a detailed examination of the ancient water channels still recognizable in the urban and extra-urban circuit of the city (Fiengo, 1990; Strazzullo, 1968). The *Discorso* documents the interest that his contemporaries had in antiquities collections. In fact, in addition to reporting the news of li multi vestigij, that at the time reappeared from the soil of the Neapolitan capital, "per le nove fabriche et mutazioni de edificij, che ogni dì nella Città se fanno", Lettieri in four years of investigations retraced the circuit of walls, reporting the ancient finds that were sold to private individuals for reuse in their own residences (*Discorso*, 1803). The noble leader Giovan Battista Castaldo, marquis of Cassano and count of Piadena, expert in the art of weapons in the service of Emperor Charles V of Habsburg, for example, –according to Lettieri's testimony– had purchased an "arcotrave de marmore grande" originally placed in the Seat of Porto, to decorate one's palace. In the area of the Maddalena church, Lettieri writes again, "sono vestigij de gran fabriche et ad tempi nostri nce sono stati disterrati gran pezzi de marmore, cioè, colonne, cornicioni et altri fragmenti, quali tutti denotano et danni indicij di belle et grande fabriche" (*Discorso*, 1803, p. 391). Even if these findings were

marchese di Cassano e conte di Piadena, esperto nell'arte delle armi al servizio dell'imperatore Carlo V d'Asburgo, ad esempio, – secondo la testimonianza del Lettieri – aveva acquistato un "arcotrave de marmore grande", in origine posto nel Seggio di Porto, per decorare il proprio palazzo. Nell'area della chiesa della Maddalena, scrive ancora il Lettieri, "sono vestigij de gran fabriche et ad tempi nostri nce sono stati disterrati gran pezzi de marmore, cioè, colonne, cornicioni et altri fragmenti, quali tutti denotano et danni indicij di belle et grande fabriche" (*Discorso*, 1803, p. 391). Anche se tali ritrovamenti erano per la maggior parte frutto di scavi fortuiti, eseguiti per i continui processi di trasformazione urbana registrati tra XVI e XVII secolo, con accorpamenti di edifici contigui, frazionamenti e ricostruzioni parziali o totali, l'attenzione dell'autore nel segnalare la loro presenza denota, comunque, un interesse non usuale per quei tempi verso le tracce del passato archeologico della città, documentato dai resti del teatro romano, i cui ruderi erano all'epoca visibili nei pressi del seggio di Montagna, e dalle strutture dell'originario tempio di Castore e Polluce, riconoscibili nella chiesa di San Paolo Maggiore (Lenzo, 2011a). Ripercorrendo il tratto degli antichi acquedotti ad oriente della città di Napoli, il Lettieri aveva osservato nei suoi sopralluoghi che una derivazione delle acque di Serino interessava la città di Pompei, di cui mostra di conoscere il sito, individuato per la presenza di antiche vestigia: "nel piano de Palma derivava un altro ramo de acqua quale và verso il locho dove stava anticamente la città de Pompei, che era in quello alto che stà in fronte la Torre dela Nonciata, et in detto locho ne appareno multi vestigij" (*Discorso*, 1803, p. 406). In realtà, i primi ritrovamenti documen-

mostly the result of accidental excavations, carried out due to the continuous processes of urban transformation recorded between the 16th and 17th centuries, with the unification of adjacent buildings, the subdivisions and the partial or total reconstructions, the author's attention in reporting their presence denotes, however, an unusual interest for those times towards the traces of the archaeological past of the city, documented by the remains of the Roman theatre, whose ruins were visible at the time near the seat of Montagna, and by the structures of the original temple of Castor and Pollux, recognizable in the church of San Paolo Maggiore (Lenzo, 2011a). Retracing the stretch of the ancient aqueducts to the east of the city of Naples, Lettieri observed in his inspections that a derivation of the waters of Serino affected the city of Pompeii, of which he shows knowledge of the site, identified by the presence of ancient vestiges: "Nel piano de Palma derivava un altro ramo de acqua quale và verso il locho dove stava anticamente la città de Pompei, che era in quello alto che stà in fronte la Torre dela Nonciata, et in detto locho ne appareno multi vestigij" (*Discorso*, 1803, p. 406). Actually, the first documented discoveries on the Civita hill, under which Pompeii lay, date back to the time of the construction of the Sarno Canal, carried out under the direction of Domenico Fontana between 1592 and 1600. Some recently published documents confirm that the engineer in 1599 directed the works "del alvio che si fa alla Civita" (Verde, 2006). During the works, the Cavalier Fontana crossed the site of the buried city, "ed ivi rinvenne tempii, case, strade, portici, using the structures for channeling water ed a misura, che il canale si terminava, gli antichi monumenti erano di nuovo ricoperti"

tati sulla collina della Civita, sotto la quale giaceva Pompei, risalgono all'epoca della costruzione del Canale di Sarno, eseguita sotto la direzione di Domenico Fontana tra il 1592 e il 1600. Alcuni documenti di recente pubblicati confermano che l'ingegnere nel 1599 dirigeva i lavori "del alvio che si fa alla Civita" (Verde, 2006). Durante i lavori, il Cavalier Fontana attraversò il sito della città sepolta, "ed ivi rinvenne tempii, case, strade, portici", utilizzandone le strutture per l'incanalamento delle acque "ed a misura, che il canale si terminava, gli antichi monumenti erano di nuovo ricoperti" (Castaldi, 1840, p. 26). In effetti, durante gli scavi del canale di derivazione del Sarno vennero alla luce in località *Civita* un'epigrafe con l'iscrizione

Fig. 1. Thomas Salmon, *Vestigi dell'antica Citta di Cuma, sulla costa del Golfo di Gaeta, poco distante da Pozzuolo, nel Regno di Napoli*, Pozzuoli, 1761.

(Castaldi, 1840, p. 26). In fact, during the excavations of the Sarno diversion canal, an epigraph with the inscription *Decurio Pompeiis*, coins and fragments of wall frescoes were discovered in the Civita area (Verde, 2007). However, the reasons for Fontana's failure to spread the news of the discovery of the ancient city remain mysterious (Jacazzi, 2012).

The findings in the Phlegraean area

The archaeological finds rediscovered in other contexts in the Neapolitan territory had a very different fate: the Flegrean area was the object of specific interest on the part of antiquities scholars due to the numerous discoveries that were made between the 16th and 17th centuries. Actually, Renaissance humanism had already led, in the Aragonese age, to the birth of an antiquarian culture in Naples: most of the finds displayed in the collection of antiquities set up in the Neapolitan palace of Diomede Carafa came from the Pozzuoli territory, who had acquired an entire "archaeological property" in Pozzuoli to enrich his collection (Jacazzi, 2007; De Divitiis, 2007). Sites of archaeological interest in the Phlegraean area –"fra' quali Pezzuolo... per la vista delle mirabili antiquità Romane vi si vegghono dà grandissimo dilecto a ciaschuno; quivi Baia et Miseno et la anticha Cuma, Lucrino e' templi delle Sibille, cose maravigliose, vedere si possono" (*Breve lettera*, 1990, p. 14)– became the subject of surveys by the major architects operating in Naples in the second half of the fifteenth century, such as Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Fra' Giovanni Giocondo, who found opportunities for studying the ancient in the Neapolitan territory, giving life to a sort of Renaissance

decurio Pompeiis, monete e frammenti di affreschi parietali (Verde, 2007). Misteriose rimangono, però, le ragioni della mancata diffusione da parte del Fontana della notizia del ritrovamento dell'antica città (Jacazzi, 2012).

I ritrovamenti nell'area Flegrea

Ben diversa sorte ebbero i reperti archeologici rinvenuti in altri contesti del territorio napoletano. In particolare, l'area Flegrea fu oggetto di uno specifico interesse da parte degli studiosi di antichità per i numerosi ritrovamenti che vennero effettuati a cavallo tra XVI e XVII secolo. In realtà, l'umanesimo rinascimentale aveva già portato, in età aragonese, alla nascita di una cultura antiquaria a Napoli: dal territorio puteolano provenivano la maggior parte dei reperti esposti nella collezione di antichità allestita nel palazzo napoletano di Diomede Carafa, che aveva acquisito un'intera 'proprietà archeologica' a Pozzuoli per arricchire la propria raccolta (Jacazzi, 2007; De Divitiis, 2007). Siti di interesse archeologico dell'area flegrea – "fra' quali Pezzuolo... per la vista delle mirabili antiquità Romane vi si vegghono dà grandissimo dilecto a ciaschuno; quivi Baia et Miseno et la anticha Cuma, Lucrino e' templi delle Sibille, cose maravigliose, vedere si possono" (*Breve lettera*, 1990, p. 14) – divennero oggetto di rilievi da parte dei maggiori architetti operanti a Napoli nella seconda metà del Quattrocento, come Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Fra' Giovanni Giocondo, che trovarono nel territorio napoletano occasioni di studio dell'antico, dando vita a una sorta di *Gran Tour* rinascimentale della Campania. Nel crescente clima di entusiasmo per il mondo antico, la cultura umanistica concesse sempre maggior

Fig. 2. Marco Sadeler, *Vestigi delle antichità di Roma, Tivoli, Pozzvolo et altri luochi come si ritrovavano nel secolo XV, Roma* (circa/about 1660). Tav. 44, *L'orientale lato del detto Tempio, col prospetto della ruinata città di Baia…*

Grand Tour of Campania. In the climate of enthusiasm for the ancient world, humanistic culture gave ever greater space to the description of landscapes marked by ancient monuments and to the notation of the presence of ruins. The Cedole of the Aragonese Treasury record the inspections carried out by Fra' Giocondo and Jacopo Sannazzaro in 1489 to research and study the 'antiques' of the Puteola area (Barone, 1885). The echo of the richness of the Phlegraean territory soon reached Spain, above all thanks to the trips that scholars and intellectuals undertook in Italy between the 16th and 17th centuries. Exemplary, in this sense, is the testimony of Fadrique Enriquez de Ribera, a Spanish nobleman, who in 1518 made a pilgrimage to the holy city of Jerusalem and, during the return itinerary, crossed the Italian peninsula, visiting, in addition to Milan and Venice, also Florence, Rome, Naples, Pisa, Bolo-

spazio alla descrizione di paesaggi contrassegnati da monumenti antichi e alla notazione della presenza di ruderi. Le Cedole della Tesoreria aragonese registrano i sopralluoghi effettuati da Fra' Giocondo e Jacopo Sannazzaro nel 1489 per ricercare e studiare le 'anticaglie' del territorio puteolano (Barone, 1885). L'eco della ricchezza del territorio flegreo giunse presto in Spagna, soprattutto grazie ai viaggi che studiosi ed intellettuali intrapresero in Italia tra XVI e XVII secolo. Esemplare, in tal senso, è la testimonianza di Fadrique Enriquez de Ribera, nobile spagnolo, che nel 1518 effettuò un pellegrinaggio alla città santa di Gerusalemme e, durante l'itinerario di ritorno, attraversò la penisola italiana, visitando, oltre a Milano e Venezia, anche Firenze, Roma, Napoli, Pisa, Bologna e Genova, annotando la presenza di reperti antichi a Pozzuoli e lungo la via Campana che costeggiava la città di Aversa (Garcia Martín, 2005; Urquízar Herrera, 2007). "Puçol solia ser una Ciudad grande, i la Marela ha destruido [...] Otras muchas antigüedades havia, i por ser lejos, no las fui a ver [...] Otro dia venimos a la Ciudad de Aversa, doce millas, en el camino vimos infinitas antigüedades" (de Ribera, 1733, p. 86). I Campi Flegrei rappresentarono il territorio di maggior interesse per gli studiosi, non solo per il fascino esercitato dalle imponenti vestigia archeologiche, ma anche "perché la gloria dell'antichità giaceva sepolta, cioè pietre, statue e monete, e tutti quegli ornamenti che sono soliti testimoniare il massimo splendore, per la verità della storia" (Capaccio, 1607b). Anche i viceré spagnoli di Napoli si mostrarono particolarmente interessati ai tesori che i Campi Flegrei potevano restituire: Giovanni d'Aragona, conte di Ribagorça e viceré di Napoli dal 1507 al 1509, aveva incaricato un cavaliere

gna and Genoa, noting the presence of ancient finds in Pozzuoli and along the Via Campana that ran alongside the city of Aversa (Garcia Martín, 2005; Urquízar Herrera, 2007). "Puçol solia ser una Ciudad grande, i la Marela ha destruido [...] Otras muchas antigüedades havia, i por ser lejos, no las fui a ver [...] Otro dia venimos a la Ciudad de Aversa, doce millas, en el camino vimos infinitas antigüedades" (de Ribera, 1733, p. 86). The Phlegraean Fields represented the area of greatest interest for scholars, not only for the fascination exerted by the imposing archaeological remains, but also "perché la gloria dell'antichità giaceva sepolta, cioè pietre, statue e monete, e tutti quegli ornamenti che sono soliti testimoniare il massimo splendore, per la verità della storia" (Capaccio, 1607b). Even the Spanish viceroys of Naples showed themselves particularly interested in the treasures that the Phlegraean Fields could return: John of Aragon, count of Ribagorça and viceroy of Naples from 1507 to 1509, had commissioned a Spanish knight, Pietro di Pace, to inspect a cave in Monte Barbaro near Pozzuoli, where medals, lamps, ancient statues and the remains of an aqueduct were discovered. Domenico Fontana (1543-1607), major architect of the Kingdom and expert connoisseur of the ancient, together with the historian Giulio Cesare Capaccio, was sent to Pozzuoli several times by the viceroy Francisco Ruiz de Castro, count of Lemos, to examine the antiquities that once from time to time they were discovered (Lenzo, 2011b). In 1602, together with Fontana, Capaccio was sent to Pozzuoli "essendo viceré in questo Regno l'Eccellenza del Signor Don Francesco di Castro, virtuosissimo signore, mi comandò, che col Cavaliero Domenico Fontana Regio Architetto

spagnolo, Pietro di Pace, di ispezionare una grotta nel Monte Barbaro presso Pozzuoli, dove furono scoperte medaglie, lucerne, statue antiche e i resti di un acquedotto. Domenico Fontana (1543-1607), architetto maggiore del Regno ed esperto conoscitore dell'antico, insieme allo storico Giulio Cesare Capaccio, venne più volte inviato a Pozzuoli dal viceré Francisco Ruiz de Castro, conte di Lemos, per esaminare le antichità che di volta in volta venivano alla luce (Lenzo, 2011b). Nel 1602, insieme al Fontana, il Capaccio venne inviato a Pozzuoli "essendo viceré in questo Regno l'Eccellenza del Signor Don Francesco di Castro, virtuosissimo signore, mi comandò, che col Cavaliero Domenico Fontana Regio Architetto andassi à Pozzuolo, ove sotto i fondamenti d'una casa, che fabricava un Cittadino, era scoverto un gran sepolcro di marmo, e sceso giù ritrovai un sepolcro veramente degno d'esser portato sù alla luce, come detto signore disegnava di esseguire se non fusse venuto il soccessore" (Capaccio, 1607a, p. 50). L'interesse dei viceré per i reperti antichi da esporre nelle proprie collezioni portò, quindi, a favorire gli scavi archeologici nell'area flegrea, in particolare a Pozzuoli e Cuma: "ne' secoli XV e XVI molti marmi di Pozzuoli e de' suoi dintorni, miniera inesausta di antichi monumenti, venivano qui in Napoli trasportati per ornarne i musei, e le ville de' magnati [...] come la casa di quel Adriano Guglielmo Spadafora visitata da tutt'i dotti stranieri che capitavano in Napoli pel museo di antichità formato in gran parte da' monumenti tolti da Pozzuoli, Cuma ed altri luoghi che ne formavano il principale ornamento" (*Memorie*, 1846, p. 99). Il Capaccio ricorda l'insolita collezione raccolta nella "Pusillam domam" del colto antiquario napoletano: "Questo gentil'homo vecchio di no-

Fig. 3. Richard Wilson, *Avernus Lake*, National Gallery of Victoria, Melbourne (circa/about 1765).

andassi à Pozzuolo, ove sotto i fondamenti d'una casa, che fabricava un Cittadino, era scoverto un gran sepolcro di marmo, e sceso giù ritrovai un sepolcro veramente degno d'esser portato sù alla luce, come detto signore disegnava di esseguire se non fusse venuto il soccessore" (Capaccio, 1607a, p. 50). The viceroys' interest in ancient finds to display in their collections therefore led to the promotion of archaeological excavations in the Phlegraean area, in particular in Pozzuoli and Cuma: "ne' secoli XV e XVI molti marmi di Pozzuoli e de' suoi dintorni, miniera inesausta di antichi monumenti, venivano qui in Napoli traspor-

Fig. 4. Tiziano, *ritratto di Giovan Battista Castaldo*, Dickinson Gallery, Londra 1548.

vant'anni [...] raunò da Pozzuolo tante corniole, diaspri, agate intagliate che ne riempì un cosino. Vasi di varij capricci, urne di varij lavori, e varie gioie", oltre a numerosi marmi latini e greci, statue, alcune provenienti da Baia, e un tripode di bronzo (Capaccio, 1634, pp. 855, 983).

Dall'Italia alla Spagna

Nella storia del collezionismo ispanico Pedro Afán de Ribera, I Duca di Alcalà, è ricordato per la sua ricca raccolta di sculture classiche. L'interesse per l'antico del Duca nacque, probabilmente, nel periodo in cui rivestì la carica di viceré di Napoli (1559-1571), quando entrò in contatto con

tati per ornarne i musei, e le ville de' magnati [...] come la casa di quel Adriano Guglielmo Spadafora visitata da tutt'i dotti stranieri che capitavano in Napoli pel museo di antichità formato in gran parte da' monumenti tolti da Pozzuoli, Cuma ed altri luoghi che ne formavano il principale ornamento" (*Memorie*, 1846, p. 99). Capaccio recalls the unusual collection collected in the Pusillam domam of the cultured Neapolitan antiquarian: "Questo gentil'homo vecchio di novant'anni [...] raunò da Pozzuolo tante corniole, diaspri, agate intagliate che ne riempì un cosino. Vasi di varij capricci, urne di varij lavori, e varie gioie" as well as numerous Latin and Greek marbles, statues, some from Baia, and a bronze tripod (Capaccio, 1634, pp. 855-983).

From Italy to Spain

In the history of Hispanic collecting, Pedro Afán de Ribera, 1st Duke of Alcalà, is remembered for his rich collection of classical sculptures. The Duke's interest in antiquity was probably born in the period in which he held the position of viceroy of Naples (1559-1571), when he came into contact with the major humanists of the time, including Adriano Guglielmo Spadafora, who he passed on to him his love for classical sculptures. Capaccio praises him "come grand'amatore delle cose antiche [...] e di quanto di bello havea in Statue, e Medaglie Adriano Spatafora nostro antiquario, ma tutto ciò che raccolse s'inghiottì il mare in una nave che mandò in Spagna per abbellir la sua casa" (Capaccio, 1634, p. 475). Parrino also narrates this when he reports that the Duke owned it "un cumulo prezioso di statue, e simolacri antichi", which he attempted to send to Spain, but the vessel carrying it was attacked by Corsairs

i maggiori umanisti dell'epoca, tra cui anche Adriano Guglielmo Spadafora, che gli trasmise l'amore per le sculture classiche. Il Capaccio lo loda "come grand'amatore delle cose antiche [...] e di quanto di bello havea in Statue, e Medaglie Adriano Spatafora nostro antiquario, ma tutto ciò che raccolse s'inghiottì il mare in una nave che mandò in Spagna per abbellir la sua casa" (Capaccio, 1634, p. 475). Così narra anche il Parrino quando riporta che il Duca possedeva "un cumulo prezioso di statue, e simolacri antichi", che tentò di inviare in Spagna, ma il vascello che lo trasportava venne attaccato dai Corsari e il ricco carico disperso in mare (Parrino, 1692). In realtà, altre fonti riferiscono che, dopo varie vicissitudini, gran parte del ricco carico riuscì ad arrivare a Siviglia, dove nel 1566 era stato inviato dal Duca l'architetto Benvenuto Tortelli (1533-1594), con l'incarico di approntare – tra le altre opere di architettura e ingegneria realizzate per la città – un 'giardino archeologico alla romana', una scenografia adeguata ad ospitare, in loggiati e nicchie, i reperti nel vecchio palazzo del duca, in seguito conosciuto con il nome di Casa de Pilatos (Lleó Cañal, 2017). L'arrivo della collezione a Siviglia è testimoniato dai documenti pubblicati da Lleó Cañal, relativi al pagamento nel 1569 della tassa di scarico delle casse di marmo e al trasporto da Cartagena nel 1571, nonché dall'opera dell'erudito antiquario Diego de Villalta, che nel 1590 scrisse il *Trattato delle eccellenti statue antiche* osservate nella residenza del Duca (de Villalta, 1590; Lleó Cañal, 1987). Tra i maggiori collezionisti contemporanei spagnoli il Villalta ricorda l'umanista e diplomatico Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco (1504-1575), ambasciatore a Venezia e Roma, dove raccolse più di cinquanta statue antiche (Caciotti,

and the rich cargo was lost at sea (Parrino, 1692). Other sources report that, after various vicissitudes, much of the rich cargo managed to arrive in Seville, where in 1566 the architect Benvenuto Tortelli (1533-1594) was sent by the Duke, with the task of preparing –among other works of architecture and engineering created for the city– a 'Roman-style archaeological garden', a setting suitable for hosting, in loggias and niches, the finds in the old palace of the duke, later known by the name of Casa de Pilatos (Lleó Cañal, 2017). The arrival of the collection in Seville is testified by the documents published by Lleó Cañal, relating to the payment in 1569 of the tax for unloading the marble cases and the transport from Cartagena in 1571, as well as by the work of the learned antiquarian Diego de Villalta, who in 1590 wrote the *Trattato delle eccellenti statue antiche* observed in the Duke's residence (de Villalta, 1590; Lleó Cañal, 1987). Among the major contemporary Spanish collectors, Villalta remembers the humanist and diplomat Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco (1504-1575), ambassador to Venice and Rome, where he collected more than fifty ancient statues (Caciotti, 2005); the historian Luis de Ávila y Zúñiga, Marquis de Mirabel (1500-1573), who kept many antiquities in the hanging garden of his family residence in Plasencia (Lleó Cañal, 1985); the Duke of Alcalà don Perafán de Ribera (1509-2572), also mentioned by Parrino, who collected muchas y excellentes statuas que se veen agora en Sevilla (Sánchez Cantón, 1923). The viceroy Juan Alonso Pimentel de Herrera, count-duke of Benavente showed particular interest in the archaeological remains that were discovered in the Puteola area, partly transferred by the Count to his suburban villa in the locality of

2005); lo storico Luis de Ávila y Zúñiga, Marchese de Mirabel (1500-1573), che conservava molte antichità nel giardino pensile della sua residenza familiare di Plasencia (Lleó Cañal, 1985); oltre al Duca di Alcalà don Perafán de Ribera (1509-2572), menzionato anche dal Parrino, che raccolse "muchas y excellentes statuas que se veen agora en Sevilla" (Sánchez Cantón, 1923).
Anche il viceré Juan Alonso Pimentel de Herrera, conte-duca di Benavente mostrò particolare interesse per i resti archeologici che venivano scoperti nel territorio puteolano, in parte trasferiti dal Conte nella sua villa suburbana in località la Montaña, a Benavente, conosciuta come "El Jardin", dove sistemò la sua collezione in un 'giardino archeologico', nel quale le sculture antiche – distribuite tra nicchie, portici e fontane – si integravano perfettamente con l'architettura dell'edificio (Simal López, 2005). Nel periodo di maggior splendore la collezione del Conte comprendeva 243 sculture antiche e moderne, 82 esemplari in bronzo e 161 in diverse tipologie di pietre, tra cui l'inventario redatto nel 1612 dal giardiniere maggiore Bernardino Velázquez ricorda diverse teste di imperatori e personaggi romani, un satiro di bronzo, un centauro, due aquile di diaspro nero, una figura di un uomo a cavallo con una conchiglia ai piedi e una ninfa di bronzo priva di una mano (Morales Folguera, 2021). Giulio Cesare Capaccio, principale referente della corte vicereale per gli studi antiquari, ricorda le "tante scolture fattevi condurre a Napoli dal territorio di Cuma dal Conte di Benavente" (Capaccio, 1634, p. 854): il viceré "Hebbe ancor contento quando nel territorio di Cuma e proprio in un podere di Carlo Spinelli il vecchio, intese ch'eran ritrovate molte Statue antiche, le quali eran nascoste sotto terra,

Fig. 5. Nicchie nel cortile della Casa de Pilatos, Siviglia | Niches in the courtyard of the Casa de Pilatos, Seville.

La Montaña, in Benavente, known as "El Jardin", where he arranged his collection in an 'archaeological garden', in which the ancient sculptures – distributed among niches, porticoes and fountains– integrated perfectly with the architecture of the building (Simal López, 2005). In its period of greatest splendor, the Count's collection included 243 ancient and modern sculptures, 82 examples in bronze and 161 in different types of stone, among which the inventory drawn up in 1612 by the gardener major Bernardino Velázquez recalls several heads of emperors and Roman figures, a bronze satyr, a centaur, two black jasper eagles, a figure of a man on horseback with a

& haveano sopra il seminato. Chiamò Domenico Fontana Ingegniero Regio, e me, e comandò che andassimo a riconoscere il loco, e si cominciasse a cavar giù" (Capaccio, 1634, p. 515). In effetti, nel 1606 il viceré aveva ordinato di effettuare saggi di scavo in un terreno, dove erano stati rinvenuti reperti antichi, desideroso di "haver da Pozzuolo alcuna statua per ornarne il suo Museo ricchissimo di quelle gioie dell'antichità" (Capaccio, 1607a, p. 232). Gli operai riportarono alla luce i resti di un grandioso edificio dove, a detta del Capaccio, "non si vedea pietruzza nella quale non fusse alcuna cosa bella di scoltura" e, all'interno, numerose "statue rotte & intiere, e pavimento, e pareti lastricati di marmi bianchi, di colonne striate, con fregi bellissimi, e cornicioni, tutti di lavoro Corintio" (Lenzo, 2011, p. 273). L'eco del ritrovamento fu immediato, tanto che alla scoperta dei resti del "superbo e ben disposto palaggio" venne dedicato nel 1606 un apparato illustrativo scritto da Antonio Ferro della città di Bitetto (Ferro, 1606). Nel volume sono descritte le dodici statue rinvenute a Cuma – delle quali viene proposta un'identificazione con divinità romane – due grandi lastre in marmo bianco intagliato con ritratti a mezzo busto di personaggi illustri, nonché un'altra statua di dea precedentemente rinvenuta in prossimità delle mura di Pozzuoli nella villa di Cicerone, poi trasferita, a detta dell'autore, nel giardino della residenza puteolana di Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, marchese di Villafranca, viceré di Napoli dal 1532 al 1553. La statua femminile distesa su un lettuccio, riconosciuta dal Ferro come simulacro di Venere dormiente accompagnata da un piccolo Erote, fu posta dal viceré "per freggio et ornamento [...] d'una fontana frà spessa, e folta spalliera di Melarangi fabbricata" nel giardino

shell at his feet and a bronze nymph missing a hand (Morales Folguera, 2021). Giulio Cesare Capaccio, main contact of the viceregal court for antiquarian studies, recalls the "tante scolture fattevi condurre a Napoli dal territorio di Cuma dal Conte di Benavente" (Capaccio, 1634, p. 854): the viceroy "Hebbe ancor contento quando nel territorio di Cuma e proprio in un podere di Carlo Spinelli il vecchio, intese ch'eran ritrovate molte Statue antiche, le quali eran nascoste sotto terra, & haveano sopra il seminato. Chiamò Domenico Fontana Ingegniero Regio, e me, e comandò che andassimo a riconoscere il loco, e si cominciasse a cavar giù" (Capaccio, 1634, p. 515). In fact, in 1606 the viceroy had ordered excavation tests to be carried out in a piece of land where ancient finds had been found, eager to "haver da Pozzuolo alcuna statua per ornarne il suo Museo ricchissimo di quelle gioie dell'antichità" (Capaccio, 1607a, p. 232). The workers excavated the remains of a grandiose building where, according to Capaccio, "non si vedea pietruzza nella quale non fusse alcuna cosa bella di scoltura and, inside, statue rotte & intiere, e pavimento, e pareti lastricati di marmi bianchi, di colonne striate, con fregi bellissimi, e cornicioni, tutti di lavoro Corintio" (Lenzo, 2011, p. 273). The echo of the discovery was immediate, so much that upon discovering the remains of the "superbo e ben disposto palaggio" an illustrative apparatus written by Antonio Ferro from the city of Bitetto was dedicated in 1606 (Ferro, 1606). The volume describes the 12 twelve statues found in Cuma –of which an identification with Roman divinities is proposed– two large white marble slabs carved with half-bust portraits of illustrious figures, as well as another goddess statue previously found nearby of the

del palazzo che edificò nel 1540 a Pozzuoli. L'edificio – la cui costruzione, secondo il De Dominici, venne affidata a Ferdinando Manlio (1499 ca. post 1572), architetto di fiducia del viceré – era dotato di un ampio giardino, ricco di piante rare ed ornato di fontane, colonne e statue, ove è presumibile che fossero anche ruderi e anticaglie provenienti dall'area flegrea, luogo ricco di testimonianze dell'antichità e carico di valenze culturali e simboliche (De Falco, 2007; Bosch Ballbona, 2016). Le fonti coeve ricordano il "superbo palaggio con una grandissima starza e con un bellissimo giardino" edificato da Don Pedro (Mazzella, 1594, p. 22), nel cui sito vennero effettuati nel 1704 una serie di scavi per la costruzione di una chiesa. In tale occasione, "scavandosi la terra in un luogo fuori il giardino D. Pietro di Toledo , dove si sta fabbricando una chiesa , vi si trovò una ragguardevole statua antica, rappresentante un cittadino romano vestito di toga" (Gervasio, 1846, p. 2). Capaccio nelle *Neapolitanae Historiae*, pubblicate nel 1607, ricorda che nei deliziosi giardini del palazzo del viceré in Pozzuoli tra le altre cose vi era una colonna con un'incisione in lettere arabe che il figlio Don Garzia, comandante delle galee napoletane, aveva portato dai paesi della Barberia (Capaccio, 1607b). Se a questa notazione si associa la notizia dell'iscrizione posta dallo stesso viceré sulla porta del suo palazzo, nella quale era inciso che Don Pedro aveva ornati i giardini *ex spoliis quae Garcia filius parta victoria africana reportaverat*, è lecito supporre che le quattro iscrizioni in caratteri arabi che Sarnelli afferma esistere in Pozzuoli affisse al muro della casa di un certo Giovanni Calzola, non molto discosta dai giardini del viceré, siano state in origine parte di quelle spoglie trasportate da Don Garzia di Toledo e che poi, dismesso

walls of Pozzuoli in the villa of Cicero, then transferred, according to the author, to the garden of the Pozzuoli residence of Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, marquis of Villafranca, viceroy of Naples from 1532 to 1553. The female statue lying on a bed, recognized by Ferro as a *simulacrum* of sleeping Venus accompaned by a small Eros, was placed by the viceroy "per freggio et ornamento [...] d'una fontana frà spessa, e folta spalliera di Melarangi fabbricata in the garden of the palace he built in 1540 in Pozzuoli". The building –whose construction, according to De Dominici, was entrusted to Ferdinando Manlio (about 1499– post 1572), the viceroy's trusted architect –was equipped with a large garden, full of rare plants and adorned with fountains, columns and statues, where it is presumable that they were also ruins and antiques from the Phlegraean area, a place rich in evidence of antiquity and full of cultural and symbolic values (De Falco, 2007, Bosch Ballbona, 2016). Contemporary sources recall the "superbo palaggio con una grandissima starza e con un bellissimo giardino" built by Don Pedro (Mazzella, 1594, p. 22), on whose site a series of excavations were carried out in 1704 for the construction of a church. On this occasion, "scavandosi la terra in un luogo fuori il giardino D. Pietro di Toledo, dove si sta fabbricando una chiesa, vi si trovò una ragguardevole statua antica, rappresentante un cittadino romano vestito di toga" (Gervasio, 1846, p. 2). Capaccio in the *Neapolitanae Historiae*, published in 1607, recalls that in the delightful gardens of the viceroy's palace in Pozzuoli among other things there was a column with an engraving in Arabic letters that his son Don Garzia, commander of the Neapolitan galleys, had brought from the towns of Barberia (Ca-

il giardino, fossero state asportate e riutilizzate dagli abitanti di Pozzuoli per ornare le proprie residenze. Parte della collezione di Don Pedro era costituita, quindi, anche da reperti sottratti da Don Garzia nelle campagne militari in nord Africa, dove aveva combattuto come generale della flotta marina del re di Spagna Carlo I d'Asburgo (Pérez Fernández-Turégano, online). Nell'*Inventarium post mortem* di Don Pedro de Toledo, oltre a numerosi quadri, sculture, oggetti preziosi, porcellane orientali, maioliche, vetri veneziani e tedeschi, pietre dure e arazzi, sono elencati reperti provenienti probabilmente anche dalle aree archeologiche flegree che arricchivano la sua collezione, una vera e propria camera delle meraviglie, strumento della magnificenza esibita all'interno dei palazzi vicereali (Musella Guida, 2016; Hernando Sánchez, 1993).

Il collezionismo antiquario era, dunque, particolarmente diffuso nella città partenopea tra XVI e XVII secolo, tanto che il Celano ricorda in un lungo elenco le raccolte di curiosità antiche di varie tipologie allora possedute da nobili, togati, ecclesiastici e studiosi napoletani. Ma non solo i reperti archeologici attrassero l'interesse dei reggenti spagnoli. Le fontane e i giardini all'italiana divennero manufatti alla moda per molti monarchi e aristocratici europei, che li consideravano veri e propri status symbol. In particolare i marmi e le sculture per fontane furono oggetto di molteplici scambi culturali, politici ed economici nello spazio mediterraneo (Loffredo, 2009). Il Parrino narra che Pedro Antonio de Aragón, uomo dalla grande cultura, viceré di Napoli dal 1666 al 1671, raccolse un'importante collezione artistica: "Era curiosissimo di Pitture, e di Statue, delle quali havendo proposto di formare una Galeria nella

paccio, 1607b). If this notation is associated with the news of the inscription placed by the viceroy himself on the door of his palace, in which it was engraved that Don Pedro had decorated the gardens "ex spoliis quae Garcia filius parta victoria africana reportaverat", it is reasonable to suppose that the four inscriptions in Arabic characters which Sarnelli states exist in Pozzuoli on the wall of the house of a certain Giovanni Calzola, not far from the viceroy's gardens, were originally part of those remains transported by Don Garzia of Toledo and which then, once the garden was abandoned, they were removed and reused by the inhabitants of Pozzuoli to decorate their residences. Part of Don Pedro's collection was therefore also made up of artefacts stolen by Don Garzia in the military campaigns in North Africa, where he had fought as general of the marine fleet of the King of Spain Charles I of Habsburg (Pérez Fernández-Turégano, online). In the *Inventarium post-mortem* of Don Pedro de Toledo, in addition to numerous paintings, sculptures, precious objects, oriental porcelain, majolica, Venetian and German glass, semi-precious stones and tapestries, finds are listed which probably also came from the Phlegraean archaeological areas which enriched his collection, a true chamber of wonders, an instrument of the magnificence exhibited within the viceregal palaces (Musella Guida, 2016; Hernando Sánchez, 1993).

Antiquarian collecting was, therefore, particularly widespread in the Neapolitan city between the 16th and 17th centuries, infact Celano recalls in a long list the collections of ancient curiosities of various types then owned by Neapolitan nobles, robes, ecclesiastics and scholars. But not

Fig. 6. Statua della dea Atena, Casa de Pilatos, Siviglia | Statue of the goddess Athena, Casa de Pilatos, Seville.

sua Casa di Madrid, ne raccolse assaissime; e fra queste vi furono le Statue de' quattro Fiumi, che adornavano la Fontana della punta del Molo, la Venere, che giaceva nella fonte su l'orlo del fosso del Castello Nuovo, & alcuni puttini, e gradini di marmo tutti di un pezzo della Fontana di Medina, ch'erano i migliori miracoli, c'havesse fatto lo scalpello di Giovanni da Nola, quali furono da lui

only the archaeological finds attracted the interest of the Spanish regents. Fountains and Italian gardens became fashionable artifacts for many European monarchs and aristocrats, who considered them true status symbols. The marbles and sculptures for fountains were the subject of multiple cultural, political and economic exchanges in the Mediterranean area (Loffredo, 2009). Parrino narrates that Pedro Antonio de Aragón, a man of great culture, viceroy of Naples from 1666 to 1671, assembled an important artistic collection: "Era curiosissimo di Pitture, e di Statue, delle quali havendo proposto di formare una Galeria nella sua Casa di Madrid, ne raccolse assaissime; e fra queste vi furono le Statue de' quattro Fiumi, che adornavano la Fontana della punta del Molo, la Venere, che giaceva nella fonte su l'orlo del fosso del Castello Nuovo, & alcuni puttini, e gradini di marmo tutti di un pezzo della Fontana di Medina, ch'erano i migliori miracoli, c'havesse fatto lo scalpello di Giovanni da Nola, quali furono da lui mandati in Ispagna" (Parrino, 1694, p. 273). Thanks to the patronage of Pedro Antonio, the Neapolitan court became one of the most active cultural centers of the Italian peninsula and the Hispanic world: writers, artists and intellectuals were welcomed into a scenario that sought to emulate the cultural association and the system of artistic relations that Alfonso V the Magnanimous had created in that same city two centuries earlier: a strategy that was fully part of the cultural action undertaken by Pedro Antonio to legitimize Spanish power in viceregal Naples through the recovery of the historical memory of the Aragonese crown, from which the viceroy believed he descended (Blanco Fernández, online; Carrió-Invernizzi, 2007). From Italy he sent relics,

mandati in Ispagna" (Parrino, 1694, p. 273). Grazie al mecenatismo di Pedro Antonio la corte napoletana divenne uno dei centri culturali più attivi della penisola italiana e del mondo ispanico: letterati, artisti e intellettuali vennero accolti in uno scenario che cercava di emulare il sodalizio culturale e il sistema di relazioni artistiche che Alfonso V il Magnanimo aveva creato in quella stessa città due secoli prima (Blanco Fernández, online). Una strategia che rientrava pienamente nell'azione culturale intrapresa da Pedro Antonio per legittimare il potere spagnolo nella Napoli vicereale attraverso il recupero della memoria storica della corona aragonese, dalla quale il viceré riteneva di discendere (Carrió-Invernizzi, 2007). Dall'Italia inviò in Spagna reliquie, dipinti, arredi liturgici, statue e altre opere d'arte, nonché una biblioteca personale di gran valore, composta da più di quattromila volumi perfettamente rilegati, dorati e contrassegnati con lo stemma di Pedro Antonio d'Aragona, donata al Monastero di Poblet, dopo il suo ritorno in Spagna (Carrió-Invernizzi, 2006).
Tra i maggiori collezionisti della Napoli vicereale è da annoverare anche l'Abbate Giacomo di Piatto che, a detta del Capaccio, spese tutti i suoi averi in reperti antichi e raccolse nella casa di famiglia oltre a nobilissime opere pittoriche "un'inchietta di statue che non so se n'hebbe tante la casa di Augusto in Cuma [...] che vi faran giudicare che questa casa sia una gioia di Napoli, da potersi mostrare a qualsivoglia Re" (Capaccio, 1634, p. 860).

Le collezioni di numismatica

Tra i reperti antichi particolarmente richiesti dal mercato seicentesco uno specifico rilievo assunsero le collezioni di numismatica antiche e moderne, che attrassero non solo l'interesse di stu-

paintings, liturgical furnishings, statues and other works of art to Spain, as well as a personal library of great value, composed of more than four thousand volumes perfectly bound, gilded and marked with the coat of arms of Pedro Antonio of Aragon, donated to the Monastery of Poblet, after his return to Spain (Carrió-Invernizzi, 2006).
Among the major collectors of viceregal Naples is also the Abbot Giacomo di Piatto who, according to Capaccio, spent all his possessions on ancient finds and collected in the family home as well as very noble pictorial works "un'inchietta di statue che non so se n'hebbe tante la casa di Augusto in Cuma [...] che vi faran giudicare che questa casa sia una gioia di Napoli, da potersi mostrare a qualsivoglia Re" (Capaccio, 1634, p.860).

Numismatic collections

Among the ancient finds particularly requested by the seventeenth-century market, the collections of ancient and modern numismatics took on specific importance, attracting not only the interest of Neapolitan scholars and antiquarians, but also of the Spanish viceroys (Iasiello, 2003). The richest collections of coins cited by Capaccio are that of Matteo di Capua, Prince of Conca, "medaglie [...] che comprò da un notare Capoano; of the Marquis of Grottola che conservò in sua casa Medaglie pregiatissime, con le quali frà le altre era la serie di tutti gli Imperadori; of Fabrizio Santafede il quale serbò la serie non solo di dodici Cesari, ma di tutti gli Imperadori quasi insino a tempi nostri" (Capaccio, 1634, p. 859; Iasiello, 2020). The collection of the Neapolitan painter Fabrizio Santafede, of whom the sources recall that "dell'antichità di Medaglie, di Monete di argento, di oro, di mettallo hà fatto in sua casa

diosi e antiquari napoletani, ma anche dei viceré spagnoli (Iasiello, 2003). In particolare, le più ricche raccolte di monete citate dal Capaccio sono quella di Matteo di Capua, Principe di Conca, "medaglie [...] che comprò da un notare Capoano"; del Marchese di Grottola "che conservò in sua casa Medaglie pregiatissime, con le quali frà le altre era la serie di tutti gli Imperadori"; nonché quella di Fabrizio Santafede "il quale serbò la serie non solo di dodici Cesari, ma di tutti gli Imperadori" quasi insino a tempi nostri (Capaccio, 1634, p. 859; Iasiello, 2020). Frutto di una competente passione per l'antico era la raccolta del pittore napoletano Fabrizio Santafede, di cui le fonti ricordano che "dell'antichità di Medaglie, di Monete di argento, di oro, di mettallo hà fatto in sua casa un cumulo mirabile [...]. In sua casa ha raunato così degno tesoro col di più di rare statue, reliquie di marmi curiosissimi e cose che non furono mai più vedute, ne che altri hanno potuto raccorre [...] che nel comprar cose antiche non sparagnò prezzo nessuno, di maniera che ne Adriano Spatafora unico antiquario di questa Città, ne Alfonso Sances Marchese di Grottola che di simil materie fè un'inchietta nobilissima, poterono giungere alla spesa, al valore, & allo studio di costui" (Capaccio, 1634, p. 66).

Ereditò la passione paterna per le monete antiche Giovanni Sanches, figlio di Alfonso, Marchese di Grottola, che "si dilettò tanto delle belle lettere, e particolarmente delle Medaglie, delle quali con molta spesa hebbe un bel numero di tutta perfettione, con le quali accoppiò cose antiche di marmi" (Capaccio, 1634, p. 597). Anche Giovanni Battista Macedonio, patrizio napoletano, è ricordato tra i maggiori collezionisti di monete antiche della Napoli vicereale: "Haveste voi potuto vedere

un cumulo mirabile [...]. In sua casa ha raunato così degno tesoro col di più di rare statue, reliquie di marmi curiosissimi e cose che non furono mai più vedute, ne che altri hanno potuto raccorre [...] che nel comprar cose antiche non sparagnò prezzo nessuno, di maniera che ne Adriano Spatafora unico antiquario di questa Città, ne Alfonso Sances Marchese di Grottola che di simil materie fè un'inchietta nobilissima, poterono giungere alla spesa, al valore, & allo studio di costui" (Capaccio, 1634, p.66).

Giovanni Sanches, son of Alfonso, Marquis of Grottola, inherited his father's passion for ancient coins "si dilettò tanto delle belle lettere, e particolarmente delle Medaglie, delle quali con molta spesa hebbe un bel numero di tutta perfettione, con le quali accoppiò cose antiche di marmi" (Capaccio, 1634, p. 597). Giovanni Battista Macedonio, Neapolitan patrician, is remembered among the major collectors of ancient coins of viceregal Naples: "Haveste voi potuto vedere le nostre antiche monete, che da tempo in tempo raccolse prima quel bon cavaliero Giovan Battista Macedonio, che oltre alla sua nobiltà, per l'accuratezza di queste curiosità antiche merita di essere sempre honorato" (Capaccio, 1634, p.66).

An unpublished document attests to the existence of a rich collection of coins owned by Ambrogio Attendolo (1502-1585), royal architect and engineer, long involved in the fortification works and urban renewal of Capua, the bastion city of the Viceroyalty (A.S.N., 1585). The reference to Attendolo's numismatic collection is contained in the *Inventarium bonorum* drawn up on 2 May 1585, a few days after his death. In his will, dated 5 April, the Capua architect had established

le nostre antiche monete, che da tempo in tempo raccolse prima quel bon cavaliero Giovan Battista Macedonio, che oltre alla sua nobiltà, per l'accuratezza di queste curiosità antiche merita di essere sempre honorato" (Capaccio, 1634, p. 66).
Un documento inedito attesta l'esistenza di una ricca collezione di monete di proprietà di Ambrogio Attendolo (1502-1585), architetto e ingegnere regio, impegnato a lungo nei lavori di fortificazione e nel rinnovamento urbanistico di Capua, città-baluardo del Viceregno (A.S.N., 1585). Il riferimento alla raccolta numismatica dell'Attendolo è contenuto nell'*Inventarium bonorum* stilato il 2 maggio 1585, pochi giorni dopo la sua morte. Nel testamento, datato al 5 aprile, l'architetto capuano aveva istituito "heredi universali sopra tutte le robbe mie" i figli Gasparro, Giovan Battista, Angela e Prisco, nonché la moglie Gemma Manna, disponendo come erede particolare il figlio minore Prisco, al quale aveva lasciato la sua collezione di "midaglie" con la raccomandazione che, nel caso di vendita, quest'ultima fosse effettuata ad un giusto prezzo. Nell'inventario tra i beni mobili è elencato con grande risalto il medagliere, conservato in uno scrittoio di noce con vari cassetti. La collezione consisteva di più di 700 monete, sinteticamente elencate in base alle dimensioni, piccole e grandi, e al materiale, argento o rame, solo una in oro, e distinte tra quelle poste in osso e senza osso, cioè incastonate in cerchi d'avorio. I beni descritti documentano il gusto antiquario dell'architetto che possedeva anche cinque statue di marmo rotte, prive di testa e braccia, una modesta raccolta di libri e scritture, oltre agli strumenti del mestiere, bussole, righe di ottone, squadri e compassi.
Architetti ed esperti di antichità vennero spesso coinvolti nella ricerca e raccolta di reperti.

heredi universali sopra tutte le robbe mie his children Gasparro, Giovan Battista, Angela and Prisco, as well as his wife Gemma Manna, placing his younger son Prisco as particular heir, to whom he had left his collection of midaglie with the recommendation that, in the event of a sale, the latter be carried out at a fair price. In the inventory, among the movable assets, the medal collection is listed with great prominence, preserved in a walnut desk with various drawers. The collection consisted of more than 700 coins, briefly listed according to size, small and large, and material, silver or copper, only one in gold, and distinguished between those with bone and without bone, set in ivory circles. The goods described document the antiquarian taste of the architect who also owned five broken marble statues, without heads and arms, a modest collection of books and writings, as well as the tools of the trade, compasses, brass rulers, squares and compasses.

