

OTRO RENACIMIENTO

ARTISTAS ESPAÑOLES EN NÁPOLES
A COMIENZOS DEL CINQUECENTO



OTRO RENACIMIENTO

ARTISTAS ESPAÑOLES EN NÁPOLES
A COMIENZOS DEL CINQUECENTO

EDICIÓN A CARGO DE

Riccardo Naldi

Andrea Zezza

CON TEXTOS DE

Manuel Arias Martínez

Carlos José Hernando Sánchez

Riccardo Naldi

Encarnación Sánchez García

Carlo Vecce

Andrea Zezza

Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022

Este catálogo se ha editado con motivo de la exposición *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, celebrada en el Museo Nacional del Prado, entre el 18 de octubre de 2022 y el 29 de enero de 2023

Exposición Museo del Prado – Fundación BBVA

Exposición organizada por el Museo Nacional del Prado, Madrid, y el Museo e Real Bosco di Capodimonte, Nápoles

Con el patrocinio exclusivo de



Ministerio de Cultura y Deporte

MINISTRO
Miquel Octavi Iceta i Llorens

SECRETARIO GENERAL
Víctor Francos Díaz

SUBSECRETARIO
Eduardo Fernández Palomares

Museo Nacional del Prado

DIRECTOR
Miguel Falomir Faus

DIRECTOR ADJUNTO
DE CONSERVACIÓN E INVESTIGACIÓN
Andrés Úbeda de los Cobos

DIRECTORA ADJUNTA
DE ADMINISTRACIÓN
Marina Chinchilla Gómez

Real Patronato del Museo Nacional del Prado

PRESIDENCIA DE HONOR
SS. MM. los Reyes

PRESIDENTE
Javier Solana Madariaga

VICEPRESIDENTA
Pilar del Castillo Vera

VOCALES

Inés Alberdi Alonso	Rafael Moneo Vallés
José María Álvarez-Pallete López	Anabel Morillo León
María Blasco Marhuenda	Francisco Pérez Urban
María Bolaños Atienza	Carlos Rontomé Romero
Ana de la Cueva Fernández	José Ignacio Sánchez Galán
Isabel Díaz Ayuso	Lidia Sánchez Milán
Estrella de Diego Otero	Olga Sánchez Rodríguez
José Manuel Entrecañales Domecq	Isaac Sastre de Diego
Isidro Fainé Casas	Miguel Satrústegui Gil-Delgado
Miguel Falomir Faus	Juan Tejedor Carnero
Eduardo Fernández Palomares	Carlos Torres Vila
Álvaro Fernández-Villaverde y Silva,	Carlos Westendorp y Cabeza
Marqués de Santa Cruz	Carlos Zurita Delgado, Duque de Soria
Víctor Francos Díaz	
Víctor García de la Concha	
Carmen Giménez Martín	
María José Gualda Romero	
Carmen Iglesias Cano	
Pablo Isla Álvarez de Tejera	
Jaime Malet Perdigo	
Tomás Marco Aragón	
José Luis Martínez-Almeida Navasqüés	
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo,	
Marqués de Albayda	

PATRONOS DE HONOR

José María Castañé Ortega

Carlos Fitz-James Stuart y Martínez de Irujo,
XIX Duque de Alba

Emilio Lledó Íñigo

Philippe de Montebello

María Várez Benegas

SECRETARIA

Isabel Quintana Jiménez

Miquel Iceta i Llorens

Ministro de Cultura y Deporte

Han pasado siglos, y Aragón y Nápoles siguen unidas por vínculos tejidos durante décadas. Esa historia compartida entre dos antiguos reinos mediterráneos es una buena muestra del poder de la cultura para construir y articular el territorio y la sociedad, para construir una cohesión generadora y eficaz capaz de superar fronteras. Fue la cultura la que actuó como argamasa para trabar la comunidad de intereses entre los dos reinos, fue la cultura la que contribuyó a desarrollar una fructífera relación de ida y vuelta, especialmente desde el siglo xv, y que dio lugar a un brillante capítulo en la historia de las formas artísticas.