Architects and antiquities experts were often involved in the research and collection of finds. Exemplary is the case of the architect Francesco Antonio Picchiatti, (1617-1694), connoisseur of antiquities, cultured traveler and collector of works of art, who between 1683 and 1687 was commissioned by the viceroy of Naples Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, seventh Marquis of Carpio, to search for evidence of ancient times in the Kingdom of Naples. The Marquis's large collection of works of art, which made him famous as a great patron and one of the most important collectors of the 17th century, demonstrates the viceroy's genuine interest in art and culture, a cultivated passion formed already in Madrid and Roman years. Bernardo de Domi-

Esemplare è il caso dell'architetto Francesco Antonio Picchiatti, (1617-1694), conoscitore di antichità, colto viaggiatore e collezionista di opere d'arte, che tra il 1683 e il 1687 venne incaricato dal viceré di Napoli Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, settimo marchese del Carpio, di ricercare testimonianze di epoche antiche nel Regno di Napoli. L'imponente raccolta di opere d'arte del Marchese, che lo rese famoso come grande

Fig. 7. Statua di Pallade, cortile principale, Casa de Pilatos, Siviglia | Statue of Pallas, main courtyard ,Casa de Pilatos, Seville.

nici underlines Picchiatti's qualities as a skilled connoisseur of antiquities "fu molto stimato e fu caro al Marchese del Carpio D. Gaspar d'Haro, Viceré del Regno, e per lui viaggiò per l'Italia facendo raccolta di medaglie antiche, statuette, disegni di mano di valentuomini, ed ebbe egli ancora maraviglioso studio di antichità, e buoni libri, e disegni, che rimasero appresso di lui per la morte di quel Signore; oltre quelle cose, che per proprio diletto ei possedeva. Ma dopo la sua morte andò a male ogni cosa pel poco giudizio de' suoi eredi, che a poco, a poco disuniron sì bel museo; alla cui fama molti foréstieri venivano apposta a vederlo, e per conoscere il Picchiatti, il quale era stimato un perfetto Antiquario" (De Dominici, 1742, p. 392). The Marquis's collection was housed in Picchiatti's house after the death of the viceroy in 1687 and, together with other finds collected by the architect, constituted the nucleus of the museum highlighted by contemporaries among the stages of great interest in viceregal Naples: Sarnelli celebrates the "Museo di Medaglie, camei, e di recondita antichità, che forsi non hà pari in Italia" (Sarnelli, 1688, p. 487); Parrino remembers Antonio Picchiatti "Ingegniere di Sua Maestà, c'hà illustrata la patria col suo Museo d'antichità, e medaglie" (Parrino, 1694, p. 168). Celano, in the itinerary covered on the fifth day of his News, describes Picchiatti's palace along the road of Santa Lucia, "casa non solo illustre per essere d'un tanto virtuoso, ma per un curiosissimo museo, che in essa si vede unito con molta spesa, e fatica dal detto Picchiatti, e viene stimato de migliori, che al presente si trovano" (Celano, 1692, p. 91). In the Picchiatti museum "per osservare vi vorrebbero più giornate", according to the canon,

mecenate e uno dei più importanti collezionisti del XVII secolo, dimostra il genuino l'interesse del viceré verso l'arte e la cultura, una passione coltivata formatasi già negli anni madrileni e romani. Bernardo de Dominici sottolinea le qualità di abile conoscitore di antichità del Picchiatti che "fu molto stimato e fu caro al Marchese del Carpio D. Gaspar d'Haro, Viceré del Regno, e per lui viaggiò per l'Italia facendo raccolta di medaglie antiche, statuette, disegni di mano di valentuomini, ed ebbe egli ancora maraviglioso studio di antichità, e buoni libri, e disegni, che rimasero appresso di lui per la morte di quel Signore; oltre quelle cose, che per proprio diletto ei possedeva. Ma dopo la sua morte andò a male ogni cosa pel poco giudizio de' suoi eredi, che a poco, a poco disuniron sì bel museo; alla cui fama molti foréstieri venivano apposta a vederlo, e per conoscere il Picchiatti, il quale era stimato un perfetto Antiquario" (De Dominici, 1742, p. 392).
La raccolta del Marchese venne ospitata nella casa del Picchiatti dopo la morte del viceré nel 1687 e, insieme ad altri reperti raccolti dell'architetto, costituì il nucleo del museo segnalato dai contemporanei tra le tappe di grande interesse della Napoli vicereale: Sarnelli celebra il "Museo di Medaglie, camei, e di recondita antichità, che forsi non hà pari in Italia" (Sarnelli, 1688, p. 487); Parrino ricorda "Antonio Picchiatti Ingegniere di Sua Maestà, c'hà illustrata la patria col suo Museo d'antichità, e medaglie" (Parrino, 1694, p. 168). Inoltre, il Celano, nell'itinerario percorso nella V giornata delle sue *Notizie*, descrive lungo la strada di Santa Lucia il palazzo del Picchiatti, "casa non solo illustre per essere d'un tanto virtuoso, ma per un curiosissimo museo, che in essa si vede unito con molta spe-

twenty thousand copper, silver and gold coins of different eras, subjects and origins were preserved; six thousand carved stones and gems engraved with portraits, animal figures or decorated with inscriptions in different characters; one hundred and thirty gold rings with set and carved gems, ancient seals and various gems preserved in drawers. The collection, described in the inventarium bonorum drawn up following the architect's death in 1694, also included finely crafted jasper and agate vases, cameos and amber pieces with the inclusion of vegetal or animal elements (Abetti, 2016). The collection was completed by three hundred bronze statuettes of ancient divinities, lamps, vases, marble urns and busts of illustrious characters, extravagant and unusual naturalistic elements, a rich series of drawings, cards and two hundred small oil portraits on copper and silver sheets, as well as a large library consisting of approximately one thousand five hundred printed volumes and manuscripts of various subjects (Iasiello, 2003). The Marquis's collection was housed in Picchiatti's house after the death of the viceroy in 1687 and subsequently transferred to the Museo dei Grassi, counts of Pianura, who purchased it from the architect's heirs (Cantone, 1992). The rich collection was visited in 1744 by the architect Nicola Carletti who praised the highly prized drawings (Carletti, 1776), by Alessio Simmaco Mazzocchi who appreciated the treasure of rare coins and gems (Mazzocchi, 1756) and in 1814 by Lorenzo Giustiniani (Giustiniani, 1814).

Conclusions

During the 16th and 17th centuries Roman statues and antiquities were, therefore, sought after and

sa, e fatica dal detto Picchiatti, e viene stimato de migliori, che al presente si trovano" (Celano, 1692, p. 91). Nel museo del Picchiatti che per "osservare vi vorrebbero più giornate", erano conservate, a detta del canonico, ventimila monete in rame, argento ed oro di differenti epoche, soggetti e provenienze; seimila pietre intagliate e gemme incise con ritratti, figure di animali o istoriate con iscrizioni in caratteri diversi; centotrenta anelli d'oro con gemme incastonate ed intagliate, antichi sigilli e varie gemme conservate in cassetti. La collezione, descritta nell'*Inventarium bonorum* stilato in seguito alla morte dell'architetto nel 1694, comprendeva anche vasi in diaspro ed agata finemente lavorati, cammei e pezzi d'ambra con inclusione di elementi vegetali o animali (Abetti, 2016). Completavano la raccolta trecento statuette di bronzo di antiche divinità, lucerne, vasi, urne marmoree e busti di personaggi illustri, elementi naturalistici stravaganti ed insoliti, una ricca serie di disegni, carte e duecento piccoli ritratti ad olio su lamine di rame e d'argento, oltre a una cospicua biblioteca composta da circa mille e cinquecento volumi a stampa e manoscritti di vario argomento (Iasiello, 2003).

La raccolta del Marchese venne ospitata nella casa del Picchiatti dopo la morte del viceré nel 1687 e successivamente trasferita nel Museo dei Grassi, conti di Pianura, che l'acquistarono dagli eredi dell'architetto (Cantone, 1992). La ricca collezione venne visitata nel 1744 dall'architetto Nicola Carletti che ne lodò i pregiatissimi disegni (Carletti, 1776), da Alessio Simmaco Mazzocchi che ne apprezzò il tesoro di rare monete e gemme (Mazzocchi, 1756) e nel 1814 da Lorenzo Giustiniani (Giustiniani, 1814).

appreciated for their historical value, as well as for their thematic and symbolic contents. In the case of the viceregal antiquarian collections, the reasons for humanistic collecting overlapped with those of the symbolic externalization of personal power, of dynastic pride, of the ideological propaganda that the luxury, rarity, and cosmopolitan character of the objects embodied in the eyes of subjects and rivals. The phenomenon of antiquarian collecting did not depend, therefore, only on the desire to satisfy a personal interest in the ancient, or in art in general, but rather on the need to conform to a status in which the ancient and art played an important role, primary role as an instrument of affirmation within the Spanish court and in relations with the Neapolitan nobility, obtaining in exchange recognition of its authority. The Spaniards present in Naples, where they held government responsibilities and important public positions, allowed themselves to be influenced by Italian artistic taste and saw in the work of art, especially if ancient and rare, a strategy for social ascent, a means to exalt its own magnificence and to tie the Spanish elite to the kingdom's territory. For this reason, they brought together rich collections of ancient objects in their residences, emulating the residences of ancient Rome with an aesthetic but also ethical program, an external image of their status and power as rulers of the Neapolitan capital, a place rich in art and culture.
During the 18th century, the beginnings of excavations in the Vesuvian cities by the Bourbon kings inaugurated a new phase in the knowledge and diffusion of the antiquities of the Italian territory, bringing substantial changes to the genesis of archaeological collecting.

Conclusioni

Nel corso del XVI e XVII secolo statue ed antichità romane erano, dunque, ricercate e apprezzate per il valore storico, oltre che per i loro contenuti tematici e simbolici. Nel caso delle collezioni antiquarie vicereali alle ragioni del collezionismo umanistico si sovrapposero quelle dell'esteriorizzazione simbolica del potere personale, dell'orgoglio dinastico, della propaganda ideologica che il lusso, la rarità, il carattere cosmopolita degli oggetti incarnavano agli occhi di sudditi e di rivali. Il fenomeno del collezionismo antiquario non dipendeva, dunque, solo dal desiderio di soddisfare un personale interesse per l'antico, o per l'arte in generale, quanto dalla necessità di conformarsi ad uno *status* in cui l'antico e l'arte giocavano un ruolo primario come strumento di affermazione all'interno della corte spagnola e nei rapporti con la nobiltà napoletana, ottenendone in cambio il riconoscimento della propria autorità. Gli spagnoli presenti a Napoli, dove ricoprirono responsabilità di governo e importanti incarichi pubblici, si lasciarono contagiare dal gusto artistico italiano e videro nell'opera d'arte, soprattutto se antica e rara, una strategia per l'ascesa sociale, un mezzo per esaltare la propria magnificenza e per legare le élite spagnole al territorio regnicolo. Per questo motivo riunirono nelle proprie residenze ricche collezioni di oggetti antichi, emulando quelle dell'antica Roma con un programma estetico ma anche etico, immagine esteriore del proprio status e potere di governanti della capitale partenopea, luogo ricco d'arte e cultura.

Nel corso del XVIII secolo, gli inizi degli scavi nelle città vesuviane ad opera dei re borbonici inaugurarono una nuova fase nella conoscenza e diffusione delle antichità del territorio italiano, apportando sostanziali cambiamenti alla genesi del collezionismo archeologico.

Bibliografia

Abetti, L. (2016). Artificialia e naturalia nella casa-studio di Francesco Antonio Picchiatti. In *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2016*. Napoli: arte'm, pp. 52-77.

Archivio di Stato di Caserta, (A.S.N). Notaio Pietro Bertone, corda 772, anni 1567-1588, ff. 276-277.

Barone, N. (1885). *Le cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504*. Archivio Storico per le Province Napoletane, X.

Blanco Fernández, C. (online). *Pedro Antonio d'Aragona e Fernández di Córdoba, Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*. From: https://dbe.rah.es/biografias/10009/pedro-antonio-de-aragon-y-fernandez-de-cordoba

Bosch Ballbona, J. (2016). Nápoles, Pozzuoli, Villafranca, sin Pedro de Toledo. In *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*. Napoli: Tullio Pironti, 679- 706.

Breve lettera ad un amico di Francesco Bandini dei Baroncelli in lode della città di Napoli e del re Ferrante. MCDLXXVI. (1990). Sorrento: Di Mauro Editore.

Caciotti, B. (2005). La tradizione degli 'Uomini Illustri' nella collezione di Don Diego Hurtado de Mendoza ambasciatore tra Venezia e Roma (1539-1553). In *Annali del Dipartimento di Storia - Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"*, 1/2005, 191-254.

Cantone, G. (1992). *Napoli Barocca*. Bari: Editori Laterza.

Capaccio, G.C..(1607a). *La vera antichità di Pozzuolo*. Napoli: Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale.

Capaccio, G.C. (1607b). *Neapolitanae Historiae. Tomus I, Liber secundus*. Neapoli: Io. Iacobum Carlinum.

Capaccio, G.C. (1634). *Il Forastiero*. Napoli: Giovan Domenico Roncagliolo.

Carletti, N. (1776). *Topografia Universale della Città di Napoli*. Napoli: Stamperia Raimondiana.

Carrió-Invernizzi, D. (2006). Entre Nápoles y España. Cultura política y mecenazgo artístico de los virreyes Pascualy Pedro Antonio de Aragón (1611-1672). *Pedralbes: revista d'història moderna*, 26, 403-417.

Carrió-Invernizzi, D. (2007). Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles (1666-1672). *Pedralbes: revista d'història moderna*, 27, 151-172.

Castaldi, G. (1840). *Della Regale Accademia Ercolanese*. Napoli: Porcelli, 1840.

Celano, C. (1692). *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*. Napoli: Raillard.

De Divitiis, B. (2007). *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*. Venezia: Marsilio.

De Dominici, B. (1742). *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Tomo III, Napoli: Per Francesco e Cristoforo Ricciardo Stampatori.

De Falco, C. (2007). Palazzi nobiliari a Pozzuoli nel Cinquecento: influenza della committenza vicereale. In di A. Gambardella, D. Jacazzi (a cura di). *Architettura del classicismo tra Quattrocento*

e Cinquecento. Campania saggi. Roma: Gangemi, 198-209.

de Ribera, F. E. (1733). *Viage de Jerusalem*. Madrid : en la imprenta de Francisco Martinez Abad.

de Villalta, D. (ms. 1590). *Tratado de las estatuas antiguas*. London: British Library. ms.17.905, fol. 52.

Discorso dottissimo del Magnifico Ms. Pierro Antonio de' Lecthiero cittadino, et Tabulario Napolitano. In Giustiniani L. (1803). *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, VI, Napoli: Manfredi, 382-411.

Ferro, A. (1606). *Apparato delle Statue, nuovamente trovate nella distrutta Cuma*. Napoli: appresso Tarquinio Longo.

Fiengo, G. (1990). *L'acquedotto di Carmignano e lo sviluppo di Napoli in età barocca*. Firenze: Olschki.

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, Archivo español de arte*, Tomo 66, 261, 35-56.

García Martín, P. (2005). La Odisea al Paraíso. La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enriquez de Rivera. *Arbor CLXXX*, 711-712 (Marzo-Abril 2005), 559-580.

Gervasio, A. (1846). *Osservazioni sulla iscrizione onoraria di Mavorzio Lolliano in Pozzuoli*. Napoli: Stamperia Reale.

Giustiniani, L. (1814). *Memoria sullo scovrimento di un antico sepolcreto greco-romano*, II edizione. Napoli: Stamperia Reale.

Iasiello, I.M. (2003). Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré. Napoli: Liguori.

Iasiello, I.M. (2020). Le raccolte antiquarie del principe di Conca. In A. Zezza (a cura di), *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*. Roma: Officina Libraria, 245-272.

Jacazzi D. (2007). Sperimentazione e diffusione dell'architettura del classicismo: idee, modelli e artisti nella Campania del Quattrocento. In A. Gambardella, D. Jacazzi (a cura di), *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Campania, saggi*. Roma: Gangemi, 25-53.

Jacazzi, D. (2012). Pompei e la "valle diruta". Tracce e memorie della città antica nelle fonti medioevali e moderne. In C. Gambardella (a cura di), *Atlante di Pompei*. Napoli: La Scuola di Pitagora, 65-80.

Lenzo, F. (2011a). A*rchitettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Lenzo, F. (2011b). "Che cosa è architetto". La polemica con gli ingegneri napoletani e l'edizione del Libro secondo. In G. Curcio, N. Navone, S. Villa (a cura di), *Studi su Domenico Fontana*. Milano: Silvana, 265-287.

Lleó Cañal, V. (1984). La obra sevillana de Benvenuto Tortello. *Napoli Nobilissima*, s. 3, XXIII, 198-207.

Lleó Cañal, V (1987). El jardin arqueológico del primer duque de Alcalá. *Fragmentos*, 11, 21-32.

Lleó Cañal, V (1985). Origen y función de las primeras colecciones renacentistas de antigüedades

en Andalucía. In F. Gascó, J. Beltrán (a cura di), *La Antigüedad como argumento II: historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*. Seville: Librería Scriptorium, 57-74.

Lleó Cañal, V. (2003). Los usos de la antigüedad. *Reales Sitios*, XL, 156, 30-43.

Lleó Cañal, V. (2017). *La casa De Pilatos. Biografia de un palacio sevillano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Loffredo, F. (2009). *Sculture per fontane nel Cinquecento meridionale: ricerche su casi esemplari tra l'Italia e la Spagna, con un censimento delle opere napoletane documentate*. Tesi di dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, XXII ciclo, Università degli Studi di Napoli Federico II.

Mazzella, S. (1594). *Sito et Antichità della Città di Pozzuolo*. Napoli: nella Stamperia dello Stigliola.

Mazzocchi, A.S. (1756). *Commentariorum in Regii Herculanensis Musei Aeneas Tabulas Heracleenses*. Neapoli: Ex Officina Benedicti Gessari.

Memorie della Regale Accademia Ercolanese di Archeologia (1846). V. Napoli: Stamperia Regale.

Morales Folguera, J.M. (2021). Los jardines renacentistas de la Villa Ducal de Benavente. El sueño de una utopía. *IMAFRONTE*, 28, 1-18.

Musella Guida, S. (2016). Gli oggetti d'arte del viceré don Pedro Álvarez de Toledo: collezionismo o rappresentazione visuale del potere?. In E. Sánchez García (a cura di), *Rinascimento Meridionale. Napoli e il Viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*. Napoli: Tullio Pironti, 589-604.

Parrino, D.A. (1692). *Teatro eroico e politico de' governi de' Viceré del Regno di Napoli, I*. Napoli: Nuova Stampa del Parrino e del Mutii.

Parrino, D.A. (1694). *Teatro eroico e politico de' governi de' Viceré del Regno di Napoli, III*. Napoli: Nuova Stampa del Parrino e del Mutii.

Pérez Fernández-Turégano C. (online). García Álvarez de Toledo y Osorio. *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia* (https://dbe.rah.es/biografias/15947/garcia-alvarez-de-toledo-osorio)

Sánchez Cantón, F.J. (1923). *Fuentes documentales para la historia del arte espanõl, I*. Madrid: Imprenta Clásica Española. 291 ss.

Sarnelli, P. (1688). *Guida de' Forestieri*. Napoli: a spese di Antonio Bulifon.

Simal López, M. (2005). Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquitudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610). *Reales Sitios*, 164, 38- 43.

Strazzullo, F. (1968). *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*. Napoli: Berisio.

Urquízar Herrera, A. (2007). *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Ediciones de Historia.

Verde, P.C. (2006). Domenico Fontana a Napoli (1592-1607). Le opere per la committenza vicereale spagnola. *Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte, U.A.M.*, XVIII, 52-53.

Verde, P.C. (2007). *Domenico Fontana a Napoli. 1592-1607*. Napoli: Electa.

L'ingegnere-architetto tra Napoli e Spagna nella seconda metà del Cinquecento: la figura di Benvenuto Tortelli *Ingegnero dela Regia Corte* a Napoli e *maestro mayor* a Siviglia

The engineer-architect between Naples and Spain in the second half of the sixteenth century: Benvenuto Tortelli *Ingegnero dela Regia Corte* in Naples and *maestro mayor* in Seville

Francesca Capano[1]

Introduzione

Una delle più significative contaminazioni culturali tra gli stati spagnoli, come l'Aragona, Valencia e Maiorca, nella seconda metà del Quattrocento, e il Regno di Napoli furono gli architetti-ingegneri ingaggiati sia dalle corti spagnole che dai sovrani aragonesi napoletani. Tale stretta relazione fu mantenuta, se non intensificata, anche nella prima metà del Cinquecento, diventando poi una consuetudine.

A cavallo tra Quattrocento e Cinquecento l'evoluzione delle tecniche militari modificarono le esigenze di tipo difensivo, spingendo le corti europee a ricercare professionisti esperti nell'arte bellica. La monarchia spagnola, la più potente

[1] Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Architettura, francesca.capano@unina.it

A PAGINA 180:
Isolotto del castello di Ischia oggi (foto Francesca Capano, 2023) | Islet of Ischia castle today (photo by Francesca Capano, 2023).

Introduction

One of the most significant cultural contaminations between the Spanish states, such as Aragón, Valencia, and Majorca, and the Kingdom of Naples in the second half of the 15th century were the architect-engineers hired by both the Spanish courts and the Neapolitan Aragonese rulers. This close relationship continued, or even increased, in the first half of the 16th century, too, later becoming customary.

At the turn of the fifteenth and sixteenth centuries, the evolution of military techniques changed defensive requirements, prompting European courts to seek out professionals skilled in warfare. The Spanish monarchy, Europe's most powerful court after the discovery of America, took a catalytic role, hiring technicians with these specific skills, often from the Italian territories over which it ruled. These professionals were required to have rigorous knowledge of drawing, expertise in materials, stereotomy, and skills regarding military offensive and defensive techniques such as ballistics, mechanical engineering, etc. The specific engineering attitude was complemented by a creative, sometimes artistic one, generally associated with architecture.

Architectural engineers in Naples in the mid-sixteenth century

In Naples, the need for military engineers was particularly pressing in the last decades of the 15th century; Giuliano da Maiano, Antonio Marchesi da Settignano, and Francesco di Giorgio Martini –all leading figures in the Italian context– were called to Ferrante de Aragón's court.

The presence of these artists in Naples demonstrates the excellent diplomatic relations with

corte europea dopo la scoperta dell'America, assunse un ruolo catalizzatore, ingaggiando tecnici con queste specifiche competenze, spesso provenienti dai territori italiani su cui regnava. A questi professionisti era richiesto un bagaglio di conoscenze rigorose: il disegno, la conoscenza dei materiali, la stereotomia, la competenza su tecniche militari di offesa e difesa come la balistica, l'ingegneria meccanica, etc. All'attitudine più specificatamente ingegneristica si sommava quella creativa, talvolta artistica, generalmente ascrivibile alla sfera dell'architettura.

Ingegneri architetti a Napoli alla metà del Cinquecento

A Napoli, la necessità dell'ingegnere militare fu molto sentita negli ultimi decenni del Quattrocento; alla corte di Ferrante d'Aragona furono chiamati Giuliano da Maiano, Antonio Marchesi da Settignano e Francesco di Giorgio Martini, tutte figure di primo piano nel contesto italiano. La presenza napoletana di questi artisti dimostra gli ottimi rapporti diplomatici con Firenze, che comportò anche la veicolazione di temi dell'Umanesimo toscano. Mentre fino agli anni Settanta del Quattrocento, durante il regno di Alfonso I e i primi decenni di quello di Ferrante, il legame più inteso era stato tra Napoli e l'Aragona. La ricostruzione di Castel Nuovo è esemplificativa, come dimostra l'arrivo a Napoli dell'architetto-scultore maiorchino Guillem Sagrera, chiamato dal sovrano, e autore in particolare della Sala del Trionfo cioè del trono, nota come Sala dei Baroni (Amore, 2020; Buccaro, 2020; Capano, 2023; Como, 2020).

La relazione Napoli-Spagna fu, come è noto, nuovamente intensa con il viceregno spagnolo. Il

Florence, which also involved conveying themes from Tuscan Humanism. Until the 1570s, during the reign of Alfonso I and the first decades of Ferrante's reign, the most intense link of connection was between Naples and Aragón. The reconstruction of Castel Nuovo is illustrative, as evidenced by the Majorcan architect-sculptor Guillem Sagrera's arrival in Naples, called by the king. In particular, he designed the Sala del Trionfo (Hall of Triumph), i.e., of the throne, known as the Sala dei Baroni (Hall of the Barons) (Amore, 2020; Buccaro, 2020; Capano, 2023; Como, 2020). With the Spanish Viceroyalty, the Naples-Spain relationship was notoriously intense again. Famously, the Toledo plan involved multiple engineers-architects' skills and efforts. Viceroy Pedro Álvarez de Toledo y Zuñiga commissioned Pedro Luis Escrivá (Valencia, c.1480?-?) with the renovation or reconstruction of castles in the modern style in place of older forts and Ferdinand Manlio, also known as Ferrante Maglione (?-Naples, 1572) (Capparelli, 2007), with the design of the plan for the expansion, the so-called 'Quartieri spagnoli' (Spanish quarters). Both military engineers' training has been little investigated to this day. Escrivà's most important creations are the Castle of L'Aquila and Sant'Elmo Castle in Naples; from the few records of his biography, we know that he debuted as a career soldier. Only later did he devote himself to military engineering, which later became his only activity[2], obtaining prominent positions (Cardone, 2003).

Manlio's beginnings are also little known; however, we do know that he was officially appointed *ingegnere della Real corte* (Royal Court Engineer) by royal decree in 1545. His assignments include the urban plan for the Toledo addition with

piano toledano come sappiamo vide varie competenze e l'impegno di più ingegneri-architetti. Il viceré Pedro Álvarez de Toledo y Zuñiga incaricò Pedro Luis Escrivá (Valencia, 1480 ca.-?) della ristrutturazione o ricostruzione di castelli alla moderna al posto di più antichi fortilizi, e Ferdinando Manlio, detto anche Ferrante Maglione (?-Napoli, 1572) (Capparelli, 2007), della progettazione del piano di ampliamento, i cosiddetti 'quartieri spagnoli'. Entrambi ingegneri militari sono figure la cui formazione è rimasta ancora oggi poco indagata. Le più importanti realizzazioni di Escrivà sono il castello de L'Aquila e il castel Sant'Elmo; dalle poche notizie della sua biografia sappiamo che esordì come militare di carriera, solo più tardi si dedicò all'ingegneria militare, che divenne in seguito la sua unica attività[2], ottenendo incarichi di rilievo (Cardone, 2003).

Anche gli esordi di Manlio sono poco noti, sappiamo però che fu ufficialmente nominato 'ingegnere della Real corte' con regio decreto nel 1545. Tra i suoi incarichi citiamo: il piano urbanistico per l'addizione toledana con Giovan Battista Benincasa; la rifunzionalizzazione di Castel Capuano da residenza reale a tribunale; i lavori di trasformazione di Castel Nuovo da fortezza-residenza reale in edificio con esclusive funzioni militari; la realizzazione del Palazzo vicereale; la ristrutturazione del palazzo Carafa di Stigliano (oggi palazzo Cellammare); il progetto della villa di don Pedro de Toledo a Pozzuoli; le chiese napoletane con annessi ospedali di Santa Maria dell'Annunziata e di San Giacomo degli Spagnoli.

La breve ricostruzione della biografia di Manlio serve a mostrare come la sua fu una carriera,

[2] Biblioteca National del Palacio Real de Madrid, manoscritto 2852: Pedro Luis Escrivá, *Apologìa en escusation y favor de las fàbricas del Reyno de Napoles* (Mariàtegui, 1878, pp. XVII-XXXIII) | Biblioteca National del Palacio Real de Madrid, manuscript 2852: Pedro Luis Escrivá, *Apologìa en escusation y favor de las fàbricas del Reyno de Napoles* [Mariàtegui, 1878, XVII-XXXIII].

Giovan Battista Benincasa; the re-functionalization of Castel Capuano from a royal residence to a courthouse; the work on the transformation of Castel Nuovo from a royal fortress-residence into a building with exclusive military functions; the construction of the Viceroyal Palace; the renovation of the Carafa di Stigliano Palace (now the Cellammare palace); the design of Don Pedro de Toledo's villa in Pozzuoli; and the Neapolitan churches with hospitals of Santa Maria dell'Annunziata and San Giacomo degli Spagnoli.
The brief reconstruction of Manlio's biography helps show how his career later became typical for military engineers. Due to their beginnings with military treatises, engineers were also competent as architects. Back to Manlio and the renovation of the Colonna di Stigliano Palace, for example, he employed his skills for the interior decoration and the garden's design. This was impossible without mastery of hydraulic engineering (Savarese, 1995). Although little remains of his work, which has been lost or heavily modified in later periods, Manlio combined his work as an engineer with that as an architect, also demonstrating that he was up-to-date concerning sixteenth-century Neapolitan architecture in years when classicist themes were being proposed by the Mormando workshop (Pane, 1937, pp. 292-294; Savarese, 1993, pp. 390-393). Thus, he can be considered a forerunner court engineer who also engaged with excellent results in architectural assignments: a professional figure with later great fortune in European courts.

Benvenuto Tortelli

Among the architect-engineers of the next generation, Benvenuto Tortelli (1533-1594), at least

che poi divenne tipica degli ingegneri militari. Partendo dalla trattatistica militare, l'ingegnere era anche architetto quando si occupava di chiese o palazzi. Ritornando a Manlio e alla ristrutturazione di palazzo Colonna di Stigliano, ad esempio, le sue competenze lo impegnarono anche nella direzione degli apparati decorativi nonché per il progetto del giardino, impossibile da realizzare senza la padronanza dell'ingegneria idraulica (Savarese, 1995).
Nonostante poco rimane dei suoi lavori, andati perduti o fortemente rimaneggiati in epoche posteriori, Manlio coniugò l'operato di ingegnere a quello di architetto, dimostrando anche di essere aggiornato rispetto all'architettura napoletana del Cinquecento, in anni in cui venivano proposti temi classicisti dalla bottega dei Mormando (Pane, 1937, pp. 292-294; Savarese, 1993, pp. 390-393). Si può quindi considerare un antesignano ingegnere di corte impegnato con ottimi risultati anche in incarichi da architetto, una figura professionale che avrebbe avuto grande fortuna nelle corti europee.

Benvenuto Tortelli

Tra gli ingegneri architetti della generazione successiva Benvenuto Tortelli (1533-1594), di almeno trent'anni più giovane, fu un architetto-ingegnere, che tra i primi seguì le orme di Manlio. La sua figura non è ancora abbastanza studiata, ma molto interessante poiché lavorò sia in Spagna che nel Regno di Napoli. Egli fu architetto e ingegnere militare del Regno di Napoli ma lavorò anche in Spagna, a Siviglia e Bornos, dirigendo i lavori per le proprietà del viceré Pedro Afán de Ribera duca d'Alcalà e per gli edifici pubblici sivigliani. Nacque a Chiari, che all'epo-

30 years younger, was an architect-engineer among the first to follow in Manlio's footsteps. His figure has not been studied enough; however, it is fascinating as he worked both in Spain and the Kingdom of Naples. He was an architect and military engineer for the Kingdom of Naples; he also worked in Spain, in Seville and Bornos, directing work for the properties of Viceroy Pedro Afán de Ribera, Duke of Alcalá, and public buildings in Seville. He was born in Chiari; at that time, the city was under the aegis of the Venetian Republic. His father, Clement, was a woodcarver, and Chiari was likely home to the family workshop where his training began. His early work followed in his father's footsteps: in 1555, he made the two presbytery seats for the Benedictine abbey of San Pietro in Perugia with Giovanni da Montepulciano and Ercole di Tommaso del Riccio (Siciliani, 2000, p. 99). In 1557, he realized the wooden stalls of the crypt of the abbey church at Montecassino – another Benedictine abbey– when the Neapolitan Ignazio Vicani was abbot. Vicani, later appointed abbot of the Benedictine monastery of Santi Severino, was presumably his contact for coming to Naples (Gaeta, 2004, p. 58). Indeed, since 1560, Tortelli was engaged in the church choir, on which he worked until 1573. The Benedictines also hired him in Palermo to work for the San Martino della Scala monastery. In Naples, we know he worked on the Dominican complex of Santa Caterina a Formiello. For the same order, in 1562, he built the new dormitory of the monastery of San Dominico Maggiore; the work was entrusted to another well-known architect, Vincenzo Della Monica, as the contractor (Foglia, Maietta, 2019).

ca era sotto l'egida della Repubblica di Venezia; il padre Clemente era intagliatore di legno ed è probabile che a Chiari vi fosse la bottega di famiglia, dove ebbe inizio la sua formazione. I suoi primi lavori seguono le orme paterne: nel 1555 realizzò i due seggi presbiteriali dell'abbazia benedettina di San Pietro di Perugia con Giovanni da Montepulciano ed Ercole di Tommaso del Riccio (Siciliani, 2000, p. 99). Sempre per un monastero benedettino nel 1557 eseguì gli stalli lignei della cripta della chiesa dell'abbazia di Montecassino, quando era abate il napoletano Ignazio Vicani. Si suppone che Vicani, nominato poi abbate del monastero benedettino dei Santi Severino, sia stato il contatto che gli permise di arrivare a Napoli (Gaeta, 2004, p. 58). Infatti Tortelli dal 1560 fu impegnato nel coro della chiesa, al quale lavorò fino al 1573. Anche a Palermo fu ingaggiato dai benedettini, lavorando per il monastero di San Martino della Scala. A Napoli lo troviamo impegnato presso il complesso domenicano di Santa Caterina a Formiello. Sempre per lo stesso ordine nel 1562 realizzò il nuovo dormitorio del monastero di San Dominico Maggiore; i lavori furono affidati come imprenditore ad un altro noto architetto, Vincenzo Della Monica (Foglia & Maietta, 2019).

Nel 1561 gli era stata commissionata la nuova chiesa domenicana di Santo Spirito a Pizzofalcone, da edificare a spese di Ferrante Loffredo, che avrebbe ottenuto così il diritto di seppellire i suoi familiari nella chiesa da costruirsi; l'edificio ecclesiastico doveva sorgere sui suoli di Loffredo, adiacenti al suo palazzo. La residenza Loffredo era in origine Villa Carafa a Pizzofalcone, acquistata dagli eredi di Andrea Carafa della Spina conte di Santa Severina nel 1526 (Montuo-

In 1561, he had been commissioned to build the new Dominican church of Santo Spirito in Pizzofalcone, to be built at the expense of Ferrante Loffredo, for him to bury his family members in the future church; the church building was to be erected on Loffredo's land adjacent to his palace. The Loffredo residence was originally Villa Carafa in Pizzofalcone, purchased by the heirs of Andrea Carafa della Spina, Count of Santa Severina, in 1526 (Montuono, 2014). The Dominicans then decided to dedicate the new complex to Monte di Dio, which would become the toponym for the area previously known only as Pizzofalcone. This work proposes the hypothesis that, by working on the church, Tortelli won Loffredo's trust, being appointed engineer of the royal court thanks to him. Loffredo had been superintendent of the kingdom's fortifications since 1554. Loffredo's detailed report on the Kingdom's military garrisons for Viceroy Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, Duke of Alba, then sent to Philip II in Spain, dates back to 1566 (Giannini, 2005). The church no longer exists today; Alessandro Baratta's view describes its elevation[3], while its plan –showing a Counter-Reformation layout– appears in the Duke of Noja's map[4] (Fig. 1).

In 1565, Tortelli received the prestigious post of 'engineer of the Royal Court'; in the same year, he worked on repairing the Great Pier in the port of Naples and surveyed the Eboli Bridge with Vincenzo Della Monica. He was responsible for the coastal defenses between Capo Miseno and Gaeta. His work must have been very satisfactory, as the viceroy Duque de Alcalá, successor to the Duque de Alba, chose him as his trusted architect and sent him to Spain to supervise his properties (Lleó Cañal, 2008).

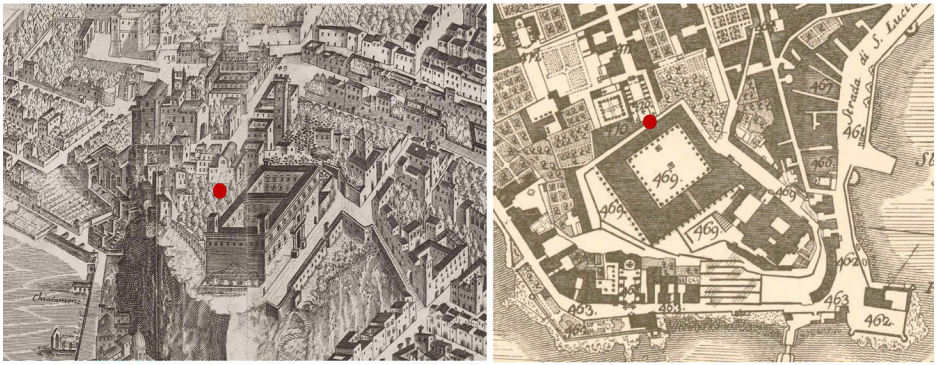


Fig. 1. Confronto tra la chiesa di Monte di Dio in alzato dalla veduta di Alessandro Baratta (1629) e in pianta dalla Mappa topografica di Giovanni Carafa duca di Noja (1750-1575) I Comparison of the Monte di Dio church from Alessandro Baratta's view (1629) and the Duke of Noja's plan (1750-1575).

no, 2014). I domenicani decisero poi di dedicare il nuovo complesso a Monte di Dio, che diventerà il toponimo di tutta l'area prima nota solo come Pizzofalcone. Si propone l'ipotesi che lavorando alla chiesa, Tortelli conquistò la fiducia di Loffredo, e grazie a questi fu nominato ingegnere della Regia corte. Infatti Loffredo dal 1554 era sovrintendente alle fortificazioni del regno. Al 1566 risale la dettagliata relazione di Loffredo sui presidi militari del Regno per il viceré Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel duca d'Alba, a sua volta inviata a Filippo II in Spagna (Giannini, 2005). La chiesa, che oggi non esiste più, è descritta in alzato dalla veduta di Alessandro Baratta[3] e in pianta – dove si rileva l'impianto controriformistico – dalla Mappa del duca di Noja[4] (Fig. 1).

Nel 1565 Tortelli ricevette il prestigioso incarico di 'ingegnere della Regia corte'; nello stesso anno lavorò alla riparazione del Molo grande del porto di Napoli e periziò il ponte di Eboli insieme a Vincenzo Della Monica. Fu responsabile delle difese costiere tra Capo Miseno e Gaeta. Il suo operato dovette essere molto soddisfacente, poiché il viceré duca d'Alcalà, successore del

[3] Alessandro Baratta, *Fidelissimae urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, 1629, particolare (detail). Bibliothèque nationale de France (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504785x#, agosto 2023).

[4] Giovanni Carafa duca di Noia, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, 1750-1775, particolare (detail), Biblioteca Nazionale di Napoli (https://dl.bnnonline.it/explore?bitstream_id=77511&handle=20.500.12113/1576&provider=iiif-image, agosto 2023).

Fig. 2. Siviglia, *Casa de Pilatos*, il loggiato del Giardino grande di Benvenuto Tortelli (foto Lucia Giorgi, 2013) | Seville, *Casa de Pilatos*, the loggia of the Large Garden by Benvenuto Tortelli (photo by Lucia Giorgi, 2013).

Tortelli was first documented in Seville on December 15, 1568, engaged in renovating the Casa de Pilatos, the duke's residence. The palace dates back to the mid-15th century. It was renovated and dedicated to Pontius Pilate by Fadrique Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa and later also Duque de Alcalá, after 1520. For the palace, which he inherited from the viceroy, Tortelli was responsible for another expansion, which he carried out without changing the main core of the *Mudejar*-style residence. The Italian architect-engineer built two pavilions to display the collection of sculptures and artworks that the duke collected in Italy. The two new buildings arose in the rear garden, the so-called Large Garden (Fig. 2). The larger pavilion was two-level, with a central loggia of three arches for both floors, squeezed between closed bays lit by simple windows. Columns supported

duca d'Alba, lo scelse come architetto di fiducia e lo mandò in Spagna a sovrintendere alle sue proprietà (Lleó Cañal, 2008).
Tortelli è documentato a Siviglia per la prima volta il 15 dicembre del 1568, impegnato nella ristrutturazione della Casa de Pilatos, residenza del duca. Il palazzo risale alla metà del XV secolo, ristrutturato e dedicato a Ponzio Pilato da Fadrique Enriquez de Ribera, marchese di Tarifa e poi anche duca d'Alcalà, dopo il 1520. Per il palazzo, ereditato dal viceré, Tortelli fu responsabile di un altro ampliamento, che realizzò senza modificare il nucleo principale della residenza in stile *mudéjar*. L'architetto-ingegnere italiano costruì due padiglioni da destinare all'esposizione della collezione di sculture e opere d'arte, che il duca aveva raccolto in Italia. I due nuovi edifici sorsero nel giardino postico, il cosiddetto Giardino

Fig. 3. Bornos, Castello, la loggia del giardino di Benvenuto Tortelli | Bornos, Castle, the garden loggia by Benvenuto Tortelli (photo, 2018).

the arches: the first level was Doric, the second Corinthian. The perpendicular axis, marked by the garden paths, included the small single-level pavilion, with five more bays, of which the central three were loggias (Fig. 3). The Large Garden had a rectangular plan; orthogonal paths drew regular parterres, and the center it housed a Renaissance fountain. Following the municipality's acquisition of a narrow street on the southwest side (now *Calle Caballerizas*), Tortelli realized another building body to gain an entrance on the street, which had become public. The orchard and citrus groves were sacrificed to obtain the plots to build the longitudinal building, which also overlooked the garden with a modulated elevation as the larger pavilion (Fig. 4). The porch, too, was an exhibition gallery with niches, housing sculptures from the d'Alcalá collection. He was also engaged in the modernization of the *guardarropa* and the *Quarto nuevo* (Lleó Cañal, 2008, p. 204).

Tortelli introduced Mannerist and Classicist themes to Seville, proposing a dialogue with *Mudejar* culture. The Large Garden was not altered; the water network, for example, already existed and certainly owed a lot to the legacy of Moorish hydraulic engineering (Luengo Añón, 2008, p. 44). According to Ciro Birra (2015), the Renaissance and Mannerist language, imported by Tortelli to Seville, was not from a southern environment but was influenced by early Christian architecture. Birra recognized a similarity between the Sevillian porticos and Antonio da Sangallo junior's Cloister of the Benefactors of Montecassino, which Tortelli clearly had the opportunity to visit, as evident in his early work (Birra, 2015, p. 134). In the same year, 1569, Tortelli was also responsible for the renovation of Bornos

grande. Il padiglione più grande era a due livelli, con una loggia centrale di tre arcate per entrambi i piani, stretta tra campate chiuse, illuminate da semplici finestre. Le arcate erano sorrette da colonne: il primo livello era dorico, il secondo corinzio. Sull'asse perpendicolare, rimarcato dai viali del giardino, fu posto il piccolo padiglione ad un solo livello, che però riproponeva cinque campate di cui le tre centrali loggiate (Fig. 2). Il Giardino grande era di pianta rettangolare, i viali ortogonali disegnavano i parterre regolari e al centro ospitava una fontana rinascimentale. In seguito all'acquisizione da parte della municipalità di una stretta strada sul versante sud-ovest (oggi calle Caballerizas) Tortelli costruì un altro corpo di fabbrica per ottenere un ingresso sulla via diventata pubblica. Furono sacrificati il frutteto e l'agrumeto per ottenere i suoli su cui costruire l'edificio longitudinale, che si affacciava anche nel giardino con un prospetto modulato come il padiglione più grande. Anche il porticato era una galleria espositiva con nicchie, che accoglievano le sculture della collezione d'Alcalá. È ancora ascrivibile a Tortelli l'ammodernamento del *guardarropa* del *Quarto nuevo* (Lleó Cañal, 2008, p. 204).

Tortelli introdusse a Siviglia temi manieristi e di stampo classicista, proponendo un dialogo con la cultura mudéjar. Il Giardino grande, infatti, non fu modificato; la rete idrica, ad esempio, era preesistente e sicuramente realizzata grazie all'eredità della ingegneria idraulica moresca (Luengo Añón, 2008, p. 44). Secondo Ciro Birra (2015) il linguaggio rinascimentale e manierista, importato da Tortelli a Siviglia, non era di ambiente meridionale, bensì risentiva delle architetture paleocristiane. Birra riconosce una simi-

Castle, originally a fortress tower acquired from the Ribera family in 1398. In this case, too, an early renovation dated back to the time of Fadrique Enriquez de Ribera, whose court was still bound to the late Gothic taste. Tortelli was entrusted with creating the garden with the loggia and the new arm of the apartments; a gallery was also planned in Bornos to display part of the d'Alcalá collection (Lleó Cañal, 2008, p. 200). The loggia is of great interest; it differs from the pavilions of the Casa de Pilatos in its more massive volumetry; apparently, it recalls sixteenth-century Roman classicism, with references to both Bramante and Raffaello. The rhythm of deep barrel vaults and wall septa, relieved by a double row of niches, is reminiscent of the rhythmic arcade; other similar niches are placed at the center of the bays of the loggias. In this case, too, Tortelli's intervention does not alter the pre-existing construction but settles into it; the decorative apparatus is also affected by the native Plateresque style (Fig. 5).
Still in 1569, precisely in May, Tortelli also had jurisdiction over the public buildings of Seville, as he had been officially appointed "maestro mayor de las obras del Duque de Alcalá y del Concejo Hispalense" (chief master of the works of the Duke of Alcalá and the Seville Council) (Lleó Cañal, 2008, p. 201); the post had become vacant due to the death of Hernán Ruiz II. As maestro mayor, Tortelli also designed ephemeral architecture. Due to the Moriscos'revolt, Philip II moved to Córdoba. After quelling the uprising, he returned to Seville. The king's arrival in the city was celebrated according to the ceremonial designed by humanist Juan de Mal Lara (de Mal Lara, 1992) to which Tortelli gave shape. The program, influenced by official Roman encomiast-

Fig. 4. Benvenuto Tortelli (attr.), Planimetria dell'isolotto del castello di Ischia, 1565-1586, Biblioteca Nazionale di Napoli | Benvenuto Tortelli (attr.), Plan of the islet of the castle of Ischia, 1565-1586, Biblioteca Nazionale di Napoli.

litudine tra i porticati sivigliani e il chiostro dei Benefattori di Montecassino di Antonio da Sangallo il Giovane, che chiaramente Tortelli ebbe modo di visitare, come emerge dai suoi lavori giovanili (Birra, 2015, p. 134).
Nello stesso anno, 1569, Tortelli si occupò anche della ristrutturazione del castello di Bornos, all'origine una torre fortezza acquistata dai Ribera nel 1398. Anche in questo caso una prima ristrutturazione risaliva al tempo di Fadrique Enriquez de Ribera, che aveva fatto costruire una corte ancora debitrice al gusto tardo gotico. A Tortelli fu affidata la realizzazione del giardino con il loggiato e del braccio nuovo degli ap-

Fig. 5. Benvenuto Tortelli (attr.), Planimetria dell'isolotto del castello di Ischia, 1566-1586, Biblioteca Nazionale del Palacio Real de Madrid | Benvenuto Tortelli (attr.), Plan of the islet of the castle of Ischia, 1566-1586, Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

ic protocols, intended to show Seville as a new Rome (Pizarro Gómez, 1985, pp. 65-84).
Naturally, Tortelli's assignments as maestro mayor include work as an engineer: between 1570 and 1571, he worked on the agua de Alcalá (Lleó Cañal, 2008, p. 198), the Royal Prison and the church of the *Hospital de las Cinco Llagas* (Hospital of the Five Wounds) (Birra, 2015, pp. 138-141). Tortelli was also entrusted with the design of the Galera

partamenti; anche a Bornos era prevista la galleria per esporre parte della collezione d'Alcalà (Lleó Cañal, 2008, p. 200). La loggia è di grande interesse, è diversa dai padiglioni della Casa de Pilatos, per la volumetria più massiva; sembrerebbe richiamare il classicismo cinquecentesco romano con citazioni bramantesche ma anche da Raffaello. Il ritmo di volte a botte profonde e setti murari, alleggeriti da un doppio ordine di nicchie, ricorda la travata ritmica; altre nicchie di simile fattura sono poste al centro delle campate delle logge. L'intervento di Tortelli anche in questo caso non modifica la preesistenza ma vi si adagia; l'apparato decorativo risente anche dello stile autoctono plateresco (Fig. 3).
Sempre nel 1569, precisamente nel mese di maggio, Tortelli aveva competenza anche sugli edifici pubblici di Siviglia, poiché era stato ufficialmente nominato "maestro mayor de las obras del Duque de Alcalá y del Concejo Hispalense" (Lleó Cañal, 2008, p. 201); l'incarico si era liberato per la morte di Hernán Ruiz II. Tortelli come 'maestro mayor' progettò anche architetture effimere. Filippo II a causa della rivolta dei moriscos si trasferì a Córdoba, e sedata la sommossa, fece ritorno a Siviglia. L'arrivo in città del re fu celebrato secondo il cerimoniale ideato dall'umanista Juan de Mal Lara (de Mal Lara, 1992) al quale Tortelli diede forma. Il programma, influenzato dai protocolli encomiastici ufficiali romani, intendeva mostrare Siviglia come una nuova Roma (Pizarro Gómez, 1985, pp. 65-84).
Tra gli incarichi di Tortelli in qualità di maestro mayor figurano chiaramente anche lavori da ingegnere: tra il 1570 e il 1571 si occupò dell'"agua de Alcala" (Lleó Cañal, 2008, p. 198), del Carcere reale e della chiesa dell'Ospedale delle Cin-

real's interior, the Spanish fleet's flagship, which led the Holy League against the Turks in the Battle of Lepanto; the work was therefore completed by 1571. The Italian architect was responsible for the decorative apparatus that used bas-reliefs by sculptor Juan Bautista Vázquez (Recio Mir, 1999, p. 249]. This last Sevillian work mentioned demonstrates Tortelli's multifaceted abilities and the skills of an engineer-architect of that time. As we have seen, he did not work exclusively on pre-existing buildings. Instead, he ranged from ex-novo constructions to ordinary and extraordinary maintenance, solutions for adapting infrastructure, and plans for exhibition galleries and decorative apparatus.

The Seville interlude was abruptly interrupted by the death of the viceroy Duke of Alcalá on April 12, 1571, in Naples, amid his term. The duke had no direct heirs, and the resulting inheritance problems did not allow Tortelli to complete the work still in progress. In September, Tortelli returned to the capital of the Neapolitan kingdom, resuming his previous post: together with Pietro Antonio de Santis, he was supervising the regia strada de Puglia (royal road of Puglia) as early as 1572[5].