La azarosa historia napolitana no se explica sin monarcas aragoneses tan excepcionales como el humanista Alfonso V el Magnánimo, cuya imagen quedaría para siempre impresa en los relieves pétreos de la fachada del Castel Nuovo, cuya renovación patrocinó con éxito. Pero sería la posterior constitución del virreinato en los primeros años del siglo xvi, durante el reinado del rey Fernando el Católico, la que vendría a fijar un prolongado y fecundo lazo cuya herencia podemos rastrear hasta hoy.

Prestar atención al instante preciso en el que se inició este capítulo de enriquecimiento cultural es el objetivo de esta muestra que, saliendo de los caminos de la centralidad y los estereotipos, y multiplicando los puntos de vista, se presenta

como una vía sugerente para sumergirnos en ese «otro Renacimiento» que promete el título de la muestra.

La exposición, que tomará cuerpo en dos sedes, el Museo Nacional del Prado en Madrid y el Museo e Real Bosco di Capodimonte, en Nápoles, va a permitir acercar al público los frutos de aquellos vínculos y aquella circulación cultural. Una exposición que pone sobre la mesa el papel que desempeñaron los artistas hispanos en la introducción de los códigos del Renacimiento en Nápoles y en la asimilación de todo el movimiento de vanguardia que estaba aconteciendo en el centro y norte de la península itálica, convirtiéndose en vehículos imprescindibles de novedades por Nápoles, y posteriormente por la península ibérica. Los artistas españoles, viajeros por Italia en una peregrinación formativa que les ponía en contacto con los períodos más brillantes de la Antigüedad clásica, pero también con aquellos grandes maestros que estaban revolucionando el lenguaje artístico, vieron en la incorporación de Nápoles a los territorios hispánicos una excelente oportunidad de demostrar sus habilidades, dejando allí su huella y su influencia. Cargados con ese bagaje regresaron a la península, tras la llegada del rey Carlos I en 1517, para imprimir en el arte hispánico del siglo xvi un sello de singularidad de amplio alcance y larga repercusión, enriquecido por esa doble mirada, que ahora tenemos la oportunidad de disfrutar.



MUSEO NACIONAL
DEL **PRADO**

////////

Fundación BBVA

El compromiso de la Fundación BBVA con la difusión del mejor conocimiento y de la creación cultural de excelencia se despliega en una amplia variedad de iniciativas entre las que figuran las grandes exposiciones que anualmente hacemos posible con el Museo Nacional del Prado. De cuidado diseño, fundamentadas en un meticuloso trabajo de investigación y muchas veces en alianza con instituciones de otros países, posibilitan una mirada nueva y una comprensión más completa del pasado que arroja luz sobre cómo afrontar los retos del presente y el futuro.

Ese espacio de comunicación y de intercambio natural que ha sido desde la más remota Antigüedad el mar Mediterráneo tuvo entre los reinos de Aragón y Nápoles una vía directa y fluida a través de la cual circularon las personas, los objetos, las modas y el pensamiento. El viejo reino de Nápoles, encrucijada de caminos y punto de encuentro, objeto de deseo de distintas monarquías europeas, terminaría enlazado con Aragón y finalmente con la Corona española a través de un virreinato que ligó con una fuerza extraordinaria las dos orillas.

Esta muestra, que se puede contemplar en el Museo Nacional del Prado y que después viajará a Nápoles, viene a ilustrar lo que significó esa manera de aunar esfuerzos y lo que supuso de asimilación, de interacción y de resultados en esos primeros años del siglo xvi, una de las centurias más fecundas en la creación artística occidental. El proceso expansivo que ya se venía viviendo en los años anteriores en la península ibérica, primero hacia el sur y después hacia América, iba a desarrollarse en paralelo hacia el este, para concluir por hacer de Nápoles un territorio esencial para conformar la Monarquía Hispánica y sin cuyas aportaciones nos faltarían elementos de juicio para entender nuestra propia historia.