The following year, he was entrusted with constructing twelve towers in Calabria Ultra (Rubino, 1970, p. 94; Mafrici, 1995, p. 266). He was also often commissioned by Camera della Sommaria –an administrative and judicial institution of the Kingdom of Naples– to survey structures under the jurisdiction of the Royal Court. One example is the opinion provided for the Villa of Poggioreale in 1574 (Strazzullo, 1963, pp. 52-53). Together with Giovan Antonio Dosio, Pietro Castiglione, Giovan Vincenzo Della Monica, and Leone de Marinis, he had to check the compliance of the

que Piaghe (Birra, 2015, pp. 138-141). A Tortelli fu anche affidato il progetto degli interni della *Galera real*, nave ammiraglia della flotta spagnola, che guidò la Lega santa contro i turchi nella Battaglia di Lepanto; i lavori quindi furono terminati entro il 1571. L'architetto italiano fu responsabile dell'apparato decorativo che utilizzava i bassorilievi dello scultore Juan Bautista Vázquez (Recio Mir, 1999, p. 249). Quest'ultimo lavoro sivigliano citato è la dimostrazione delle capacità poliedriche di Tortelli ma anche delle competenze di un ingegnere-architetto del tempo. Come abbiamo visto egli lavorò esclusivamente su preesistenze, ma spaziò da costruzioni *ex-novo*, a manutenzioni ordinarie e straordinarie, a soluzioni per adeguare le infrastrutture, a progetti di allestimento di gallerie espositive e apparati decorativi.

La parentesi sivigliana fu bruscamente interrotta dalla morte del viceré duca d'Alcalà, avvenuta il 12 aprile 1571 a Napoli nel pieno del suo mandato. Il duca non aveva eredi diretti e i conseguenti problemi ereditari non permisero a Tortelli di completare i lavori ancora in itinere. A settembre Tortelli tornava nella capitale del regno napoletano, riprendendo il suo precedente incarico; responsabile con Pietro Antonio de Santis della "regia strada de Puglia" già dal 1572[5]. L'anno successivo gli fu affidata la costruzione di dodici torri in *Calabria Ultra* (Rubino, 1970, p. 94; Mafrici, 1995, p. 266). Spesso era anche incaricato dalla Camera della Sommaria di periziare le strutture, affidate alla giurisdizione della Regia corte come nel caso del parere fornito per la villa di Poggioreale nel 1574 (Strazzullo, 1963, pp. 52-53). Insieme a Giovan Antonio Dosio, Pietro Castiglione, Giovan Vincenzo Della Monica e Le-

[5] Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommaria, *Mandatorum Curiae*, vol. 18, cc. 114r, 114v (Strazzullo, 1975, pp. 189-196) | Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommaria, *Mandatorum Curiae*, vol. 18, sheet 114 (Strazzullo, 1975, 189-196).

Fig. 6. Isolotto del castello di Ischia oggi (foto Francesca Capano, 2023) | Islet of Ischia castle today (photo by Francesca Capano, 2023).

recently completed fortifications of Noia (Strazzullo, 1969, p. 315).

One interesting point is the highly critical attitude he manifested in 1576 toward the kingdom's defense system, for which he proposed a systematic project of spending overhaul. After the inspections he certainly performed, he believed that the forts of that time were almost always useless and in poor condition and needed substantial sums for maintenance and ordinary upkeep. Thus, he recommended their dismantling and proposed the *ex-novo* construction of only four or five castles, to be placed "in parte dove potriano storbare il disegno del inimico, et servire a Sua Maestà come conviene" (in locations where they could disturb enemy plans, and serve His Majesty as is fitting)[6]. In the same report, he also described the Baia Castle[7], which he deemed suitable instead. It is no coincidence that Escrivá had built the struc-

one de Marinis dovette controllare la conformità delle fortificazioni di Noia da poco terminate (Strazzullo, 1969, p. 315).
Interessante è l'atteggiamento molto critico che manifestò nel 1576 nei confronti del sistema di difesa del regno, per il quale propose un progetto sistematico di revisione di spesa. Infatti in seguito ai sopralluoghi, che fece sicuramente, riteneva che i fortilizi, all'epoca esistenti, fossero quasi sempre inutili e in cattive condizioni, necessitavano di somme consistenti per manutenzioni e per il mantenimento ordinario; ne consigliava addirittura lo smantellamento; conseguentemente proponeva la costruzione *ex-novo* di soli quattro o cinque castelli, da posizionare "in parte dove potriano storbare il disegno del inimico, et servire a Sua Maestà come conviene"[6]. Descrisse anche il castello di Baia[7] che invece giudicò idoneo. Non è un caso che la struttura era stata realizzata da Escrivà come caposaldo della rete difensiva, messa in atto da Pedro de Toledo.
A questa tipo di competenza è legato il progetto per la manutenzione e riqualificazione della piazzaforte dell'isolotto del Castello di Ischia. Come abbiamo avuto modo di vedere, pochi tra i tanti incarichi di Tortelli sono documentati anche da disegni a lui iscrivibili. Gli sono però attribuiti le planimetrie dell'isolotto di Ischia. Il castello era sorto sulla preesistenza angioina, costruito al tempo di Alfonso I d'Aragona alla metà del XV secolo (Capano, 2023, p. 86). Nell'espletamento delle funzioni di 'ingegnere regio', Tortelli eseguì il rilievo dell'isolotto del castello di Ischia con in evidenza le strutture militari; il manoscritto è tra i disegni del codice Tarsia, in catalogo presso la sezione Manoscritti e rari

[6] Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommaria, *Consultationum*, vol. IV, cc. 99r-100v (Strazzullo, 1969, 313) | Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommaria, *Consultationum*, vol. IV, shetts 99-100 (Strazzullo, 1969, 313).

[7] Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommaria, *Consultationum*, vol. IV, fogli 99-100 (Di Liello 2012, 245, 246) | Archivio di Stato di Napoli, Regia Camera della Sommaria, *Consultationum*, vol. IV, shetts 99-100 (Di Liello 2012, 245, 246).

ture as a stronghold of the defensive network put in place by Pedro de Toledo.
One case related to this type of expertise is the project for the maintenance and redevelopment of the Ischia Castle islet fortress. As we have seen, a few of Tortelli's many assignments are also documented by drawings inscribed to him. However, he is credited with the plans for the islet of Ischia. The castle had risen on the Angevin pre-existence, built at the time of Alfonso I de Aragón (mid-15th century) (Capano, 2023, p. 86). In the performance of his duties as royal engineer, Tortelli realized a survey of the islet of the castle of Ischia, highlighting its military structures; the manuscript is among the drawings in the Tarsia codex, in the catalog at the Manuscripts and Rare section of the Biblioteca Nazionale di Napoli (Capano, 2020, pp. 619-622). Analysis of the iconographic document shows that he designed and probably directed the renovation of the islet's surrounding walls, the construction of the parade ground, and the cistern below (Fig. 6)[8]. The drawing's realization date is unknown: that is, we do not know whether Tortelli worked on it before or after his departure for Spain, but his project apparently solves the critical issues of the island, denounced by the Regia Camera della Sommaria minutes of the March 24, 1574 session. Indeed, the minutes mention Pirro Antonio Stinca's report: he was in charge of checking the condition of the defenses and the economic situation of Ischia. He thus denounced the need to restructure Ischia's defense garrisons (Delizia, 1987, pp. 9-31). However, the work was not conducted until years later, in 1590, contracted out to one Antonio Romano, according to "lo disegno del Regio Incingniero" (the Royal Engineer's plan)[9]. A copy of this drawing, also attributed to Tortelli

della Biblioteca Nazionale di Napoli (Capano, 2020, pp. 619-622). Dall'analisi del documento iconografico emerge che egli progettò, e probabilmente diresse, la ristrutturazione delle mura di cinta dell'isolotto, la realizzazione della piazza d'armi e della cisterna sottostante (Fig. 4)[8]. Non si conosce la data della redazione del disegno, cioè se Tortelli vi lavorò prima o dopo la partenza per la Spagna, ma il suo progetto sembrerebbe risolvere le criticità dell'isola, denunciate dal verbale della Regia Camera della Sommaria, relativo alla seduta del 24 marzo 1574. Nel verbale infatti si fa riferimento alla relazione di Pirro Antonio Stinca, che incaricato di verificare le condizioni delle difese e la situazione economica di Ischia, denunciava la necessità di ristrutturare i presidi difensivi ischitani (Delizia, 1987, pp. 9-31). I lavori però furono condotti solo anni dopo, nel 1590, appaltati a un tal Antonio Romano, secondo "lo disegno del Regio Incingniero"[9].

Di questo disegno ne esiste una copia, sempre attribuita a Tortelli[10], nell'*Planos de fortificaciones de ciudades italianas, francesas y de los Paises Bajos*, un codice che raccoglie disegni e stampe, la cui collezione fu iniziata da Antonio Perrenot de Granvelle, vicerè di Napoli dal 1571 al 1575, per ricordare il suo importante incarico napoletano (Brunetti, 2007, p. 7). Questo secondo disegno si ritiene sia la copia di quello conservato a Napoli, poiché è meno ricco di informazioni: infatti sono disegnati solo gli ingombri delle strutture militari, non sono raffigurati ad esempio i vani interni del castello né sono accennate, come nel primo disegno, altre architetture – chiese, episcopio, magazzini etc. – , percorsi, scalinate o la vegetazione (Fig. 5). La morte di Perrenot, avvenuta a Madrid nel 1586, viene considerata come

[8] Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Manoscritti e Rari, Ms. XII.D.1 c. 12r (Delizia, 1988, pp. 40-44) | Biblioteca Nazionale di Napoli, Manoscritti e rari, Ms. XII.D.1 c. 12r (Delizia, 1988, pp. 40-44).

[9] Archivio di Stato di Napoli, *Prot. Notaio Iacomaniello Iovane* (1592-1631), n. 792-793, ff. 88-89 (Delizia, 1989, pp. 9-31) | Archivio di Stato di Napoli, *Prot. Notary Iacomaniello Iovane* (1592-1631), no. 792-793, ff. 88-89 (Delizia, 1989, pp. 9-31).

[10] Biblioteca del Palacio Real de Madrid, MAP, n. 416, c. 5 (Brunetti, 2007, p. 7) | Biblioteca del Palacio Real de Madrid, MAP, no. 416, c. 5 (Brunetti, 2007, p. 7).

Fig. 7. Procida, Palazzo d'Avalos, la corte (foto Salvatore Di Liello, 2022) | Procida, Palazzo d'Avalos, the court of honor today (drone photo by Marco Facchini, 2016).

(Fig. 7)[10], is in the Planos de fortificaciones de ciudades italianas, francesas y de los Paises Bajos, a codex collecting drawings and prints. Their collection was started by Antonio Perrenot de Granvelle, viceroy of Naples from 1571 to 1575, to commemorate his essential Neapolitan assignment (Brunetti, 2007, p. 7). This second drawing is believed to be a copy of the one in Naples, as it is less rich in information: only the perimeters of the military structures are drawn; for example, the inner rooms of the castle are not depicted, nor are other architectures –churches, episcopate, storehouses, etc.–, paths, stairways or the vegetation, mentioned, unlike in the first drawing. Perrenot's death in Madrid in 1586 is considered the *terminus ad quem* for drafting the drawings).

termine *ad quem* per la redazione dei disegni. Progettò anche un nuovo molo per il porto, una dogana e la messa in funzione dell'Antico acquedotto del Serino che non fu realizzata (Montuono, 2002). Per proteggere l'esposto porto napoletano dai forti venti e dalle mareggiate, proponeva di costruire un molo che partendo dall'isolotto della Torre di san Vincenzo si dirigesse a oriente (Pessolano, 1993, p. 77). La proposta fu accantonata poiché non ricevette i giudizi favorevoli degli esperti (Poleggi, 2003, p. 82), ma l'idea in parte fu ripresa pochi anni dopo da Domenico Fontana.

Nel 1580 fu incaricato di trovare un'idonea sistemazione per una nuova dogana, coadiuvato da Della Monica. Fu ritenuta idonea l'area ad ovest del Porto piccolo, o Mandracchio, dove si trovavano la dogana aragonese e l'arsenale angioino, da poco dismesso per quello che si stava costruendo ad ovest di Castel Nuovo. Tortelli e Della Monica proposero l'abbattimento degli edifici preesistenti per realizzare la dogana vicereale da inserire in un nuovo impianto urbano con strade rettilinee che avrebbero collegato l'edificio al castello e alle vicine porte urbiche meridionali sulla spiaggia. Nonostante la veduta di Alessandro Baratta mostri una "Doana" regolare e imponente ad ovest del Mandraccio (Colletta 2006, p. 366), nel 1611 i lavori per la realizzazione del nuovo edificio non erano ancora iniziati; si ritiene pertanto che l'edificio vicereale sia stato realizzato secondo un altro progetto (Birra, 2015, 147, pp. 159-161).

Accanto alla professione 'pubblica' sono noti anche gli incarichi privati: con Della Monica lavorò per il monastero di Donnaregina impegnato nella chiesa originaria, oggi detta trecentesca; tra il

He also planned a new pier for the port, a customs house, and the activation of the Ancient Serino Aqueduct, which was not realized (Montuono, 2002). To protect the exposed Neapolitan port from strong winds and storm surges, he proposed building a pier from the islet of the Tower of St. Vincent and heading east (Pessolano, 1993, p. 77). The proposal was discarded as it did not receive favorable reviews from experts (Poleggi, 2003, p. 82), but the idea was partly taken up a few years later by Domenico Fontana.
In 1580, he was commissioned to find suitable accommodation for a new customs house, assisted by Della Monica. The area west of the Little Port, or Mandracchio, with the Aragonese customs house and the Angevin arsenal, which had recently been decommissioned in favor of the new one being built west of Castel Nuovo, was deemed suitable. Tortelli and Della Monica proposed demolishing the existing buildings to construct the new customs house, including it in a new urban layout with straight streets connecting the new building to the castle and the nearby southern city gates on the beach. Alessandro Baratta's view shows a regular and imposing "Doana" (customs house) to the west of the Mandraccio (Colletta, 2006, p. 366); however, in 1611, work on the new building had not yet begun, so the viceregal building was presumably built according to another plan (Birra, 2015, pp. 147, 159-161].
Alongside his 'public' profession, his private assignments are also well known: with Della Monica, he worked for the monastery of Donnaregina. He was engaged in the original church, now called the 14th century church. Then, between 1581 and 1584, he designed, again with Della Monica and Cafaro Pignalosa, the isolation of the monastery

1581 e il 1584 progettò sempre con Della Monica e Cafaro Pignalosa l'isolamento del monastero di Santa Maria delle dame monache a Capua, poi realizzato (Giorgi, 1990); nel 1591 è documentato ingegnere di Santa Patrizia. Si occupò di architettura e/o ingegneria civile realizzando il Palazzo d'Avalos a Procida per Innico d'Avalos d'Aragona, terminato poi da Giovan Battista Cavagna (Di Liello, 2012, pp. 95-101) e, grazie al progetto per Santa Maria delle dame monache, fu ingaggiato dall'università di Capua nel 1585 come ingegnere "della fortificatione et altre opere et altri edifici di questa città"[11].

[11] Archivio Comunale di Capua, *Libro di Cancelleria*, n. 24, c. 238 (Giorgi, 1990, p. 103) | Capua Municipal Archives, Libro di Cancelleria, no. 24, c. 238 (Giorgi, 1990, p. 103).

Conclusioni

Nonostante del lavoro di Tortelli ci siano giunte poche evidenze architettoniche, a causa delle trasformazioni continue e dell'uso praticamente continuo degli edifici per i quali prestò le sue competenze professionali, è evidente che fu un ingegnere-architetto con un ruolo di rilevo nel panorama del Regno di Napoli e anche a Siviglia. La sua fortuna professionale come ingegnere, portatore di echi classicisti in Spagna ma, possiamo suppore, anche di contaminazioni a Napoli – che purtroppo non è possibile riconoscere negli edifici ai quali lavorò – gli permise di ottenere commesse private di rilievo come dimostra il suo coinvolgimento a palazzo d'Avalos. Sicuramente fu segnalato a Innico d'Avalos per le sue competenze tecniche in grado di progettare un palazzo padronale da inserire in un contesto topograficamente difficile (Fig. 7), risolvibili solo da un esperto ingegnere. La sua capacità tecnica e professionale gli venne anche riconosciuta ufficialmente poiché rispetto agli altri ingegneri strutturati dalla Regia corte – Domenico De Lo-

of Santa Maria delle Dame Monache in Capua, later realized (Giorgi, 1990); in 1591, he is documented as the engineer of Santa Patrizia. He was involved in architecture and/or civil engineering, realizing the Palazzo d'Avalos in Procida for Innico d'Avalos d'Aragona, later finished by Giovan Battista Cavagna (Di Liello, 2012, p. 94). Thanks to the project for Santa Maria delle Dame Monache, he was hired by the University of Capua in 1585 as an engineer "della fortificatione et altre opere et altri edifici di questa città" (of fortifications and other buildings of this city)[11].

Conclusions

Although little architectural evidence of Tortelli's work has come down to us, because of the continuous transformations and almost continuous use of the buildings for which he lent his professional skills, he was an engineer-architect with a prominent role in the panorama of the Kingdom of Naples and also in Seville. His professional fortune as an engineer, bearing classicist echoes in Spain and, presumably, contaminations in Naples –but unfortunately, it cannot be recognized in the buildings he worked on– allowed him to obtain major private commissions as evidenced by his involvement in the Palazzo d'Avalos. He was reported to Innico d'Avalos for his technical skills in designing a manor house in a topographically challenging context (Fig. 9), solvable only by an experienced engineer. His technical and professional skills were also officially rewarded: compared to the other resident engineers of the Royal Court –Domenico De Lonardi, Giovanni Antonio Dosio, Giuseppe Pagano, Lorenzo Lambruzzi– he received the highest compensation, amounting to 40 ducats per month (Faraglia, 1876, p. 424).

nardi, Giovanni Antonio Dosio, Giuseppe Pagano, Lorenzo Lambruzzi – era quello che percepiva il compenso più alto, pari a 40 ducati mensili (Faraglia, 1876, p. 424).

Bibliografia

Amore, R. (2020). Il modello costruttivo della cupola della Gran sala del trionfo in Castel Nuovo tra oblio e restauri. *'ANANKE*, 21, pp. 56-63.

Birra, C. (2015). *Gli Ingegneri Regi a Napoli (1571-1643). Amministrazione e architettura*. Tesi di dottorato in Storia e conservazione dei beni architettonici e del paesaggio, Dipartimento di Architettura dell'Università degli studi di Napoli, relatore, L. Di Mauro.

Brunetti, O. (2007). Disegni di architetture militari del Viceregno di Napoli dalla raccolta del cardinale Antonio Perrenot De Granvelle (1517-1586). *Kronos*, 11, 2007, pp. 3-21.

Buccaro, A. (2020). La 'cupola unghiata' della sala del trionfo in Castel Nuovo a Napoli: nuove acquisizioni. *'ANANKE*, 21, pp. 46-55.

Capano, F. (2023). El Castel Nuovo de Alfonso de Aragon: un puente entre Napoles y Espana. *P+C: proyecto y ciudad*, 14, 2023, pp. 25-38.

Capano, F. (2020). L'isolotto del castello di Ischia. In A. Buccaro & M. Rascaglia (Eds.) *Leonardo e il Rinascimento nei Codici Napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, (pp. 619-622), Poggio a Caiano PO / Napoli, CB Edizioni /Federico II University Press - fedOA Press.

Capano, F. (2023). Il castello di Ischia e l'insula minor. Architettura militare, città e paesaggio (XV-XIX). In M.G. Bevilacqua & D. Ulivieri, *Defensive architecture of the Mediterranean*, Pisa, Università di Pisa, vol. XIII, pp. 85-92.

Capparelli, E. (2007). *Manlio, Ferdinando. In Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69 (estratto 21 agosto, 2023 da https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-manlio_%28Dizionario-Biografico%29/).

Cardone, V. (2003). *Pedro Luis Escrivá, ingegnere militare del Regno di Napoli*. Salerno, CUES.

Colletta, T. (2006). *Napoli città portuale e mercantile: la città bassa, il porto e il mercato dall'VIII al XVII secolo*. Roma, Kappa, 2006.

Como, M.T. (2020). Da bòleveda estrellada a cupola di rotazione. Le peculiarità della grande volta della Sala dei Baroni in Castel Nuovo. In S. D'Agostino & F.R. D'Ambrosio (a cura di), *History of Engineering. Storia dell'ingegneria. Proceeding of the 4th lnternational Conference. Atti dell'8° Convegno Nazionale*. Napoli, 2020, vol. I, pp. 681-690.

Delizia, I. (1987). *Ischia identità negata*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Delizia, I. (1988). L'isolotto del castello di Ischia. *Palladio*, 1, 1988, pp. 40-44.

Delizia, I. (1989). Il castello di Ischia. *Napoli nobilissima*, XXVIII, 88-96.

de Mal Lara, J. (1992). *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del*

Rey D. Felipe II: Con una breve descripción de la ciudad y su tierra. Spagna, Manuel Bernal Rodríguez.

Di Liello, S. (2012). *Giovan Battista Cavagna. Un architetto pittore fra classicismo e sintetismo tridentino*. Napoli, Fridericiana.

Faraglia, N.F. (1876). Bilancio del Reame di Napoli degli anni 1591 e 1592. *Archivio storico per le province napoletane*, I, pp. 211-271; p. 394-434.

Foglia, O. & Maietta, I. (2019). *La fabbrica di san Domenico maggiore a Napoli: storia e restauro*. Napoli, Arte'm.

Gaeta, L. (2004). Ancora su Benvenuto Tortelli e gli altri tra concorrenza, collaborazione e prezzi. *Kronos*, VII, , pp. 57-79.

Gaeta, L. (2019). *Tortelli, Benvenuto. Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 96, (consultato 21 agosto 2023, https://www.treccani.it/enciclopedia/benvenuto-tortelli_(Dizionario-Biografico)/)

Giannini, M.C. (2005). *Loffredo, Ferdinando. Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, (consultato 21 agosto 2023, https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-loffredo_%28Dizionario-Biografico%29/)

Giorgi, L. (1990). *L'Intervento di Benvenuto Tortelli nel monastero benedettino di Santa Maria delle dame monache a Capua. Atti della Accademia Pontaniana*, XXXIX, pp. 91-108.

Lleó Cañal, V. (1984). La obra sevillana de Benvenuto Tortelo. *Napoli Nobilissima*, XXIII, 1984, pp. 198-207.

Luengo Añón, A. (2008). *Aranjuez, utopía y realidad: la construcción de un paisaje. Utopía y realidad*. Madrid, Doce Calles.

Mafrici, M. (1995). *Mezzogiorno e pirateria nell'età moderna (secoli XVI-XVIII)*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Mariàtegui, E. (1878). *Apologia en excusacion y favor de las fabricas del Reino de Napoles, por el Comendator Scribà, por el Coronel D. Eduardo Mariategui*. Madrid, en la Imprenta del Memorial de Ingenieros.

Montuono, G.M. (2002). L'acquedotto romano del Serino e la città di Napoli. In F. Starace (Ed.), *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*. Lecce, Edizioni del Grifo, pp. 75-114.

Montuono, G.M. (2014). Il palazzo Carafa-Loffredo a Pizzofalcone. In S. D'Agostino, G. Fabricatore (Eds.), *History of Engineering. International Conference on History of Engineering*. Napoli, Cuzzolin, , vol. II, pp. 827-846.

Pane, R. (1937). *Architettura del Rinascimento in Napoli*. Napoli, E.P.S.A. Editrice Politecnica.

Pessolano, M.R. (1993). Il porto di Napoli nei secoli XVI-XVIII. In G. Simoncini (Ed.), *Sopra i porti di Mare: II il Regno di Napoli*. Firenze, Olschki.

Pizarro Gómez, F.J. (1985). Antigüedad y emblemática en la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570. *Norba-arte*, n. VI.

Poleggi, E. (2003). L' urbanistica del Seicento alla prova dei porti. In F. Dal Co (Ed.), *Storia dell'Archi-*

tettura italiana. Il Seicento. Milano, Electa, 2003, vol. I, p. 82.

Recio Mir, Á. (1999). *"Sacrum Senatum": las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla.

G.E. Rubino, G.E. (1993). Le castella in Calabria ultra. *Napoli Nobilissima*, IX, pp. 88-100.

Savarese, S. (1994). L'architettura dal Viceregno spagnolo (1503) all'Unità d'Italia. In *Storia del Mezzogiorno. Aspetti e problemi del Medioevo e dell'età moderna*. Napoli, Edizioni del sole: Editalia, XI, pp. 390, 426.

Savarese, S. (1995). Un'opera inedita di Ferdinando Manlio: il palazzo Carafa di Stigliano a Napoli, in F. Abbate & F. Sricchia Santoro (Eds.), *Napoli, l'Europa: ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*. Catanzaro, Meridiana Libri, pp. 149-152.

Siciliani, M. (2000). *Il coro della basilica: opere lignee dell'Abbazia di San Pietro in Perugia: arte, teologia e simbologia*. Perugia, Edizioni dell'Abbazia di S. Pietro.

Strazzullo, F. (1963). Documenti per il palazzo e i giardini di Poggioreale. *Asprenas*, X, pp. 52-53.

Strazzullo, F. (1969). *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*. Napoli, Gabriele e Mariateresa Benincasa.

Strazzullo, F. (1975). Documenti del '500 per la storia dell'edilizia e dell'urbanistica nel Regno di Napoli. *Napoli nobilissima*, XIV, pp. 189-196.

Parayso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. La ingeniería hidráulica en los palacios suburbanos entre Nápoles y España

"Closed paradise for the many, open gardens for the few". Hydraulic engineering in the suburban palaces between Naples and Spain

Pilar Chías[1], Tomás Abad[1], Lucas Fernández-Trapa[2]

Introducción

> "Un verdadero jardín está hecho a la imagen de aquel que lo ha soñado, es el resultado de una alquimia que transforma la naturaleza en espíritu y hace de ella un poema vegetal". (Tiberghien, 2001)

Las villas suburbanas se vincularon desde su origen a la representación simbólica del poder político y económico en una nueva sociedad que había dejado atrás el mundo cerrado medieval, fuertemente jerarquizado y asentado en firmes convicciones teológicas que infundían seguridad respecto a la vida terrenal y ultraterrena. El mundo emergente estaba caracterizado por el dinamismo social, el antropocentrismo, la idea de un mundo infinito y el poder de la voluntad para transformar la realidad (Beruete, 2016, pp. 98-100).

[1] Universidad de Alcalá (España), Escuela de Arquitectura, pilar.chias@uah.es, tomas.abad@uah.es

[2] Technische Hochschule Koblenz (Germany); fernandez@hs-koblenz.de

A PAGINA 216:
Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi, 1641 *Festa nella villa di Poggioreale*. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon (detail).

Introduction

> "A true garden is made in the image of the one who has dreamt it, it is the result of an alchemy that transforms nature into spirit and makes of it a vegetal poem" (Tiberghien, 2001). (Tiberghien, 2001)

From the outset, the suburban villas were linked to the symbolic representation of political and economic power in a new society that had left behind the closed medieval world, which was strongly hierarchical and based on firm theological convictions that instilled security with respect to earthly and otherworldly life. The emerging world was defined by social dynamism, anthropocentrism, the idea of an infinite world and the power of the will to transform reality (Beruete, 2016, pp. 98-100).

These features were easily transferred to the country villas and their gardens. They became places where, because of their distance from the city and its busy routine, owners could concentrate on themselves and discuss both profound philosophical issues and mere frivolous matters with other members of the urban elite, alongside other recreational uses, festivities, theatrical and hunting activities. Cosimo I de Medici's response to Ficino was in keeping with this spirit: "I arrived at my villa, Carregi, yesterday, not to cultivate the fields but to cultivate my soul" (Prévôt, 2006, p. 73).

Signs of power and cultural refinement in which "the spheres of the civil and the domestic cease to be incompatible and result in a balanced and healthy life" (Aníbarro, 2002, pp. 14-15). The parallels that were established between these Parthenopean villas and the palaces scattered around remote parts of the Kingdom of Castile

Estas cualidades se trasladaron con facilidad a las villas campestres y a sus jardines, que se convirtieron en lugares en los que, a través del alejamiento de la ciudad y de sus rutinas, el propietario podía concentrarse en sí mismo y debatir con otros miembros de la élite urbana tanto sobre temas filosóficos profundos como sobre meras cuestiones frívolas, y compatibilizarlo con los usos recreativos, con las fiestas y con las actividades teatrales y cinegéticas. A este espíritu respondían los comentarios que hizo Cosme I de Medici a Ficino: "Llegué ayer a mi villa de Carregi, no para cultivar los campos sino mi alma". (Prévôt, 2006, p. 73).

Signos de poder y de refinamiento cultural en las que "las esferas de lo civil y lo doméstico dejan de ser incompatibles para resultar en una vida equilibrada y saludable" (Aníbarro 2002, pp. 14-15), los paralelismos que se establecieron entre estas villas partenopeas y los palacios situados en lugares recónditos del reino de Castilla se manifestaron en ciertos elementos de la arquitectura como las logias y los patios, pero no en sus tipologías edilicias, que se mantuvieron vinculadas a los usos vernáculos de cada país. De modo que los jardines castellanos pronto evidenciaron las influencias napolitanas en esta cultura compartida que se forjó a lo largo de más de dos siglos, y cuyo carácter hedonista se logró en ambos reinos a través de la aplicación de artificios similares.

Para estudiar el trasvase cultural en el jardín, hemos elegido tres villas que tuvieron configuraciones similares: la napolitana de Poggioreale y las dos castellanas de Sotofermoso (Muñoz-Delgado, 2019) – perteneciente al duque de Alba – y de El Bosque de Béjar construida por los duques de Béjar.

were manifested in specific architectural elements. These included the loggias and courtyards, but not their building typologies, which remained tied to the vernacular uses from each country. The Castilian gardens soon started to demonstrate their Neapolitan influences as part of this shared culture that was forged over more than two centuries, with both kingdoms managing to achieve this hedonistic character using similar artefacts.
For the study of the cultural transfer in the garden, we have selected three villas all with similar configurations: the Neapolitan villa of Poggioreale and the two Castilian villas of Sotofermoso - belonging to the Duke of Alba - and El Bosque de Béjar built by the Duke and Duchess of Béjar.

The elements of a Renaissance garden

> "The time of withdrawing and isolating oneself from the world behind walls without any architectural link to the outside world is over. From now on, the garden will be part of the house and the landscape. Geometry becomes supreme, the art of proportions and symmetry are imposed on the plants. The feeling of complementarity between the house and the garden changes the structure of the garden". (Prévôt, 2006, p. 69)

In *De re aedificatoria*, Alberti brought a scattered knowledge based on random observations made by Latin authors such as Cato, Columella, Varron, Pliny the Elder, Vitruvius and Virgil on rustic, bucolic and country subjects. He considered the garden to be an extension of new architecture, which should be presided over as if it were indeed architecture, with the ideals of constructive unity and harmony promoting symmetry and

Los elementos del jardín renacentista

> "La época en que se retiraba y aislaba del mundo detrás de los muros sin ningún vínculo arquitectónico con el exterior ha pasado. En adelante, el jardín entrará en la casa y el paisaje. La geometría se convierte en soberana, el arte de las proporciones y la simetría se imponen a las plantas. El sentimiento de la complementariedad entre la casa y el jardín hace cambiar de aspecto la estructura del jardín". (Prévôt, 2006, p. 69)

En *De re aedificatoria*, Alberti reunió un conocimiento fragmentario basado en observaciones dispersas de autores latinos sobre temas rústicos, bucólicos y campestres como Catón, Columela, Varrón, Plinio el Viejo, Vitrubio o Virgilio. Consideraba el jardín como una prolongación de la nueva arquitectura, y debía estar presidido, como ella, por los ideales de unidad y armonía constructivas que potenciaban la simetría y el orden geométrico tanto en el trazado como en las plantaciones, los elementos hidráulicos y los ornamentales.

Sobre estos principios, el intercambio cultural en materia de jardines se inició a principios del siglo XVI a través de los virreyes que gobernaron el reino de Nápoles en nombre de Fernando II de Aragón, y se vio reforzado en la segunda mitad del siglo XVI cuando el rey Felipe II llamó a su servicio a Juan Bautista de Toledo (Chías et al., 2023), arquitecto e ingeniero hidráulico cuyo nombre procedía de los años en los que había trabajado para el virrey Toledo en Nápoles. Después tuvo continuidad en los trazados manieristas del XVII como claros triunfos de lo artificial sobre lo natural basados en la aplicación de las reglas de la perspectiva y en la atención a los estímulos sen-

geometric order in the layout, the planting, the water features, and ornamental elements.
Based on these principles, the cultural exchange of garden ideology began in the early 16th Century through the viceroys who ruled the kingdom of Naples on behalf of Ferdinand II of Aragon. This was reinforced in the second half of the 16th century when King Philip II called into his service Juan Bautista de Toledo (Chías et al., 2023), an architect and hydraulic engineer whose name came from the years in which he had worked for Viceroy Toledo in Naples. This exchange continued with the Mannerism designs of the 17th Century being seen as clear triumphs of the artificial over the natural, based on the application of the rules of perspective and attention to sensory stimuli, with a clear intention of receiving visitors' admiration (Bonet, 1968, pp. 10-11).
In this regard, strategies and devices were developed to stimulate sight, but also smell, hearing and touch.
In terms of sight, this was overwhelmed by the wide perspectives over the surrounding areas, which favoured flowing terraces and platforms, as well as the ramps and staircases that linked them. The different levels hugely benefitted from the installation of fountains and waterfalls, the use of which was seen as a driving force of this style.
The eyes were also enamoured by the geometry of the layouts, the sculptures and automatons –usually operated by hydraulics–, the clepsydras and other ornaments, the shapes sculpted by the ars topiaria, and the varied colours of the flowerbeds which, observed from the windows of the villa, "look like fine carpets, brought from Turkey, the Cayre or Damascus" (Sigüenza, 1605,

soriales, con la clara intención de lograr la admiración del visitante (Bonet, 1968, pp. 10-11).
Para ello se desarrollaron estrategias y artificios destinados a estimular la vista, pero también el olfato, el oído y el tacto.
La vista se asombraba ante las amplias perspectivas sobre el entorno, que favorecían los sucesivos aterrazamientos y plataformas y las rampas y escalinatas que los unían; desniveles que favorecían la creación de surtidores y saltos de agua, y su aprovechamiento como fuerza motriz.
Los ojos también paseaban por la geometría de los trazados, por las esculturas y los autómatas – habitualmente accionados por ingenios hidráulicos –, las clepsidras y otros ornamentos, por las formas que esculpía el *ars topiaria*, y por el variado colorido de los cuadros de flores que observados desde las ventanas de la villa "parecen unas alfombras finas, traidas de Turquía, del Cayro o Damasco" (Sigüenza, 1605, p. 845), y que ofrecían también una amplia variedad de olores como sucedía en el Monasterio de El Escorial.
El sentido del tacto se veía sorprendido por la variedad de las texturas y por la alternancia de lugares umbríos y frescos con los cálidos y soleados, propiciados por la construcción de grutas, ninfeos y criptopórticos – lugares de misterio relacionados con el origen del agua en las profundidades de la tierra –, así como por las pérgolas y enrejados que se disponían estratégicamente a lo largo del jardín, y por la variedad de artificios ligados al agua como los surtidores y los "engaños" que, accionados oportunamente, mojaban al desprevenido visitante.
El oído era regalado por los cantos de gran variedad de pájaros, por el frotar de las ramas mecidas por el viento, y por el murmullo del agua de

p. 845), while smelling a wide variety of aromas. The sense of touch was delighted by the variety of textures and by the alternation of shady and cool spots with warm and sunny areas, favoured by the construction of grottoes, nymphaea and cryptoporticus –mysterious places connected to a water source deep in the depths of the earth– as well as by the pergolas and trellises that were strategically arranged throughout the garden. In addition to the strategically placed pergolas and trellises throughout the garden, there was also a variety of water features, such as the fountains and the "tricks" that, when triggered at the right moment, would wet an unsuspecting visitor.
The ear was treated to the songs of a wide variety of birds, the rustling of branches swaying in the wind, and the ripple of water in fountains, ponds, and ditches in contrast to the roar of waterfalls. The soft melodies played by the water organs completed this exciting sensory journey.
These cultural exchanges were clearly not just limited to design aspects, but also included the very plant and animal species that populated these gardens.

Water in suburban villas. Three case studies in Naples and Castile

> "The courtyard of this palace [of Poggioreale] was surrounded by high and low corridors [...] And one led down some steps to where there was a magnificent plaza or large courtyard, the whole floor was excellently tiled or paved. On those days when the king wanted to enjoy himself, especially when he was visited by certain ladies and gentlemen, or by any other guests of his liking, he would be here, where the tables were set, and where they would eat

las fuentes, estanques y acequias en contraste con el estruendo de las cascadas. Las suaves melodías de los órganos hidráulicos completaban este excitante recorrido sensorial.
Obviamente, estos intercambios culturales no se limitaron a los aspectos del diseño, sino que incluyeron a las propias especies vegetales y animales que poblaron estos jardines.

El agua en las villas suburbanas.
Tres casos de estudio en Nápoles y en Castilla

> "El patio de aqueste palacio [de Poggioreale] estaba cercado de corredores altos y bajos [...] Y se bajaba por ciertas gradas a donde había una excelente plaza o patio grande, todo el suelo enlosado o embetunado muy excelentísimamente. Y en días que el rey quería holgarse, especialmente cuando le venían a ver algunas damas y caballeros, o con las personas que él quería se ponía en este lugar, en el cual estaban puestas las mesas, y en ellas comían con diversas maneras de músicas y placeres, y manjares, y cuando al rey le parecía estando todos en lo bueno de los placeres hacía abrir algunos lugares secretos por donde salían caños de agua en tanta abundancia, que en un momento se henchía toda la plaza de agua. De manera que las damas y los caballeros andaban poco menos que nadando en ella, y así en un punto cuando al rey le parecía quedaba todo en seco que no parecía que había habido agua ninguna, quedando todos mojados hechos agua: de lo cual el rey y todos tenían tanto placer cuanto se pueda imaginar [...] Qué es de los excelentísimos jardines con diversos compartimentos y de las hermosas huertas con tantas ma-

> with various kinds of music, frivolities, and delicacies. At some moment when the king believed that everyone was enjoying themselves, he would open some secret spots where waterspouts would flow out in such abundance that in a moment the whole plaza would be filled with water. The visiting ladies and gentlemen would almost be swimming and then, likewise, at any moment of the king's discretion, it would all be dry to such an extent that it hardly seemed as if there had been any water there at all, with all of his guests soaked: this brought much pleasure to both the king and his guests, as you can imagine [...]. It is one of the most excellent gardens with various compartments and beautiful orchards filled with so many kinds of fruit in such great abundance, with fish ponds and pond life all around, and with river birds and many other kinds of game. Large and small birds from all over the world, with the stables full of all kinds of horses". (Serlio-Villalpando, 1552, Book III, LXXVII).

In Alberti's work, water and its various uses and manifestations maintain a permanent presence, showing his preference for channelling over the free flow of streams, in a clear commitment to a mastery over nature.

It is this essential role of water that has led us to choose the case studies and to focus on the way in which it features in the gardens. This has led us to consider both more utilitarian and more recreational aspects, as well as solutions provided in each case to adapt them to their circumstances.

The Parthenopean example chosen is the hidden garden of the external villa of Poggioreale, which was the result of the interest shown by the Duke

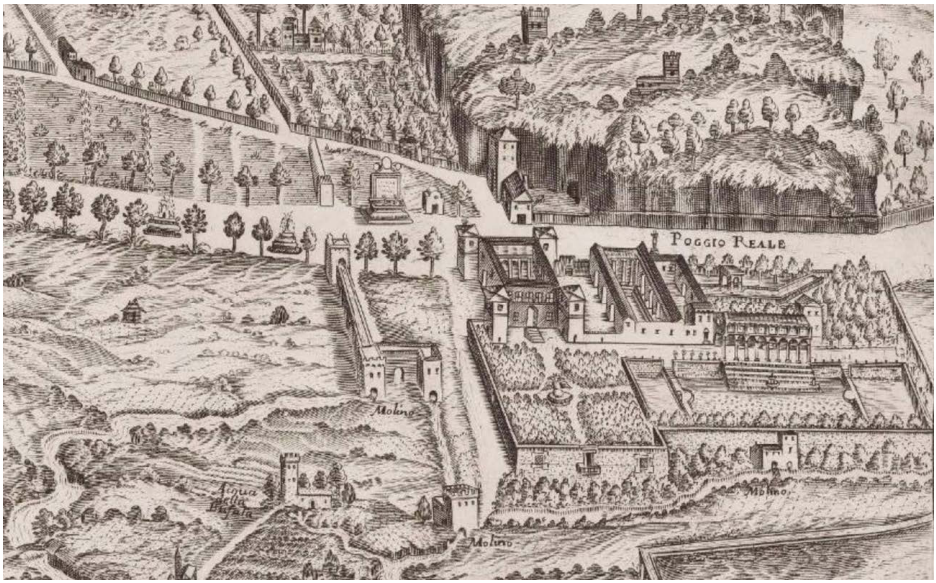


Fig. 1. Alessandro Baratta 1629, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis Accurata et Nova Delineatio* (detalle). Bibliothèque nationale de France, Paris. El norte se sitúa arriba a la derecha de la imagen | Alessandro Baratta 1629, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis Accurata et Nova Delineatio* (detail). Bibliothèque nationale de France, Paris. North is to the top right of the image.

> neras de frutas en tan grande abundancia, de las pesquerías de los estanques de agua viva que salían por muchos lugares, y de aves de ríos, y de otras muchas maneras de cazas, y de pájaros grandes y pequeños de todas las suertes del mundo, y las caballerizas llenas de todas suertes de caballos". (Serlio-Villalpando, 1552, Libro III, LXXVII)

En la obra de Alberti, el agua y sus diversos usos y manifestaciones mantienen una presencia permanente, mostrando su preferencia por la canalización frente al discurrir libre de los arroyos, en una clara apuesta por el dominio de la naturaleza. Este papel esencial del agua es el que nos ha llevado a elegir los casos de estudio y a centrarnos en el modo en que aparece en los jardines, lo que nos ha llevado a considerar tanto los aspectos más utilitarios como los más lúdicos, así

of Calabria –the future King Alfonso II– in emulating Lorenzo the Magnificent, and which led him to consult several architects with a knowledge of Florentine villas to design his gardens, including Giuliano da Maiano and Baldassarre Peruzzi, "ispirandosi al testo di Vitrubio, raggiungeva una perfezione superiore a quella delle opere antiche" (Ghisetti, 1984, p. 22).

The villa was situated on a promontory near the ancient Volla reservoir, which held the waters of the Sarno river that supplied the city of Naples, in a place that, according to Zecchino (2002, p. 3) was already populated by noblemen's pleasure villas and surrounded by large green areas with an abundance of fountains (Pane, 1974) (Fig. 1). Despite the damage suffered by the old town because of the French invasion in 1494 and earthquakes, it was revived from 1604 onwards thanks to the work of Viceroy Juan Alonso de Pimentel until its definitive decline from 1656 onwards, which led to its disappearance.

The first example located in the kingdom of Castile is the villa of Sotofermoso in Abadía (Cáceres, Spain), built by the third Duke of Alba who maintained a close relationship with the viceroy Pedro de Toledo (Pérez de Tudela, 2016). In the garden there was a tombstone that greeted visitors with the following inscription, in anticipation of the Italian and Flemish influences in the garden: "Whoever comes to visit Abadía, to this enlightened garden and orchard, appreciate and see its worth, it has to be flowing with that which our Philip possessed and those which flourished most in Flanders, Italy must be informed for ceremony and gleam to be appreciated".

The villa was located about 2 km north of the town of Abadía, which was reached by crossing

como las soluciones aportadas en cada caso para adaptarlos a sus circunstancias particulares.
El ejemplo partenopeo elegido es el desaparecido jardín de la villa extramuros de Poggioreale, que fue el resultado del interés que demostró el duque de Calabria – futuro rey Alfonso II – por emular a Lorenzo el Magnífico, y que le llevó a consultar con varios arquitectos conocedores de las villas florentinas como Giuliano da Maiano y Baldassarre Peruzzi, para que diseñaran sus jardines "ispirandosi al testo di Vitrubio, raggiungeva una perfezione superiore a quella delle opere antiche" (Ghisetti, 1984, p. 22).
La villa se situó en un promontorio cercano al antiguo embalse de Volla, que contenía las aguas del río Sarno que abastecían la ciudad de Nápoles, en un lugar que, según Zecchino (2002, p. 3) estaba ya poblado de villas de recreo de la nobleza y rodeado de amplias zonas verdes con abundancia de fuentes (Pane, 1974) (Fig. 1). A pesar de los daños que sufrió la antigua villa a causa de la invasión francesa en 1494 y en 1582, y de los terremotos, resurgió a partir de 1604 gracias a las actuaciones del virrey Juan Alonso de Pimentel hasta la decadencia definitiva a partir de la peste de 1656 que condujo a su desaparición.
El primer ejemplo situado en el reino de Castilla es la Villa de Sotofermoso en Abadía (Cáceres, España), construida por el tercer duque de Alba que mantenía una estrecha relación con el virrey Pedro de Toledo (Pérez de Tudela, 2016; Navascués, 1993). En la huerta había una lápida que saludaba al visitante con la siguiente inscripción que anticipaba las influencias italianas y flamencas del jardín: "El que viniere a ver esta Abadía,/a este jardín y huerto esclarecido,/para notar y ver bien su valía, muy necesario es que haya corrido/

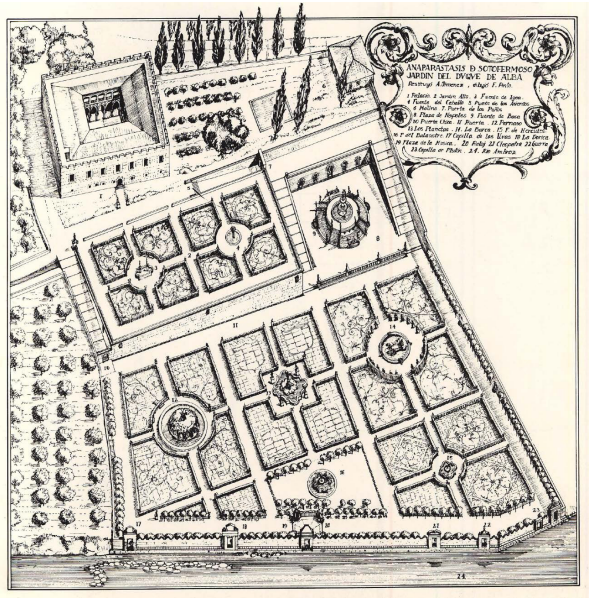


Fig. 2. Alfonso Jiménez y Francisco Pinto 1984, *Anaparastasis de Sotofermoso, jardín del duque de Alba.* Colección de los autores. El norte se sitúa en la parte inferior del dibujo | Alfonso Jiménez and Francisco Pinto 1984, *Anaparastasis de Sotofermoso, jardín del duque de Alba.* Authors' collection. North is to the bottom of the drawing.

a leafy tree-lined road; it had an abundance of water from the tributaries of the river Ambroz that flowed down the steep slopes of its right bank, while the river itself borders its stone wall to the north. It was originally an Arab fortress and from the 13th Century it became a Cistercian abbey, the central courtyard and its cistern have been preserved; traces of its military use by the bellicose first Count of Alba can still be seen in its machicolations and arrow slits. The Neapolitan influence was evident in the construction of the garden of the Piazza di Napoli, as we shall see later. Since the War of Independence at the beginning of the 19th Century, much of the ornamentation and its water features disappeared, but detailed descriptions of them remain from the two preceding centu-

los que nuestro Felipe poseía/y los que en Flandes han más florecido,/de Italia ha de tener mucha noticia/para su ser preciar gala y pulicia".
La villa se situó a unos 2 km al norte de la población de Abadía, y a la que se accedía atravesando una frondosa calle arbolada (tal como sucediera en Poggioreale); tenía abundancia de agua procedente de los afluentes del río Ambroz que descendían por las pendientes laderas de su margen

Fig. 3. Ventura Lirios (Buonaventura Ligli) 1726, *Vista de Béjar* (detalle). Colección Duques de Béjar. El norte se sitúa arriba a la izquierda | Ventura Lirios (Buonaventura Ligli) 1726, *Béjar Sight* (detail). Duques de Béjar Collection. North is to the top left.

ries, including a famous one by the great writer Lope de Vega (1604) (Fig. 2).
The second Castilian example is the garden of the pleasure villa of El Bosque de Béjar (Béjar, Salamanca), which was built by the Duke of Béjar to the east of the town, high up on the steep southern slope of the river Cuerpo de Hombre. A contemporary of the villa Poggio created by Lorenzo de Medici in Caiano in 1485, the Neapolitan influences came from the viceroy Pedro de Toledo y Zuniga, a relative of the dukes. As a water supply, a dam was built on the same hillside, 4 km away on the Barquillo river, which is connected by a waterway or canal –now known as the Oso stream– this still supplies water to the complex and fills the large pond there. The villa and garden were improved and enlarged by the fourth Duke of Béjar at the end of the 16th Century (Fig. 3), and its excellent state of preservation still allows us to appreciate its mannerist influences, unlike at Sotofermoso, which still retains its Arabic influences.
If we compare the water-related elements of the gardens at the three villas, we can appreciate their parallels more clearly.
With Quinterio's partial reconstruction (1996, p. 452), based on a view of Baratta's *Plan of Naples*, in its heyday the garden was developed over several levels, with a "square garden" opposite the southern façade of the villa, a "small garden" between the villa and the pond or "peschiera", which was divided into three aligned parts, with the central part opening on to the imposing loggia, as well as several gardens in the north-eastern part of the complex. Each part was accessed by a long corridor covered by a pergola. However, Baratta's view shows us much more, as it describes other ele-

derecha, mientras el propio río bordea su cerca de piedra por el norte. En origen fue una fortaleza árabe y a partir del siglo XIII se convirtió en abadía cisterciense, y de este pasado conservó el patio central y su aljibe; de su uso militar por el belicoso primer conde de Alba quedan vestigios en los matacanes y las troneras. La influencia napolitana quedó de manifiesto en la construcción en el jardín de la Plaza de Nápoles, como después veremos. Desde la Guerra de la Independencia, a principios del siglo XIX, desapareció gran parte de la ornamentación y sus ingenios hidráulicos, pero de ellos quedan descripciones detalladas de los dos siglos precedentes, incluyendo la célebre del gran escritor Lope de Vega (1604) (Fig. 2).

El segundo ejemplo castellano es el jardín de la villa de recreo de El Bosque de Béjar (Béjar, Salamanca), que fue construido por el duque de Béjar al este de la población, en una posición más elevada de la pendiente ladera meridional del río Cuerpo de Hombre. Contemporánea de la Villa de Poggio que creó Lorenzo de Medici a partir de 1485 en Caiano, las influencias napolitanas (Loffredo, 2015) llegaron a través del virrey Pedro de Toledo y Zúñiga, pariente de los duques (Bosch, 2016). Para su abastecimiento se construyó en la misma ladera una presa a 4 km de distancia sobre el río Barquillo, desde la que una regadera o canal – el actual arroyo del Oso – aún suministra agua al conjunto y llena el estanque grande. La villa y el jardín fueron mejorados y ampliados por el cuarto duque de Béjar a finales del siglo XVI (Fig. 3), y su excelente estado de conservación aún permite apreciar sus influencias manieristas, a diferencia de lo que sucede en Sotofermoso que todavía mantiene sus influencias árabes. Si comparamos en las tres villas los elementos del

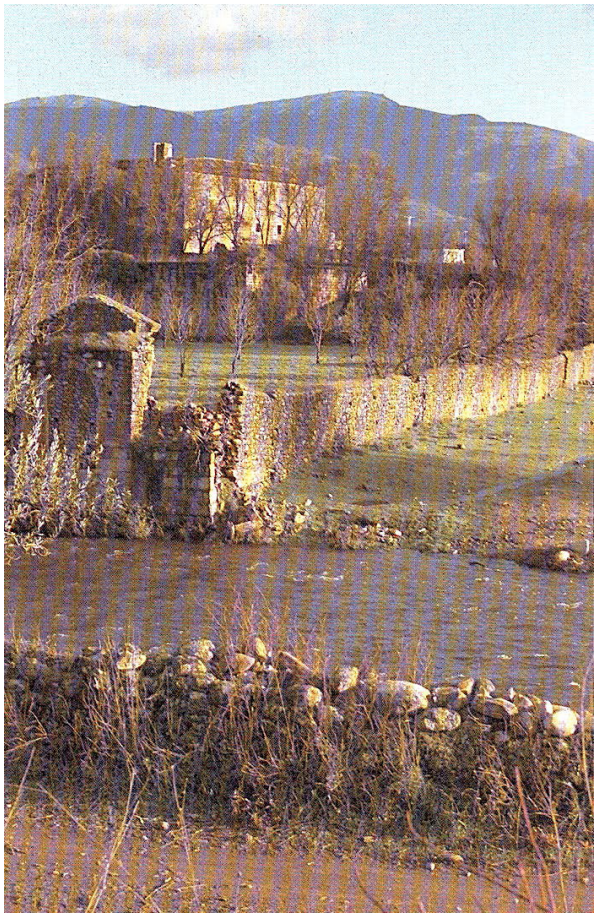


Fig. 4. Vista del jardín y la villa de Sotofermoso desde el norte, junto al río Ambroz. En la cerca de piedra se aprecia en primer plano una de las ventanas -la del Reloj- que se abren al río | View of the garden and the villa of Sotofermoso from the north, next to the river Ambroz. In the foreground you can see the Clock Window in the stone wall looking out over the river.

ments of great interest for the study of the garden. Firstly, in the southwest –on the left of the image– an aqueduct is shown whose waters fall into the two square buckets of a mill; from the westernmost bucket the water then flows southwest, flowing freely towards the city, while from the second bucket a canal leads to a second mill.

jardín relacionados con el agua, podremos apreciar más nítidamente sus paralelismos.
Según la reconstrucción parcial que hizo Quinterio (1996, p. 452), basada en la vista del *Plano de Nápoles* de Baratta, en su época de esplendor el jardín se desarrollaba en varios niveles, y contaba con un "jardín cuadrado" frente a la fachada meridional de la villa, con un "jardín pequeño" situado entre éste y el estanque o *peschiera*, que se dividía en tres partes alineadas y a cuya parte central se abría la imponente logia, además de varios jardines situados en la zona nororiental del conjunto. Se accedía a cada parte por un largo pasillo cubierto por una pérgola.

Fig. 5. La Ventana de las Uvas en la cerca de Sotofermoso, desde el interior del jardín. Izquierda, fotografía tomada por Xavier de Winthuysen en 1930. Derecha, estado actual | The Grape Window on the Sotofermoso wall, from inside the garden. Left, photograph taken by Xavier de Winthuysen in 1930. Right, current condition.

A short distance from the first, there is a single storey building with a circular tower from which another watercourse emerges, identified by the name "Acqua della Bufala". In addition to this group of mills, which denote a pre-industrial service offered to the town, there is a fourth one which has been moved by the river that surrounds the estate to the southeast (Chías et al. 2022a).

It should be noted that the enclosing wall of the "square garden" has windows overlooking the river, as in the Abadía Garden (Figs. 4-5) and described by Antonio Ponz at the end of the 18th century:

> "The wall that corresponds to the side of the Ambroz river and is touched by the water is even more ornate than the others, as the two windows in its corners are decorated like triumphal arches with particular whimsy, and the two windows are decorated with a special touch of the water. The work is grotesque, some of which is executed with multi-coloured pebbles imitating mosaics. These decorations include medals, figures, cups, winged genii in the spandrels, dolphins in the friezes and a thousand other stucco works. There are statues that represent vacancies and things of that kind". (Ponz, 1778, VIII, pp. 17-29)

Returning to the villa of Poggioreale, to the front, west of the street entrance to the courtyard or cortile d'ingresso and very close to the aqueduct, there is an important public fountain and a water reservoir –with a vaulted cover– from which the conduits to the villa of Poggioreale and its gardens likely flowed.

Once inside the garden, you can see the staggering of the different platforms that gradually descend towards the southeast. In the north-eastern part of the upper terrace there is an arbour

Pero la vista de Baratta nos muestra mucho más, ya que describe otros elementos de gran interés para el estudio del jardín.

En primer lugar, en el suroeste – a la izquierda de la imagen – se muestra un acueducto cuyas aguas caen en los dos cubos cuadrados de un molino; del cubo más occidental sale después el agua hacia el suroeste discurriendo libremente hacia la ciudad, mientras del segundo cubo parte un canal que conduce a un segundo molino. A escasa distancia del primero, una construcción de una planta con un torreón circular del que surge otro curso de agua se identifica con el topónimo *Acqua della Bufala*. A este conjunto de molinos, que denotan un aprovechamiento preindustrial al servicio de la villa, se une un cuarto movido por el río que rodea la finca por el sureste Chías et al. 2022a).

Hay que destacar que en el muro que cierra el "jardín cuadrado" se abren unas ventanas sobre el río, como sucede en el Jardín de Abadía (Figs. 4-5) y que describe Antonio Ponz a finales del siglo XVIII:

> "El lienzo de esta pared que corresponde al lado del río Ambroz y lo toca el agua, todavía tiene mayor ornato que los otros, pues las dos ventanas de sus ángulos están adornadas a modo de arcos triunfales con particular capricho, y sería gusto verlas cuando estaban en su ser. Las labores son a la grotesca, parte de ellas ejecutadas con piedrecitas de varios colores imitando mosaicos. En estos adornos se ven medallas, figuras, tazas, genios alados en las enjutas, delfines en los frisos y otras mil labores ejecutadas de estuco. Hay estatuas que representan vacantes y cosas de ese tenor." (Ponz, 1778, VIII, pp. 17-29)

Fig. 6. Vista desde la Rotonda de la isla artificial que ocupa el centro del estanque de El Bosque de Béjar. La estructura metálica de estilo morisco del cenador data de 1896 y sustituye al templete original de fábrica del siglo XVII que se aprecia en la Fig. 3 | View from the Rotunda of the artificial island in the centre of the pond at El Bosque de Béjar. The Moorish-style metal structure of the arbour dates from 1896 and replaces the original 17th Century masonry pavilion shown in Fig. 3.

over the water, like the one built at the Bosque de Béjar over the large pond, also located on the highest level (Fig. 6).

The ponds and their surroundings were used for a multitude of leisure activities, as well as being water reservoirs for gravity fed irrigation of the garden and orchard, which is why they were located at the highest levels, providing the necessary pressure for the operation of the sprinklers, the "tricks" and the water features.

In El Bosque, the upper pond is surrounded by a series of circular spaces with benches running around them, which were intended to be used for conversing, poetry recitals and musical and theatrical performances (Muñoz, 2018). These elements are not seen at the Parthenopean villa, probably because these options were taken up by the impressive two-storey loggia that opened

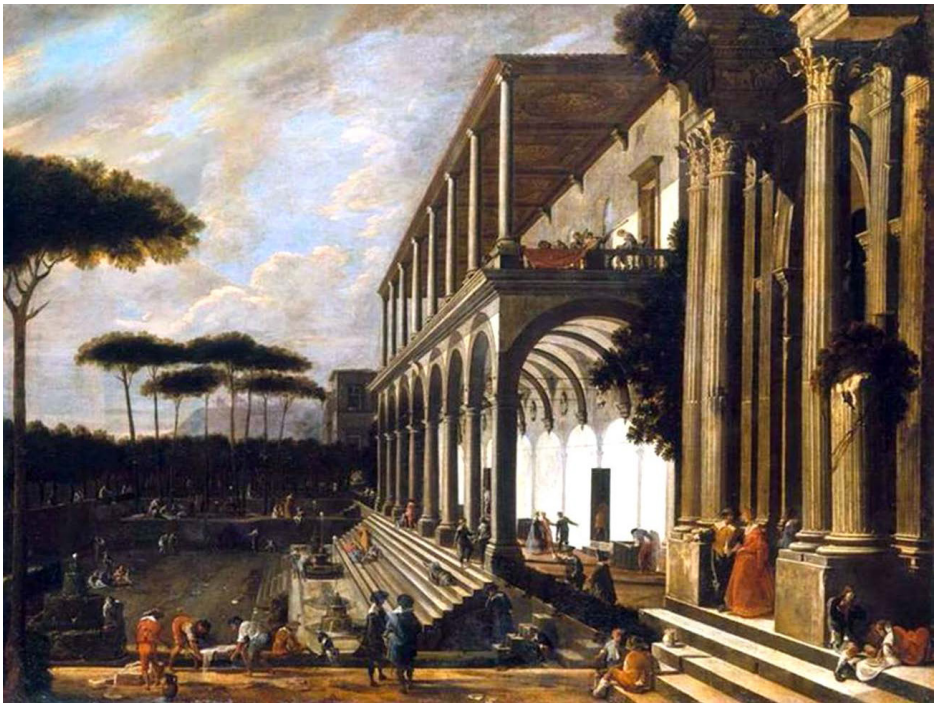


Fig. 7. Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi, 1641 *Festa nella villa di Poggioreale*. Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie, Besançon. El templo que figura a la derecha de la imagen es un capriccio que nunca existió | Domenico Gargiulo and Viviano Codazzi, 1641 *Festa nella villa di Poggioreale*. Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie, Besançon. The temple on the right of the image is a capriccio that never existed.

Volviendo a la Villa de Poggioreale, frente a ella, al oeste de la entrada desde la calle al patio o *cortile d’ingresso* y muy próximos al acueducto se muestran una importante fuente pública y un arca de agua – con la cubierta abovedada – de la que probablemente derivarían los conductos hacia la villa de Poggioreale y sus jardines.

Una vez en el interior del jardín, se aprecia el escalonamiento de las distintas plataformas que descienden gradualmente hacia el sureste. En la zona nororiental que ocupaba la terraza superior figura un cenador sobre el agua, similar al que se construyó en el Bosque de Béjar sobre el estanque grande, también situado en la cota más elevada (Fig. 6).

onto the pond or peschiera and which led down to the water via a magnificent staircase (Fig. 7).
Although in the selected case studies no galleries were built that opened on to the gardens, in Spain there are several interesting Mannerist examples of this type of open galleries in the Reales Alcázares in Seville and in the palace of the Duke and Duchess of Infantado in Guadalajara (Fig. 8), to cite just two examples of urban palaces whose character retains the intimate qualities of a Hispano-Arabic courtyard.
Another interesting parallel can be drawn between the terraces of Poggioreale, their connections via staircases and ramps, and their counterparts in Castilian palaces.
As can be seen in the Baratta view (Fig. 1), on both sides of the pond there are two raised walkways above the water level with semi-circular widenings or small squares, which ascend to the upper platform by means of stairways. In Sotofermoso (Fig. 2) these structures take advantage of the high surrounding walls to build wide, long ramps that enclose the Piazza di Napoli, once dominated by the majestic "four-cup" fountain sculpted in white marble by the Florentine Francesco Camilliani in 1555 (fig. 9), where

> "[...] One of the most beautiful fountains I have seen in Spain [...] was full of hidden water springs along with the fountain next to it, it has a bowl with a pedestal on top on which sits a marble horse [...]. The whole fountain is full of secrets and hidden surprising conduits, but a large part of it must be ruined. In consideration of the beautiful fountain at the Casa de Campo and the last one in the gardens of Aranjuez, you can imagine the artifice or figure of the latter by the similarity they

En los estanques y en su contorno se desarrollaban multitud de actividades lúdicas, además de que eran depósitos de agua para el riego por gravedad del jardín y de la huerta, razón por la que se situaban en las cotas más elevadas, que proporcionaban la presión necesaria para el funcionamiento de los surtidores, los "engaños" y los órganos hidráulicos.

En El Bosque rodean el estanque superior una serie de espacios de planta circular con bancos corridos en derredor, que estaban destinados a la conversación, a los certámenes poéticos y a las representaciones musicales y teatrales (Muñoz, 2018), elementos que no se aprecian en la villa partenopea, probablemente porque esta función sería asumida por la impresionante logia de dos plantas que se abría al estanque o *peschiera* y que incluso descendía hasta el agua a través de una magnífica escalinata (Fig. 7).

Aunque en los casos de estudio seleccionados no se construyeron galerías abiertas a los jardines, en España hay interesantes ejemplos manieristas de este tipo de galerías abiertas en los Reales Alcázares de Sevilla o en el palacio de los duques del Infantado en Guadalajara (Fig. 8), por citar sólo dos ejemplos de palacios urbanos cuyo carácter conserva las cualidades intimistas del patio hispanoárabe.

Otro paralelismo interesante se puede establecer entre las terrazas de Poggioreale, sus relaciones a través de escaleras y rampas, y sus homólogos en los palacios castellanos.

Como se aprecia en la vista de Baratta (Fig. 1), a ambos lados del estanque aparecen dos paseos elevados sobre el nivel del agua con unos ensanchamientos o plazoletas semicirculares, que ascienden a la plataforma superior a través de

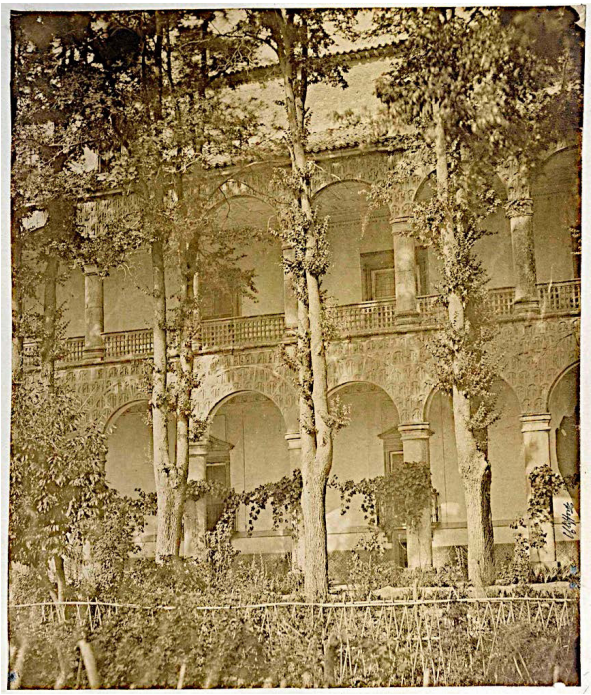


Fig. 8. Richard Clifford 1856, *Jardín del Palacio del Infantado en Guadalajara*. Biblioteca Nacional de España | Richard Clifford 1856, *Garden of the Infantado Palace in Guadalajara*. Biblioteca Nacional de España.

> both have, except that the one I am referring has more sculpture, more grandeur, and more water features. On one of the pedestals of the statues I have mentioned, I found an inscription of the name of the creator and the year in which the fountain was built, it is badly written but reads as follows: 1555 Francisci Camilani Florentini opus". (Ponz, 1778, VIII, pp. 17-29)

The existence of these "trips" that surprised and wet visitors has been commonplace in Spanish gardens since the Renaissance period, and many of them are still in use, as is the case at the Alfabia gardens in Mallorca.

escaleras. En Sotofermoso (Fig. 2) estas estructuras aprovechan los elevados muros circundantes para construir unas amplias y tendidas rampas que encierran la Plaza de Nápoles, antaño presidida por la majestuosa fuente "de cuatro tazas" esculpida en mármol blanco por el florentino Francesco Camilliani en 1555 (Fig. 9), donde:

> "[...] Una de las más bellas fuentes que he visto en España [...] estaba llena de surgidores de agua escondidos y lo mismo otra inmediata, sobre cuya taza se levanta un pedestal en que sienta un caballo de mármol. [...] Toda la fuente está llena de secretos y conductos escondidos para dar chascos, pero es de creer que gran parte estarán arruinados. Teniendo V. presente la bella fuente de la Casa de Cam-

Fig. 9. La Plaza de Nápoles en la actualidad, rodeada por los muros perimetrales de sillería las rampas, y por el muro de contención de la plataforma superior que aún conserva los nichos y algunas esculturas en mármol blanco como la Andrómeda de Camilliani, el escudo y el caballo | The Piazza di Napoli today, surrounded by the perimeter ashlar walls and ramps, and by the retaining wall of the upper platform which still preserves some white marble alcoves and sculptures such as the Andromeda by Camilliani, the shield and the horse.

Another ingenious device seen in Castilian gardens were the water organs, which are still in use at the Reales Alcázares in Seville, being a notable example in Abadía.

> "Towards the middle of this wall [the one bordering the river Ambroz], at the same distance from the aforementioned windows, there is a circular space adorned on the circumference with four alcoves with larger-than-life figures inside them and animals at their sides, all made from stucco: they are supposed to represent Pan, Apollo, Aristeo and Orpheus. The alcoves are decorated with pebble mosaics. Each of these alcoves used to have their own water organ, but these have now been completely lost, with the same being said for some of the large intermediary fountains" (Ponz, 1778, VIII, pp. 17-29)

As we have seen, the fountains and sprinklers were elements that made certain parts of the garden stand out.

This was the case with the villa built by the viceroy Pedro de Toledo in Chiaia, where Giovanni Antonio Nigrone designed some truly exquisite fountains (Fig. 10).

The same can also be said for the "square garden" of Poggioreale, where a fountain with a large bowl and sculptures was placed at the crossing between the flowerbeds, and at Sotofermoso, where the fountain of Camilani defined the Piazza Napoli, with many others located around the garden in assigned thematic spots. At Béjar, among the numerous fountains that adorn the garden, the monumental 18th century fountain of La Sábana stands out, pouring its shallow waters over a polygonal bowl accompanied by numerous jets and water features. Nevertheless,

> po y la última de los jardines de Aranjuez, se puede figurar el artificio o figura de ésta por la semejanza que tienen, sólo que en la que voy refiriendo hay más obra de escultura, más grandiosidad y más copia de agua. En uno de los pedestales de las estatuas que he dicho, hallé esculpido el nombre del autor y el año en que se hizo la fuente, lo cual se halla mal escrito en esta forma: 1555 Francisci Camilani Florentini opus". (Ponz, 1778, VIII, pp. 17-29)

La existencia de "engaños" que sorprendían y mojaban a los visitantes es muy frecuente en los jardines españoles desde el renacimiento, y muchos de ellos están aún en funcionamiento, como sucede en los jardines de Alfabia en Mallorca.

Otro de los ingenios que estaban presentes en los jardines castellanos eran los órganos hidráulicos, que se conservan en funcionamiento en los Reales Alcázares de Sevilla, y de los que hubo un ejemplo notable en Abadía.

> "Hacia el medio de este lienzo de pared [el que linda con el río Ambroz], en igual distancia de las referidas ventanas, hay un espacio circular adornado en la circunferencia de cuatro nichos con figuras mayores que el natural dentro de ellos y animales a sus lados, todo de estuco: aquéllas conjeturo que representan a Pan, Apolo, Aristeo y a Orfeo. Las labores de los nichos son a la mosaica, de piedrecillas. Cada uno de los nichos eran antes de un órgano hidráulico, pero se perdió del todo este artificio, sucediendo lo mismo a algunas grandes fuentes intermedias". (Ponz, 1778, VIII, pp. 17-29)

Como hemos visto, las fuentes y los surtidores fueron elementos que singularizaban determinados rincones del jardín.

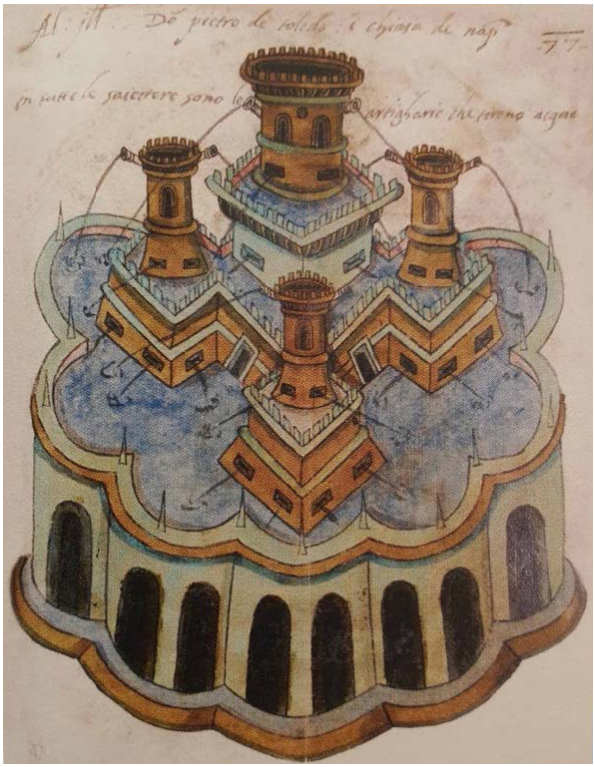


Fig. 10. Giovanni Antonio Nigrone c1609, *Vari disegni*, Fuente construida para el virrey don Pedro de Toledo en la villa de Chiaia. Biblioteca Nazionale di Napoli | Giovanni Antonio Nigrone c1609, *Vari disegni*, Fountain built for the viceroy Don Pedro de Toledo in the town of Chiaia. Biblioteca Nazionale di Napoli.

while fountains have always had a great way of giving a space a sense of significance, the transfer of fountains to another garden has been an equally frequent practice throughout history, which could be seen as a contradiction, due to the complications arising from water conduits and drainage systems.

However, it is well documented that fountains have been moved between the gardens of Spanish royal palaces, and even recomposed with pieces from other palaces. This was the case of the Fuente de los Tritones in Carrara

Así sucedía en la Villa que construyó el virrey Pedro de Toledo en Chiaia, para la que Giovanni Antonio Nigrone (Giovanni Antonio Nigrone "Fontanaro et ingeniero de acqua", 2022, y Visone, 2012 y 2013) diseñó fuentes de exquisito gusto (Fig. 10). También sucedió en el "jardín cuadrado" de Poggioreale, en el que una fuente con una gran taza y esculturas se situaba en el cruce de los paseos entre los parterres, y en Sotofermoso, donde la fuente de Camilani definía la Plaza de Nápoles y otras muchas se repartían por el jardín organizando espacios temáticos. En Béjar, entre las numerosas fuentes que adornan el jardín destaca la monumental fuente dieciochesca de la Sábana que vierte su delgada lámina de agua sobre una taza poligonal acompañada por numerosos surtidores y juegos de agua.

Sin embargo, aunque las fuentes siempre han tenido una gran capacidad para significar un espacio, su traslado incluso a otro jardín ha sido una práctica igualmente frecuente a lo largo de la historia, lo que podría entenderse como una contradicción, debido a las dificultades derivadas de las conducciones de agua y de los desagües.

Sin embargo, están muy documentados los traslados de las fuentes entre los jardines de los palacios reales españoles, e incluso de su recomposición con piezas procedentes de otras. Este fue el caso de la Fuente de los Tritones en mármol de Carrara (Chías et al., 2022b), que es de la misma tipología que la desaparecida del jardín de Abadía a cuyo autor italiano se atribuye. Esta fuente se instaló en 1657 en el Jardín de la Isla de Aranjuez donde la pintó Martínez del Mazo, aunque según Ponz "se conoce que Felipe IV no hizo más que colocarla en estos jardines, pues el gusto, y manera de la escultura es más antiguo";

marble (Chías et al., 2022b), which is of the same style as that which disappeared from the Abadía garden of Italian creator to which it is attributed. This fountain was installed in 1657 in the Garden of the Island of Aranjuez where it was painted by Martínez del Mazo, although according to Ponz "it is known that Philip IV did no more than place it in these gardens, as the style and method of the sculpture is older"; in 1845 it was moved to the Royal Palace Park in Madrid, where it is still located.

Conclusions. The Neapolitan *giardini incantevole* or the journey of shapes

Since the 16th Century, the refinement of Neapolitan gardens was well known in the European courts (Giannetti, 1994), through which their owners could display the Mannerist expressions and all kinds of artifices, where water and vegetable gardens played particularly importance.

This garden culture was especially valued in Spain through the direct experience of the viceroys, who, like their relatives, built magnificent suburban villas and allowed for artistic exchanges to be implemented. The latter copied the forms of their Parthenopean counterparts in the Spanish palaces, such was the case with the architect Benvenuto Tortello, who had renovated the garden of Ferrante Loffredo, and who travelled to Seville to work for the first Duke of Alcalá.

Although most of these gardens have not been preserved, several written descriptions of them have survived –the successful descriptions of Naples and the "literary mirrors" of Spanish gardens– which have proved decisive for a gaining of knowledge into the journey of shapes.

en 1845 fue trasladada al Parque del Palacio Real de Madrid, donde aún se encuentra.

Conclusiones. Los *giardini incantevole* napolitanos o el viaje de las formas

Desde el siglo XVI era conocido en las cortes europeas el refinamiento de los jardines napolitanos (Giannetti, 1994), a través de los cuales sus propietarios podían hacer exhibición del lenguaje manierista y de todo tipo de artificios, entre los que cobraron un protagonismo especial los hidráulicos y los vegetales (Fraticelli, 1993).

Esta cultura del jardín fue especialmente valorada en España a través de la experiencia directa de los virreyes, que igual que sus familiares construyeron magníficas villas suburbanas y facilitaron los intercambios de los artistas. Éstos copiaron en los palacios españoles las formas de sus homólogas partenopeas, como hizo el arquitecto Benvenuto Tortello, que había reformado el jardín de Ferrante Loffredo, y que viajó a Sevilla a trabajar para el primer duque de Alcalá.

Aunque la mayoría de estos jardines no se han conservado, de ellos han quedado numerosas descripciones escritas – las exitosas descrittioni de Nápoles y los "espejos literarios" (Navascués, 1993; Ponce, 2018) de los jardines españoles – que han resultado decisivos para el conocimiento del viaje de las formas.

Referencias

Aníbarro, M. Á. (2002). *La construcción del jardín clásico: Teoría, composición y tipos*. Madrid, Akal.

Beruete, S. (2016). *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*. Madrid, Turner.

Bonet Correa, A. (1968). El Renacimiento y el Barroco en los jardines musulmanes españoles. *Cuadernos de la Alhambra*, 4: 3-20.

Bosch Balbona, J. (2016). *Nápoles, Pozzuoli, Villafranca, sin Pedro de Toledo in Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553), diretto da Encarnación Sánchez García*. Napoli, Tullio Pironti editore

Chías, P., Abad, T. (2022). Molinos, ingenios y otras industrias. De la economía local a la economía territorial. In Camarero Bullón, C. y Bringas Gutiérrez, M.A. (Eds.) *Industria y territorio: Patrimonio preindustrial*. Madrid: Ministerio de Industria, Comercio y Turismo: 163-202.

Chías, P., Abad, T., Fernández-Trapa, L. (2022). El agua en los paisajes históricos de los Reales Sitios: Aranjuez, El Escorial y La Granja. In Battini C., Bistagnino E. (Eds.). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Milano: FrancoAngeli: 391-410.

Chías, P., Abad, T., Fernández-Trapa, L. (2023). Los paisajes del agua en el Real Sitio de El Escorial. Presas, fuentes y estanques. *Informes de la Construcción*, 75(569): e486. https://doi.org/10.3989/ic.6167

D'Onofrio, C. (1986). *Le fontane di Roma*. Romana società editrice.

Fraticelli, V. (1993). *Il giardino napoletano. Sette e Ottocento*. Napoli: Electa Napoli.

Giannetti, A. (1994). *Il Giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*. Napoli, Electa.

Ghisetti, A. (1984). Baldassarre Peruzzi a Napoli e la villa di Poggioreale. *Napoli Nobilissima*, XXIII, 1-2: 17-24.

Giovanni Antonio Nigrone "Fontanaro et ingeniero de acqua": filosofia narurale, tecnología e idrologia al volgere del XVI secolo / Giovanni Antonio Nigrone "Fountaineer and Water Engineer": *Natural Philosophy, Technology and Hydrology at the Turn of teh XVI Century*. 6-7 settembre 2022, Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III"

Loffredo, F. (2015a). Viajes mediterráneos de mármoles italianos: sobre la procedencia de la llamada Fuente de Apolo en Aranjuez. *ACTA ARTIS: Estudis d'Art Modern*, nº. 3. 119-129.

Loffredo, F. (2015b). Sulle origini e la sistemazione del monumento di Pedro de Toledo in San Giacomo degli Spagnoli a Napoli. *Bollettino d'arte*, vol. 100, nº. 26. 33-52

Lope de Vega, F. (1604). *Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba. Rimas de Lope de Vega Carpio a don Juan de Arguijo*. Sevilla, por Clemente Hidalgo.

Muñoz Domínguez, J. (2018). La Fuente de la Sábana y la etapa barroca de la villa suburbana El Bosque de Béjar. *VLC Arquitectura*, 5(1). 95-125. Doi: https://doi.org/10.4995/vlc.2018.7980

Muñoz-Delgado de Mata, C. (2019) La recepción de la Antigüedad clásica en el jardín arqueológi-

co del III duque de Alba: La Abadía. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

Navascués Palacio, P. (1993). La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V. 71-90

Pane, R. (1974). Architettura e Urbanistica del Rinascimento. Giuliano da Maiano e la villa di Poggioreale. In AAVV *Storia di Napoli.* Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, vol. IV (I), pp. 357-374.

Pérez de Tudela, A. (2016). La herencia de don Pedro de Toledo: don García de Toledo y los III duques de Alba. In E. Sánchez García y M. Federici (Dirs) *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553).* Napoli, Casa Editrice Tullio Pironti: 605-635.

Ponce Cárdenas, J., Rivas Albaladejo, A. (2018). *El jardín del Conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*. Salamanca, Editorial Delirio

Prévôt, Ph. (2006). *Histoire des jardins*. Luçon, Éditions Sud Ouest.

Ponz, A. (1776-1794). *Viage de España en que se dá noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Tercera edición, 18 vols. Madrid, Por D. Joachin Ibarra.

Quinterio, F. (1996). *Giuliano da Maiano. Grandissimo domestico*. Roma, Officina Edizioni.

Serlio, S., Villalpando, F. de (1552). *Tercero y Quarto libro de Architectura.* Toledo, en Casa de Juan de Ayala.

Sigüenza, fray J. de (1605), *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo, Doctor de la Iglesia.* Madrid, en la Imprenta Real. [Manuscrito original: Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. &-II-22].

Soto de Roxas, P. (1652). *Parayso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos; con los fragmentos de Adonis*. Granada, en la Imprenta Real.

Tiberghien, G.A. (2001). *Nature, art, paysage*. Arles, Actes Sud, École Nationale Supérieure du Paysage, Centre de Paysage.

Visone, M. (2012). Il Real Passeggio di Chiaia nello sguardo dei viaggiatori tra Sette e Ottocento. In *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di P. Sabbatino. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli. 349-360.

Visone, M. (2013). *Napoli* "Un gran Teatro della Natura". *Città e paesaggio nelle Perizie del Tribunale civile (1809-1862)*. Paparo edizioni.

Zecchino, F. (2002). La villa di Poggioreale, residenza degli Aragonesi a Napoli. *Delphinoa*, 44: 3-16.

L'apparato funebre per le esequie reali di Filippo II d'Austria a Napoli. Disegno, analisi e ricostruzione dell'impianto

The Funeral Apparatus for the Royal Funerals of Philip II of Austria in Naples. Drawings, Analysis, and Reconstruction

Vincenzo Cirillo[1], Pilar Chias Navarro[2], Margherita Cicala[1], Riccardo Miele[1]

Architettura effimera e Politica del Cerimoniale nella Napoli vicereale

A partire dal XVIII secolo, Napoli conobbe una stagione di grande fervore progettuale, caratterizzata dalla creazione di straordinari apparati effimeri che rappresentarono le basi della 'politica del cerimoniale' inaugurata dal vicereame spagnolo. Feste, spettacoli e cortei cittadini, oltre che divenire occasione di diletto nella celebrazione dei significativi eventi della corte reale, celavano un duplice obiettivo strategico. Tali occorrenze, infatti, erano *in primis* una occasione per il re per affermare continuamente (attraverso la figura del viceré) la propria egemonia politica sulla città, rammentando ai suoi sudditi la presenza a Napoli di un glorioso e attivo governo. Per conseguire tale obiettivo, risultava essenziale coinvolgere nelle celebrazioni un pubblico

[1] Universtà degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli*, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, vincenzo.cirillo@unicampania.it, margherita.cicala@unicampania.it, riccardo.miele@unicampania.it

[2] Universidad de Alcalá (España), Escuela de Arquitectura, pilar.chias@uah.es, tomas.abad@uah.es

A PAGINA 254:
Modello tridimensionale del catafalco (disegno di R. Miele) | Three-dimensional model of the catafalque (drawing by R. Miele).

Ephemeral Architecture and the Politics of Ceremonial in Viceroyal Naples

Starting from the 18th century, Naples experienced a period of remarkable creative fervor characterized by the creation of extraordinary ephemeral displays that laid the foundations for the 'politics of ceremony' inaugurated by the Spanish viceroyalty. Festivals, spectacles, and civic processions, apart from serving as sources of delight in celebrating significant events of the royal court, concealed a dual strategic objective. These occasions were, first and foremost, an opportunity for the king to continually assert his political hegemony over the city (through the figure of the viceroy), reminding his subjects of the presence of a glorious and active government in Naples. To achieve this objective, it was essential to involve a public from all social strata in the celebrations, thereby fostering a sense of cohesion between the population and the monarchs. Therefore, public celebrations and events also became a non-verbal political communication tool through which the grandeur of the monarchy could be displayed to the entire city.

Within this cultural and architectural landscape, Naples emerged as a reference city in Europe for the technical and artistic experimentation of ephemeral displays and setups, resulting from the collaboration of a wide range of expertise, from architectural and technical planning by engineers and architects to the figurative and entertainment aspects curated by painters, set designers, and musicians. This synergy among various disciplines gave rise to grand and sumptuous spectacles capable of eliciting wonder and amazement among the attending audience (Cirillo, 2021, p. 15).

appartenente a tutte le fasce sociali, instaurando così un senso di coesione fra la popolazione e i sovrani. Feste e manifestazioni pubbliche, quindi, divennero anche un autentico strumento di comunicazione politica non verbale attraverso il quale la grandiosità della monarchia poteva essere manifestata alla città tutta.
All'interno di tale panorama culturale e architettonico, Napoli si impose come città di riferimento in ambito europeo per la sperimentazione tecnico-artistica di apparati ed allestimenti effimeri, risultato della cooperazione di una vasta gamma di competenze, dalla pianificazione architettonica e tecnica degli ingegneri-architetti agli aspetti figurativi e di intrattenimento curati da pittori, scenografi e musicisti. Tale sinergia fra numerose discipline diede vita a spettacoli grandiosi e sontuosi capaci di suscitare meraviglia e stupore tra il pubblico che vi partecipava (Cirillo, 2021, p. 15).
Sebbene la pratica del cerimoniale e l'uso di apparati temporanei fossero già noti a partire dal XVII secolo, la massima diffusione dell'effimero si riscontrò nel fastoso contesto della Napoli settecentesca, in particolare con Carlo e Ferdinando di Borbone. In questo momento, tutti i festeggiamenti pubblici ruotavano attorno alla famiglia reale e ai suoi membri, motivo per cui la produzione di opere effimere fu prevalente legata a eventi quali nascite, matrimoni o battesimi. Questa nuova direzione artistica si manifestò concretamente negli allestimenti creati per il matrimonio di Carlo di Borbone con Maria Amalia di Sassonia nel 1738, per la celebrazione della nascita della primogenita Maria Isabella nel 1740 e per la festa in onore della nascita del primo figlio maschio, Filippo, nel 1747 (Cirillo, 2021,

Although the practice of ceremony and the use of temporary displays were already known from the 17th century, their greatest proliferation was observed in the splendid context of 18th century Naples, particularly under the rule of Carlo and Ferdinando di Borbone. During this period, all public celebrations revolved around the royal family and its members, leading to a prevalence of ephemeral works related to events such as births, weddings, or baptisms. This new artistic direction was concretely manifested in the set-ups created for Carlo di Borbone's marriage to Maria Amalia di Sassonia in 1738, the celebration of the birth of their first daughter Maria Isabella in 1740, and the festivity in honor of the birth of their first male child, Filippo, in 1747 (Cirillo, 2021, p. 23). Ferdinando, on the other hand, took a different approach. His rule was marked by a period of local and European social unrest. For Ferdinando, the celebrations, dances, and performances represented a form of public control, a tool to divert the people's attention from the challenging socio-political realities of the time.
During the Spanish viceroyalty, the use of ephemeral displays was not limited solely to festivities and entertainment. Instead, they found application in a wide range of contexts, including solemn ones like royal funerals. In such circumstances, their presence was not merely decorative but assumed considerable significance within the cultural and visual landscape of the era. This means that these displays were not to be considered solely as showcases of artistic and scenic qualities but held a more significant cultural dimension, profoundly influencing the visual perception and aesthetics of funeral ceremonies, making substantial con-

p. 23). Diverso, invece, fu l'approccio di Ferdinando, figlio di Carlo, il cui governo fu segnato da un periodo di fermento sociale locale ed europeo. Le celebrazioni, i balli e gli spettacoli, dunque, rappresentarono per Ferdinando una forma di controllo pubblico, uno strumento utile a distogliere l'attenzione del popolo dalla difficile realtà politico-sociale allora presente.
Nel corso del vicereame spagnolo, invece, l'impiego degli apparati effimeri non si limitava esclusivamente alle festività e agli spettacoli di intrattenimento. Al contrario, essi trovavano applicazione in una vasta gamma di contesti, compresi quelli di carattere solenne come i funerali reali. In tali circostanze, la loro presenza non era configurata semplicemente come mero elemento decorativo, bensì assumeva una notevole rilevanza all'interno del panorama culturale e visivo dell'epoca. Ciò significa che tali apparati non erano da considerarsi unicamente come sfoggio di qualità artistiche ornamentali e/o scenografiche, ma rivestivano una più significativa dimensione culturale, influenzando profondamente la percezione visiva e l'estetica delle cerimonie funebri, contribuendo in modo sostanziale alla definizione stilistica degli aspetti architettonici e artistici del coevo periodo storico.

Domenico Fontana e l'Influenza Spagnola nella Napoli vicereale

Fra i protagonisti di spicco nell'ambito della progettazione di catafalchi funerari a Napoli, senza dubbio, vi fu Domenico Fontana (1543-1607). Ingegnere e architetto tra i più influenti e prolifici a Roma durante il pontificato di Sisto V (1585-1590), la sua competenza nella progettazione di strutture effimere per cerimonie funebri era

tributions to the stylistic definition of the architectural and artistic aspects of the contemporary historical period.

Domenico Fontana and Spanish Influence in Viceroyal Naples

Among the prominent figures in the field of designing funeral catafalques in Naples, there was undoubtedly Domenico Fontana (1543-1607). An engineer and architect of great influence and prolificacy in Rome during the pontificate of Pope Sixtus V (1585-1590), his expertise in designing ephemeral structures for funeral ceremonies was well-established before his arrival in Naples. He was personally tasked with designing the catafalque upon the death of the pontiff. This catafalque took the form of a sumptuous circular temple with a central plan, characterized by an elevation composed of six arches with rounded arches, alternating with paired columns, and adorned with a double order of balusters surrounding the attic. Atop the attic rose the majestic dome, clearly inspired by the aesthetics of Michelangelo, with its segments punctuated by openings adorned with volute frames (Fig. 1) (Verde, 2018, p. 33).

However, Fontana's fortunate five-year run of commissions came to a swift end with the death of Pope Sixtus V, as he fell out of favor due to "cattive relazioni fatte contro di lui" (poor relationships formed against him) (Bellori, 1976, p. 169). His transfer to Naples occurred in 1592 when he was "fu chiamato dall'illustrissimo et eccellentissimo signor conte di Miranda, all'hora viceré in questo regno di Napoli" (summoned by the illustrious and excellent Count of Miranda, then the Viceroy in this Kingdom of Naples) (Fon-

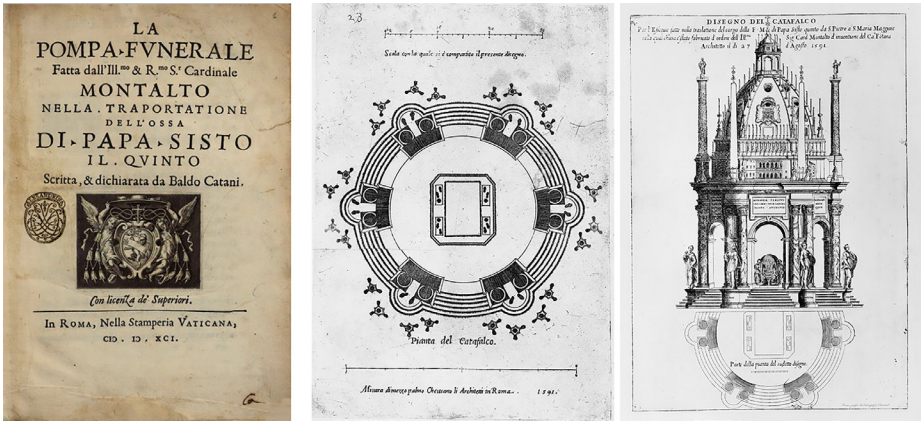


Fig. 1. Frontespizio del volume di Baldo Catani con le due tavole allegate di pianta e alzato del catafalco progettato da Domenico Fontana per papa Sisto V | Frontispiece of Baldo Catani's volume with the two attached plates depicting the plan and elevation of the catafalque designed by Domenico Fontana for Pope Sixtus V.

già consolidata ben prima del suo arrivo a Napoli, quando ebbe l'incarico di concepire personalmente il disegno del catafalco realizzato in occasione della morte del pontefice. Il catafalco in questione assumeva la forma di un sontuoso tempietto circolare con pianta centrale, caratterizzato da un alzato composto da sei fornici con archi a tutto sesto, alternati da colonne binate e adornato da un doppio ordine di balaustre che ne circondavano l'attico. Da quest'ultimo si innalzava la maestosa cupola, chiaramente ispirata all'estetica michelangiolesca, i cui spicchi erano perforati da aperture ornate da cornici a volute (Fig. 1) (Verde, 2018, p. 33).

Con la morte di Sisto V, però, il fortunoso quinquennio di commissioni in favore del Fontana si concluse rapidamente e "per cattive relazioni fatte contro di lui [...] gli fu tolta la carica di architetto" (Bellori, 1976, p. 169). Il suo trasferimento a Napoli ebbe luogo nel 1592, allorquando "fu chiamato dall'illustrissimo et eccellentissimo signor conte di Miranda, all'hora viceré in questo regno di Napoli" (Fontana, 1604, p. 22). Qui, con l'inca-

tana, 1604, p. 22). In Naples, with the mandate to transform the face of the city, as Pittoni writes in *Napoli Regia di Domenico Fontana* (2005), the Swiss-Italian architect was appointed as the royal engineer in 1593 and eventually rose to the position of chief architect and engineer of the realm in 1604, a position he held until his death (Pessolano, 2011, p. 199).

Although his presence in Naples was marked by significant urban reorganization, his most notable work was in the redesign of the Royal Palace. In the second book of *Trasportatione* (1604), he described it as a work "corrispondente alla grandezza di Sua Maestà [...], uno dei maggiori palaggi che siano stati cominciati da molti anni in quà in Italia" (corresponding to His Majesty's grandeur [...], one of the largest palaces to have been started in Italy in many years) (Fontana, 1604, p. 29). Fontana's experience in Naples brought him considerable fame and required his work to be validated by the Spanish royal court through the Consejo de Italia (Council of Italy), a decision-making body presided over by the king (De Cavi, 2011, pp. 162-163). This interaction, which directly involved Fontana in the technical and decision-making aspects of Neapolitan construction projects, likely facilitated a mutual exchange of ideas that was reflected in the adoption of a new architectural language distinct from Fontana's earlier work. Particularly about the intervention on the Royal Palace, it's impossible to overlook some unusual choices that, probably motivated by the desire for greater cohesion between the Spanish and viceroyal courts, resulted in architecture that was decidedly of Spanish origin (Verde, 2018, pp. 45-84; Bustamante García, 1987, p. 131).

rico di "trasformare il volto della città", come Pittoni scrive in *Napoli Regia di Domenico Fontana* (2005), l'architetto ticinese fu nominato ingegnere regio a partire dal 1593 sino a raggiungere, nel 1604, la carica di architetto e ingegnere capo del regno, posizione che mantenne fino alla sua morte (Pessolano, 2011, p. 199).
Sebbene la sua presenza a Napoli sia stata caratterizzata da significativi interventi di riorganizzazione urbana, la massima espressione del suo operato si manifestò nel ridisegno del Palazzo Reale, del quale scriverà nel *Libro secondo del Trasportatione* (1604), definendolo come un'opera "corrispondente alla grandezza di Sua Maestà [...], uno dei maggiori palaggi che siano stati cominciati da molti anni in quà in Italia" (Fontana 1604, p. 29). L'esperienza napoletana, dunque, valse al Fontana notevole fama, nonché motivo di confronto con una committenza che per quanto vicereale doveva necessariamente essere convalidata dalla corte reale madrilena per mezzo del *Consejo de Italia*, organo decisionale presieduto dal re (De Cavi, 2011, pp. 162-163). Tale confronto, che avrà coinvolto direttamente il Fontana relativamente gli aspetti tecnici e decisionali dei cantieri napoletani, avrà certamente favorito uno scambio reciproco di vedute che si rifletterà nell'adozione di un registro architettonico inedito rispetto al già noto linguaggio fontaniano. Infatti, in particolare riguardo all'intervento su Palazzo Reale, non è possibile ignorare alcune scelte insolite che, probabilmente motivate dalla volontà di una maggiore coesione tra la corte madrilena e quella vicereale, si riflettono in un'architettura dichiaratamente di derivazione ispanica (Verde, 2018, pp. 45-84; Bustamante García, 1987, p. 131).

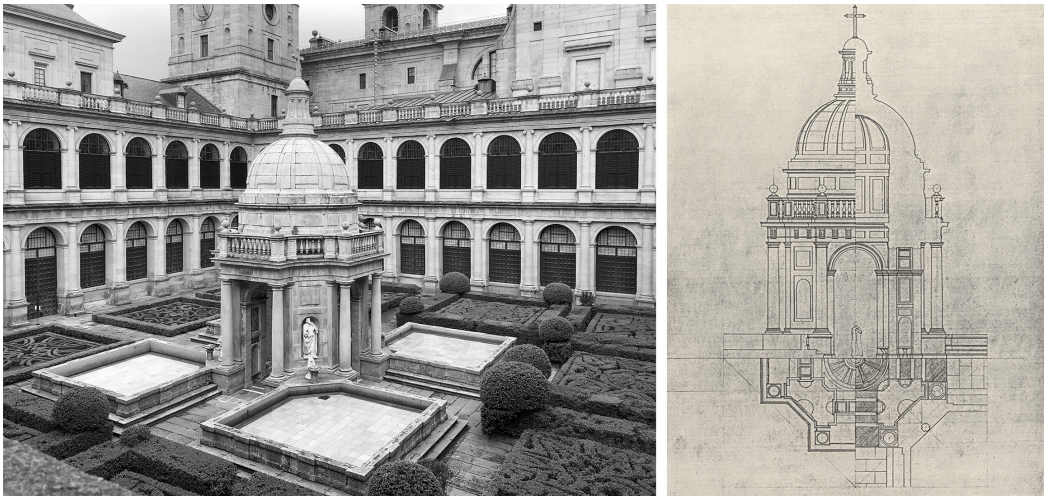


Fig. 2. *Patio de Los Evangelistas* con focus sul tempietto, Monasterio de El Escorial - Madrid. P. Chias-Navarro, maggio 2023 (a sinistra); Pianta, sezione e prospetto del tempietto de Los Evangelistas, J. Ortega Vidal, 2000 | *Patio de Los Evangelistas* with a focus on the small temple, Monasterio de El Escorial – Madrid. P. Chias-Navarro, May 2023 (on the left); Plan, section, and elevation of the Temple of Los Evangelistas, J. Ortega Vidal, 2000 (on the right).

In this perspective, reconsidering the subject of study, it seems plausible that Fontana's catafalque design could conform to the same principles or draw inspiration from them, employing an architectural rigor that could exalt the virtues of a sovereign, allowing them to endure beyond death.
A similar example can be found in the context of San Lorenzo El Escorial, specifically in the *Patio de Los Evangelistas* (Fig. 2). Designed by Juan de Herrera in 1586, the Doric-style structure draws inspiration from classical architecture, the quadripartite arch, and Bramante's Renaissance tempietto. It is situated at the center of a *parterre* conceived as a four-part cloister and structurally consists of four massive pillars that support a dome similar to the one Bramante designed for St. Peter's (Moleón Gavilanes, 2016, p. 55-73).
Upon initial comparison, it is evident that the two examples, the tempietto and Fontana's catafalque, while maintaining some compositional

In questa prospettiva, riconsiderando il tema di studio, risulta plausibile che l'immagine del catafalco concepito da Fontana potesse conformarsi agli stessi principi, o quanto meno trarne ispirazione, attraverso un rigore architettonico che potesse esaltare le virtù di un sovrano, consentendo loro di perdurare oltre la morte.
Un esempio simile a quello del catafalco è individuabile nel contesto di San Lorenzo El Escorial, nello specifico nel *Patio de los Evangelistas* (Fig. 2). Progettato da Juan de Herrera nel 1586, il manufatto in stile dorico si ispira all'architettura classica dell'arco quadrifronte e al tempietto rinascimentale del Bramante. Questo si inserisce al centro di un *parterre* concepito come un chiostro quadripartito ed è strutturalmente costituito da quattro pilastri massicci che sostengono attraverso gli archi una cupola come quella progettata da Bramante per San Pietro (Moleón Gavilanes, 2016, pp. 55-73).
Da un primo confronto è evidente come i due esempi, il templete e il catafalco, pur mantenendo alcune analogie nel registro compositivo, presentino sostanziali differenze che ne caratterizzeranno profondamente l'impianto planimetrico. Come già sostenuto da Pedro Moleón Gavilanes nel saggio intitolato *El proceso del proyecto del templete De los evangelistas de El Escorial* (2016), l'elemento di novità introdotto da Herrera nel disegno dell'impianto planimetrico si manifesta attraverso un gioco manieristico che consiste nell'invertire la posizione dei quattro pilastri smussati originariamente concepiti da Bramante per il primo progetto della Basilica di San Pietro. Differenza, quest'ultima, che si evidenzia anche nel confronto con il catafalco di Fontana, il quale, mantenendo invariata la posizione dei pi-

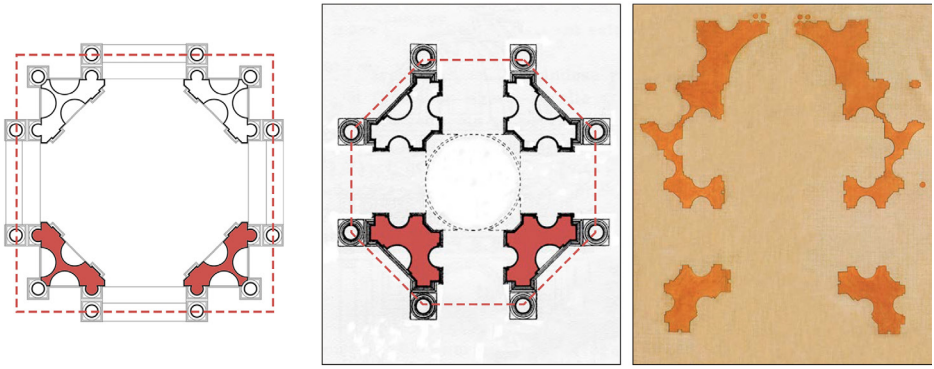


Fig. 3. Analisi e confronto tra l'impianto planimetrico del catafalco (a sinistra) e del tempietto de Los Evangelistas (al centro) con evidenziati in rosso i pilastri angolari smussati; Dettaglio del Piano di Pergamena del Bramante (a destra) (sintesi grafica di R. Miele) | Analysis and comparison between the floor plan of the catafalque (on the left) and the Temple of Los Evangelistas (in the center) with the beveled corner pillars highlighted in red; Detail of Bramante's Pergamena Plan (on the right). Graphic synthesis by R. Miele.

similarities, exhibit substantial differences that profoundly characterize their planimetric layouts. As previously suggested by Pedro Moleón Gavilanes in his essay *El proceso del proyecto del templete De los evangelistas de El Escorial* (2016), the element of novelty introduced by Herrera in the planimetric design is manifested through a mannerist play that involves inverting the position of the four chamfered pillars originally conceived by Bramante for the initial design of St. Peter's Basilica. This difference, which is also highlighted in the comparison with Fontana's catafalque, emphasizes Herrera's octagonal geometry (Fig. 3), unlike Fontana, who maintained the position of the chamfered pillars and preserved the square geometric matrix. The comparison between the two models reveals an additional morphological difference: Fontana's catafalque, in contrast to Herrera's *tempietto*, places a greater emphasis on the perception of static and rectilinear architecture, less vibrant than Herrera's tempietto, which imparts greater dynamism through the use of chamfered corners. Considering the above, it is evident that Fontana's

lastri smussati, conserva la matrice geometrica del quadrato (arco quadrifronte) anziché adottare quella ottagonale individuata da Herrera (Fig. 3). Va di per sé che il confronto tra i due modelli faccia emergere un'ulteriore differenza di tipo morfologico: il catafalco del Fontana, infatti, a differenza del tempietto di Herrera, enfatizzerà maggiormente la percezione di un'architettura statica e rettilinea, meno vibrante del *templete* di Herrera al quale conferisce maggior dinamismo attraverso l'espediente dell'angolo smussato.
Per quanto detto, dunque, risulta evidente quanto l'opera del Fontana non si ponga esclusivamente quale significativo evento nel panorama dell'effimero, ma costituisca l'emblematica espressione del potere della corona spagnola a Napoli mediato attraverso il governo vicereale del conte di Olivares. Motivo per cui il contributo proposto, attraverso l'analisi del manoscritto di Ottavio Caputi dal titolo *La Pompa Funerale fatta in Napoli nell'Essequie del Catholico Re Filippo II di Austria* (1599) e delle due incisioni a corredo a firma di Domenico Fontana, mira alla restituzione di rappresentazioni e visualizzazioni che, attraverso l'analisi e il ri-disegno dell'architettura, possano consentire una nuova percezione spaziale del manufatto. Obiettivo primario, dunque, è quello di sostanziare il significativo contributo del Disegno che, nella commistione di approcci e metodologie propri del disciplinare che vanno dall'analisi grafica dell'iconografia storica, alla successiva modellazione e visualizzazione in foto-inserimenti, concorrono alla definizione di una comunicazione e visualizzazione inedita del patrimonio culturale dell'effimero e, più in generale, del solenne evento dei funerali reali di Filippo II nella Napoli vicereale.

work not only represents a significant event in the realm of ephemeral structures but also serves as the emblematic expression of Spanish royal power in Naples, mediated through the viceroyal government of the Count of Olivares. Therefore, the proposed contribution, through the analysis of Ottavio Caputi's manuscript titled *La Pompa Funerale fatta in Napoli nell'Essequie del Catholico Re Filippo II di Austria* (1599) and the two engravings by Domenico Fontana, aims to restore representations and visualizations that, through the analysis and re-drawing of architecture, can provide a new spatial perception of the artifact. The primary objective is to substantiate the significant contribution of Drawing, which, in the amalgamation of approaches and methodologies ranging from graphic analysis of historical iconography to subsequent modeling and visualization in photo-insertions, contributes to the definition of a novel communication and visualization of the cultural heritage of the ephemeral and, more broadly, of the solemn event of the royal funerals of Philip II in Viceroyal Naples.

The Funeral Apparatus of Philip II of Spain: From Caputi's Description to Fontana's Drawings

On September 13, 1598, in San Lorenzo de El Escorial, the royal court of Madrid, Philip II, the monarch of Spain, Portugal and Algarve, Sicily, Sardinia, Naples, and the Duke of Milan, passed away. Five months after his death, on January 31, 1599, at the behest of Viceroy Henrique de Guzman, Count of Olivares, solemn royal funeral ceremonies were held at the Arcivescovados' Church, the most imposing among the city's temples in Naples.
For this reason, to pay appropriate tribute to the monarch, the construction of a grand catafalque

L'apparato funebre di Filippo II di Spagna: dalla descrizione del Caputi ai disegni del Fontana

Il 13 settembre del 1598, presso San Lorenzo de El Escorial, sede della corte reale di Madrid, si spense Filippo II, monarca di Spagna, Portogallo e Algarve, di Sicilia, Sardegna, Napoli e duca di Milano. A cinque mesi dalla sua morte, il 31 gennaio del 1599, su disposizione del viceré Henrique de Guzman, conte di Olivares, furono celebrati i solenni funerali reali presso la chiesa dell'Arcivescovado, il più imponente tra i templi della città di Napoli.

È a tal ragione che, nella volontà di rendere appropriato omaggio alla figura del sovrano, si dispose la realizzazione di un solenne catafalco che, eretto all'interno della coeva cattedrale gotica, avrebbe costituito l'imponente fondale scenografico per la celebrazione dei 'funerali in effigie' del monarca.

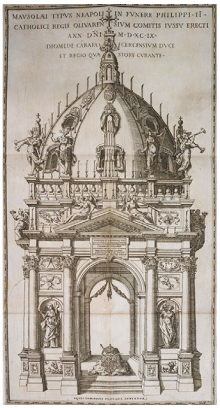
Fu dunque indicato dal Duca di Cerce, General Thesoriero, che spettasse ad Ottavio Caputi "la cura di attendere all'inventioni, & à gli ornamenti, così del mausoleo, come anche della chiesa" (Caputi, 1599, p. II). Il risultato di questo incarico fu così apprezzato dal viceré il quale ordinò che se ne componesse un libro affinché "la memoria di così bella opera non si perdesse, ma fosse per tutto il mondo chiara e famosa" (Caputi, 1599, p. III). Su tale suggerimento il Caputi, nell'ingegnarsi a "spiegar puramente la nuda verità delle cose" (Caputi, 1599, p. III), nel 1599 darà alle stampe il volume dal titolo *La Pompa Funerale fatta in Napoli nell'Essequie del Catholico Re Filippo II di Austria*.

Il manoscritto, apprezzabile anche solo per la minuziosità dei dettagli presenti nelle 'appassionate descrizioni' rese attraverso la componente

was ordered. It was erected inside the contemporary Gothic cathedral and served as the magnificent backdrop for the funeral in effigy of the king. The Duke of Cerce, General Treasurer, indicated that Ottavio Caputi was responsible for "la cura di attendere all'inventioni, & à gli ornamenti, così del mausoleo, come anche della chiesa" (dealing with the inventions and ornaments, both mausoleum and the church) (Caputi, 1599, p. II). The result of this task was so highly appreciated by the viceroy that he ordered a book to be composed so "la memoria di così bella opera non si perdesse, ma fosse per tutto il mondo chiara e famosa" (the memory of such a beautiful work would not be lost but would be clear and famous throughout the world) (Caputi, 1599, p. III). Following this suggestion, Caputi, in his endeavor to "spiegar puramente la nuda verità delle cose" (purely explain the naked truth of things) (Caputi, 1599, p. III), published the volume in 1599 titled *La Pompa Funerale fatta in Napoli nell'Essequie del Catholico Re Filippo II di Austria*.

The manuscript, notable not only for the meticulous details in its 'passionate descriptions' through its textual component (Cirillo, 2021, p.23), gains more significance due to the two accompanying engravings describing its architectural and formal elements. One of the two plates, signed by Domenico Fontana, illustrates the planimetric layout of the apparatus, while the other, through a frontal perspective representation, shows one of the four identical fronts that repeat on the others (Fig. 4).

In this initial study phase, an analytical reading of the text revealed its structure, which can be summarized in three specific sections. The first, predominantly narrative in character, deals with



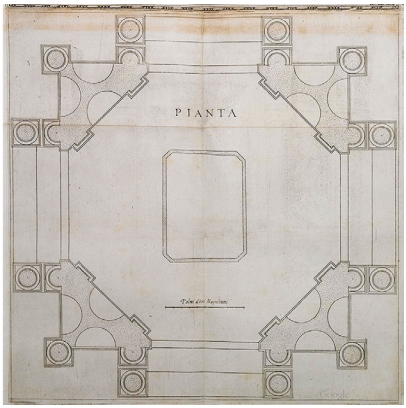


Fig. 4. Frontespizio del volume di Ottavio Caputi (1599) con le due tavole allegate di pianta e alzato del catafalco progettato da Domenico Fontana per Filippo II di Spagna | Frontispiece of Ottavio Caputi's volume (1599) with the two attached plates depicting the plan and elevation of the catafalque designed by Domenico Fontana for Philip II of Spain.

testuale (Cirillo, 2021, p. 23), acquisisce maggior rilevanza grazie alle due incisioni a corredo che ne descrivono le componenti architettoniche e formali. Le due tavole, a firma di Domenico Fontana, restituiscono l'una il disegno dell'impianto planimetrico dell'apparato e l'altra, attraverso una rappresentazione prospettica frontale, uno dei quattro fronti che uniformemente si ripete sui restanti (Fig. 4).

In questa prima fase di studio, dunque, si è proceduto ad una lettura analitica dello scritto che ne ha sinteticamente individuato la struttura in tre specifiche sezioni. La prima, a carattere prevalentemente narrativo, tratta degli eventi che si susseguirono nel giorno undici del mese di ottobre, quando la notizia della morte del monarca giunse alla corte vicereale. Subito, come definito dal protocollo di corte, venne annunciato con gioiose acclamazioni in tutta la città il nome del nuovo re, Filippo III. Tuttavia, a partire dal giorno successivo, l'intera città fu immersa nel lutto. Il viceré si ritirò nelle proprie stanze, mentre l'opulento Palazzo Reale venne spogliato di ogni tipo

the events that unfolded on October 11, when news of the monarch's death reached the viceroyal court. Immediately, following the court protocol, the name of the new king, Philip III, was joyfully proclaimed throughout the city. However, starting from the following day, the entire city was in mourning. The Viceroy withdrew to his chambers, and the opulent Royal Palace was stripped of all its ornaments. For the next three days, "non si fè veruna facenda né regij Tribunali, che pure con le porte chiuse mostravano segno del publico, & commune dolore" (no business was conducted in the royal courts, and even with the doors closed, they showed signs of public and common sorrow) (Caputi, 1599, p. 2).

With the complete organization concluded in those months, the funeral pageant was celebrated on January 31, 1599. On that day, as the evening arrived, the Viceroy left his chambers, and the royal procession, from the square in front of the Palace, began to move toward the Arcivescovados' Church according to the order established by the master of ceremonies.

Upon reaching the Arcivescovado, there is an immediate shift in the author's approach to the narrative. A detailed and highly descriptive account begins, with the main objective being to document with great precision the settings of the church and the catafalque. This meticulous description also includes a detailed examination of the individual architectural components, often accompanied by their dimension data expressed in Neapolitan palms.

Therefore, the author proceeds to describe the spatial-architectural configuration of the church, which is crucial for the placement of the catafalque inside it. Positioned at the center

di ornamento. Per i tre giorni successivi, "non si fè veruna facenda né regij Tribunali, che pure con le porte chiuse mostravano segno del publico, & commune dolore" (Caputi, 1599, p. 2).
Definita e conclusa in quei mesi l'intera organizzazione, la pompa funerale si celebrò il 31 gennaio del 1599 quando in quel giorno, giunta la sera, il viceré lasciò le sue stanze e il corteo reale, dalla piazza antistante al Palazzo, cominciò a muovere verso la chiesa dell'Arcivescovato secondo l'ordine prestabilito dal maestro di cerimonie.
Giunti innanzi alla chiesa dell'Arcivescovato, si nota immediatamente un cambio di tono nell'approccio dell'autore alla narrazione. Ha dunque inizio un resoconto dettagliato e fortemente descrittivo, il cui obiettivo principale è quello di documentare con grande precisione gli allestimenti della chiesa e del catafalco. Questa minuziosa descrizione, inoltre, comprende una disamina dettagliata delle singole componenti architettoniche, spesso accompagnata dai relativi dati dimensionali espressi in palmi napoletani.
Per quanto detto, l'autore si avvia alla descrizione della configurazione spaziale-architettonica della chiesa, indispensabile per la definizione della collocazione del catafalco al suo interno. Posizionato al centro della crociera, il manufatto si innestava su di un tavolato rialzato alla quota dell'Altare Maggiore e che si estendeva "quasi infino alla metà della chiesa, [...] (mentre) nella croce poscia s'allargava [...] infino alla metà delle navi minori" (Caputi, 1599, p. 6).
A tal punto, è descritto minuziosamente l'apparato, che a foggia di tempio presentava una matrice geometrica di forma quadrata intorno alla quale erano collocati i quattro fornici con le dodici colonne a rilievo di marmo verde e gial-

of the transept, the structure was inserted on a raised platform at the Altare Maggiore level, extending "quasi infino alla metà della chiesa, [...] (mentre) nella croce poscia s'allargava [...] infino alla metà delle navi minori" (almost to the middle of the church, [...] (while) in the cross it then widened [...] to almost the middle of the smaller naves) (Caputi, 1599, p. 6).
At this point, the apparatus is minutely described. It took the form of a temple with a square geometric matrix, around which were placed four arches with twelve relief marble columns, green and yellow, with Corinthian capitals, four of which supported the triangular entrance pediments, and another four were placed at the corners. Above the corner columns, there were eight "finti nicchi di marmo negro" (false niches of black marble) (Caputi, 1599, p. 9). To create visual continuity, there were protrusions that figuratively extended the base columns up to the balustrade (Caputi, 1599, p. 8), which was also square in shape. From the level where the balustrades terminated, there rose a white marble dome, reduced to an octagonal shape, and adorned with three windows that decreased in size with height, similar to the configuration of Sisto V's catafalque dome. Finally, on top of the dome, there was a lantern without windows with embossed ornaments and a cross as a crowning element, "dava un perfetto compimento all'intera opera, come richiesto da un Tempio" (giving a perfect completion to the entire work, as required by a Temple) (Caputi, 1599, p. 8). Given the described configuration, it is evident that, as configured in the project design of the mausoleum, it was possible to view the theatricality of the internal scene through the openings of the four entranc-

lo con capitelli corinzi, di cui quattro a sostegno dei frontoni triangolari d'ingresso e altre quattro angolari. A continuazione delle colonne angolari sorgevano otto "nicchi finti di marmo negro" (Caputi, 1599, p. 9). Salendo in altezza, per creare continuità visiva, erano presenti dei risalti che figurativamente prolungavano le colonne di base sino al "balaustrato" (Caputi, 1599, p. 8), anch'esso di forma quadra. Dal piano dove terminavano i balaustri, sorgeva la cupola di marmo bianco ridotta a forma ottagonale e adornata di tre finestre che diminuivano di grandezza in rapporto all'aumentare dell'altezza, nello stesso modo in cui si configurava la cupola per il catafalco di Sisto V. Infine, sulla cupola sorgeva una lanterna sprovvista di finestre con ornamenti in rilievo e una croce come terminazione che "dava un perfetto compimento all'intera opera, come richiesto da un Tempio" (Caputi, 1599, p. 8). Data la descrizione esposta, si evince che per come è configurato il disegno di progetto del mausoleo, mediante i varchi delle quattro porte di accesso è possibile scorgere la teatralità dello scenario interno, che "sollecita l'immaginario verso l'idea di uno spazio illusorio" (Cirillo, 2021, p. 44).

La descrizione di Caputi, oltre a soffermarsi sugli aspetti morfologici dell'opera, restituisce la completa scansione del ricco apparato decorativo fatto di sculture, bassorilievi, raffigurazioni, i cui significati simbolici ed allegorici vengono attentamente sviscerati al pari della moltitudine di epigrammi che, riportati ed analizzati uno ad uno, narrano delle vittorie e notabili azioni compiute dal sovrano.

A concludere l'opera, poi, una sezione dedicata ai numerosi componimenti (epigrammi ed emblemi) dei Padri Gesuiti che "per tutta la chiesa fu-

es, which "stimulates the imagination toward the idea of an illusory space" (Cirillo, 2021, p. 44).
Caputi's description, in addition to scrutinizing the morphological aspects of the work, provides a comprehensive analysis of the rich decorative apparatus consisting of sculptures, bas-reliefs, and depictions, the symbolic and allegorical meanings of which are meticulously dissected, as are the multitude of epigrams. These epigrams, presented and analyzed one by one, narrate the victories and notable actions accomplished by the sovereign.
Concluding the work is a section dedicated to the numerous compositions (epigrams and emblems) by the Jesuit Fathers, "per tutta la chiesa furono affissi [...] scambievolmente con bell'ordine sopra i panni negri allogati" (which were affixed throughout the church [...] with orderly arrangement over the black drapes) (Caputi, 1599, p. 109). Considering the aforementioned, it is evident how Caputi's text constitutes a fundamental reference for the comprehension of the dimensional, formal, and material aspects that, in their complexity, enable the attentive reader to construct and visualize the mental image of the funerary apparatus in all its individual components. The interpretation of this data becomes even more functional when coupled with the examination of the two attached tables bearing the signature of Fontana. This approach, indeed, served as the necessary starting point for the practical implementation of a meticulous reconstruction operation of the apparatus, which will be discussed in the following section. The primary objective, therefore, is to facilitate a comprehensive visualization of the artifact, an operation by no means trivial when considering that its entire perception

rono affissi [...] scambievolmente con bell'ordine sopra i panni negri allogati" (Caputi, 1599, p. 109). Per quanto detto, risulta evidente quanto il testo del Caputi costituisca un fondamentale riferimento per la lettura del dato dimensionale, formale, materico, che, nella loro complessità, consentono al lettore attento di costruire e visualizzare l'immagine mentale dell'apparato funerario in ogni sua singola componente. L'interpretazione del dato, inoltre, diviene ancor più funzionale se affiancata alla lettura delle due tavole allegate a firma del Fontana. Tale approccio, infatti, ha costituito il necessario punto di partenza per la messa in concreto di un'attenta operazione di ricostruzione dell'apparato, di cui si discuterà nel paragrafo a seguire. Obiettivo primario, dunque, è quello di favorire una visualizzazione a tutto tondo del manufatto, operazione affatto scontata se solo riconsiderassimo che la sua intera percezione è andata perduta al momento dello smantellamento del catafalco al termine delle celebrazioni. Attraverso gli strumenti del Disegno e alla lettura critica delle fonti, dunque, si è proceduto alla modellazione tridimensionale del manufatto il cui modello, oltre che favorire una inedita percezione spaziale, è passibile delle molteplici possibilità offerte dalla *Digital Culture* per successivi sviluppi in termini di conoscenza e valorizzazione del patrimonio culturale della città di Napoli.

Descrivere, rappresentare, visualizzare il catafalco di Filippo II di Spagna in Napoli

In questa prospettiva, il volume di Caputi si configura non solo come un'eredità storico-culturale in grado di descrivere l'uso del cerimoniale come strumento politico del governo vicereale,

was lost at the time of the dismantling of the catafalque at the conclusion of the celebrations.
Through the tools of drawing and critical source analysis, a three-dimensional model of the artifact has been constructed. This model, besides promoting an unprecedented spatial perception, is amenable to the numerous possibilities offered by Digital Culture for subsequent developments in terms of knowledge and the enhancement of the cultural heritage of the city of Naples.

Describing, Representing, and Visualizing the Catafalque of Philip II of Spain in Naples

In this perspective, Caputi's volume emerges not only as a historical and cultural legacy capable of describing the use of ceremonial rites as a political tool of viceroyal governance but also serves as a practical 'instrument' for the realization of impassioned descriptions. These descriptions go beyond mere event narration and extend to the portrayal of the arrangements and apparatus commissioned for the celebrations.
In this regard, Caputi's meticulous descriptions, always accompanied by metric references expressed in Neapolitan palmi (a historical unit of measurement), enable the reader to mentally visualize the connected image, consistently perceiving every spatial, morphological, chromatic, and material component.
This wealth of content becomes even more precious when read in the context of the description of ephemeral apparatuses, which, set up for specific events, were meant to be dismantled at the conclusion of the celebrations. Notably, the objective of this contribution is to interpret the documentary and iconographic sources inherited through a critical and methodological

altresì diviene 'strumento' utile alla messa in concreto di appassionate descrizioni che non si limitano alla mera narrazione degli eventi, ma si estendono anche alla descrizione degli allestimenti e degli apparati commissionati per le celebrazioni stesse.
A tal proposito, la minuzia descrittiva del Caputi, sempre accompagnata dal dato metrico di riferimento espresso in palmi napoletani, consente al lettore di visualizzarne l'immagine mentale connessa, percependone coerentemente ogni sua componente spaziale, morfologica, cromatica e materica.
Tale ricchezza di contenuti, diviene ancor più preziosa se letta in funzione della descrizione di apparati effimeri che, allestiti in occasione di specifici eventi, erano destinati ad essere smantellati al concludersi delle celebrazioni stesse.
Non a caso obiettivo di questo contributo è quello di interpretare le fonti documentali ed iconografiche ereditate attraverso un approccio critico e metodologico finalizzato alla ricostruzione virtuale dell'apparato. È in questa fase, quindi, che emerge il fondamentale ruolo del Disegno il cui contributo, mediato attraverso gli strumenti della *Digital Culture*, si manifesta nella restituzione di rappresentazioni inedite in grado di fornire una visione completa dell'apparato, consentendo così approfondimenti inclusivi ed originali sulle caratteristiche spaziali e percettive.
A sostegno di ciò, come già menzionato nel paragrafo precedente, unica documentazione iconografica del manufatto risulta essere la tavola del *Mausolaei Typus Neapoli in Funere Philippi II Catholici Regis Olivarensium Comtis Iussu Erecti* a calce della quale Domenico Fontana, già architetto regio e ingegnere maggiore del regno,

approach aimed at the virtual reconstruction of the apparatus. It is in this phase that the fundamental role of Drawing emerges, whose contribution, mediated through the tools of Digital Culture, is evident in the presentation of unprecedented representations capable of providing a comprehensive view of the apparatus, thus enabling inclusive and original insights into its spatial and perceptual characteristics.
In support of this, as mentioned in the preceding paragraph, the sole iconographic documentation of the artifact is the *Mausolaei Typus Neapoli in Funere Philippi II Catholici Regis*, erected by order of the Count of Olivares. At the foot of this table, Domenico Fontana, the former royal architect, and chief engineer of the realm, is cited as the inventor. The representation consists of a plan drawing and a central perspective view of one of the four sides of the catafalque. It is isolated from the scenic context of the cathedral in which it is placed. This approach can find valid justification in the engraver's intention not to overload the representation but instead to focus all attention on the portrayal of the architectural qualities specific to the described apparatus.
The project drawing of the catafalque, with its geometric rigor evident in the plan of the artifact, features a structure characterized by a square matrix defined by the four beveled corner pillars. These pillars, delineating four four-front arches, delimit an internal space of octagonal shape surmounted by a majestic dome of evident Michelangeloesque inspiration. Caputi, in this regard, writes that the catafalque catafalco "haveva ogni sua faccia palmi 40 di larghezza, [...] (e) la sua porta larga palmi 15, & alta palmi 30 di voto" (had each of its faces measuring 40 palmi in width,

viene citato quale inventor. La rappresentazione consta di un disegno in pianta e di una vista in prospettiva centrale di uno dei quattro fronti del catafalco. Questi, rappresentato nella sua interezza, risulta isolato dal contesto scenografico della cattedrale nella quale si inserisce. Espediente, quest'ultimo, che può trovare una valida giustificazione nella volontà dell'incisore di non sovraccaricare la rappresentazione focalizzando, invece, tutta l'attenzione sulla rappresentazione degli aspetti architettonici qualitativi propri dell'apparato descritto.
Il disegno di progetto del catafalco, il cui rigore geometrico è chiaramente evidenziato nella messa in pianta del manufatto, presenta una struttura caratterizzata da una matrice quadrata definita dai quattro pilastri angolari smussati. Questi, delineando quattro archi quadrifronte, delimitano uno spazio interno dalla forma ottagonale sovrastato dalla maestosa cupola di evidente ispirazione michelangiolesca. Il Caputi, a tal riguardo scrive che il catafalco "haveva ogni sua faccia palmi 40 di larghezza, [...] (e) la sua porta larga palmi 15, & alta palmi 30 di voto" (Caputi, 1599, p. 6).
Attraverso la conversione in metri delle dimensioni in 'palmi napoletani' indicate nel manoscritto, si è proceduto a verificare la corrispondenza con il disegno, riscontrando un margine di errore minimo nell'ordine di un paio di centimetri. A questa prima operazione, è seguita un'attenta disamina di tutti i dati metrici d'alzato. Nello specifico caso del disegno del fronte del catafalco, la rappresentazione del Fontana, che evidentemente accenna alla terza dimensione, non risulta essere restituita attraverso la rappresentazione canonica del prospetto, il disegno risulta aberrato nelle sue dimensioni.

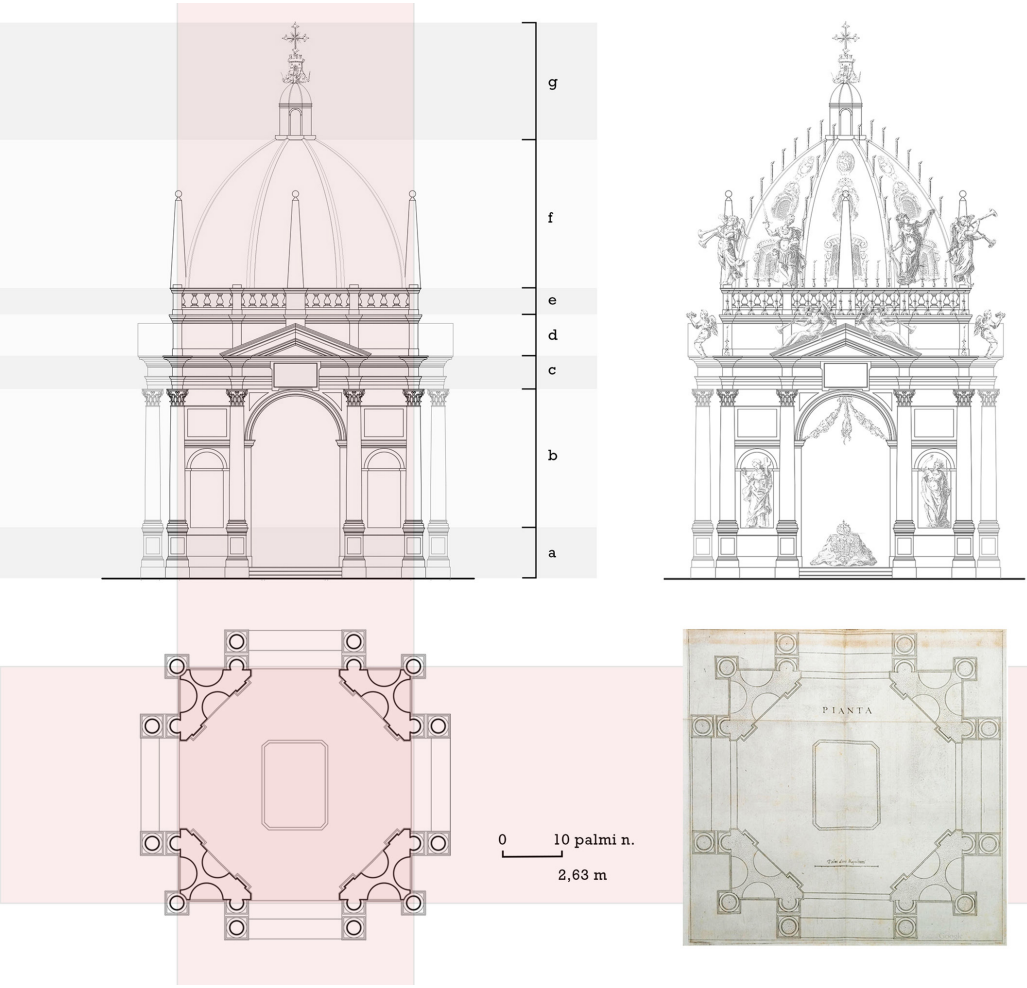
[...] (and) its door was 15 palmi wide and 30 palmi high) (Caputi, 1599, p. 6).
Through the conversion of measurements from 'palmi napoletani' indicated in the manuscript to meters, we verified their correspondence with the drawing, finding a minimal margin of error in the order of a couple of centimeters. This initial operation was followed by a careful examination of all vertical dimension data.
In the specific case of the drawing of the front of the catafalque, Fontana's representation, which clearly hints at the third dimension, is not accurately conveyed through the canonical elevation representation. Consequently, in providing hints of depth, the drawing appears aberrant in its actual dimensions. Therefore, based on Fontana's representation, we proceeded to 'lock' individual architectural components of the artifact into distinct dimensional units documented by Caputi within his manuscript.
That said, from the total height of the artifact, approximately 94 palmi napoletani (about 24.75 meters), all architectural components are reported, starting from the ground level, with their respective heights identified:

a. The pedestals of the columns, with a height of 10 palmi (2.63 meters).
b. The columns, including bases and capitals, with a height of 22 palmi (5.79 meters).
c. The architrave, including the frieze and the cornice, with a height of 5 palmi (1.32 meters).
d. A solid structure with a height of 7 palmi (1.84 meters).
e. A balustrade, with its base and ornament, having a height of 4.5 palmi (1.18 meters).
f. The dome, measuring 25 palmi (6.57 meters).
g. The lantern, with its ornaments, standing at

A questa iniziale operazione ha fatto seguito un'attenta disamina di tutti i dati metrici relativi all'alzato. Nel caso specifico del disegno del fronte del catafalco, la rappresentazione di Fontana, che chiaramente accenna alla terza dimensione, non è restituita attraverso la canonica rappresentazione in prospetto. Di conseguenza, nell'offrire anche cenni di profondità il disegno risulta aberrato nelle sue dimensioni effettive. Ragion per cui, sulla base della rappresentazione del Fontana, si è proceduto a 'bloccare' all'interno di distinte unità dimensionali le singole componenti architettoniche del manufatto documentate dal Caputi all'interno del suo manoscritto.
Ciò detto, dall'altezza totale del manufatto, di circa 94 palmi napoletani (circa 24,75 m), sono riportate, a partire dal piano di campagna, tutte le componenti architettoniche con le altezze ad esse relative. Si individuano, quindi:

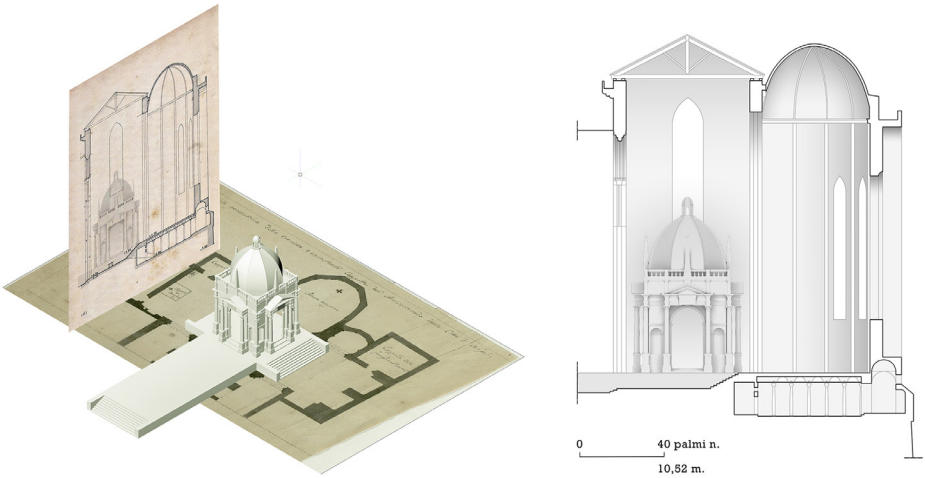
a. I piedistalli delle colonne, di altezza di palmi 10 (2,63 m);
b. le colonne, comprese di basi e capitelli, alte palmi 22 (5,79 m);
c. l'architrave, con il fregio e la cornice, di altezza di palmi 5 (1,32 m);
d. un sodo alto palmi 7 (1,84 m);
e. un balaustrato, con base e ornamento, di altezza di palmi 4,5 (1,18 m);
f. la cupola di palmi 25 (6, 57 m);
g. la lanterna, con i suoi ornamenti, di altezza di palmi 20 (5,26 m) (Caputi, 1599, pp. 6-9).

La somma di tutte le componenti restituisce in tal senso la scansione completa del fronte del catafalco, la cui altezza totale risulta essere di palmi 93,5 approssimabile ai circa 94 cui l'autore stesso documenta. Individuate e fissate le quote su cui insiste ciascuna componente architettonica,



a height of 20 palmi (5.26 meters) (Caputi, 1599, pp. 6-9).

The sum of all these components provides a complete profile of the front of the catafalque, with a total height of 93.5 palmi, approximately

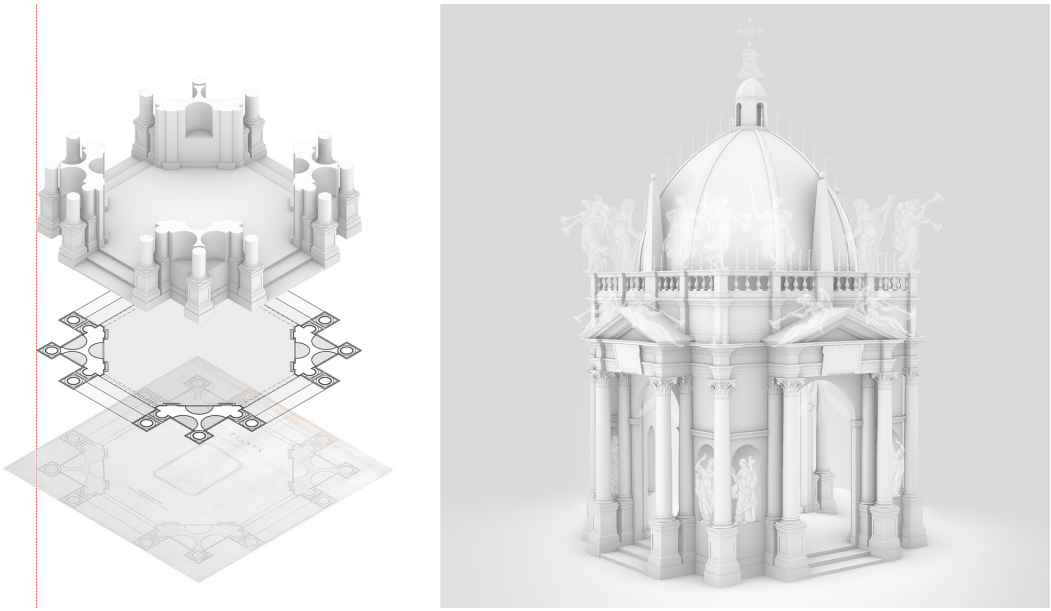


quindi, attraverso un lettura critico-deduttiva delle fonti, è stato possibile restituire il disegno del prospetto del manufatto (Fig. 5).
Sulla base degli elaborati grafici prodotti, è stato elaborato il modello tridimensionale per mezzo del quale è stato possibile restituire visualizzazioni inedite e 'a tutto tondo' del catafalco. Il ricorso alle tecniche del *modeling* e del *rendering* (Fig. 6) (Brusaporci, 2011, pp. 107-115; Bartolomei et al., 2021, pp. 215-224), inoltre, ha consentito di visualizzare l'ambiente descritto dal Caputi attraverso un approccio concettuale inverso, incentrato su una lettura sintetica [Cirillo, 2021, p. 55). Tale concetto si esplicita nella realizzazione di un modello matematico dell'apparato e nella restituzione, attraverso il rendering e la postproduzione, di immagini di sintesi degli scenari narrati. Questo approccio non solo ha facilitato la comprensione delle caratteristiche morfologiche dell'apparato, ma ha anche permesso di esplorare la percezione dello spazio in cui esso si

A PAG. 284:
Fig. 5. Elaborati grafici di pianta e prospetto con sintesi grafica delle unità dimensionali delle componenti architettoniche descritte dal Caputi. (Disegni di R. Miele) | Graphic drawings of the floor plan and elevation with a graphic synthesis of the dimensional units of the architectural components described by Caputi (Drawings by R. Miele).

Fig. 6. Costruzione del modello tridimensionale del catafalco (Disegni di R. Miele) | Construction of the three-dimensional model of the catafalque (Drawings by R. Miele).

94 as documented by the author himself. Having identified and fixed the measurements for each architectural component, it was possible, through a critical-deductive reading of the sources, to reconstruct the elevation drawing of the artifact (Fig. 5).
Based on the graphic elaborations produced, a three-dimensional model was created, which allowed for the presentation of novel and comprehensive visualizations of the catafalque. The use of modeling and rendering (Fig. 6). techniques further enabled the visualization of the environment described by Caputi through a conceptual approach focused on a synthetic reading. This approach not only facilitated the comprehension of the morphological characteristics of the apparatus but also allowed for the exploration of the perception of the space in which it is situated.
In this context, it was interesting to verify whether this graphical representation precisely matched the spaces of the Duomo di Napoli and whether there was an accurate correspondence between the graphical representation developed and that described by Caputi. Valuable in this regard was the use of iconographic documentation from De Divitis, illustrating the east-west section of the sacred space of the Duomo di Napoli, including the transept and the High Altar in their late sixteenth-century configuration. This representation was superimposed, in its exact location and according to a similar scale ratio, with the elevation of the catafalque to provide an integrated representation that allowed for the correlation of the examined model with the church's environments in which it is placed (Fig. 7). Similarly, the creation of images derived from the three-di-



colloca. A tal proposito, è stato interessante verificare se tale rappresentazione grafica si adattasse esattamente agli spazi del Duomo di Napoli e se, quindi, ci fosse una corrispondenza precisa tra la rappresentazione grafica elaborata e quella descritta da Caputi.
Utile, in tal senso, è stato il ricorso alla documentazione iconografica del De Divitis, che illustra la sezione est-ovest dello spazio sacro del duomo di Napoli relativo al transetto e all'Altare Maggiore nella loro configurazione tardo cinquecentesca (Como, 2019, p. 255; Russo, 2017, pp. 281-287). A questa rappresentazione si è proceduto a giustapporre, nella sua esatta collocazione e secondo un analogo rapporto di scala, il prospetto del catafalco al fine di restituire una rappresentazione integrata che permettesse di mettere in rela-

Fig. 7. Vista assonometrica con inserimento del modello tridimensionale del catafalco all'interno degli ambienti della chiesa dell'Arcivescovado (a sinistra); Sezione dell'area del transetto e dell'Altare Maggiore (da un disegno di De Divitis) con inserimento del prospetto del catafalco (a destra). Disegni di R. Miele | Axonometric view with the insertion of the three-dimensional model of the catafalque inside the spaces of the Archdiocese church (on the left); Section of the transept and High Altar area (from a drawing by De Divitis) with the insertion of the elevation of the catafalque (on the right). Drawings by R. Miele.

Fig. 8. Visualizzazione del modello del catafalco visto dall'ingresso posto sulla navata centrale. Disegno di Riccardo Miele |Visualization of the catafalque model as seen from the entrance located in the central nave. Drawing by Riccardo Miele.

mensional model was designed to evoke emotions and suggestions in the observers. In particular, the elaborated image offers a suggestive hypothetical representation of the scene that would have welcomed those who, on the evening of January 31, 1599, crossed the threshold of the Acivescovado (Fig. 8).

Conclusions and Future Developments

Beginning with a scrupulous analysis that explores the reasons and meanings associated

zione il modello esaminato con gli ambienti della chiesa in cui si inserisce (Fig. 7). Analogamente, l'elaborazione di immagini derivate dal modello tridimensionale è stata progettata con l'intento di suscitare emozioni e suggestioni negli osservatori. In particolare, l'immagine elaborata offre una suggestiva rappresentazione ipotetica dello scenario che avrebbe accolto coloro che, nella sera del 31 gennaio 1599, varcavano la soglia d'ingresso della chiesa dell'Arcivescovato (Fig. 8).

Conclusioni e sviluppi futuri

Partendo da una scrupolosa analisi che esplora le ragioni e i significati associati al tema del cerimoniale di corte, questo contributo si concentra sulla rappresentazione e la visualizzazione di un importante patrimonio storico, culturale e artistico rappresentato dall'apparato effimero allestito in occasione dei funerali di Filippo II di Spagna. Questo studio, inserito nel contesto più ampio di ricerca riguardante gli influssi e gli sviluppi artistico-architettonici apportati dal governo vicereale a Napoli, ha l'obiettivo di concretizzare una significativa operazione di ricostruzione e visualizzazione del modello del catafalco. Tale approccio, basato sulla lettura e sull'analisi critica delle fonti, ha consentito di restituire rappresentazioni inedite dell'apparato del quale non esiste raffigurazione se non quella documentata da Domenico Fontana nelle due incisioni allegate al manoscritto di Ottavio Caputi.

In questa fase embrionale di studio, la ricerca restituisce il ridisegno delle incisioni del Fontana, ponendo particolare attenzione alla loro corrispondenza con i dati metrici forniti dal Caputi. Sulla base degli elaborati prodotti, dunque, lo studio prosegue con la modellazione e la succes-

with the theme of court ceremonial, this contribution focuses on the representation and visualization of an important historical, cultural, and artistic heritage represented by the ephemeral apparatus set up for the funeral of Philip II of Spain. This study, embedded in the broader context of research regarding the artistic and architectural influences and developments brought about by the viceroyal government in Naples, aims to concretize a significant reconstruction and visualization operation of the catafalque model. This approach, based on the reading and critical analysis of sources, has allowed for the presentation of novel representations of the apparatus for which no depictions exist other than those documented by Domenico Fontana in the two engravings attached to Ottavio Caputi's manuscript.

In this embryonic phase of the study, the research presents the redesign of Fontana's engravings, paying particular attention to their correspondence with the metric data provided by Caputi. Based on the elaborations produced, the study continues with the modeling and subsequent integration (via photo-insertion) of the catafalque model into the spaces of the Archdiocese church, now the Duomo of Naples. These elaborations represent the initial results of a work in progress, with a dual objective of understanding how the catafalque integrated into and related to the church spaces and, simultaneously, how the atmosphere of solemnity and contemplation described by Caputi could be represented, visualized, and perceived through imagery. The use of established modeling methodologies has allowed for an in-depth exploration not only of the qualitative and quanti-

siva integrazione (attraverso foto-inserimento) del modello del catafalco all'interno degli spazi della chiesa dell'Arcivescovato, oggi Duomo di Napoli. Tali elaborazioni costituiscono i primi risultati di una ricerca *in progress*, il cui duplice obiettivo è comprendere come il catafalco si integrasse e relazionasse agli spazi della chiesa e, al contempo, come quell'atmosfera di solennità e raccoglimento descritta dal Caputi potesse essere rappresentata, visualizzata e percepita attraverso l'immagine. Il ricorso alle convalidate metodologie della modellazione, dunque, ha permesso di approfondire non solo aspetti qualitativi e quantitativi dell'architettura, quanto anche la componente più significativa per questa ricerca, quella percettiva, per l'opportunità che si restituisce all'osservatore di visualizzare ed esplorare, attraverso punti di vista nuovi, lo scenario allestito.

In questa prospettiva, la ricerca proposta offre risultati molteplici. Da un lato, contribuisce a mettere in evidenza un evento significativo nella storia artistico-culturale della città di Napoli. Dall'altro lato, si focalizza su un tema, quello dell'effimero, che, pur essendo ampiamente discusso in letteratura, non ha finora costituito un rilevante oggetto di studio per il disciplinare del Disegno. in tal senso, il modello tridimensionale ricostruito potrebbe costituire la base l'applicazione di metodologie di realtà virtuale e/o aumentata finalizzate ad avviare specifici interventi di comunicazione e valorizzazione del Patrimonio Culturale Immateriale della città di Napoli (Zerlenga et al., 2021, pp. 195-163).

Ulteriori sviluppi futuri sono orientati a esplorare in modo più approfondito non solo la componente morfologica già analizzata, ma anche

tative aspects of the architecture but also of the most significant component for this research, the perceptual aspect, by providing the observer with the opportunity to view and explore the staged scenario from new perspectives.
From this perspective, the proposed research offers multiple outcomes. On one hand, it helps highlight a significant event in the artistic and cultural history of the city of Naples. On the other hand, it focuses on a theme, that of the ephemeral, which, although extensively discussed in literature, has not been a significant subject of study within the discipline of Drawing. In this regard, the reconstructed three-dimensional model could serve as the basis for the application of virtual and/or augmented reality methodologies aimed at specific communication and valorization initiatives for the Intangible Cultural Heritage of the city of Naples.
Further future developments are oriented towards exploring not only the morphological component that has already been analyzed but also the material aspect, for which detailed documentation is provided once again. In this context, the adoption of innovative technologies based on artificial intelligence (text to image) could represent an additional research stimulus aimed at imagining and visualizing the solemn and somber atmosphere that Caputi conveys through the use of words alone.

quella materica, di cui è fornita, ancora una volta, una dettagliata documentazione. In questo contesto, l'adozione delle innovative tecnologie basate sull'intelligenza artificiale (*text to image*) potrebbe rappresentare un ulteriore stimolo di ricerca volto a immaginare e a visualizzare quell'atmosfera solenne e cupa che Caputi esprime attraverso il solo utilizzo della parola.

Bibliografia

Bellori, G. P. (1976). *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Torino: Einaudi.

Brusaporci, S. (2011). Modelli digitali per la rappresentazione dell'architettura. *DISEGNARECON*, 4 (8), 107-115.

Caputi, O. (1599). *La Pompa Funerale fatta in Napoli nell'Essequie del Catholico Re Filippo II di Austria*. Napoli: Stamparia dello Stigliola, a Porta Reale.

Cirillo, V. (2017). Riflessioni su disegno e visualizzazione della Fiera. *Eikonocity*, II (1), 101-118.

Cirillo, V. (2019). The 1740 Neapolitan Festivities Drawings. In: Marcos, C. (Eds.). *Graphic Imprints. EGA 2018*. Cham: Springer.

Cirillo, V. (2021). *Feste settecentesche a Napoli. Disegni e progetti per l'architettura effimera*. Napoli: La scuola di Pitagora Editrice.

Como, M. T. (2019). Soluzioni e dettagli costruttivi nel Succorpo del duomo di Napoli. S. Huerta, I. J. Gil Crespo (Eds.). *Actas del Úndécimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.

De Cavi, S. (2011). *La committenza spagnola di Domenico e Giulio Cesare Fontana (1592-1627).* In G. Curcio, N. Navone, S. Villari (Eds.). *Studi su Domenico Fontana*. Svizzera: Mendrisio Academy Press.

Docci, M., Chiavoni, E. (2017). *Saper leggere l'architettura.* Bari: Laterza.

Docci, M., Maestro, D. (1984). *Il rilevamento architettonico: storia, metodi e disegno*. Laterza editori, Bari, Roma.

Docci, M., Migliari, R. (1992). *Scienza della rappresentazione. Fondamenti e applicazioni della geometria descrittiva*. Roma: Carocci Editore.

Fontana, D. (1590). *Della Trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabiche di Nostro Signore papa Sisto V fatte dal cavallier Domenico Fontana architetto di Sua Santità. Libro Primo con licentia de' superiori*. Roma: Domenico Basa.

Fontana, D. (1604). *Della Trasportatione Dell'Obelisco Vaticano [...] Libro Secondo In Cvi Si Ragiona Di Alcvne Fabriche Fatte in Roma, Et In Napoli*. Napoli: Costantino Vitale.

Giordano, A., Russo, M., Spallone, R. (Eds.). *Representation Challenges. Augmented Reality and Artificial Intelligence in Cultural Heritage and Innovative Design Domain*. Milano: FrancoAngeli.

Mauro, I. (2020). *Spazio urbano e rappresentazione del potere. Le cerimonie della città di Napoli dopo la rivolta di Masaniello (1648-1672).* Napoli: FedOA press.

Moleón Gavilanes, P. (2016). El proceso del proyecto del Templete de los Evangelistas de El Escorial. *Academia: boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 118, 55-73.

Ortega Vidal, J. (2000). *El Escorial: dibujo y lenguaje clàsico*. Madrid: Sociedad Estadal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Palestini, C. (2020). Ephemeral Graphics. Illusionism and Representation in Baroque Machines. E. Cicalò (Eds.). *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination IMG 2019*. Cham: Springer.

Papagna, E, (2015). Feste di piazza e cerimonie di palazzo nella Napoli borbonica: le celebrazioni per la nascita della real prole. *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*. Fonte: http://journals.openedition.org/ mefrim/2194 (consultato il 12-09-2020).

Purini, F. (2003). Digital Divide. In Sacchi, L., Unali, M. (a cura di). *Architettura e cultura digitale*, pp. 90-91. Milano: Skira.

RAK, M. (1987). A dismisura d'uomo. Feste e spettacolo del barocco napoletano. In Fagiolo M. (a cura di) (1987). *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, pp. 259-363. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Pessolano (2011). *Idraulica e modernità: il porto di Napoli nell'immagine della città vicereale*. In

G. Curcio, N. Navone, S. Villari (Eds.). *Studi su Domenico Fontana*. Svizzera: Mendrisio Academy Press.

Pittoni, L. (2005). *Napoli regia di Domenico Fontana. Ingegnere Maggiore del Regno*. Sorrento: Di Mauro Franco.

Russo, V. (2017). Un restauro irrealizzato. Progetti per l'abside della Cattedrale di Napoli e il contributo di Carlo Fontana. G. Bonaccorso F. Moschini (Eds.) *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto*. Todi: LITOGRAFTODI.

Sgrosso, A., Penta, R., Muro, M., & Dell'acquila, M. (1977). *Architettura: Disegno e Geometria*. Napoli.

Verde, P. C. (2018). *Domenico Fontana a Napoli (1592-1607)*. Napoli: Electa.

Zerlenga, O. (2007). *Dalla grafica all'infografica. Nuove frontiere della rappresentazione nel progetto di prodotto e di comunicazione*. Foggia: Claudio Grenzi Editore.

Zerlenga, O. (2008). *Rappresentazione geometrica e gestione informatica dei modelli*. Napoli: La scuola di Pitagora.

Zerlenga, O., Cirillo, V., Masullo, M., Pascale, A., & Maffei, L. (2021). Drawing, Visualization and Augmented Reality of the 1791 Celebration in Naples. In A. Giordano, M. Russo, R. Spallone (Eds.). *Representation Challenges. Augmented Reality and Artificial Intelligence in Cultural Heritage and Innovative Design Domain*. Milano: FrancoAngeli.

Credits
Questo contributo è il risultato di un lavoro condiviso. Il Capitolo *Architettura effimera e Politica del Cerimoniale nella Napoli vicereale* è attribuito a Pilar Chias Navarro; il Capitolo *Domenico Fontana e l'Influenza Spagnola nella Napoli vicereale* a Vincenzo Cirillo; il Capitolo *L'apparato funebre di Filippo II di Spagna: dalla descrizione del Caputi ai disegni del Fontana* a Margherita Cicala; e il Capitolo *Descrivere, rappresentare, visualizzare il catafalco di Filippo II di Spagna in Napoli* a Riccardo Miele; le *Conclusioni* sono attribuite agli autori | This contribution is the result of a collaborative effort. Chapter Ephemeral *Architecture and the Politics of Ceremonial in Viceroyal Naples* is attributed to Pilar Chias Navarro; Chapter *Domenico Fontana and Spanish Influence in Viceroyal Naples* to Vincenzo Cirillo; Chapter *The Funeral Apparatus of Philip II of Spain: From Caputi's Description to Fontana's Drawings* to Margherita Cicala; and Chapter *Describing, Representing, and Visualizing the Catafalque of Philip II of Spain in Naples* to Riccardo Miele; the *Conclusions* are attributed to the authors.

From Naples to Madrid: The Cycle of Paintings for the Royal Chapel of the Alcázar

Erika Meneghini[1]

Introduction

Since the 15th century, strong artistic relations have flourished between Naples and Madrid. The enduring presence of the Aragonese and Spanish Viceroys in the Parthenopean city (1503-1707) promoted the development of cultural and artistic exchanges between Spain and the Kingdom of Naples. Not only as political and administrative representatives of the Spanish Monarchy but also as patrons of the arts, the viceroys played a crucial role in the transfer processes between these two prominent artistic and cultural centres. Besides gifts for the King, viceroys commissioned local artists for specific artworks to decorate Spanish Royal Palaces (Hermoso Cuesta, 2008, pp. 57–58; Nappi, 2009, p. 95, Hernando Sànchez, 2012, p. 77).

The 17th century witnessed an intensification of the relations between Naples and Madrid, leading to the increased circulation of Neapolitan artworks throughout the Iberian Peninsula. Masterpieces by artists that were dominating the Neapolitan scene –such as Massimo Stanzione, Aniello Falcone, Claude Lorrain, Jusepe de Ribera

[1] University of Vienna, Department of Art History; mail erika.meneghini@univie.ac.at

PAGE 298:
Solimena, Francesco, *Solomon receives Divine Inspiration*, 1705-1706, oil on canvas, 180 cm x 178 cm, Madrid, Palacio Real. Credits: *Foto, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional*, 10012723 (detail).

Fig. 1. Palomino, Juan Bernabé, after Tovar, Alonso Miguel de, P*ortrait of Juan Manuel Fernández Pacheco*, engraving, 376 x 255 mm, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Credits: Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

and Luca Giordano– became highly sought after not only at the court of Philip IV and Charles II but also by religious institutions and the Spanish nobility (Gónzalez Asenjo, 2002; Hermoso Cuesta, 2008, p. 58; Muñoz González, 2008 pp. 207-231; De Frutos, 2017).

The arrival of Luca Giordano (1634-1705) in Spain in 1692, facilitated by Viceroy Count Santisteban, marked the culmination of these prosperous ex-

changes (Cerezo San Gil, 1986; Lleó Cañal, 2000; Hermoso Cuesta, 2008, p. 58; Muñoz González, 2008, p. 140; Muñoz González, 2009, pp. 468-473). King Charles II of Spain (1661-1700) entrusted the Neapolitan to decorate the staircase of the Monasterio de El Escorial (1692-1693). Shortly after, the King commissioned Giordano to execute frescoes for the vaults of the basilica of El Escorial (1693-1694) (Palomino, 1947, pp. 1094-1105). The resounding success of these works led to other prestigious royal commissions, such as the series of old testamentary paintings for the Hermitage of San Juan in the Buen Retiro, the monumental fresco decoration of the Casón del Buen Retiro (1696–1697) and the vault fresco of the sacristy of Toledo's Cathedral (1698) (Scavizzi, 2017, pp. 222-244).

Together with the Church of San Antonio de los Portugueses (1688 or 1689-1700) and the Chapel of Nuestra Señora de Atocha (after 1700; destroyed), the Royal Chapel of the Alcázar (1698-1700; destroyed) belongs to the last Spanish works of the painter (Scavizzi, 2017, p. 246; Úbeda de los Cobos 2010, p. 11).[2] Charles II entrusted Giordano with the decoration of the *capilla real* in 1698. Consisting of both frescoes and oil paintings, the work's theme focuses on the construction and dedication of Solomon's Temple (Palomino, 1947, p. 1110; Francke, 1993, pp. 257-261; Hermoso Cuesta, 2005; Hermoso Cuesta, 2008, pp. 174-179; De Frutos, 2010; Scavizzi, 2017, p. 246). Following Charles II's death in 1700, Giordano returned to Naples in 1702, leaving the chapel's decoration unfinished (De Frutos, 2010, p. 101). Nevertheless, the new King Philip V of Bourbon (1683-1746) decided to hire the same artist to complete the old testamentary decoration that his predecessor had initiated. Consequently,

[2] For more information on Giordano's oeuvre in Spain, see: Palomino, 1947, pp. 1094-1113; Baldinucci, 1975, pp. 356-361; De Dominici, 2017a, pp. 803-814; Pérez Sánchez & Morán Suárez, 2002; Hermoso Cuesta, 2008, pp. 57-173; Scavizzi, 2017, pp. 208-253.

Fig. 2. Meunier, Louis, *Main Façade of the Alcázar of Madrid*, 1665-1668, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Credits: *Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España*.

in 1703, Viceroy Villena (Fig. 1) commissioned Giordano to execute a cycle of twelve paintings with *Histories of David and Solomon*, which had to be delivered to Madrid. However, due to the painter's passing in 1705, Giordano's most talented pupil, Francesco Solimena (1657-1747), ultimately executed the pictorial cycle (De Dominici, 2017b, pp. 1137-1138; Scavizzi 2017, pp. 257-258; Spinosa, 2018, pp. 358-367).[3]

Drawing on the author's master's thesis (Meneghini, 2020), this article examines the cycle of paintings for the Royal Chapel in the context of the transfer of power from the Spanish-Habsburgs to the Bourbons. The commission reflects Philip V's strategy to legitimise the rising Bourbon dynasty. It also underlines Viceroy Villena's role as a patron of the arts and a mediator in the artistic and cultural transfer processes between Naples and Madrid towards the end of the Spanish vice-kingdom (1707).

[3] See also: Bottineau, 1956, pp. 442-443; Urrea Fernández, 1977, pp. 367-370; Bologna, 1994, p. 66; Pavone, 1997, pp. 445-446; Ferrari & Scavizzi, 2000, pp. 150, 167, 170; Pérez Sánchez & Morán Suárez, 2002, pp. 272-274, 288-289; Spinosa, 2004; Hermoso Cuesta, 2008, p. 179; De Frutos, 2010; Carotenuto 2015, pp. 256-257; García-Frías Checa,2017, pp. 93-94.

State of Research and Aims of the Article

Due to the fire that broke out in the Alcázar (Fig. 2) on Christmas Eve 1734, which led to the demolition of the entire palace, there is no evidence of what the Royal Chapel looked like. Nevertheless, researchers have reconstructed the architectonic structure of the chapel and its ceremonial function using primary sources and visual material (Barbeito, 1992; Checa Cremades, 1994; Carreras & García García, 2001; Barbeito, 2005; Muñoz González, 2005; Castaño Perea, 2013). Furthermore, Francke (1993) and De Frutos (2010) endeavoured to reconstruct the chapel's interior decoration before the fire's outbreak. Based on these studies, the author's master's thesis (Meneghini, 2020) provided the first extensive investigation of the twelve-paintings cycle for the Royal Chapel, commissioned to Luca Giordano and executed by Francesco Solimena.

Studying this pictorial cycle raises two fundamental problems: (1) the state of conservation of the works and (2) the debate over the attribution. Concerning the state of conservation, only eight out of the twelve original images have survived (Figs. 3-10). These are located partly in the Palacio Real of Madrid and partly in the Palacio de la Zarzuela. The cycle depicts the following Old Testamentary scenes: *David Rejects the Armor*, *David and Goliath*, *Solomon Anointed as King*, *Judgment of Solomon*, *Solomon Swears to His brothers*, *Sacrifice of Solomon*, *Solomon receives Divine Inspiration*, and *Solomon and the Queen of Sheba*. In addition, six of the eight preserved objects (Figs. 5-10) do not resemble their original formats because significant alterations, including overpainting and extensions, were undertaken during the

Fig. 3. Solimena, Francesco, *David Rejects the Armor*, 1705-1706, oil on canvas, 291 cm x 147 cm, Madrid, Palacio Real. Credits: *Foto, Palacio Real de Madrid,Patrimonio Nacional, 10029202.*

[4] An attempt to reconstruct the original format of these images and their placement in the chapel through the examination of written sources and visual material (including infrared reflectographies) has been conducted by Meneghini (2020). This aspect will not be further discussed in this article.

19th century (De Frutos, 2010, pp. 104-105; Meneghini 2020, pp. 42-43).[4]

Fig. 4. Solimena, Francesco, *David and Goliath*, 1705-1706, oil on canvas, 291 cm x 147 cm, Madrid, Palacio Real. Credits: *Foto, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, 10002779*.

As for the attribution, Ferrari & Scavizzi (2000) and Pérez Sánchez & Morán Suárez (2002) have

Fig. 5. Solimena, Francesco, *Solomon Swears to His brothers*, 1705-1706, oil on canvas, 170 cm x 180 cm, Madrid, Palacio Real. Credits: *Foto, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, 10007827*.

claimed that Giordano began the preserved paintings and Solimena only completed the works after Giordano's death. However, recent studies attribute the entire cycle to Giordano's pupil, arguing that Solimena executed an entirely new series based on the compositions that Giordano left unfinished (Spinosa, 2004; Hermoso Cuesta, 2008; De Frutos, 2010; Carotenuto, 2015; Scavizzi, 2017; Spinosa, 2018; Me-

neghini, 2020).[5] This hypothesis draws on De Dominici's account that Solimena refused to touch Giordano's canvases out of respect for his deceased teacher and began a new series instead (De Dominici, 2017b, p. 1137). The identification of other versions of these paintings in private collections as Giordano's unfinished originals (Spinosa, 2004; 2018; Hermoso Cuesta, 2008) or at least as contemporaneous copies (De Frutos, 2010) further supports this assertion of Solimena's authorship.

Through the examination of primary sources and visual material, this paper aims to provide new insights into the pictorial cycle for the Royal Chapel of the Alcázar within the broader context of the artistic and cultural interactions between Naples and Madrid in the early 18th century. The article focuses on (1) the role of Viceroy Villena as Philip V's alter ego in Naples. Particular attention is paid to Villena's function as an intermediary in commissioning the cycle of paintings and the extent to which the cycle symbolises Villena's involvement in facilitating the artistic and cultural exchanges between the Spanish court and the Kingdom of Naples. The paper also addresses (2) the significance of Philip V's decision to complete the decorative program of the Royal Chapel initiated by his predecessor and how the painterly cycle can be interpreted as a strategy to legitimise the new King's succession to the throne.

[5] Bologna (1958) and Urrea Fernández (1977) already attributed the series entirely to Solimena.

Viceroy Villena and the Pictorial Cycle

Juan Manuel Fernández Pacheco y Zúñiga, 8th Marquess of Villena and Duke of Escalona (Fig. 1) was born in 1650 as the son of the Viceroy of Navarra, Diego López Pacheco y Portugal, and the Duchess of Escalona, Josefa de Benavides. After

receiving a humanist education, Villena began serving the monarchy during the War of Hungary. Subsequently, he was appointed Viceroy of Navarra, Aragon and Catalunya. Under Philip V, he undertook the role of Viceroy of Sicily (1702-1702) and of Naples, where he remained for six years (1702-1707). During the War of the Spanish Succession, forces of the Austro-Hungarian Empire imprisoned Villena in Gaeta. Upon his release, he returned to Spain, where he was named *mayordomo mayor* and founded the Royal Spanish Academy (1713), becoming its first director (Nappi, 2009, p. 127; Luzzi Traficante, 2014, pp. 332-336).[6]

In Naples, Villena dedicated himself to ensuring the economic and military stability of the Kingdom, making efforts to manage the debts left by the prior administration. Additionally, he constructed a fort between Naples and San Giovanni a Teduccio to safeguard the capital against potential naval attacks (Nappi, 2009, p. 127). Besides his political and administrative functions, Villena played a significant role in promoting cultural activities. For instance, he reorganised the University of Naples, enriching it with new study courses. Furthermore, archival records reveal his active engagement with local artists, highlighting his commitment as a patron of the arts. For example, following Philip V's visit to Naples (1702), he commissioned the renowned sculptor Lorenzo Vaccaro (1655-1706) to create an equestrian statue of the King, which was prominently displayed in the centre of *Gesù Nuovo* Square on September 16, 1705 (Nappi, 2009, pp. 127-128; Antonelli, 2012, pp. 509-510). Furthermore, Villena hired the esteemed painter Giacomo del Pò (1654–1726) to renovate the

[6] For more on the figure of the Marquees of Villena see Luzzi Traficante (2014, pp. 332-340); http://www.ub.edu/enbach/es/virrey/27/juan-manuel-fernandez-pacheco-viii-marques-de-villena.html; https://www.rae.es/academico/juan-manuel-fernandez-pacheco-y-zuniga

Chapel of Naples' Royal Palace, unveiled on August 15, 1706 (Strazzullo, 1987, Doc. 9, p. 193).

The Viceroy's involvement in the Neapolitan artistic scene manifests through another prestigious commission: the cycle of paintings for the Royal Chapel of the Alcázar. While more primary sources provide information on Giordano's earlier decoration of the Chapel, only two contemporaneous literary texts refer to the pictorial cycle. These are Francesco Saverio Baldinucci's *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* (1710-1726) and Bernando De Dominici's *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (1742-1745).

In their biographies of Giordano, both texts mention that the Duke of Escalona (Viceroy Villena) commissioned Luca to execute several paintings in various formats for Philip V, adding that these works remained unfinished due to the painter's death (Baldinucci, 1975, p. 362; De Dominici, 2017a, pp. 820-821). Additionally, De Dominici (2017a) notes that Francesco Solimena ultimately executed the paintings at the request of the Viceroy: "Testimonio di ciò sono gli ultimi quadri di variate misure, ch' ei dipingeva per lo duca di Ascalona, Viceré in quel tempo del reame di Napoli, che rimasero imperfetti per la sua morte; sicché per ordine dello stesso signore furon poi eseguiti dall'eccellente Francesco Solimena [...]" (p. 820).

In a passage from Solimena's life, De Dominici (2017b) adds that the viceroy commissioned the series to Solimena in 1706: "Aveva Luca Giordano dato principio, allorché dalle Spagne fece ritorno in Napoli, a dodici quadri, con istorie del Vecchio Testamento, che adornar doveano la real Cappella di Madrid, e ne avea abbozza-

Fig. 6. Solimena, Francesco, *Judgment of Solomon*, 1705-1706, oil on canvas, 170 cm x 180 cm, Madrid, Palacio Real. Credits: *Foto, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, 10007828*.

ti gran parte, essendo grandiosi per la maggior parte di essi, ma pervenuto dalla morte gli lasciò imperfetti; per la qual cosa fu ordinato al Solimena che compir gli dovesse, e quest'ordine gli fu dato dal viceré marchese di Vigliena per parte del re Filippo V. nel 1706" (p. 1137). De Dominici's account is substantiated by a payment record documented by Pavone (1997). This document,

Fig. 7. Solimena, Francesco, *Solomon Anointed as King*, 1705-1706, oil on canvas, 180 cm x 178 cm, Madrid, Palacio Real. Credits: *Foto, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, 10012722.*

dated October 1706, testifies that Solimena received eight hundred ducats "a compimento delli ducati 3000 in che si è aggiustato il prezzo delli dodici quadri che ha fatto per la Real Cappella di Madrid" (Fiore, 1997, Doc. XVI.39, p. 445-446). In addition to the biographies by De Dominici and

Baldinucci and the payment mentioned above, four significant archival records concerning the pictorial cycle in the Archivo General de Palacio, Madrid, shed light on Villena's role in the commission (App. 1-4).[7] In the first two documents –dated September 10, 1703– the Marquis of Villafranca outlines the decision to commission Luca Giordano the "missing paintings" because he had already executed two paintings for the same chapel (App. 1-2). These sources also refer to an additional document written by the *maestro mayor*, Teodoro De Ardemans, to be presented to the King for his approval (App. 3). The latter contains detailed specifications for the required paintings, including measurements, orientation, shape and intended placements of the paintings in the chapel. Subsequently, the Marquees de Ribas had to send these instructions to the Viceroy of Naples (Villena), who was tasked with instructing Luca Giordano to carry out the work and ensure the commission's prompt completion (App. 1-2). Finally, the last document –dated January 3, 1710–reports that the twelve pictures Villena had commissioned to Giordano in 1703 finally arrived in Madrid after being held in Alicante for an unspecified period (App. 4).

The aforementioned sources provide valuable insights into the role of Viceroy Villena in the context of the cycle of paintings for the Royal Chapel of the Alcázar. They shed light on the Viceroy as a cultural patron, effectively serving as Philip V's alter ego in Naples. By illustrating his function as an intermediary between the Spanish crown and the local art scene, the cycle of paintings showcases Villena's role as overseer and facilitator of the project. Additionally, these documents provide information on other key figures who ensured the commission's success.

[7] To facilitate the reader's access to the original sources, the author has included these documents in the appendix at the end of the article, although they have already been published by Hermoso Cuesta (2008) and Bottineau (1956; 1986).

The Pictorial Cycle in Context of Philip V's Throne Succession

The uncertain succession that followed Charles II's passing in 1700 set the stage for a seismic struggle to control Spain's destiny and its vast Empire. Childless, Charles II designated Philip of Anjou, the nephew of Louis XIV, as heir to the Spanish throne, yet several European powers contested the legitimacy of his claim. Despite this, King Philip V ascended to the throne in 1700, marking the end of Habsburg's rule and the emergence of the Bourbon dynasty. However, this was quickly overshadowed by the eruption of the War of the Spanish Succession (1701-1714). Only in 1713, with the signing of the *Treaty of Utrecht*, did Philip V achieve official recognition as the legitimate King of Spain (Álvarez-Ossorio Alvariño, 2007; Sánchez Belén, 2009, p. 327). It is within this complex historical context that the commissioning of the cycle of paintings took place.

When analysing this series of paintings and interpreting the iconographical program, it is crucial to understand the broader context of the chapel decoration at the beginning of the 18th century. First, to comprehend the intended meaning of the cycle, one must consider it within the context of the entire chapel decoration, which should be understood as a *Gesamtkunstwerk* (De Frutos 2017, p. 84; Meneghini, 2020, p. 96). This comprehensive ensemble included a precious porphyry altar (Muñoz González, 2005), Giordano's ceiling frescoes depicting the construction and dedication of Solomon's Temple, two paintings *de cornisa abajo* (Palomino, 1947, p. 1110) executed by the artist before his departure, featuring additional scenes from Solomon's life[8], and the twelve paintings commissioned to Giordano in 1703 by the Marquess

[8] The scenes depicted under the cornice probably correspond to two bozzetti by his pupil, Aniello de Rossi, preserved in the Uffizi. These represent *Solomon Sacrificing the Lamb* and *David Showing Solomon the Drawing of the Temple*. Additionally, the Uffizi houses three more bozzetti by the same painter, aligning with the themes depicted in Giordano's frescoes (Francke, 1993; De Frutos, 2010; Meneghini, 2020).

of Villena. These pictures (Fig. 3-10), executed by Solimena after Giordano's death, portrayed episodes from the lives of the *Old Testamentary Kings Solomon and David* (Fig. 3-10). Thus, they complemented the iconography of Giordano's earlier chapel decoration. As Ardemans noted, "La Historia que se han de componer estos quadros ha de ser consiguiente a los dos que están puestos en la Capilla, de la Historia de Salomon" (App. 3).

Second, it is crucial to underscore the connection between the decoration of the Royal Chapel of the Alcázar, centred around the theme of the construction of the Temple of Solomon, and the foundation of the Royal Monastery of El Escorial as a "new Temple of Solomon" (Checa Cremades, 1998, p. 43; Sáenz de Miera, 1998, p. 111). As Àlvarez-Ossorio Alvariño (2009) articulates, the image of the wise and righteous King Solomon, renowned for his deep devotion to divine worship and meticulous adherence to liturgical rituals, was linked to the Spanish monarchs of the House of Austria, beginning with Philip II and the foundation of the "Temple" of El Escorial (p. 143).[9]

Building upon this the enduring tradition of associating the Spanish Crown with the biblical figure of Solomon (Mínguez Cornelles, 2007), Charles II gained the appellative of *Rey Prudente* for governing with the prudence reminiscent of the Old Testamentary King (Álvarez-Ossorio Alvariño, 2009, pp. 144-146; Meneghini, 2020, p. 68). Moreover, as Solomon was known for his rigorous observance of the liturgy, Charles II was praised for his meticulous adherence to ceremonial protocols and his capacity to embody his role as King within the court etiquette, thus deflecting attention from his physical and moral weaknesses (Álvarez-Ossorio Alvariño, 2009). In this context, the decorative

[9] On Philip II as a "new Solomon", founder of the Escorial, see Von der Osten Sacken, 1979; Sáenz de Miera, 1998; Meneghini, 2020, pp. 59-67.

Fig. 8. Solimena, Francesco, *Solomon receives Divine Inspiration*, 1705-1706, oil on canvas, 180 cm x 178 cm, Madrid, Palacio Real. Credits: *Foto, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, 10012723.*

scheme of the Alcázar Chapel was conceived as a "new Temple of Solomon" for Charles II. The programme illustrated the life of the Old Testamentary King, centring on the construction of the Temple of Solomon and its dedication. Thus, it celebrated its "founder", Charles II, as a "new Solomon", who not only commissioned the decoration of the chapel but also authorised its architectonical renovation (Francke, 1993; De Frutos, 2010; Meneghini, 2020).
In light of the challenges to his succession to Charles II, Philip V's decision to continue his predecessor's decorative program of the Royal Chapel with an additional series of paintings depicting *Histories of David and Solomon* has special significance. "The thematic choice reflects the en-

Fig. 9. Solimena, Francesco, *Solomon and the Queen of Sheba*, 1705-1706, oil on canvas, 180 cm x 178 cm, Madrid, Palacio de la Zarzuela. Credits : *Foto, Palacio de La Zarzuela, Real Sitio de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional Palacio, 10055628.*

during representation of the Spanish monarchy as the heir to Solomon's legacy, emphasising its lasting association with the wisdom and righteous rule attributed to the biblical king." Furthermore, the scenes depicted in the painterly cycle evoke Giordano's frescoes with Histories of Solomon in the choir of the Escorial Basilica, not only thematically but also in their composition (Meneghini, 2020, pp. 58-59). These frescoes served as models for Giordano in his subsequent representations of this theme, not only for the cycle of the Royal Chapel of the Alcázar but also for the Old Testament series of the Hermitage of San Juan, underscoring the preference for this theme within the Spanish monarchy. By completing the decorative programme be-

Fig. 10. Solimena, Francesco, *Sacrifice of Solomon*, 1705-1706, oil on canvas, 180 cm x 178 cm, Madrid, Palacio de la Zarzuela. Credits: *Foto, Palacio de La Zarzuela, Real Sitio de El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional Palacio, 10055629.*

gun by Charles II, Philip V not only honoured his predecessor but also aligned himself with the tradition of Spanish monarchs, who were celebrated as Solomon's successors.

This strategy of associating the Spanish crown with the illustrious legacy of the Old Testament king is reflected in several artistic and architectural projects, such as Philipp II's construction of El Escorial, often described as "the new Temple of Solomon". In this light, the cycle of paintings commissioned by Philipp V for the Royal Chapel can be seen as a strategic manoeuvre by the new King to legitimise the ascending Bourbon dynasty though continuity and establish himself as a wise and righteous monarch, "a new Solomon".

Conclusion

The cycle of paintings commissioned by Viceroy Villena for the Royal Chapel of the Alcázar stands as a testament to the rich artistic and cultural interactions between Naples and Madrid in the early 18th century. It also reflects Villena's pivotal role as an intermediary in facilitating the relations between the Spanish crown and the Neapolitan artistic scene, showcasing his commitment as a patron of the arts. Furthermore, the cycle takes on additional significance in the broader context of Philip V's throne succession. The thematic choice of representing episodes from the lives of David and Solomon follows an enduring tradition of associating Spanish monarchs with these biblical figures and especially with the wise and righteous Solomon, son of David and builder of the Temple of Solomon. Finally, Philip V's choice to complete the decorative program initiated by Charles II symbolises a seamless continuity of his predecessor's wishes, which in turn reflects a seemingly unbroken transfer of power. In other words, this association legitimises Philip V's rise to power because it demonstrates how he embodied the same values his predecessor possessed.

References

Álvarez-Ossorio Alvariño (Ed.) (2007). *La pérdida de Europa : la guerra de sucesión por la Monarquía de España* [ponencias presentadas en el VII Seminario Internacional de Historia de la Fundación Carlos de Amberes ... celebrado en Madrid en 2006]. Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

Àlvarez-Ossorio Alvariño, A. (2009). La piedad de Carlos II. In: L. Ribot, & Centro de Estudios Europa Hispánica (Eds.). *Carlos II : el rey y su entorno*

cortesano. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (pp. 141–166).

Antonelli, A. (2012). *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli, 1650-1717*. Soveria Mannelli [u.a.]: Rubbettino [u.a.].

Baldinucci, F. S. (1975). Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII [1710–1726]. A. Matteoli (Ed.). *Raccolta di fonti per la storia dell'arte*. Roma: De Luca.

Barbeito, J. M. (1992). *Alcazar de Madrid*. Madrid: Comisión de Cultura, Colegio Oficial de Arquitectos.

Barbeito, J. M. (2005). Spaces for Court Music. In: T. Knighton (Ed.). *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs. Music and Ceremony in the Early Modern European Court* (pp. 197-215). Woodbridge: Oxford University Press 2005.

Bologna, F. (1958). *Francesco Solimena*. Napoli: L'Arte Tipografica.

Bologna, F. (1994). Solimena e gli altri, durante il viceregno austriaco. In: Cassani, Silvia [Ed.], *Settecento Napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734: Kunstforum, Vienna, 10 December 1993 - 20 February 1994; Castel Sant'Elmo, Naples, 19 March – 24 July 1994* (pp. 57-75). Napoli: Electa.

Bottineau, Y. (1956). L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle. In: *Bulletin Hispanique*, (Vol. 58, No.4, pp. 421-452); doi: https://doi.org/10.3406/hispa.1956.3501

Bottineau, Y. (1986). *El arte cortesano en la Espana de Felipe V* (1700-1746). Madrid : Fundación Universitaria Española.

Carotenuto, S. (2015). *Francesco Solimena: Dall'attività giovanile agli anni della maturità* (1674-1710). Roma: Edizioni Nuova cultura.

Carreras, J. J., & García Garcìa, B. (2001). *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

Castaño Perea, E. (2013). *La Capilla del Alcázar de Madrid. 1434-1734*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.

Cerezo San Gil, G. M. (1986). Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo peculiar. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* nº XXVI, pp. 73-88.

Checa Cremades, F. (1994). *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España: Palacio Real, Museo del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Fundación Carlos de Amberes*, Madrid, 16 September - 13 November 1994. Madrid: Nerea.

Checa Cremades, F. (1998). Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II. In: F. Checa Cremades, Museo del Prado, & Kunstmuseum (Eds.). F*elipe II : un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento : Museo Nacional del Prado, 13 October 1998 - 10 January 1999* (pp. 25–56). Madrid: Soc. Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

De Dominici, B. (2017a). *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani [1742–1745]*. F. Sricchia Santoro & A. Zezza (Eds.). (Vol. 3, parte prima). Napoli: artstudiopaparo.

De Dominici, B. (2017b). *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani [1742–1745]*. F. Sricchia Santoro & A. Zezza (Eds.). (Vol. 3, parte seconda). Napoli: artstudiopaparo.

De Frutos Sastre, L. M. (2010). Los conjuntos destruidos: La capilla real del Alcázar y la basílica de Atocha. In: A. Úbeda de los Cobos (Ed.). *Luca Giordano. Técnica. Pintura mural. Actas del congreso internacional: Museo del Prado*, Madrid, February 2008 (pp. 100–114).

De Frutos Sastre, L. M. (2017). Carlo II e l'italia : i fondamenti del gusto durante il regno dell'ultimo Asburgo di Spagna (1675–1700). In: G. Redín Michaus, & Palazzo del Quirinale Scuderie Papali (Eds.) (2017). *Da Caravaggio a Bernini : capolavori del Seicento italiano nelle collezioni reali di Spagna* (pp. 75–91). Milano: Skira.

Ferrari, O., & Scavizzi, G. (1992). *Luca Giordano : l'opera completa* (Vol. 1). Milano: Electa.

Fiore, U. (1997). Appendice documentaria. In: M. A. Pavone (Ed.) *Pittori napoletani del primo Settecento: fonti e documenti* (1. ed.) (pp. 367-569). Napoli: Liguori Ed.

Francke, A. C. (1993). *Luca Giordano : die Fresken in Spanien im Auftrag Karls II.* (Vol. 1, Textband). [Doctoral dissertation, Universität Münster].

García-Frías Checa, C. (2017). I Borbone di Spagna e le loro collezioni di dipinti del Seicento italiano. In: G. Redín Michaus, & Palazzo del Quirinale Scuderie Papali (Eds.) (2017). *Da Caravaggio a Bernini : capolavori del Seicento italiano nelle collezioni reali di Spagna* (pp. 95–108). Milano: Skira.

González Asenjo, E. (2002). Envíos de pinturas de Giordano a España en 1688. In : A. E. Pérez Sánchez, & I. Morán Suárez (Eds.). *Luca Giordano y España*: Palacio Real, Madrid, 7 March-2 June 2002 (pp.73–91). Madrid: Patrimonio Nacional.

Hermoso Cuesta, M. (2005). L*os frescos de Luca Giordano en la Capilla Mayor del Alcázar de Madrid. In: Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2004-2005* (pp. 127–137). Napoli: Electa.

Hermoso Cuesta, M. (2008a). *Lucas Jordán y la corte de Madrid: Una década prodigiosa 1692-1702*. Zaragoza: Caja Inmaculada.

Hermoso Cuesta, M. (2008b). *Lucas Jordán y España. Fuentes Documentales*, CD-ROM.

Hernando Sànchez, C. J. (2012). Immagine e cerimonia: la corte vicereale di Napoli nella monarchia di Spagna. In: A. Antonelli (Ed.). *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717* (Vol. 1, pp. 37–80). Soveria Mannelli [u.a.]: Rubbettino [u.a.].

Lleó Cañal, V. (2000). *The Painter and the Diplomat: Luca Giordano and the Viceroy, Count of Santisteban. The Diplomacy of Art. Artistic creation and politics in Seicento Italy*. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman (pp. 121-150). Florence.

Luzzi Traficante, M. (2014). *La monarquía de Felipe V: La casa del rey.* [Doctoral dissertation, Universidad Autónoma de Madrid].

Meneghini, E. (2020). *Der Gemäldezyklus der königlichen Kapelle des Real Alcázar von Madrid: Der Auftrag Philipps V. zur Ergänzung von Karls II. neuem salomonischen Tempel : Luca Giordano*

und Francesco Solimena. [Master's dissertation, Universität Wien].

Mínguez Cornelles, V. M. (2007). El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Parentesco simbólicos entre la Casa de David y la Casa de Austria. In: V. Mínguez Cornelles (Ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, (pp. 19-56). Castelló: Universitat Jaume-I.

Muñoz González, M. J. (2005). La Capilla Real del Alcázar y un altar de pórfido. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, No. 164 (pp. 50-69).

Muñoz González, M. J. (2008). *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid: Caja Madrid, Fundación [u.a.].

Muñoz González, M. J. (2009), El IX conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696). In: J. L. Colomer (Ed.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII* (461–480). Madrid: Villaverde.

Nappi, E. (2009). I viceré spagnoli e l'arte a Napoli. In: J. L. Colomer (Ed.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII* (pp. 95–132). Madrid: Villaverde.

Osten-Sacken, C. von der. (1979). *San Lorenzo el Real de El Escorial : Studien zur Baugeschichte und Ikonologie*. Mittenwald [u.a.]: Mäander.

Palomino de Castro y Velasco, A. A. (1947). *El museo pictórico y escala óptica: Con 15 láminas y otras ilustraciones reproducidas de la primera edición*. Madrid: Aguilar.

Pavone, M. A. (1997). *Pittori napoletani del primo Settecento: fonti e documenti* (1. ed.). Napoli: Liguori Ed.

Pérez Sánchez, A. E., & Morán Suárez, I. (Eds.). (2002). *Luca Giordano y España: Palacio Real, Madrid, 7 March - 2 June 2002)*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Sáenz de Miera, J. (1998). La magnificencia del rey prudente. In: F. Checa Cremades, Museo del Prado, & Kunstmuseum (Eds.). *Felipe II : un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento: Museo Nacional del Prado, 13 October 1998 - 10 January 1999* (pp. 105–134). Madrid: Soc. Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Sánchez Belén, J. A. (2009). La muerte os sienta tan bien, Majestad. La imagen de Carlos II en los sermones fúnebres. In: L. Ribot, & Centro de Estudios Europa Hispánica (Eds.). *Carlos II : el rey y su entorno cortesano. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica* (pp. 327–354).

Scavizzi, G. (2017). *Luca Giordano. La vita e le opere*. Napoli: Arte'm.

Strazzullo, F. (1987). Alcuni documenti inediti attinenti la Storia dell'Arte del '600 napoletano. In: *Ricerche sul '600 napoletano : saggi e documenti per la storia dell'arte* (No. 6, pp. 191-201). Milano: L&T.

Spinosa, N. (2004). *Le "storie di David e Salomone" et l'Alcazar di Madrid: Giordano o Solimena?*. Studi sul Barocco Romano, Roma.

Spinosa, N. (2018). *Francesco Solimena (1657-1747) e le arti a Napoli.* (Vol. 1, Catalogo dei dipinti). Roma:

Ugo Bozzi editore s.r.l., edizioni per la storia dell'arte.

Úbeda de los Cobos, A. (2010). Los frescos de Giordano en España. In: A. Úbeda de los Cobos (Ed.). *Luca Giordano. Técnica. Pintura mural. Actas del congreso internacional: Museo del Prado*, Madrid, February 2008 (pp. 11-20).

Urrea Fernández, J. (1977). *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid: Departamento de Historia del Arte.

Appendix of documents

1. 1703, septiembre, 10.
Noticia del encargo a Jordán de una serie de cuadros para la Capilla Real del Alcázar de Madrid. Madrid. A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Artes. Pintura. Leg. 38 (Hermoso Cuesta, 2008b, p. 80, No. 171).
Señor. Haviendo resuelto VMg. que los quadros que faltan en la Real Capilla para su entero adorno sean de la mano de Lucas Jordan por haver executado el los dos que estan puestos en ella para que todos sean conformes, hize al Maestro Mayor quetomase las medidas y lo pusiese por escripto lo qual ha echo en el papel incluso que pongo en las Reales manos de VMg. a fin de que siendo servido se le embie el Marques de Ribas al Birrey de Napoles para que ordene a Lucas Jordan execute esta obra y la remita quanto antes. VMg. mandara lo que fuere servido Madrid. y Septe. 10 de 1703.

2. 1703, septiembre, 10.
Noticia del encargo a Jordán de una serie de cuadros para la Capilla Real del Alcázar de Madrid. Madrid. A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Ar-

tes. Pintura. Leg. 38. Pinturas Septe. 10 1703 (Hermoso Cuesta, 2008b, p. 80, No. 172).
El Marqes de Villafranca. Pone en las Rl manos de VMg. el papel incluso q ha echo el Mro mor. delos quadros q faltan en la Real Capilla pa su entero adorno afin de que mandandose hacer en Naps. a Lucas Jordan serremitan quanto antes aesta Corte. Escrito al margen con otra letra: Como os parece, q assi lo he mando. A.

3. 1703, septiembre, 10.
Noticia del encargo a Jordán de cuadros para la Capilla Real del Alcázar de Madrid. Madrid. A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Artes. Pintura. Leg. 38 (Bottineau, 1956, pp. 442-443; Bottineau 1986, p. 314, nota 48; Hermoso Cuesta, 2008b, p. 80-81, No. 173).[10]
El quadro que ha de estar en la Capilla mayor donde se pone el dosel de Su Magd. en la Rl Capilla que corresponde a el Lado del Evangelio ha de tener de alto quatro varas, y dos tercias Castellanas, y de ancho quatro varas, y dos tercias, y medias. El quadro opuesto a este que corresponde ael Lado de la epistola, ha de ser del mismo tamaño assi en lo largo, como en lo ancho. En el Altar mayor al lado del Retablo de Porfido en el Lado del Evangelio se han de poner dos quadros que han de tener cada uno de Alto una Bara, y dos tercias y quatro dedos, y de ancho Bara y media; y sobre estos dos ha de ir otro quadro en circulo que ha de tener bara y media de diametro,y se entiende que estos tres ban como se demuestra al margen. En el lado de la Epistola, en el mismo altar mayor al Lado del retablo de Porfido han deir otros tres quadros del mismo tamaño, para su correspondencia. Mas se ha de hacer un quadro para la ornacina que esta en el Presbiterio a el lado de el Evangelio, que ha

[10] Hermoso Cuesta (2008) also reports that in the margins, there are two squares with a circle above them and a rectangle topped with a semicircle. These shapes illustrate the formats of the commissioned paintings (Meneghini, 2020, pp. 34, 75).

de tener de Alto tres baras y media, y de ancho una Bara, y dos tercias y quatro dedos. Mas se ha de hacer otro quadro que ha de ir sobre el Referido, que ha de ser en Semicirculo, que ha de tener de diametro una Bara y dos Tercias, y quatro dedos, y de semidiametro una Bara, y han de ir como se demuestra a el margen. Assi mismo se han de hacer otros dos quadros de el mesmo tamaño que los Passados para la ornacina correspondiente, que cae a el lado dela Epistola: se entiende que las varas y las tercias que dicen estas medidas son tomadas, y se han de hacer con la Bara Castellana. La Historia de que se han de componer estos quadros ha de ser consiguiente a los dos que estan puestos en la Capilla, de la Historia de Salomon.

4. 1710, enero, 3
Noticia de la llegada de los cuadros encargados en 1703 a Jordán para la Capilla Real del Alcázar. Madrid. A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Artes. Pintura. Leg. 38 (Hermoso Cuesta, 2008b, p. 89, No. 192).
Pinturas +
3 de Henero exmo. sor. de 1710
Al margen con otra letra: En 4 se dio aviso al Contralor pa. que se pusiese cobro? en estas Pinturas.
Las doce pinturas que faltavan para la Rl Capilla, que mando el Rey al Marques de Villena ejecutase Lucas Jordan, aque dio principio, y no pudo concluir por su fallecimiento, y que despues acavo un oficial suyo; las quales se remitieron y han estado detenidas en Alicante, se han recobrado, y puesto en el Quarto de S. Mgd. Participolo a Ve. de su Rl Orden para que con esta noticia disponga se recojan y pongan en la parte de resguardo que deven estar. Ds. gde. a Ve. ms. as. Como deseo Palº. 3 de Hen. de 1710. Marques de la Mejorada y de la Breña Al S. Condestable.

DON IOANNES À STVNICA COMES MIRANDE MARCHIO VANIEZZE VICE COMES VALDVERNE DOMINVS DOMORVM VALLANEDE ET BAZZANI, VICEREX, LOCVTENENS CAPITANEVS GENERALIS IN PSETI REGNO NEAPOLIS.

I viceré conti di Miranda e la circolazione di reliquie nella Spagna tra Cinque e Seicento

Viceroy counts of Miranda and the circulation of relics in Spain between the sixteenth and seventeenth centuries

Milena Viceconte[1]

Nel 1630 moriva María de Zúñiga y Avellaneda, nobildonna castigliana appartenente alla dinastia dei conti di Miranda (Fig. 1). Nelle sue disposizioni testamentarie, siglate nello stesso anno, stabiliva una serie di lasciti ai membri della sua famiglia e al monastero di patronato reale dell'Encarnación di Madrid, a cui aveva destinato una pregevole raccolta di reliquie quando era in vita. Tale donazione comprendeva resti sacri di importanti martiri cristiani, come il sangue di San Pantaleone di Nicomedia, che si potevano ammirare e venerare nella sontuosa cappella reliquiario che dal 1611 occupava gli ambienti posteriori all'altare della chiesa conventuale[2].

L'interesse per i corpi santi da parte della contessa di Miranda e del suo consorte, il conte Juan de Zúñiga y Avellaneda (1541-1608), va consi-

[1] Universitat de Lleida.

[2] Cfr. Sánchez Hernández, 2015.

A PAGINA 328:
Giovan Battista Rosa (bottega di), stemma del viceré conte di Miranda, miniatura tratta dal Codice di Santa Marta (1586), f. 68. Napoli, Archivio di Stato.

Fig. 1. Juan Pantoja de la Cruz (att.), ritratto della VI contessa di Miranda (1596 ca.), Madrid, Palacio de Liria. Fundación Casa de Alba | Juan Pantoja de la Cruz (att.), portrait of the Countess of Miranda (1596 ca.). Madrid, Palacio de Liria. Fundación Casa de Alba.

In 1630 María de Zúñiga y Avellaneda, a Castilian noblewoman belonging to the dynasty of the Counts of Miranda, died (Fig. 1). In her testamentary dispositions, initialed in the same year, she established a series of bequests to members of her family and to the royal patronage mona-

derato nel contesto di un più vasto fenomeno cultuale che caratterizzò diverse corti europee, specie a cavallo tra Cinque e Seicento, e che in Spagna aveva portato al trasferimento di numerose reliquie destinate a chiese e conventi sparsi per la penisola. Sviluppatosi in contrasto con la dottrina protestante, il collezionismo di reliquie si era affermato in concomitanza con la riscoperta a Roma di importanti catacombe paleocristiane, all'interno delle quali erano stati rinvenuti i resti dei primi difensori del cristianismo. La devozione verso questi personaggi, promossa mediante la diffusione di agiografie e immagini, si sublimava attraverso la venerazione dei loro resti sacri, con i quali si auspicava un ritorno al cristianesimo primitivo, "romano"[3].

Nel contesto della monarchia spagnola, è noto come questo interesse venne favorito dal sovrano Filippo II (1527-1598), il quale fu tra i più appassionati collezionisti di reliquie, di cui riconosceva potere taumaturgico e sovrannaturale. La sua raccolta consta di migliaia di resti sacri di martiri e altri illustri eroi della cristianità, ottenuti attraverso donazioni diplomatiche, ma soprattutto mediante acquisizioni effettuate in Italia, in Germania e nelle Fiandre per mezzo di agenti diplomatici, aristocratici ed ecclesiastici inviati come intermediari del re. Un tesoro dal valore inestimabile, che venne scrupolosamente catalogato e custodito negli armadi reliquiari commissionati ad hoc per il monastero di San Lorenzo de El Escorial[4].

Seguendo l'esempio del sovrano, le reliquie divennero presto un vanto delle collezioni nobiliari. Esse rappresentavano infatti uno strumento di esaltazione dello status aristocratico e al tempo stesso una manifestazione della spi-

[3] Sallmann, 1994, pp. 424-427.

[4] Cfr. Mediavilla Martín-Rodríguez Díez, 2005.

stery of the Encarnación in Madrid, to which she had destined a valuable collection of relics when she was alive. This donation included sacred remains of important Christian martyrs, such as the blood of St. Pantaleon of Nicomedia, which could be admired and venerated in the sumptuous reliquary chapel that had occupied the rooms behind the altar of the convent church since 1611[2].
The interest in holy relics on the part of the Countess of Miranda and her husband, the Count Juan de Zúñiga y Avellaneda (1541-1608), should be considered in the context of a broader cultic phenomenon that characterized several European courts, especially at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries, and that in Spain had led to the transfer of numerous relics destined for churches and convents scattered throughout the peninsula. Developing in contrast to Protestant doctrine, relic collecting had emerged in conjunction with the rediscovery in Rome of important early Christian catacombs, within which the remains of early defenders of Christianity had been found. Devotion to these figures, promoted through the dissemination of hagiographies and images, was sublimated through the veneration of their sacred remains, with which a return to primitive, "Roman" Christianity was hoped to be achieved[3].
In the context of the Spanish monarchy, it is well known how this interest was fostered by King Philip II (1527-1598), who was among the most passionate collectors of relics, whose thaumaturgic and supernatural power he recognized. His collection consists of thousands of sacred remains of martyrs and other illustrious heroes of Christendom, obtained through diplomatic donations, but mainly through acquisitions made in

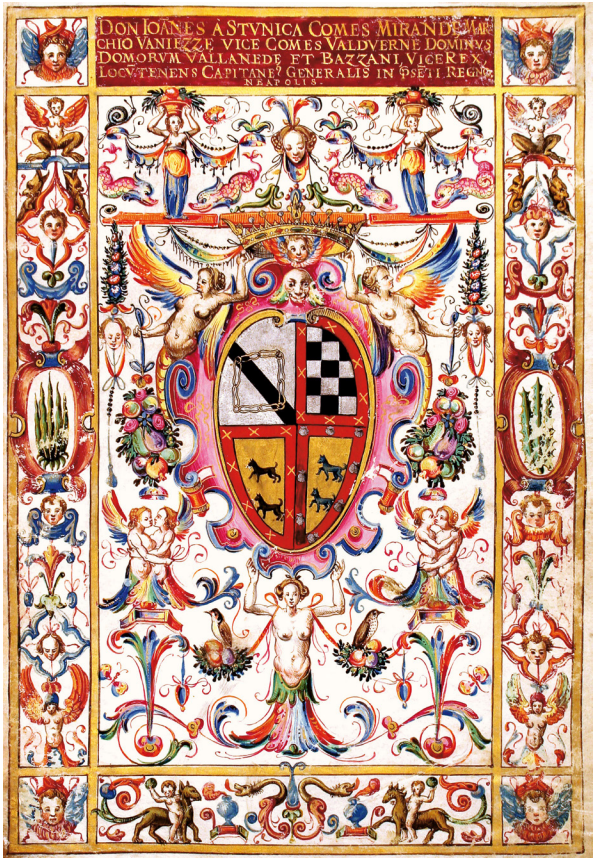


Fig. 2. Giovan Battista Rosa (bottega di), *stemma del viceré conte di Miranda*, miniatura tratta dal Codice di Santa Marta (1586), f. 68. Napoli, Archivio di Stato | Giovan Battista Rosa (workshop of), coat of arms of the viceroy Count of Miranda, miniature from the Codex of Santa Marta (1586), f. 68. Naples, Archivio di Stato.

ritualità del proprietario, specie quando venivano da questi cedute alle cappelle o ai complessi conventuali di patronato familiare, per essere venerate dalla comunità di religiosi che vi risiedevano[5]. Nell'ambito della corte asburgica, i conti di Miranda furono certamente tra i primi a aderire a questa tendenza cultuale e aristocratica, posizionandosi al livello di altri ferventi collezionisti di reliquie, tra tutti il I duca di Ler-

[5] González García, 2021 (con bibliografía | with references). Cfr. Alcalá Donegani-González García, 2023.

Italy, Germany and Flanders through diplomatic agents, aristocrats and clerics sent as intermediaries of the king. A treasure of inestimable value, which was scrupulously catalogued and kept in reliquary cabinets commissioned ad hoc for the monastery of San Lorenzo de El Escorial[4].
Following the sovereign's example, relics soon became a boast of aristocratic collections. Indeed, they represented an instrument of exaltation of high status and at the same time a manifestation of the spirituality of the owner, especially when they were given to chapels or convent of family patronage, to be venerated by the community of religious who resided there[5]. Within the Habsburg court, the Counts of Miranda were certainly among the first to adhere to this cultic and aristocratic trend, positioning themselves at the level of other fervent collectors of relics, among them the 1st Duke of Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625). To this important member in the court of Philip III, whose *valido* validator he was, we owe not only the donation of several relics to the convent of San Diego in Valladolid, which he founded in 1601 to accommodate a community of Discalced Franciscans[6], but also the bequest in 1608 of a valuable corpus of sacred remains to the convent of San Pablo in the same city[7]. Another member of the Spanish nobility who was active in the acquisition of relics was the 7th Count of Lemos Pedro Fernández de Castro (1576-1622), patron of the Benedictine monastery of Discalced Carmelite nuns in Monforte di Lemos, his homeland, where the personal collection of relics that, together with a group of religious paintings and a rich liturgical trousseau, had been obtained by the count during the years when he was viceroy of Naples (1610-1616)[8] con-

ma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625). A questa importante figura della corte di Filippo III, di cui fu il fedele valido, si deve non solo la donazione di diverse reliquie al convento di San Diego a Valladolid, da lui fondato nel 1601 per accogliere una comunità di francescani scalzi[6], ma anche il lascito, nel 1608, di un pregevole corpus di resti sacri al convento di San Pablo, nella stessa città[7]. Un altro esponente della nobiltà spagnola che si prodigò nell'acquisizione di reliquie fu il VII conte di Lemos Pedro Fernández de Castro (1576-1622), patrocinatore del monastero benedettino di carmelitane scalze di Monforte di Lemos, sua terra d'origine, ove confluì la raccolta personale di reliquie che, assieme a un gruppo di dipinti religiosi e a un ricco corredo liturgico, erano stati ottenuti dal conte negli anni in cui era viceré di Napoli (1610-1616)[8].

Per il loro singolare valore simbolico, i resti sacri erano considerati anche dei pregiatissimi doni diplomatici, da regalare a principi e reali. Tra gli episodi riguardanti i conti di Miranda, è nota la donazione fatta da María de Zúñiga nel 1623, in occasione dei festeggiamenti reali indetti da Filippo IV per celebrare la visita a Madrid dell'allora re di Scozia Carlo Stuart. Le cronache di questa cerimonia riferiscono che dopo aver partecipato a dei giochi pubblici, i due sovrani avevano effettuato una sosta presso la dimora della contessa. In tale circostanza, oltre ad allestire alcuni ambienti del palazzo al bisogno dei due invitati così speciali, la nobildonna, allora vedova, aveva pensato bene di omaggiare i monarchi facendo loro dono di alcune reliquie ritenute di grande valore, in quanto avevano scampato una sciagura occorsa nel loro viaggio da Napoli alla Spagna:

[6] Coiro, 2017.

[7] Rodríguez Diez, 2000.

[8] Cfr. Sáez González, 2012; 2023.

verged of their singular symbolic value, the sacred remains were also considered highly prized diplomatic gifts, to be given to princes and royals. Among the episodes concerning the Counts of Miranda, the donation made by María de Zúñiga in 1623, on the occasion of the royal festivities convened by Philip IV to celebrate the visit to Madrid of the then King of Scotland Charles Stuart, is well known. According to the chronicles of this ceremony, the two sovereigns had made a stop at the countess's residence after attending public games. On that occasion, in addition to fitting out some rooms of the palace to the need of the two very special guests, the noblewoman, then a widow, had seen fit to pay homage to the monarchs by making them a gift of some relics that were considered to be of great value, since they had escaped a disaster that had occurred on their journey from Naples to Spain:

> "dióles dos relicarios de inestimable valor a Su Majestad, con una mui insigne reliquia de San Felipe Apóstol, i al Señor Infante con otra de San Laurencio, que había dado a la condesa el Papa Sixto Quinto [Sic], siendo virrey de Nápoles. Y habiéndose hundido la galera en que venían, después de un año, pareció en las aguas el baúl en que iban, que conociendo ser del conde se le envió Juan Andrea Doria. Caso milagroso, i que comprueba la certidumbre de las reliquias: piadosa i discreta dádiva en tal ocasión"[9].

Episodes like this are revealing of the not only spiritual but also diplomatic value that the tangible remains of the martyred saints represented in the culture of the time. In the noblewoman's intentions, this singular religious tribute was meant to honor the monarch and his prestigious guest.

> "dióles dos relicarios de inestimable valor a Su Majestad, con una mui insigne reliquia de San Felipe Apóstol, i al Señor Infante con otra de San Laurencio, que había dado a la condesa el Papa Sixto Quinto [Sic], siendo virrey de Nápoles. Y habiéndose hundido la galera en que venían, después de un año, pareció en las aguas el baúl en que iban, que conociendo ser del conde se le envió Juan Andrea Doria. Caso milagroso, i que comprueba la certidumbre de las reliquias: piadosa i discreta dádiva en tal ocasión"[9].

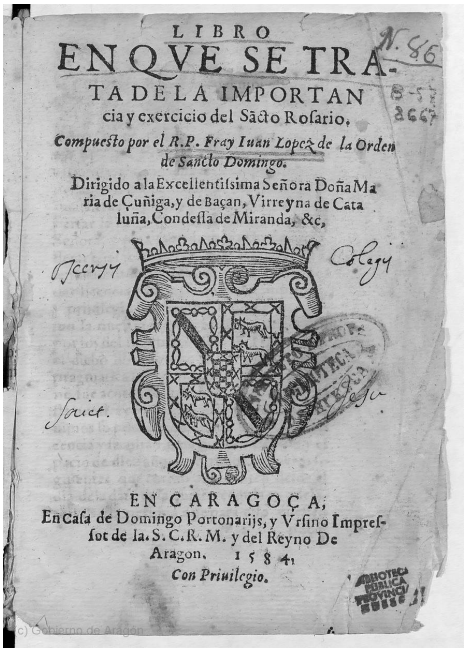
Episodi come questo sono rivelatori del valore non solo spirituale, ma anche diplomatico che i resti tangibili dei santi martiri rappresentavano nella cultura dell'epoca. Nelle intenzioni della nobildonna questo singolare omaggio religioso aveva la finalità di onorare il monarca e il suo prestigioso invitato.

Figlia primogenita di Pedro de Zúñiga (1560-1574) e di Juana Pacheco y Cabrera, María aveva ottenuto il titolo di VI contessa di Miranda del Castañar alla morte del padre nel 1574. Un anno prima, per scongiurare il pericolo dell'estinzione della casata, aveva contratto matrimonio con suo zio paterno, Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán. Tale unione avrebbe offerto alla giovane contessa la possibilità di intraprendere indirettamente la vita diplomatica, divenendo consorte di uno dei principali uomini della corte di Filippo II: inviato prima a Barcellona come viceré della Catalogna (1582-1586), e poi a Napoli come viceré dell'omonimo Regno (1586-1595), e in seguito presidente del Consiglio d'Italia (dal 1595) e presidente del Consiglio di Giustizia (dal 1599 fino alla morte nel 1608)[10].

Nella sua educazione dovettero esercitare una certa influenza la bisnonna, la III contessa di Mi-

[9] de la Peña, 1623.

[10] Cfr. Zaparaín Yáñez-Escorial Esgueva, 2017.


LIBRO
EN QVE SE TRA-
TA DE LA IMPORTAN
cia y exercicio del Sãcto Roſario.
Compueſto por el R.P. Fray Iuan Lopez de la Orden de Sancto Domingo.
Dirigido a la Excellentiſsima Señora Doña Maria de Çuñiga, y de Baçan, Virreyna de Cataluña, Condeſſa de Miranda, &c.
EN CARAGOÇA,
En Caſa de Domingo Portonarijs, y Vrſino Impreſſor de la. S. C. R. M. y del Reyno De Aragon. 1584.
Con Priuilegio.

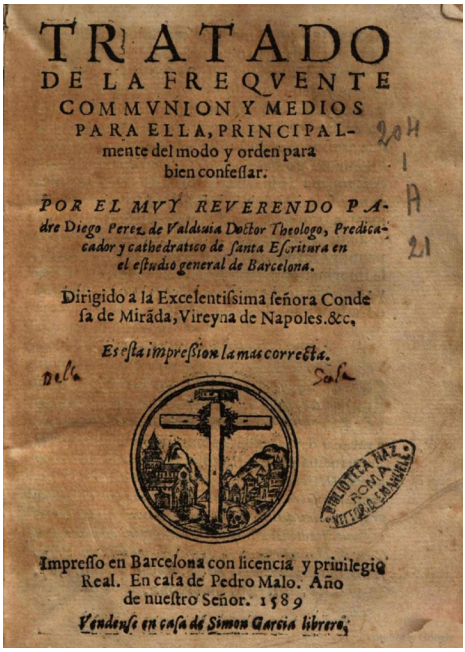

TRATADO
DE LA FREQVENTE
COMMVNION Y MEDIOS
PARA ELLA, PRINCIPALmente del modo y orden para bien confeſſar.
POR EL MVY REVERENDO PAdre Diego Perez de Valdiuia Doctor Theologo, Predicador y cathedratico de ſanta Eſcritura en el eſtudio general de Barcelona.
Dirigido a la Excelentiſsima ſeñora Condeſſa de Mirãda, Vireyna de Napoles. &c.
Es eſta impreſſion la mas correcta.
Impreſſo en Barcelona con licencia y priuilegio Real. En caſa de Pedro Malo. Año de nueſtro Señor. 1589
Vendenſe en caſa de Simon Garcia librero.

Fig. 3. Juan López de Caparroso, *Libro en que se trata de la importancia y ejercicio del Sancto Rosario.* Saragozza: en casa de Domingo Portonariis y Ursino, 1584 (a sinistra). Biblioteca Provincial de Huesca.

Fig. 4. *Tratado de la frecuente comunión y medios para ella, principalmente del modo y orden para bien confesar.* Barcellona: en casa de Pedro Malo, 1589. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

The eldest daughter of Pedro de Zúñiga (1560-1574) and Juana Pacheco y Cabrera, María had been granted the title of VI Countess of Miranda del Castañar upon her father's death in 1574. A year earlier, to avert the danger of the lineage's extinction, she had contracted marriage to her paternal uncle, Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán. This marriage would have allowed the young countess the chance to indirectly begin a new life as a diplomatic career, becoming the wife of one of the leading men at the court of Philip II: sent first to Barcelona as viceroy of Catalonia (1582-1586), and then to Naples as viceroy of that kingdom (1586-1595), and later president of the Council of Italy (from 1595) and

randa María Enríquez de Cárdenas, che in vita si era distinta per il suo generoso patrocinio nei confronti della collegiata di Peñaranda del Duero[11], ma soprattutto il prozio Gaspar de Zúñiga y Avellaneda (1511-1571), il quale aveva intrapreso la carriera religiosa, divenendo vescovo di Segovia (1550), e successivamente arcivescovo di Santiago (1558) e di Siviglia (1569). In qualità di prelato, egli aveva partecipato alle sedute del Concilio di Trento del 1551-1552 che avevano portato alla regolamentazione del culto dei corpi santi dei martiri cristiani, una circostanza questa che poté essere determinante per le inclinazioni della giovane María de Zúñiga verso le reliquie. D'altro canto, dovettero essere cruciali anche i rapporti di amicizia con religiosi in linea con le rigide dottrine riformiste, quali il predicatore domenicano Juan López de Salamanca, autore di un noto trattato dedicato ai misteri del Rosario, ma soprattutto il teologo Diego Pérez de Valdivia, discepolo del mistico Giovanni d'Avila e grande devoto del Santissimo Sacramento[12]. Confessore personale di María quando era viceregina in Catalogna, questo prelato era un acerrimo difensore del dogma dell'Immacolata Concezione. Tra le sue opere spicca un trattato sulla confessione, dedicato non a caso proprio alla nostra contessa[13] (Figg. 3-4).

Le committenze religiose degli anni napoletani

Nel novembre 1586 il conte di Miranda veniva chiamato a trasferirsi da Barcellona a Napoli per occuparsi del governo vicereale di uno dei regni più importanti della monarchia. Tale incarico, che lo vide impegnato per nove anni, diede a Juan de Zúñiga e alla sua consorte la possibilità di entrare in contatto con l'ambiente ecclesia-

[11] Cfr. Escorial Esgueva, 2019.

[12] López de Salamanca, 1584.

[13] Pérez de Valdivia, 1589.

president of the Council of Justice (from 1599 until his death in 1608)[10].
Some influence in her upbringing must have been exerted by her great-grandmother, the III Countess of Miranda María Enríquez de Cárdenas, who had distinguished herself for her generous patronage of the collegiate church of Peñaranda del Duero[11] but especially her great-uncle Gaspar de Zúñiga y Avellaneda (1511-1571), who had embarked on a religious career, becoming bishop of Segovia (1550), and later archbishop of Santiago (1558) and Seville (1569). As prelate, he had participated in the sessions of the Council of Trent in 1551-1552 that led to the regulation of the cult of the holy bodies of Christian martyrs, a circumstance that may have been instrumental in the young María de Zúñiga's inclinations toward relics. On the other hand, friendships with religious in line with strict reformist doctrines, such as the Dominican preacher Juan López de Salamanca, author of a well-known treatise devoted to the mysteries of the Rosary, but especially the theologian Diego Pérez de Valdivia, a disciple of the mystic John of Avila and a great devotee of the Blessed Sacrament, must also have been crucial[12]. María's personal confessor when she was viceregina in Catalonia, this prelate was a bitter defender of the dogma of the Immaculate Conception. Prominent among his works is a treatise on confession, dedicated not surprisingly precisely to our countess[13] (Figs. 3-4).

Religious commissions in the Neapolitan years

In November 1586 the Count of Miranda was called to move from Barcelona to Naples to take charge of the viceregal government of one of the most important kingdoms of the monar-

stico e conventuale partenopeo, e di accedere al ricchissimo patrimonio di reliquie che si conservava nelle principali chiese della città.
Per la sua profusione di reliquie "di molti gloriosi martiri", Napoli rappresentava uno dei luoghi privilegiati per il culto ai resti santi, e non solo per la presenza del sangue di San Gennaro, considerato "meraviglia di tutto il mondo" per le sue capacità prodigiose in occasione di guerre e calamità[14]. In questa città il traffico di reliquie con Roma e verso le province vicereali era particolarmente intenso, e a ciò contribuivano non solo i rapporti tra una devotissima nobiltà locale e l'influente clero partenopeo attivo presso la Santa Sede, ma anche tra i potenti ordini religiosi e le rispettive case madri, le quali fungevano da mediatrici nei processi di acquisizione delle reliquie e nel rilascio degli attestati di autenticità. In tale contesto, poteva accadere che lo stesso viceré venisse coinvolto come agente nel reperimento di spoglie sacre per il sovrano di Spagna. Nel caso del conte di Miranda, ad esempio, è documentata la vicenda della donazione di una reliquia di San Lorenzo al re Filippo II da parte del padre Giuseppe Imperato, appartenente ai chierici minori regolari, ottenuta da questi proprio grazie all'intermediazione del viceré Juan de Zúñiga[15].
Naturalmente, anche la condizione di viceregina era particolarmente propizia a consolidare i rapporti con prelati e frati per l'ottenimento di reliquie, specie quando essa era anche benefattrice di cappelle, monasteri e ospizi napoletani. A tal proposito, la contessa María si distinse particolarmente nel patrocinio di ospedali e case di accoglienza, prendendo parte in prima persona alle attività assistenziali. Celebre è la testimonianza del maestro di palazzo Miguel Diez de

[14] Tutini, 1633, p. 77. Cfr. Viceconte, 2018.

[15] Moretti, 2015, p. 510.

chy. This assignment, which saw him engaged for nine years, gave Juan de Zúñiga and his consort the opportunity to come into contact with the Neapolitan ecclesiastical and conventual milieu, and to gain access to the extremely rich patrimony of relics that were preserved in the city's main churches.

Because of its profusion of relics "of many glorious martyrs", Naples represented one of the privileged places for the worship of holy remains, and not only because of the presence of the blood of St. Gennaro, considered a "wonder of the whole world" for its prodigious abilities during wars and calamities[14]. In this city, the traffic of relics with Rome and to the viceregal provinces was particularly intense, and this was contributed not only by the relations between a devout local nobility and the influential Neapolitan clergy active at the Holy See, but also between the powerful religious orders and their respective mother houses, which acted as mediators in the processes of acquiring relics and issuing certificates of authenticity. In this context, it could happen that the viceroy himself was involved as an agent in the procurement of sacred remains for the ruler of Spain. In the case of the Count of Miranda, for example, the affair of the donation of a relic of St. Lawrence to King Philip II by the priest Giuseppe Imperato, belonging to the minor clerics regular, obtained by the latter precisely through the intermediation of viceroy Juan de Zúñiga[15] is documented.

Of course, the status of viceregina was also particularly conducive to consolidating relations with prelates and friars for obtaining relics, especially when she was also a benefactor of Neapolitan chapels, monasteries and hospices. In this regard, Countess María particularly distingui-

Aux, che con parole di encomio mostra la sua ammirazione per l'operato caritatevole della viceregina presso gli Incurabili:

> "Exercitóse, todos estos nueue años, la dicha señora condesa de Miranda en visitar hospitales, casar huérfanas, encerrar arrepentidas, socorrer viudas y en particular todos los miércoles del año, yva en persona a los Incurables, llevando consigo cuatro o cinco personas señoras tituladas, todas en competencia de quien más camas, sábanas, camissas y comida podían lleuar al dicho hospital para refresco y socorro de las pobres mugeres enfermas dél, y la misma condesa, de su propia mano, daua de comer a las mugeres más tullidas y enfermas desauciadas de la vida, mudándoles cama y camissa que lleuaba consigo. Fue ejemplo de virtud, caridad y misericordia, éstas eran las fiestas y entretenimientos en que se ocupaba esta deuotísima señora"[16].

Sebbene siano ancora poco chiare le circostanze che determinarono l'ottenimento di reliquie e gli agenti e intermediari coinvolti nelle operazioni di acquisizione, è indubbio che l'esperienza napoletana fu fondamentale per la nascita e incremento del tesoro di resti sacri di casa Zúñiga. Nel 1595, al termine del mandato vicereale, è attestato l'ingresso nelle raccolte familiari di un ricco bottino di reliquie di martiri: ben 396, provenienti da diverse diocesi europee e tutte dotate di un'attestazione dell'autenticità, convalidata da un Breve di Clemente VIII (1592-1605) in cui la contessa María constava come consegnataria[17].

Una parte di questo donativo, specificamente 114 reliquie, venne da lei donato al menzionato duca di Lerma, mentre il resto venne inviato a eccle-

[16] Antonelli, 2015, p. 138; De Mieri, 2007-2008, p. 167.

[17] Barrón García-Criado Mainar, 2015.

shed herself in the patronage of hospitals and hospices, taking a personal part in their welfare activities. Famous is the testimony of palace master Miguel Diez de Aux, who in words of praise shows his admiration for the viceregina's charitable work at the Incurables:

> "Exercitóse, todos estos nueue años, la dicha señora condesa de Miranda en visitar hospitales, casar huérfanas, encerrar arrepentidas, socorrer viudas y en particular todos los miércoles del año, yva en persona a los Incurables, llevando consigo cuatro o cinco personas señoras tituladas, todas en competencia de quien más camas, sábanas, camissas y comida podían lleuar al dicho hospital para refresco y socorro de las pobres mugeres enfermas dél, y la misma condesa, de su propia mano, daua de comer a las mugeres más tullidas y enfermas desauciadas de la vida, mudándoles cama y camissa que lleuaba consigo. Fue ejemplo de virtud, caridad y misericordia, éstas eran las fiestas y entretenimientos en que se ocupaba esta deuotísima señora"[16].

Although the circumstances that determined the obtaining of relics and the agents and intermediaries involved in the acquisition operations are still unclear, there is no doubt that the Neapolitan experience was fundamental to the birth and increase of the treasury of sacred remains of the Zúñiga household. In 1595, at the end of the viceregal mandate, the entry into the family collections of a rich haul of martyrs' relics is attested: as many as 396, coming from different European dioceses and all bearing a certificate of authenticity, validated by a Brief of Clement VIII (1592-1605) in which Countess María was recorded as consignee[17].

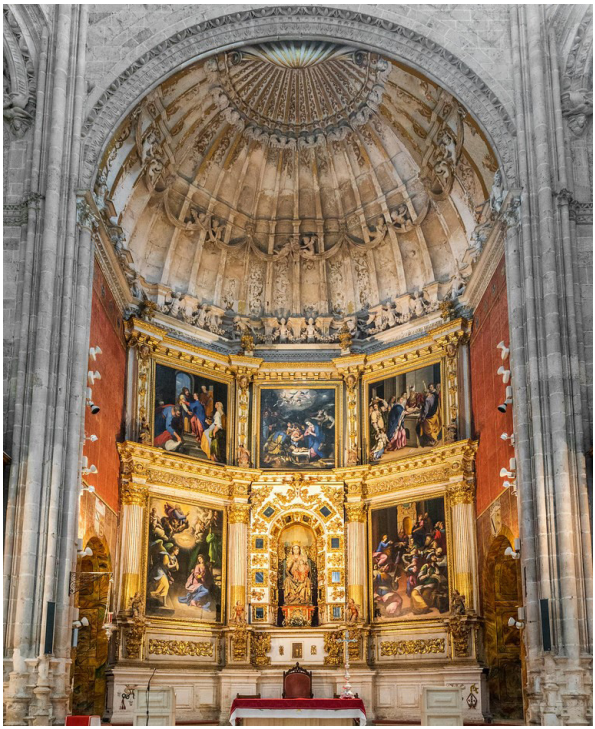


Fig. 5. Retablo mayor della chiesa del monastero di Santa María de la Vid (1591-1594). Peñaranda del Duero. © Ramón Muñoz | High altarpiece of the church of the monastery of Santa María de la Vid (1591-1594). Peñaranda del Duero. © Ramón Muñoz.

siastici spagnoli, per essere esposto nei reliquiari dei complessi religiosi dove la famiglia esercitava il suo patronato[18]. Il più rilevante era senza dubbio il monastero di Santa María de la Vid presso Peñaranda del Duero (Burgos), dove qualche anno prima Juan de Zúñiga aveva inviato da Napoli i dipinti destinati a decorare l'altare maggiore della chiesa[19] (Fig. 5). I soggetti di questi dipinti rispondevano a un programma iconografico ben preciso, incentrato su uno dei temi cari alla contessa di Miranda, quello del Santo Rosario, in particolare i misteri legati all'Immacolata Concezione di Maria e all'Incarnazione di Gesù Cristo. Rispetto agli ar-

[18] Rodríguez Diez, 2000, p. 505-506.

[19] De Mieri, 2007-2008 (con bibliografia). Oltre ad essere sede del pantheon familiare, il tempio ostentava il privilegio di esibire le insegne pontificie, ottenuto proprio grazie all'intermediazione del conte di Miranda | De Mieri, 2007-2008 (with bibliography). In addition to being the seat of the family pantheon, the temple flaunted the privilege of displaying the papal insignia, obtained thanks to the intermediation of the Count of Miranda.

Part of this donation, specifically 114 relics, was given by her to the aforementioned Duke of Lerma, while the rest was sent to Spanish clerics, to be displayed in the reliquaries of the religious complexes where the family exercised its patronage[18]. The most prominent was undoubtedly the monastery of Santa María de la Vid near Peñaranda del Duero (Burgos), where a few years earlier Juan de Zúñiga had sent from Naples the paintings intended to decorate the church's high altar[19] (Fig. 5).
The subjects of these paintings responded to a very precise iconographic program, centered on one of the favourite topics of the Countess of Miranda, such as the Holy Rosary, particularly the mysteries related to the Immaculate Conception of Mary and the Incarnation of Jesus Christ. With respect to the artists involved, these were first-rate personalities active in turn-of-the-century Naples, whom the viceroy and his wife had become acquainted with through the commissions of Prince Matteo di Capua, who was related to the Counts of Miranda in that he had married María's sister and Juan's niece[20]. Thus, around the ancient Marian icon that occupies the center of the altarpiece, we find a valuable *Annunciation* (signed and dated 1592) by Fabrizio Santafede, one of the most highly regarded painters of the period, and whom critics have identified as a possible director of the decorative campaign. The upper register is occupied by three paintings, the first of which depicts the *Visitation*, a copy made by the Spaniard Domingo Treceño of Federico Barocci's famous altarpiece that is kept at the church of Santa Maria in Vallicella in Rome. This is followed by Wenzel Coberger's *Nativity* and Giovan Battista Cavagna's *Presentation in the Temple* (dated 1591). Finally, Girolamo Imperato's

tisti coinvolti, si trattava di personalità di primo livello attive nella Napoli di fine secolo, che il viceré e la sua consorte avevano potuto conoscere attraverso le committenze del principe Matteo di Capua, imparentato con i conti di Miranda in quanto aveva sposato la sorella di María e nipote di Juan[20]. Così, attorno all'antica icona mariana che occupa il centro del retablo, troviamo una pregevole *Annunciazione* (firmata e datata 1592) di Fabrizio Santafede, pittore tra i più apprezzati del periodo, e che la critica ha individuato come possibile direttore del cantiere decorativo. Il registro superiore è occupato da tre dipinti, il primo dei quali raffigura la *Visitazione*, una copia realizzata dallo spagnolo Domingo Treceño della celebre pala di Federico Barocci che si conserva presso la chiesa di Santa Maria in Vallicella a Roma. Seguono la *Natività* di Wenzel Cobergher e la *Presentazione al Tempio* di Giovan Battista Cavagna (datata 1591). Infine, la *Disputa di Gesù nel Tempio* di Girolamo Imperato (firmata), occupa il registro inferiore e chiude idealmente la serie.

Un altro luogo legato al patronato dei conti era l'Ospedale di Nuestra Señora de la Piedad a Peñaranda del Duero. Qui era giunta un'altra opera di provenienza napoletana, destinata alla cappella dell'ospedale: una "Aspettatione della Vergine", commissionata dal viceré a un tale "Giovanni Scurs fiammingo" (da identificarsi con Jan Snyers), ma completata dal Cobergher nel 1592, in concomitanza con la realizzazione del dipinto per il retablo de La Vid[21].

In entrambi i casi, ci troviamo dinanzi a committenze di carattere religioso, mediante le quali i conti di Miranda miravano a proiettare un'immagine devota. Tale immagine era complementare a quella incentrata sul prestigio familiare

[20] De Mieri 2020.

[21] De Mieri, 2007-2008.

Fig. 6. Fabrizio Santafede, ritratto dei conti di Miranda (1596). Madrid, Palacio de Liria. Fundación Casa de Alba | Fabrizio Santafede, portrait of the counts of Miranda (1596). Madrid, Palacio de Liria. Fundación Casa de Alba.

Dispute of Jesus in the Temple (signed) occupies the lower register and ideally closes the series.

Another place linked to the patronage of the counts was the Hospital of Nuestra Señora de la Piedad in Peñaranda del Duero. Here another work of Neapolitan provenance had arrived, destined for the hospital chapel: an "Expectation of the Virgin," commissioned by the viceroy from a certain "Flemish John Scurs" (to be identified with Jan Snyers), but completed by Cobergher in 1592, at the same time as the painting for the La Vid retable[21].

In both cases, we are dealing with commissions of a religious nature, through which the Counts of Miranda aimed to project a pious image. Such an image was complementary to the one cente-

che veniva veicolata attraverso i ritratti ufficiali, come quello realizzato dal Santafede nel 1596 e attualmente conservato presso il Palazzo de Liria a Madrid (Fig. 6), di cui è documentata una copia presso le raccolte dei principi di Capua[22], e in altre tipologie di oggetti, come medaglie celebrative del viceré[23] e suppellettili di ceramica recanti le armi della casata[24].

I lasciti testamentari dei conti di Miranda ai religiosi di Peñaranda

Per comprendere la portata delle donazioni religiose di Juan de Zúñiga e della consorte María è necessario consultare i loro testamenti, che risalgono rispettivamente al 1605 e al 1630.

Nel primo caso, i lasciti più importanti beneficiarono i complessi religiosi di Peñaranda, in primis il convento francescano *Domus Dei de La Aguilera*, dove si trovava la cappella di famiglia intitolata a San Pietro Regalado, il cui prezioso altare ospitava un gruppo di reliquie giunte da Napoli al termine del periodo vicereale e che il conte aveva ottenuto dai pontefici Sisto V e Clemente VII[25] (Fig. 7). Poiché tale cappella era stata scelta come luogo di sepoltura, il conte aveva ordinato in fase testamentaria la collocazione ai piedi dell'altare di due scudi di marmo, uno per lui e uno per la moglie. Inoltre, con un gesto di grande sensibilità nei confronti della tutela del tesoro sacro da lui donato, si era premurato di approntare un vero e proprio vademecum da seguire scrupolosamente per preservare le reliquie, che non potevano essere date in prestito o essere rimosse dalla cappella, pena la scomunica. Esso comprendeva finanche delle regole di manutenzione ordinaria, mediante le quali venivano descritte le modalità in cui le reliquie dovevano essere pulite: viene

[22] De Mieri 2020, p. 306.

[23] Gaeta-De Mieri, 2015, pp. 134, 173.

[24] Ingenito 2019.

[25] Le due iscrizioni su lastre di marmo che ora si trovano nella cappella vennero collocate in un secondo momento. In quella del conte, apposta sotto i gradini dell'altare, scorre la seguente iscrizione | The two inscriptions on marble slabs that now stand in the chapel were placed at a later date. In the count's one, placed under the altar steps, runs the following inscription: AQUÍ YACE EL EXCMO. SR. D. JUAN DE ZÚÑIGA ABELLANEDA Y BAZÁN / DUQUE DE PEÑARANDA, PROPIETARIO Y CONDE DE MIRANDA / POR SU SOBRINA Y ESPOSA LA EXCMA. SRA. Dª. MARÏA DE ZÚÑIGA, / CUYO GRAN EROE FUE GENTIL HOMBRE DE CÁMARA DE SU MAJESTAD, / DE SU CONSEJO DE ESTADO Y DEL SUPREMO DE GUERRA, / VIRREY Y CAPITÁN GENERAL DEL REINO DE CATALUÑA / Y DE NÁPOLES / PRESIDENTE DE LOS SUPREMOS CONSEJOS DE ITALIA Y CASTILLA. / MURIÓ A 4 DE SEPTIEMBRE DE 1608.

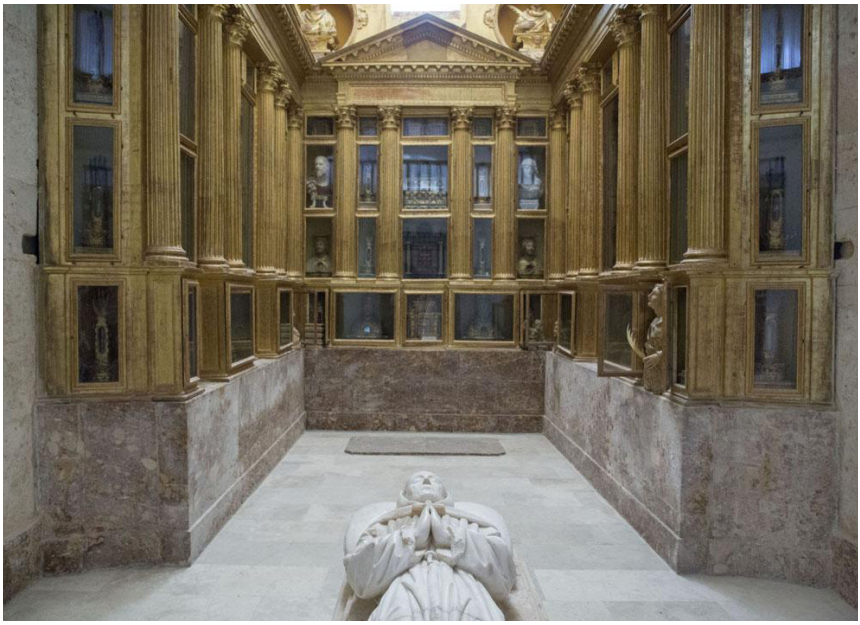


Fig. 7. Cappella della Gloria presso il convento di Domus Dei. La Aguilera (Burgos) | Chapel of Glory at the convent of Domus Dei. La Aguilera (Burgos).

red on family prestige that was conveyed through official portraits, such as the one made by Santafede in 1596 and currently preserved at the Palacio de Liria in Madrid (Fig. 6), a copy of which is documented in the collections of the princes of Capua[22], and in other types of objects, such as celebratory medals of the viceroy[23] and ceramic furnishings bearing the arms of the lineage[24].

The testamentary donations of the counts of Miranda to the religious of Peñaranda

To better understand the extent of the religious donations of Juan de Zúñiga and his wife María, it is necessary to look at their wills, which date from 1605 and 1630, respectively. In the first case, the most important bequests

esplicitato, a tal proposito, il divieto assoluto di spostare i reliquiari dal loro posto, cosa che non poteva essere fatta neanche in fase di pulizia.
L'eremo di Nuestra Señora de los Remedios e il citato opedale della Piedad erano altri luoghi religiosi beneficiati dalle volontà testamentarie del conte Juan de Zúñiga. In particolare, all'ospedale furono donate dodici tele raffiguranti apostoli e una pala (a oggi dispersa) con il Salvatore che "no los habiendo ya dado a la sazón a esta parte los cuales quiero se pongan en el claustro por su orden y al abad y religiosos de esta santa casa se le encargue los pongan y tengan con la decencia que conviene y que estén de modo que no se puedan desenganchar de las paredes"[26]. In merito a questo aspetto, la comunità decise di collocare i dipinti nella sacrestia, dove sono tuttora conservati, dal momento che il chiostro del complesso era aperto e dunque esposto costantemente alle intemperie. Analogamente, il conte lasciava al convento una croce d'oro contenente la reliquia di Sant'Andrea, che gli era stata donata nel 1587 dal Papa Sisto V mediante un breve pontificio, e ordinava la realizzazione di una croce d'argento e gesso del valore di 60 ducati, anch'essa destinata all'ospedale, da utilizzare nel giorno della santa indulgenza, ovvero quando le sante reliquie erano esposte pubblicamente[27].
Per ciò che riguarda le ultime volontà della contessa, il testamento stabiliva innanzitutto le limosine destinate diverse chiese e finalizzate a celebrare messe per onorare la sua memoria, assieme a una serie di donazioni di opere pittoriche, come ad esempio un dipinto raffigurante Santa Gertrude destinato all'abate della collegiata di Peñaranda "para que la tenga en su oratorio y se acuerde de encomendarme a Dios"[28].

[26] Archivo Histórico Provincial de Burgos, Sig. 5281/5. Fols. 113-145v.

[27] Verosimilmente a uno dei luoghi sinora menzionati erano destinate le sette "mezze figure di martiri" che compaiono in un pagamento del 1594 a Giovan Battista Vigliante, Nunzio Ferraro e Giacomo Antonio Parmese. Si veda in merito Leone de Castris, 2012 | It is likely that the seven 'half-figures of martyrs' that appear in a 1594 payment to Giovan Battista Vigliante, Nunzio Ferraro and Giacomo Antonio Parmese were destined for one of the places mentioned so far. See in this regard Leone de Castris, 2012.

[28] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Prot. 5.651.

benefited the religious complexes of Peñaranda, primarily the Franciscan convent of Domus Dei de La Aguilera, where the family chapel dedicated to St. Peter Regalado was located, whose precious altar housed a group of relics that had arrived from Naples at the end of the viceregal period and that the count had obtained from pontiffs Sixtus V and Clement VII[25] (Fig. 7). Since that chapel had been chosen as a burial place, the count had ordered in his will the placement at the foot of the altar of two marble shields, one for him and one for his wife. In addition, in a gesture of great sensitivity to the protection of the sacred treasure he had donated, he had taken care to prepare a sort of vademecum to be followed scrupulously in order to preserve the relics, which could not be lent or be removed from the chapel under penalty of excommunication. It even included rules of routine maintenance, by which the ways in which the relics were to be cleaned were described: the absolute prohibition of moving the reliquaries from their place, which could not be done even during cleaning, is made explicit in this regard.

The hermitage of Nuestra Señora de los Remedios and the aforementioned Hospital de La Piedad were other religious places benefited by the testamentary wishes of Count Juan de Zúñiga. In particular, twelve canvases depicting apostles and an altarpiece (now dispersed) with the Savior were donated to the hospital that "no los habiendo ya dado a la sazón a esta parte los cuales quiero se pongan en el claustro por su orden y al abad y religiosos de esta santa casa se le encargue los pongan y tengan con la decencia que conviene y que estén de modo que no se puedan desenganchar de las paredes"[26]. Regarding

Donazioni al monastero dell'Encarnación: la reliquia di San Pantaleone

I donativi più importanti erano tuttavia destinati non già ai templi di famiglia situati a Peñaranda, ma a uno dei più importanti istituti conventuali di Madrid: il monastero dell'Encarnación, sede della comunità di monache agostiniane recollette, fondato da Filippo III e Margherita d'Austria nel 1611. Si tratta prevalentemente di immagini religiose e di oggetti devozionali, ovvero "dos cuadros de Nuestra Señora de la Encarnación y del Ángel, con sus marcos negros que yo tengo per la devoción que me han causado y por la de su propia advocación, y suplico a todas". Alla madre Mariana de Jesús, priora del convento, donava invece "una imagen, con su marco, de San Francisco de Padua".

La predilezione per questo luogo da parte della contessa radica nel fatto che l'ultima della progenie (due figli e due figlie) di Juan y María de Zúñiga era stata una delle prime monache dell'istituto, prendendo i voti il 21 marzo 1611 con il nome di Aldonza del Santissimo Sacramento. È a lei dunque che la contessa lasciava alcuni oggetti personali come la scrivania che "está en mi celdilla, por haber gustado yo de tener en él mis papeles", o ancora "la mesilla de jaspe en que está, y el candelero de plata que suele alumbrar encima, y una imagen que está en mi celdilla de Nuestra Señora con una cabeza de su hijo en los brazos, de medio cuerpo, y cuando lo vea le suplico se acuerde de encomendarme a Dios". Analogamente, suor Aldonza riceveva dalla madre altri oggetti religiosi cari alla devota madre, quali il crocifisso che si trovava sulla testiera del suo letto e l'inginocchiatoio del suo oratorio, "con los libros de devoción que tiene, y el Cristo de busto que está junto a él"[29].

[29] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Prot. 5.651.

this aspect, the community decided to place the paintings in the sacristy, where they are still kept today, since the cloister of the complex was open and therefore constantly exposed to the weather. Similarly, the count left to the convent a golden cross containing the relic of St. Andrew, which had been given to him in 1587 by Pope Sixtus V through a papal brief, and ordered the making of a silver and plaster cross worth 60 ducats, also destined for the hospital, to be used on the day of the holy indulgence, that is, when the holy relics were publicly exposed[27].

In terms of the countess' last will and testament, the will first and foremost established limosine destined for various churches and aimed at celebrating masses to honor her memory, along with a series of donations of pictorial works, such as a painting depicting *St. Gertrude* destined for the abbot of the collegiate church of Peñaranda "para que la tenga en su oratorio y se acuerde de encomendarme a Dios"[28].

Donations to the Encarnacion Monastery: the relic of St. Pantaleon

The most important donations, however, were destined not to the family temples located in Peñaranda, but to one of the most important conventual institutions in Madrid: the Monastery of the Encarnación, home of the community of Augustinian Recollect nuns, founded by Philip III and Margaret of Austria in 1611. These are mainly religious images and devotional objects, namely "dos cuadros de Nuestra Señora de la Encarnación y del Ángel, con sus marcos negros que yo tengo per la devoción que me han causado y por la de su propia advocación, y suplico a todas." To Mother Mariana de Jesús, prioress of the con-

Il fatto che in queste ultime disposizioni non si faccia alcun riferimento a reliquie non deve trarre in inganno: la contessa aveva infatti già fatto al monastero un importante donativo quando era in vita. Ad attestarlo è il religioso Luis Muñoz in un testo di carattere biografico intitolato *Vida de la venerable Madre Mariana de S. Joseph* (Madrid, 1645) e dedicato alla prima madre priora del monastero, venuta a mancare nel 1638[30]. Nell'opera, che riprende in buona parte un resoconto del 1639 di Isabel de la Cruz, appaiono più volte menzionate sia suor Aldonza, che nel frattempo era divenuta nuova priora del monastero, e sia sua madre María de Zúñiga, elogiata dall'autore proprio per le generose donazioni di reliquie. A tal proposito, questi ricorda che nel monastero viveva anche una nipote della contessa, la figlia del secondogenito Diego e di Francisca de Sandoval (figlia del duca di Lerma), che invero aveva fatto il suo ingresso nel monastero dopo la morte della nonna, nel 1633, prendendo il nome di María de Jesús.
Vale la pena riportare uno stralcio della descrizione della cappella reliquiario, in quanto contiene informazioni preziose in merito all'operato di suor Aldonza nell'allestimento iniziale della cappella e sul suo ammodernamento in seguito alle donazioni di sua madre:

> "Sancta Sanctorum, esto es el Relicario, que solo gozan las religiosas y las personas a quien dan los Reyes licencia cuando entran en el convento. El Relicario es una pieza cuadrada detrás del Altar mayor de la Iglesia. [...] débese gran parte del aumento de este Relicario a la Madre Aldonza del Santísimo Sacramento, que como supo ofrecerse toda a Dios, ha procurado en todos tiempos con el corazón e con

[30] Muñoz, 1645.

vent, she donated instead "una imagen, con su marco, de San Francisco de Padua."
The countess' predilection for this place is rooted in the fact that the last of the progeny (two sons and two daughters) of Juan y María de Zúñiga had been one of the first nuns of the institute, taking her vows on March 21, 1611 with the name Aldonza del Santissimo Sacramento. It was to her, therefore, that the countess left some personal items such as the desk that "está en mi celdilla, por haber gustado yo de tener en él mis papeles," or again "la mesilla de jaspe en que está, y el candelero de plata que suele alumbrar encima, y una imagen que está en mi celdilla de Nuestra Señora con una cabeza de su hijo en los brazos, de medio cuerpo, y cuando lo vea le suplico se acuerde de encomendarme a Dios." Similarly, Sister Aldonza received from her mother other religious objects, such as the crucifix that was on the headboard of her bed and the kneeler in her oratory, "con los libros de devoción que tiene, y el Cristo de busto que está junto a él"[29].
The fact that no reference is made to relics in these latter provisions should not mislead: the countess had in fact already made an important donation to the monastery when she was alive. This is attested by the religious Luis Muñoz in a biographical text entitled *Vida de la venerable Madre Mariana de S. Joseph* (Madrid, 1645) and dedicated to the first mother prioress of the monastery, who passed away in 1638[30]. According to this witness, which largely reproduces a 1639 account by Isabel de la Cruz, both Sister Aldonza, who in the meantime had become the new prioress of the monastery, and her mother María de Zúñiga, praised by the author precisely for her generous donations of relics, appear seve-

> las obras ofrecer a su Señor dadivas grandes. Ayudó mucho a esta liberalidad la Condesa de Miranda su madre, que después de sus días dejó cosas de mucha estima para la profesión de su nieta la Madre María de Jesús. Hizo la Madre Aldonza el empleo con la grandeza de ánimo que pedía la ocasión, y de más de las muchas cosas que dio para el altar y sacristía, puso otras en el Relicario muy ricas y curiosas. [...] Son también dadiva de esta ocasión otros dos relicarios grandes todos de plata con unas hermosas laminas con reliquias y piedras"[31].

Tra le reliquie giunte al convento grazie alle donazioni della contessa, meritano particolare attenzione quelle di San Pantaleone, che oggi si possono ammirare nell'armadio della parete destra della cappella, all'interno di un reliquiario troncopiramidale di fattura moderna[32]. Tali resti del santo consistono in un frammento osseo e soprattutto in un'ampolla contente il sangue di Pantaleone, una reliquia queste considerata "viva" dal momento che, come accade per altri resti di sangue di martiri cristiani, è in grado di liquefarsi una volta all'anno, in concomitanza con le festività del santo (Fig. 8).

La leggenda vuole che Pantaleone di Nicomedia cadde vittima delle persecuzioni di Diocleziano, venendo decapitato il 27 luglio 305. In tale occasione, il suo sangue sarebbe stato raccolto dai fedeli e conservato in piccole ampolle destinate a circolare per tutta l'Europa cristiana. In Italia giunsero i resti più importanti, in particolare nella cittadina di Ravello (nei pressi di Amalfi), dove nel secolo XI venne portata un'ampolla dai mercanti amalfitani in ritorno da Costantinopoli. È questa la reliquia meglio documentata per quanto riguarda il fenomeno della liquefa-

[31] Muñoz, 1645.

[32] Martín, 2015.

ral times. In this regard, he recalls that a granddaughter of the countess also lived in the monastery, the daughter of the second son Diego and Francisca de Sandoval (daughter of the duke of Lerma), who indeed had entered the monastery after her grandmother's death in 1633, taking the name María de Jesús.

It is useful to quote an excerpt from the description of the reliquary chapel, as it contains valuable information regarding Sister Aldonza's work in the initial setting up of the chapel and its modernization following her mother's donations:

> "Sancta Sanctorum, esto es el Relicario, que solo gozan las religiosas y las personas a quien dan los Reyes licencia cuando entran en el convento. El Relicario es una pieza cuadrada detrás del Altar mayor de la Iglesia. [...] débese gran parte del aumento de este Relicario a la Madre Aldonza del Santísimo Sacramento, que como supo ofrecerse toda a Dios, ha procurado en todos tiempos con el corazón e con las obras ofrecer a su Señor dadivas grandes. Ayudó mucho a esta liberalidad la Condesa de Miranda su madre, que después de sus días dejó cosas de mucha estima para la profesión de su nieta la Madre María de Jesús. Hizo la Madre Aldonza el empleo con la grandeza de ánimo que pedía la ocasión, y de más de las muchas cosas que dio para el altar y sacristía, puso otras en el Relicario muy ricas y curiosas. [...] Son también dadiva de esta ocasión otros dos relicarios grandes todos de plata con unas hermosas laminas con reliquias y piedras"[31].

Among the relics that came to the convent thanks to the countess's donations, those of St. Pantaleon, which today can be admired in the closet

Fig. 8. Reliquiario di San Pantaleone. Madrid, Monasterio de la Encarnación. © Patrimonio Nacional | Monastery of La Encarnación. © Patrimonio Nacional

zione, che risulta documentato a partire dal 1577[33]. Ad ogni buon conto, sappiamo che la comunità monastica dell'Encarnación accolse con particolare giubilo questa donazione, introducendo le reliquie nelle pratiche devozionali ordinarie e aggiungendo il 27 luglio al calendario delle feste del monastero. Nell'opera di Luis Muñoz già menzionata, viene ricordato come la straordinarietà di

[33] Caserta, 2009. Altre reliquie si trovano ad Amalfi (cattedrale), e a Bari, nella cui cattedrale è attestata sin dal 1590 un'ampolla con sangue. Fuori dai confini del Regno, sono attestate reliquie a Roma (nella chiesa di Santa Maria in Vallicella), a Venezia (Basilica di San Marco), e in altre città come Lucca, Lanciano, Limbadi, Montauro e Vallo della Lucania | Caserta, 2009. Other relics are found in Amalfi (cathedral), and in Bari, in whose cathedral an ampulla with blood is attested since 1590. Outside the borders of the kingdom, relics are attested in Rome (in the church of Santa Maria in Vallicella), in Venice (Basilica of San Marco), and in other cities such as Lucca, Lanciano, Limbadi, Montauro and Vallo della Lucania.

on the right wall of the chapel, inside a truncated pyramidal reliquary of modern workmanship[32], deserve special attention. These remains of the saint consist of a bone fragment and especially an ampulla containing Pantaleon's blood, a relic these considered "alive" since, as is the case with other blood remains of Christian martyrs, it is able to liquefy once a year, coinciding with the saint's feast days (Fig. 8).

Legend has it that Pantaleon of Nicomedia fell victim to Diocletian's persecutions, being beheaded on July 27, 305. On that occasion, his blood would be collected by the faithful and preserved in small ampullae destined to circulate throughout Christian Europe. The most important remains arrived in Italy, notably in the town of Ravello (near Amalfi), where an ampulla was brought by Amalfi merchants returning from Constantinople in the 11th century. This is the best-documented relic with regard to the phenomenon of liquefaction, which has been documented since 1577[33]. In any case, we know that the monastic community of the Encarnación welcomed this donation with particular jubilation, introducing the relic into their ordinary devotional practices and adding July 27 to the monastery's calendar of holidays. In Luis Muñoz's work already mentioned, it is recalled how the extraordinariness of this relic stemmed not only from its ability to pass from a solid to a liquid state once a year, but also from the fact that it had been lost during the sea crossing from Naples to Spain, later being miraculously found:

> "una arquita de plata con reliquias de unos santos mártires, que, librándose de las voraces ondas del mar, habiendo parecido lo restante del navío, perdidas de mucho tiem-

questa reliquia derivava non solo dalla capacità di passare da uno stato solido a uno liquido una volta all'anno, ma anche dal fatto che essa era andata dispersa durante la traversia in mare da Napoli alla Spagna, venendo poi miracolosamente ritrovata:

> "una arquita de plata con reliquias de unos santos mártires, que, librándose de las voraces ondas del mar, habiendo parecido lo restante del navío, perdidas de mucho tiempo, llegaron solas a salvamento, y en su compañía se halló también una reliquia de San Pantaleón mártir, es una ampollita de cristal, guarnecida de oro con sangre del mártir. Se ve todo el año quaxada; el día de su martirio se derrite con milagro continuado"[34].

Nel corso del Seicento, il culto a San Pantaleone attraverso l'adorazione del suo sangue divenne un tratto distintivo della spiritualità delle monache agostiniane, specie quando, alla fine del secolo, una serie di analisi effettuate sulla reliquia accertarono l'autenticità del fenomeno della liquefazione[35] (Fig. 9).

Sfortunatamente, le testimonianze d'archivio non chiariscono le circostanze di acquisizione da parte della contessa dell'ampolla miracolosa, ciò nondimeno, è lecito supporre una provenienza napoletana, tenendo conto che anche nella capitale del regno il sangue di San Pantaleone era oggetto di particolare venerazione. La sua natura di reliquia viva, dal forte valore identitario, la accomunava ai resti sacri appartenenti ad altre figure di martiri decapitati. In merito alla "magnificenza delle sante e venerande reliquie" conservate a Napoli, il cronista Giulio Cesare Capacccio riconosceva particolare importanza proprio ai "sangui meravigliosissimi" di San Gennaro, San Giovanni Battista,

[34] Muñoz, 1645.

[35] *Información sobre la licuación de la sangre del glorioso mártir de San Pantaleón* (1730). Cfr. Sánchez Hernández, 2015.

> po, llegaron solas a salvamento, y en su compañía se halló también una reliquia de San Pantaleón mártir, es una ampollita de cristal, guarnecida de oro con sangre del mártir. Se ve todo el año quaxada; el día de su martirio se derrite con milagro continuado"[34].

During the seventeenth century, the worship of St. Pantaleon through the adoration of his blood became a hallmark of the spirituality of Augustinian nuns, especially when, at the end of the century, a series of analyses performed on the relic ascertained the authenticity of the phenomenon of liquefaction[35] (Fig. 9).

Unfortunately, archival evidence does not clarify the circumstances of the countess's acquisition of the miraculous ampulla, nonetheless, it is safe to assume a Neapolitan provenance, taking into account that even in the capital of the kingdom the blood of St. Pantaleon was the object of particular veneration. Its nature as a living relic, with a strong identity value, put it in common with the sacred remains belonging to other figures of beheaded martyrs.

With regard to the "magnificence of the holy and venerable relics" preserved in Naples, chronicler Giulio Cesare Capacccio acknowledged particular importance precisely to the "marvelous sangui" of St. Gennaro, St. John the Baptist, St. Patrick, St. Nicholas of Tolentino, and our own St. Pantaleon, whose relics were adored in various churches in the city[36]. In embodying the sanctity of the early Christian martyrs, they represented a sure bulwark for the Neapolitan people against all adversity, helping to celebrate the image of a capital city, "populated and filled with the bodies and relics of saints"[37] and thus an absolute example of *urbs*

Fig. 9. Carlos Casanova, San Pantaleone (seconda metà del XVIII secolo). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando | Carlos Casanova, Saint Pantaleon (second half of the 18th century). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Santa Patrizia, San Nicola da Tolentino, e del nostro San Pantaleone, le cui reliquie erano adorate in diverse chiese della città[36]. Nell'incarnare la santità dei primi martiri cristiani, esse rappresentavano un sicuro baluardo per il popolo napoletano contro ogni avversità, contribuendo a celebrare l'immagine di una capitale, "popolata e piena di corpi e reliquie di santi"[37], e dunque esempio assoluto di *urbs sanguinum*[38].
Sulla base di tali considerazioni, è ragionevole ipotizzare che le reliquie donate all'Encarna-

[36] Capaccio, 1882, pp. 26-27.

[37] Braccini, 1632, p. 33.

[38] Tertulliano, Apologeticum, 50, 130. Cfr. Hills, 2016.

sanguinum[38]. Based on these considerations, it is reasonable to assume that the relics donated to the Encarnación were acquired by the countess during her years in Naples. It is possible, in particular, that they are a fragment of those documented at the churches of San Gregorio Armeno, Purgatorio or Santissima Concezione. Regarding the latter, we know that the relics preserved consisted of a bone fragment and an ampulla of blood. Both had been donated by the cloth merchant and fervent devotee Giovan Antonio Scodes, remembered in the sources precisely for his passion for relics[39].

> "l'aveva tutte collocate in una camera di sua casa, adornata a guisa di piccolo, ma famoso oratorio [...] dove andavano tutti i signori Viceré con le signore mogli, principi e principesse e qualsivoglia signore forestiero, prelati e cardinali, ammirando tanta divota curiosità in un secolare, e tante e belle e ricche cose"[40].

While waiting for new documentary evidence to clarify the matter, confirming the hypothesis of a Neapolitan provenance of the relics of the Encarnacion, it is safe to assume that the Countess of Miranda was likely able to visit this private oratory in her capacity as viceregina, and thus to be fascinated by the relics preserved there, including perhaps the very blood of the martyr Pantaleon.

ción siano state acquisite dalla contessa durante gli anni trascorsi a Napoli. È possibile, in particolare, che siano un frammento di quelle documentate presso le chiese di San Gregorio Armeno, del Purgatorio o della Santissima Concezione. In merito a quest'ultima, sappiamo che le reliquie conservate consistevano in un frammento osseo e in un'ampolla di sangue. Entrambi erano stati donati dal mercante di panni e fervente devoto Giovan Antonio Scodes, ricordato dalle fonti proprio per la sua passione per le reliquie[39]:

> "l'aveva tutte collocate in una camera di sua casa, adornata a guisa di piccolo, ma famoso oratorio [...] dove andavano tutti i signori Viceré con le signore mogli, principi e principesse e qualsivoglia signore forestiero, prelati e cardinali, ammirando tanta divota curiosità in un secolare, e tante e belle e ricche cose"[40].

In attesa che nuove attestazioni documentarie possano chiarire la faccenda, confermando l'ipotesi di una provenienza napoletana delle reliquie dell'Encarnación, è lecito supporre che la contessa di Miranda poté verosimilmente visitare questo oratorio privato in qualità di viceregina, e dunque subire il fascino delle reliquie lì conservate, tra cui forse proprio il sangue del martire Pantaleone.

[39] Greco, 2018.

[40] Capaccio, 1631.

Bibliografia

Alcalá Donegani, L.E., González García, J.L. (a cura di). (2023). *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid: Akal.

Antonelli, A. (a cura di). (2015). *Cerimoniale del viceregno spagnolo di Napoli 1503-1622*. Napoli: Arte'm.

Barrón García, A.A., Criado Mainar, J. (2015). Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja. *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVIII, 73-113.

Braccini, G.C. (1632). *Dell'incendio fattosi nel Vesuvio*. Napoli: per Secondino Roncagliolo.

Capaccio, G.C. (1631). *Descrittione della padronanza di S. Francesco di Paola nella cita' di Napoli. E della festiuita fatta nella translatione della reliquia del suo corpo dalla chiesa di S. Luigi alla cappella del tesoro nel Duomo*. Napoli: per Egidio Longo.

Capaccio, G.C. (1882). *Descrizione di Napoli 1607-1608*. Napoli: Giannini.

Caserta, C. (a cura di). (2009). *Pantaleone da Nicomedia: santo tra cielo e terra. Reliquie, culto, iconografia*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

Coiro, L. (2017). Los relicarios del convento de San Diego de Valladolid. In Mauro, I., Viceconte M., Palos, J. L. (a cura di). *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco* (173-174). Barcellona: UB Edicions.

de la Peña, J.A. (1623). *Relación de las Fiestas Reales, y ivego de cañas, qve la Magestad Catolica del Rey nuestro señor hizo a los veynte y vno de Agosto deste presente año, para honrar y festejar los tratados desposorios del serenissimo Principe de Gales, con la señora Infanta doña María de Austria*. Madrid: por Juan González.

De Mieri, S. (2007-2008). A proposito del retablo mayor della chiesa di Santa María de La Vid (Burgos), e di un ritratto romano di Wenzel Coberger. *Confronto*, 10/11, 160-183.

De Mieri, S. (2020). Matteo di Capua e l'ambiente artistico partenopeo. In Zezza, A. (a cura di). *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca* (295-309). Roma: Officina Libraria.

Escorial Esgueva, J. (2019). Los III condes de Miranda y sus fundaciones religiosas: entre el recuerdo familiar y la exaltación del linaje. *Ars longa: cuadernos de arte*, 28, 109-122.

Gaeta, L., De Mieri, S. (2015). *Intagliatori incisori scultori sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*. Galatina: Congedo Editore.

González García, J.L. (2021). «Celestiales tesoros». Coleccionismo y circulación de reliquias en la Monarquía Hispánica. In Arias Martínez, M. (a cura di). *Extraña devoción. De reliquias y relicarios* (61-75). Valladolid: Ministerio de Cultura y Deporte - Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura.

Greco, S. (2018). Riflessioni su un reliquiario napoletano in ebano e avorio del 1598 per Giovan Antonio Scodes. *Confronto*, nuova serie, 1, 104-122.

Hills, H. (2016). *The matter of miracles. Neapolitan baroque architecture and sanctity*. Manchester: Manchester University Press.

Ingenito, E. (2019). Francesco Patanazzi (bottega di), Caraffa con stemma del viceré Juan de Zúñiga, conte di Miranda. In Antonelli, A. (a cura di). *Cerimoniale del viceregno spagnolo di Napoli 1535-1637* (544-545). Napoli: Art'm.

Leone de Castris, P.L. (2012). Verità istorica, realismo, fasto, decoro, nobiltà ed emulazione del metallo prezioso: fortuna e caratteri di statue e busti-reliquiario a Napoli e nelle province tra fine Cinquecento e inizio Seicento. In Fidanza, G.B., Speranza, L., Valenzuela, M. (a cura di). *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo* (161-170). Roma: De Luca.

Martín, Fernando A. (2015). Relicario de San Pantaleón. In Sánchez Hernández, M.L. (a cura di). *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid* (152-153). Madrid: Patrimonio Nacional.

Mediavilla Martín, B., Rodríguez Díez, J. (a cura di). (2005). *Las Reliquias del Real Monasterio del Escorial: documentación hagiográfica*. 2 vols. El Escorial: Ediciones Escurialenses.

López de Salamanca, J. (1584). *Libro en que se trata de la importancia y ejercicio del Sancto Rosario. Compuesto por el R.P. Fray Juan López de la Orden de Sancto Domingo. Dirigido a la Excelentísima Señora Dona Maria de Zúñiga y de Bazán, Virreina de Cataluña, Condesa de Miranda*. Saragozza: en casa de Domingo Portonariis y Ursino impresor de la S.C.R.M. y del Reino de Aragón.

Moretti, M. (2014). Influssi spagnoli nell'arte e nella spiritualità caracciolina del Seicento: Ma-

drid, Roma e il ducato di Urbino. In Anselmi, A. (a cura di), *I Rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica* (508-536). Roma: Gangemi Editore.

Pérez de Valdivía, D. (1589). *Tratado de la frecuente comunión y medios para ella, principalmente del modo y orden para bien confesar. Por el Muy Reverendo Padre Diego Pérez de Valdivia Doctor teólogo, predicador y catedrático de Santa Es en el estado general de Barcelona. Dirigido a la Ecelentisima señora Condesa de Miranda, virreina de Nápoles*. Barcellona: en casa de Pedro Malo.

Sáez González, M. (2012). *Del reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo XVII en madera*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.

Sánchez Hernández, M.L. (a cura di). (2015). *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.

Soler Navarro, A. (2009). *El Ducado de Peñaranda, su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga* (tesi di dottorato). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Rodríguez Diez, J. (2000). Dos memorias escurialenses inéditas sobre reliquias del monasterio de San Pablo de Valladolid. *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana*, 213, 485-528.

Tutini, C. (1633). *Memorie della vita, miracoli, e culto di San Gianuario Martire vescovo di Benevento*

e principal protettore della Città di Napoli. Napoli: per Ottavio Beltrano.

Viceconte, M. (2018). La circulación de reliquias y relicarios napolitanos en España: devoción, mecenazgo, coleccionismo. In Serrano Martín, E., Gascón Pérez, J. (a cura di). *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico de Fernando el Católico al siglo XVIII* (1019-1031). Saragozza: Diputación Provincial de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".

Zaparaín Yáñez, M.J., Escorial Esgueva, J. (2017). María de Zúñiga y Avellaneda, VI condesa de Miranda. Linaje, promoción artística y devoción en los umbrales del Barroco. In María del Amor Rodríguez Miranda, M., Peinado Guzmán, J.A. (a cura di). *El Barroco: Universo de Experiencias* (203-226). Cordova: Asociación Hurtado Izquierdo - Ayuntamiento de Córdoba.

Zaparaín Yáñez, M.J., Escorial Esgueva, J. (2018). Los VI Condes de Miranda y sus relaciones artísticas con Italia. Poder, memoria y Piedad. Aproximación a su estudio. In Holguera Cabrera, A., Prieto Ustio, E., Uriondo Lozano, M. (a cura di). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América* (618-633). Siviglia: Universidad de Sevilla.

Credits
Le ricerche alla base di questo articolo sono state condotte nel quadro del progetto di ricerca *Poder y Represesentaciones en la Edad Moderna*,

finanziato dal *Ministerio de Ciencia e Innovación de España* (PID2020-115565GB-C21). Una parte dei risultati sono stati presentati al seminario di studio *Hispania Sacra. Reliquias identitarias en la España altomoderna* tenutosi presso l'Universidad Autónoma de Madrid l'8 novembre 2019 | This work has been supported by the research project Poder y Represesentaciones en la Edad Moderna, funded by the Ministerio de Ciencia e Innovación de España (PID2020-115565GB-C21). Some of the results has been presented at the seminar Hispania Sacra. Reliquias identitarias en la España altomoderna held at the Universidad Autónoma de Madrid on November 8, 2019.

ABSTRACT

Nuovi strumenti storiografici per un 'disegno' della Napoli vicereale

Alfredo Buccaro[1]

Nel corso dei due secoli del viceregno spagnolo, la capitale del Mezzogiorno si sviluppa in assenza di un piano urbanistico, dal momento che quello di don Pedro de Toledo risulta finalizzato a intenti meramente strategico-militari.
Sicché l'immagine della capitale vicereale risulta soltanto in parte rappresentata nell'iconografia ufficiale prodotta tra il volgere del Cinquecento e la prima metà del Settecento: un più approfondito esame dell'evoluzione del disegno urbano può invece essere svolto attraverso le cosiddette mappe 'pre-catastali'. Grazie a tale repertorio cartografico è possibile ricostruire l'immagine della città che, oltre al massimo consumo degli spazi disponibili all'interno della cinta muraria, vede la nascita di una 'città altra' nei borghi. Nei progetti di ricerca recentemente promossi dal Centro CIRICE dell'Università di Napoli Federico II nell'ambito della *Digital Urban History* è stato possibile il confronto in ambiente GIS tra le planimetrie di archivio e i rilievi della città fino al volgere del XIX secolo. In particolare, è stata elaborata una 'mappa della città vicereale' che offre un quadro di estremo interesse ai fini della comprensione della logica aggregativa e della tipologia degli insediamenti nelle diverse parti della città storica, dentro e fuori le mura, a fronte della politica urbanistica 'ufficiale' del governo spagnolo.

[1] Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Architettura, alfredo.buccaro@unina.it

New historiographical tools for a 'drawing' of viceregal Naples

During the two centuries of the Spanish viceroyalty, the capital of the Mezzogiorno developed in the absence of an urban plan, since that of don Pedro de Toledo turns out to be aimed at merely strategic-military intentions. The image of the viceregal capital turns out to be only partially represented in the official iconography produced between the turn of the sixteenth century and the first half of the eighteenth century: a more in-depth examination of the evolution of the urban design can instead be carried out through the so-called 'pre-catastral' maps. Thanks to this cartographic repertoire, it is possible to reconstruct the image of the city, which, in addition to the maximum consumption of available space within the city walls, saw the emergence of an 'other city' in the boroughs. In research projects recently promoted by the CIRICE Center of the University of Naples Federico II as part of "Digital Urban History", it has been possible to compare archival plans and surveys of the city up to the turn of the 19th century in a GIS environment. In particular, a 'map of the viceregal city' was drawn up that offers a picture of extreme interest for the purposes of understanding the aggregative logic and typology of settlements in the different parts of the historic city, inside and outside the walls, in the face of the 'official' urban planning policy of the Spanish government.

Concretezza costruttiva e esito sull'immagine della città delle opere pubbliche di Pedro Antonio de Aragón viceré di Napoli dal 1666 al 1672

Maria Teresa Como[1]

Nei sei anni da viceré di Napoli (1666-1672) Pedro Antonio Ramón Folch de Cardona si impegnò in modo significativo nella realizzazione in tempi sensibilmente brevi di opere pubbliche e di assistenza per la città. L'Armeria allestita in Castel Nuovo, la Darsena per l'adeguamento del porto, l'Ospizio sulle colline per i poveri senza dimora, il Quartiere militare a presidio in capo alla punta sul mare del Monte Echia, l'Eremo di Suor Orsola alle sue pendici a protezione della città e del regno, e i bagni termali dei Campi Flegrei per la salute pubblica, sono le sei principali opere di Stato, così elencate nel frontespizio del testo elogiativo l'Ospizio per i poveri. Le opere furono celermente insediate in monumenti e luoghi nevralgici dell'affaccio sul golfo della città, come segni della sua immagine storica relazionati a forme e preesistenze. Il loro celere, agevole, ma efficacemente rappresentativo, completamento fu possibile grazie ad una semplificazione spregiudicata dei processi e adattando strutture preesistenti con povere tecniche costruttive e decorative a surrogato delle più nobili. L'esame delle opere nella concretezza di volumi e parti architettoniche realizzati, nelle specifiche attività costruttive messe in atto, nel riattamento di strutture esistenti e l'analisi della loro ricaduta nell'immagine della città rendono tangibili

[1] Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, Dipartimento di Scienze umanistiche, mariateresa.como@unisob.na.it

le trasformazioni urbane di Pedro Antonio de Aragón e attribuiscono a quanto ancora oggi permane identità e caratteri, fondanti per la conservazione e il restauro architettonico e urbano.

Constructive pragmatism and impact on the city's image of public buildings of Pedro Antonio de Aragón viceroy of Naples from 1666 to 1672
In his six years as viceroy of Naples (1666–1672) Pedro Antonio Ramón Folch de Cardona committed himself significantly to the quick building of public works for the city. The Armoury set up in Castel Nuovo, the Darsena for the port improvement, the Ospizio on the hills for the homeless poor, the Military Quarter on the tip over the sea of the Mount Echia, the Eremo of Suor Orsola on its slopes to protect the city and the kingdom, and the Campi Flegrei thermal baths for public health are the six main pubblic works, listed in the frontispiece of the laudatory text of the Ospizio for the poor. These were swiftly installed in monuments and nerve sites overlooking the city's gulf, as signs of its historical image, related to forms and pre-existences. Their rapid and easy, but effectively representative, completion was made possible by an unscrupulous simplification of building processes and the adaptation of pre-existing structures with poor construction techniques and ornamentation as substitutes for the noblest. The examination of the artworks in the concreteness of the volumes and architectural parts realised, in the specific construction activities carried out, in the refurbishment of existing structures, and the analysis of their impact on the image of the city, make tangible the urban changes made by Pedro Antonio de Aragón and attribute identity and character to what still remains today, which are fundamental for architectural and urban conservation.

A pirficionar las fortificaciones de los castillos. Francisco de Benavides viceré a Napoli (1688-1696) e difesa di una città

Paola Setaro[1]

Tra i viceré che diedero forte impulso alla costruzione e al consolidamento delle strutture difensive, emerge Francisco de Benavides, IX conte di Santisteban del Puerto.
A Napoli, dove governò dal 1688 al 1696, stabilì un proficuo rapporto con architetti e ingegneri, tra cui Luca Antonio Natale e Fernando de Grunenbergh. Insieme alle necessarie opere di ricostruzione successive al terremoto del 1688 e alla riapertura del baluardo di Alcalà, Benavides ordinò l'edificazione del fortino di Castel dell'Ovo. Nella costruzione di quest'ultimo si avvicendarono numerose figure, tra cui quella dell'ingegnere Giulio Cerruti, richiesto a Napoli con lo scopo di ottenere un parere sui lavori già avviati, ma mai arrivato in città per il diniego opposto dal Papa.
Grazie al ritrovamento di un carteggio tra Benavides e il IX duca di Medinaceli, conservato nella biblioteca della Fundación Bartolomé March di Palma di Maiorca, siamo adesso in grado di ripercorrere la vicenda del fortino con più precisione e di dare il giusto rilievo ad una figura di ingegnere finora rimasta nell'ombra.

[1] Ricercatrice indipendente;
mail paola.setaro2@gmail.com

A pirficionar las fortificaciones de los castillos. Francisco de Benavides Viceroy in Naples (1688-1696) and the defence of a city

Among the Spanish viceroys who gave strong impetus to the construction and consolidation of defensive structures was Francisco de Benavides, 9th Count of Santisteban del Puerto.

In Naples, where he ruled from 1688 to 1696, he established a fruitful relationship with architects and engineers, including Luca Antonio Natale and Fernando de Grunenbergh. Together with the necessary reconstruction work following the 1688 earthquake and the reopening of the Alcalà bastion, Benavides ordered the building of the Castel dell'Ovo fortress. Numerous figures were involved in the construction of the latter, including the engineer Giulio Cerruti, who was requested in Naples in order to obtain an opinion on the work that had already begun, but never arrived in the city due to the Pope's refusal.

Thanks to the discovery of a piece of correspondence between Benavides and the 9th Duke of Medinaceli, kept in the library of the Fundación Bartolomé March in Palma de Mallorca, we are now able to trace the fort's history with more precision and give due prominence to an engineer figure who had hitherto remained in the shadows.

Cultura antiquaria e collezionismo nella Napoli vicereale

Danila Jacazzi[1]

Nel 1503 gli spagnoli si impossessarono del Regno di Napoli che divenne, per oltre due secoli, una provincia della corona. Nel lungo periodo del dominio spagnolo, che va dal 1503 al 1707, si susseguirono al governo del Regno ben 40 viceré e 20 luogotenenti, che contribuirono a vario titolo a dare un nuovo volto all'organizzazione politica, economica e urbanistica della città partenopea. Nelle biografie dei viceré sono riportate brevi notazioni sull'interesse degli spagnoli per la cultura umanistica e per l'antico, che talvolta diedero impulso a sporadiche ricerche antiquarie. In realtà, l'umanesimo rinascimentale aveva già portato a Napoli, in età aragonese, alla nascita di una cultura dell'antico, attestata dalle opere di Giovanni Pontano e Jacopo Sannazzaro e dalle collezioni di Diomede Carafa e di Adriano Guglielmo Spadafora, raffinato studioso di antichità, che aveva lavorato negli scavi di Cuma e Pozzuoli, catalogandone i reperti. A partire dalla metà del Cinquecento, Napoli vide la ripresa di un interesse per la ricerca e la raccolta di oggetti antichi, che portò alla formazione dei nuclei delle cinquecentesche collezioni vicereali di numismatica, con approcci talvolta dilettanteschi all'archeologia e all'epigrafia. Tra queste, l'inedita raccolta di monete dell'architetto capuano Ambrogio Attendolo, ricordata nel suo testamento del 1585.

[1] Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, danila.jacazzi@unicampania.it

Antique culture and collecting in viceregal Naples

In 1503 the Spanish took possession of the Kingdom of Naples, which became, for over two centuries, a province of the crown. In the long period of Spanish rule, from 1503 to 1707, 40 viceroys and 20 lieutenants succeeded one another in the government of the Kingdom, contributing in various capacities to giving a new face to the political, economic and urban organization of the Neapolitan city. In the biographies of the viceroys' brief notes on the Spanish interest in humanistic culture and the ancient world were reported, sometimes giving impetus to sporadic antiquarian research. Renaissance humanism had already led to the birth of an ancient culture in Naples, in the Aragonese age, attested by the works of Giovanni Pontano and Jacopo Sannazzaro, and by the collections of Diomede Carafa and Adriano Guglielmo Spadafora, a refined scholar of antiquities, who had worked in the excavations of Cuma and Pozzuoli, cataloging the finds. Starting from the mid-sixteenth century, Naples saw the revival of an interest in the research and collection of ancient objects, leading to the formation of the nuclei of the sixteenth-century viceregal numismatic collections, with sometimes amateurish approaches to archeology and epigraphy. Among these, the unpublished collection of coins of the Capua architect Ambrogio Attendolo, remembered in his will of 1585.

L'ingegnere-architetto tra Napoli e Spagna nella seconda metà del Cinquecento: la figura di Benvenuto Tortelli *Ingegnero dela Regia Corte* a Napoli e *maestro mayor* a Siviglia

Francesca Capano[1]

Oggetto di studio del contributo è la figura dell'ingegnere-architetto Benvenuto Tortelli (1533-1594). All'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento fu nominato "Ingegnero della Regia Corte" al tempo del viceré Pedro Afán de Ribera, duca d'Alcalà, che lo incaricò di ristrutturare i suoi palazzi sivigliani e il castello di Bornos. In Spagna divenne "maestro mayor" anche "del Concejo Hispalense". La carriera spagnola (1566-1571) si interruppe per la morte del viceré. Nuovamente a Napoli, durante il viceregno di Antonio Perrenot de Granvelle, fu responsabile delle fortificazioni settentrionali delle coste del Regno, quando progettò la ristrutturazione dell'isolotto del castello di Ischia, di cui esistono due suoi disegni, uno nel cosiddetto *Codice Tarsia* (Biblioteca Nazionale di Napoli), l'altro dell'*album di de Granvelle* (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).
La professionalità di Tortelli, tipica del periodo, favorì la diffusione di teorie e prassi costruttive; la Spagna fu centrale per questi scambi culturali poiché, grande potenza economica e politica con tanti territori di pertinenza, aveva estre-

[1] Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Architettura, francesca.capano@unina.it

ma necessità di continui aggiornamenti nel campo dell'architettura militare. Ma lo scambio culturale riguardò anche contaminazioni del linguaggio artistico come dimostrano i lavori sivigliani di Tortelli.

The engineer-architect between Naples and Spain in the second half of the sixteenth century: Benvenuto Tortelli Ingegnero dela Regia Corte in Naples and maestro mayor in Seville

The object of this paper's research is the figure of engineer-architect Benvenuto Tortelli (1533-1594). In the early 1560s, he was appointed "Engineer of the Royal Court" at the time of Viceroy Pedro Afán de Ribera, Duke of Alcalà, who commissioned him to renovate his palaces in Seville and the castle of Bornos. In Spain, he also became "maestro mayor ... del Concejo Hispalense". His Spanish career (1566-1571) was interrupted by the death of the Viceroy. Once again in Naples, during the viceroyalty of Antonio Perrenot de Granvelle, he was responsible for the northern fortifications of the Kingdom's coastline, when he designed the renovation of the islet of Ischia Castle, of which two of his drawings exist, one in the so-called "Codice Tarsia" (Biblioteca Nazionale di Napoli), the other in de "Granvelle's album" (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

Tortelli's professionalism, typical of the period, favoured the dissemination of building theories and practices; Spain was central to these cultural exchanges because, as a great economic and political power with many territories of its own, it had an extreme need for continuous updates in the field of military architecture. But cultural exchange also involved contaminations of artistic language, as Tortelli's Seville works demonstrate.

Parayso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. La ingeniería hidráulica en los palacios suburbanos entre Nápoles y España

Pilar Chías[1], Tomás Abad[1], Lucas Fernández-Trapa[2]

"Parayso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos" es el sugerente título del libro que publicó el poeta Pedro Soto de Rojas en Granada en 1652. En él se ilustra el carácter que debían tener los jardines que rodeaban y daban sentido a las villas suburbanas que se fueron construyendo desde el Renacimiento y cuyo refinamiento se produjo en el seno de focos culturales como Nápoles.
En este marco, las transferencias formales que se establecieron entre los giardini incantevoli napolitanos y los vergeles de las élites nobiliarias castellanas van más allá del diseño de lugares para el disfrute privado, hasta convertirse en un medio de mostrar su magnificencia, construyendo palacios vegetales tan extraordinarios como sus homólogos en piedra y mármol. El interés que compartieron por el aprovechamiento del agua es el tema de nuestra investigación.

[1] Universidad de Alcalá (España), Escuela de Arquitectura, pilar.chias@uah.es, tomas.abad@uah.es

[2] Technische Hochschule Koblenz (Germany); fernandez@hs-koblenz.de

Closed paradise for the many, open gardens for the few. Hydraulic engineering in the suburban palaces between Naples and Spain

"Paradise closed for many, gardens open for few" is the suggestive title of the book published

by the poet Pedro Soto de Rojas in Granada in 1652. It illustrates the nature found and gives meaning to the surrounding gardens of the suburban villas that were built from the Renaissance period onwards, which were refined in cultural centres like Naples.
Within this framework, the formal transfers that were established between the Neapolitan giardini incantevoli and the orchards of the Castilian noble elites went beyond the design of places for private enjoyment to become a means of displaying their magnificence, constructing plant palaces as extraordinary as their counterparts in stone and marble. Their shared interest in using water is the subject of our research.

L'apparato funebre per le esequie reali di Filippo II d'Austria a Napoli. Disegno, analisi e ricostruzione dell'impianto

Vincenzo Cirillo[1], Pilar Chias Navarro[2], Margherita Cicala[1], Riccardo Miele[1]

Partendo da un'analisi che esplora le ragioni e i significati associati al tema del cerimoniale di corte, questo contributo si concentra sulla rappresentazione e la visualizzazione di un importante patrimonio storico, culturale e artistico rappresentato dall'apparato effimero allestito in occasione dei funerali di Filippo II di Spagna. Lo studio, inserito nel contesto più ampio di ricerca riguardante gli influssi e gli sviluppi artistico-architettonici apportati dal governo vicereale a Napoli, ha l'obiettivo di concretizzare una significativa operazione di ricostruzione e visualizzazione del modello del catafalco. Tale approccio, basato sulla lettura e sull'analisi critica delle fonti, ha consentito di restituire rappresentazioni inedite dell'apparato del quale non esiste raffigurazione se non quella documentata da Domenico Fontana nelle due incisioni allegate al manoscritto di Ottavio Caputi. In questa fase embrionale di studio, la ricerca restituisce il ridisegno delle incisioni del Fontana, ponendo particolare attenzione alla loro corrispondenza con i dati metrici forniti dal Caputi. Sulla base degli elaborati prodotti, dunque, lo studio prosegue con la modellazione e la successiva integrazione (attraverso foto-inserimento) del modello del catafalco all'interno degli spazi della chiesa dell'Arcivescovato, oggi Duomo di Napoli.

[1] Universtà degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli*, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, vincenzo.cirillo@unicampania.it, margherita.cicala@unicampania.it, riccardo.miele@unicampania.it

[2] Universidad de Alcalá (España), Escuela de Arquitectura, pilar.chias@uah.es, tomas.abad@uah.es

The Funeral Apparatus for the Royal Funerals of Philip II of Austria in Naples. Drawings, Analysis, and Reconstruction

Starting from an analysis which explores the reasons and meanings associated with the theme of court ceremonial, this contribution focuses attention on the representation and visualization of an important historical, cultural, and artistic heritage represented by the ephemeral apparatus set up on the occasion of the funeral of Philip II of Spain. The study, set within the broader context of research concerning the artistic-architectural influences and developments brought by the viceregal government in Naples, aims to concretize a significant reconstruction and visualization operation of the catafalque 3D model. This approach, based on the reading and critical analysis of the sources, has made it possible to return unpublished representations of the apparatus of which there is no representation other than that documented by Domenico Fontana in the two engravings attached to Ottavio Caputi's manuscript. In this firts stage of study, the research returns the redrawing of Fontana's engravings, paying particular attention to their correspondence with the metric data provided by Caputi. On the basis of the papers produced, therefore, the study continues with the modeling and subsequent integration (through photo-insertion) of the model of the catafalque within the spaces of the church of the Archbishopric, now Naples Cathedral.

From Naples to Madrid: The Cycle of Paintings for the Royal Chapel of the Alcázar

Erika Meneghini[1]

Nel 1698, il re Carlo II di Spagna (1661-1700) commissionò a Luca Giordano (1634-1705) la decorazione della Cappella Reale dell'Alcázar. Il programma pittorico era incentrato sulla costruzione e sulla consacrazione del Tempio di Salomone. Gli affreschi e i dipinti a olio di Giordano rimasero incompiuti dopo la morte di Carlo nel 1700 e il ritorno di Giordano a Napoli nel 1702. Tuttavia, il nuovo re, Filippo V di Borbone (1683-1746), decise di commissionare allo stesso artista il completamento della decorazione della cappella. Così, nel 1703, il marchese di Villena (1650-1725, viceré di Napoli 1702-1707) commissionò a Giordano un ciclo di dodici dipinti raffiguranti episodi della vita di Davide e Salomone, che dovettero essere spediti da Napoli a Madrid. Dopo la morte del pittore, avvenuta nel 1705, la commissione passò al suo allievo più talentuoso, Francesco Solimena (1657-1747). A causa del devastante incendio che distrusse l'Alcázar nel 1734, solo otto dei dodici dipinti sono sopravvissuti.

Questo articolo esamina il ruolo centrale di Villena in questa commissione come alter ego di Filippo V, illustrando la sua funzione di intermediario tra la corona spagnola e la scena artistica napoletana. Indaga inoltre il significato della decisione di Filippo V di completare il programma decorativo iniziato dal suo predecessore asburgico. Infine, il saggio esplora come la commissione

[1] University of Vienna, Department of Art History; mail erika.meneghini@univie.ac.at

possa essere interpretata come una mossa strategica da parte del re borbonico per legittimare il suo regno e stabilire una continuità dinastica, raffigurandosi come un monarca saggio e giusto.

Da Napoli a Madrid: il ciclo di dipinti per la Cappella Reale dell'Alcázar

In 1698, King Charles II of Spain (1661–1700) commissioned Luca Giordano (1634–1705) to decorate the Royal Chapel of the Alcázar. The pictorial programme focused on the construction and consecration of the Temple of Solomon. Giordano's frescoes and oil paintings remained unfinished following Charles's death in 1700 and Giordano's return to Naples in 1702. However, the new king, Philip V of Bourbon (1683–1746), decided to commission the same artist to complete the decoration of the chapel. Thus, in 1703, the Marquess of Villena (1650–1725, Viceroy of Naples 1702–1707) commissioned Giordano to paint a cycle of twelve paintings depicting episodes from the lives of David and Solomon, which had to be shipped from Naples to Madrid. After the painter's death in 1705, the commission went to his most talented pupil, Francesco Solimena (1657–1747). Due to the devastating fire that destroyed the Alcázar in 1734, only eight of the twelve paintings have survived. This article examines Villena's pivotal role in this commission as Philip V's alter ego, illustrating his function as an intermediary between the Spanish crown and the Neapolitan art scene. It also investigates the significance of Philip V's decision to complete the decorative programme initiated by his Habsburg predecessor. Finally, the paper explores how the commission can be interpreted as a strategic move by the Bourbon king to legitimise his reign and establish dynastic continuity by portraying himself as a wise and righteous monarch.

I viceré conti di Miranda e la circolazione di reliquie nella Spagna tra Cinque e Seicento

Milena Viceconte[1]

Il presente lavoro si propone di affrontare il fenomeno della circolazione di reliquie tra l'Italia e la Spagna durante prima età moderna, attraverso l'analisi delle raccolte dei VI conti di Miranda e delle loro donazioni alle fondazioni religiose spagnole.

Come attestano varie fonti d'archivio, i conti María e Juan de Zúñiga y Avellaneda (costui viceré di Napoli tra il 1586 e il 1595) effettuarono durante il soggiorno a Napoli varie acquisizioni di reliquie e opere d'arte a soggetto sacro, che furono oggetto in momenti diversi di donazioni ai luoghi religiosi legati al patronato familiare, come la chiesa di Nuestra Señora de la Vid, che dal 1420 ospitava il pantheon dei Zúñiga y Avellaneda.

Di particolare interesse è la donazione alle monache agostiniane del monastero di patronato reale dell'Encarnación di Madrid nel 1630 da parte della contessa di Miranda per disposizione testamentaria, in quanto portò al trasferimento di un corpus significativo di resti sacri, tra cui un'ampolla con il sangue del martire Pantaleone de Nicomedia. Attorno a tale reliquia, che una volta l'anno è oggetto del singolare fenomeno della liquefazione, si generò sin da subito una speciale venerazione, destinata a divenire un tratto distintivo della spiritualità di questo complesso monastico.

[1] Universitat de Lleida.

Viceroy counts of Miranda and the circulation of relics in Spain between the sixteenth and seventeenth centuries

The present paper aims to examine the phenomenon of the circulation of relics between Italy and Spain during the early modern period, through the analysis of the collections of the VI counts of Miranda and their donations to Spanish religious foundations.

As documented by several archive records, the counts María and Juan de Zúñiga y Avellaneda (the latter viceroy of Naples between 1586 and 1595) made a number of acquisitions of relics and religious works of art during their stay in Naples, which were donated at different moments to the religious institutions linked to their family patronage, such as the church of Nuestra Señora de la Vid, which had housed the pantheon of the Zúñiga y Avellaneda family since 1420.

The donation to the Augustinian nuns of the Royal Patronage Monastery of the Encarnación in Madrid in 1630, ordered by the Countess of Miranda by testamentary disposition, was especially interesting, as it allowed the transfer of a significant corpus of sacred remains, including an ampoule with the blood of the martyr Pantaleon of Nicomedia. Around this relic, which once a year is subject to the singular phenomenon of liquefaction, a special veneration was immediately generated, which was soon become a distinctive feature of the spirituality of this monastic site.

REVISORI ANONIMI | ANONYMOUS REVIEWERS

Revisori anonimi

Marianna Calia
Università degli Studi della Basilicata, (Italy)

Sílvia Canalda Llobet
Universitat de Barcelona, (Spain)

Francesca Castano'
Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli', (Italy)

Chiara Ingrosso
Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli', (Italy)

Pedro Manuel Luengo Gutiérrez
Universidad de Sevilla, (Spain)

Anna Marotta
Università degli Studi di Milano (Italy)

Ida Mauro
Universitat de Barcelona, (Spain)

Alfonso Muñoz Cosme
Universidad Politécnica de Madrid, (Spain)

Carme Narváez Cases
Universitat de Barcelona, (Spain)

Joan- Lluís Palos Peñarroya
Universitat de Barcelona, (Spain)

Helena Pérez Gallardo
Universidad Complutense de Madrid, (Spain)

Giuseppe Pignatelli Spinazzola
Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli', (Italy)

Andrea Pirinu
Università degli Studi di Cagliari, (Italy)

Marta Rodríguez Iturriaga
Universidad de Granada (Spain)

Inmaculada Rodríguez Moya
Universitat Jaume I, (Spain)

Diego Solá García
Universitat de Barcelona, (Spain)

Denise Ulivieri
Università di Pisa, (Italy)

Alfredo Manuel Vigo Trasancos
Universidad de Santiago de Compostela, (Spain)

Già pubblicati in questa collana:

1_Manuela Piscitelli (2016). *Il manifesto moderno e la nascita di un nuovo linguaggio visivo | The modern poster and the birth of a new visual language*

2_Monica Cannaviello (2017). *La sfida dell'impronta di carbonio del cantiere edile | Tackling carbon footprint of construction site*

3_Ornella Zerlenga (a cura di) (2018). *M'illumino d'immenso. La scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona | The staircase of palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona*

4_Pasquale Argenziano (2018). *J.M.W. Turner. Gandolfo to Naples. Disegni d'architettura e di paesaggio | Architectural and landscape sketches*

5_Ilaria Balzano (a cura di) (2018). *Funivia del Faito. Progetto grafico di sostenibilità e valorizzazione ambientale | Graphic design of sustainability and environmental enhancement* (Open Access)

6_Antonio Bosco (a cura di) (2019). *Schola novissima. Criteri e modelli di ecodesign per gli spazi educativi | Ecodesign criteria and models for educational spaces*

7_Vincenzo Cirillo (2019). *Riflessioni e suggestioni fra geometria e forma. Le scale del '700 napoletano | Reflections and suggestions between geometry and form. The Neapolitan staircases of eighteenth century*

8_Vincenzo Cirillo, Raffaela Fiorillo (a cura di) (2019). *Stranormanna. Concorso per il design grafico della medaglia | Stranormanna. The medal graphic design contest* (Open Access)

9_Manuela Piscitelli (2020). *L'identità visiva della rivista di moda. Evoluzione di un medium per la seduzione di massa*

10_Alessandra Cirafici, Ornella Zerlenga (2020). *WordLIKESignMOVIE. Content switch* (Open Access)

11_Mariano De Angelis (2020). *Documentare fotografando. Architetture spesso 'dimenticate' in Terra di Lavoro | Documenting with photographs. Almost 'forgotten' architectures in Terra di Lavoro*

12_Vincenzo Cirillo, Igor Todisco (a cura di) (2020). *Cratere degli Astroni. Concorso foto/grafico 'Comunicazione etica per il pianeta' | Cratere degli Astroni. Photo/graphic contest 'Ethical communication for the planet'* (Open Access)

13_Antonella di Luggo, Ornella Zerlenga (a cura di) (2020). *STREET ART. Disegnare sui muri | STREET ART. Drawing on the walls* (Open Access)

14_Massimiliano Ciammaichella (2021). *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento. Premesse e sviluppi del teatro barocco | Scenography and Perspective in Sixteenth and Seventeenth Centuries in Venice. Preconditions and Developments of Baroque Theatre* (Open Access)

15_Vincenzo Cirillo (2021). ***Feste settecentesche a Napoli. Disegni e progetti per l'architettura effimera | Eighteenth-century celebrations in Naples. Drawings and designs for ephemeral architecture*** (Open access)

16_Ornella Zerlenga, Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli (2022). ***Lock-drawn: disegni dalla quarantena | Lock-drawn: drawings from the quarantine*** (Open Access)

17_Margherita Cicala, Fiorillo Raffaela (2023). ***La Vanvitelli per la Stranormanna. Concorso per il design grafico della medaglia | Vanvitelli for the Stranormanna. The medal graphic design contest***. (Open Access)

18_Giulia Pellegri (2024). ***COLOR HUB. Inaspettate intersezioni. Una storia antica, oggi | COLOR HUB. Unexpected intersections. An ancient story, today.*** (Open Access)

19_Luca Palermo, Assunta Pelliccio (a cura di) (2024). ***Visioni meccaniche. Superuomini e ipercittà al tempo della macchina | Mechanical visions. Superhumans and hypercities in the time of the machine.*** (Open Access)

20_Margherita Cicala, Raffaela Fiorillo (a cura di) (2024). ***La 'Vanvitelli' per la Stranormanna. Concorso per il design grafico della medaglia | 'Vanvitelli' for the Stranormanna. The medal graphic design contest*** (Open Access)

21_Massimiliano Ciammaichella, Roberta Ena, Gabriella Liva (2024). ***Tutto il mondo è teatro. Digitalizzazione, accessibilità e valorizzazione della scena scomparsa | All the world is theatre. Digitisation, accessibility and enhancing of the disappeared scene*** (Open Access)