Esa presencia, activa en el pensamiento y la literatura, se traduciría muy pronto en lo artístico. Se producía una conquista militar y política, pero el peso y la influencia de la cul-

tura italiana, de la tradición enraizada en el pasado clásico de aquel soñado mundo grecolatino, que ahora volvía a cobrar vida releído, terminaba por conquistar a los conquistadores. Y sería decisivo el protagonismo que en ese proceso tuvieron los españoles que allí se estaban formando, Pedro Fernández, Diego de Siloe, Bartolomé Ordóñez, Diego Machuca y, muy posiblemente, Alonso Berruguete, adaptando al sur lo que habían visto en el norte.

Participar en una exposición como esta significa contribuir a ilustrar uno de los capítulos más hermosos de esta historia compartida, sobre todo por lo que significa a la hora de valorar la labor gratificante del intercambio, el beneficio de la circulación y del camino, de demostrar que el conocimiento carece de fronteras y que precisamente en la colaboración y el diálogo surge lo mejor de nuestra creatividad.

La muestra proporciona además una idea muy aproximada de lo que supusieron las novedades de ese período sin circunscribirse a una sola disciplina artística. Se transmite de este modo una percepción más global, más ajustada a una realidad en la que la convivencia de técnicas y materiales formaba parte con naturalidad de lo que se estaba reclamando. La pintura sobre madera o lienzo, la miniatura, la madera policromada o la escultura en mármol presentan un panorama variado de tipologías y formatos que nos traslada de manera más verosímil al período que se quiere ilustrar. El valor múltiple de esa integridad es una razón más para apostar por un proyecto como este, una razón para contribuir con compromiso a la difusión de la cultura.

Nuestra felicitación a Miguel Falomir, director del Museo Nacional del Prado, y a su equipo, y a los comisarios Andrea Zezza y Riccardo Naldi por concebir lo que el público reconocerá, sin duda, como una oportunidad singular para redescubrir el poder de la fascinación que despierta en nosotros el arte.

Javier Solana Madariaga

Presidente del Real Patronato del Museo Nacional del Prado

Programar desde el Museo Nacional del Prado una exposición tan especial como *Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento* es un ejemplo más del modo en el que se trabaja día a día en esta casa. Pero al mismo tiempo sirve para poner de manifiesto y para reforzar la verdadera intencionalidad de las miras de un Museo como el nuestro, cuya vocación se amplía en el tiempo y en el espacio, sin sujetarse a límites que restrinjan sus intereses.

El valor referencial de esta institución, el eco de sus propuestas y la permanente búsqueda de solidez en su argumentación científica contribuyen a poner la mirada sobre proyectos transnacionales como este, que solo se construyen a través de la colaboración y cuyos resultados ayudan a avanzar en el estudio de una historia común sobre la que todavía hay mucho que decir.

Si los productivos lazos entre Nápoles y España han sido objeto de estudio y de análisis pormenorizados en períodos tan sugestivos como los siglos xvii y xviii, la atención no ha sido la misma en lo que se refiere a los inicios del siglo xvi, precisamente cuando el virreinato iniciaba su andadura para dilatarse durante siglos. Una obra icónica de nuestra colección, la *Virgen del pez*, realizada por Rafael de Urbino entre 1512 y 1513, que llegó a Nápoles como verdadero heraldo de novedades romanas, es una hermosa disculpa para tejer toda una historia en la que ese infinito viajar de las imágenes nos ayuda a entender mejor los procesos de la creación artística.

La presencia en Nápoles de esa pintura, que el azar terminó incorporando a los fondos del Prado, supuso un antes y un después en el viejo reino del sur de Italia, un traslado de novedades y de recursos llegados de Roma o de Florencia que los artistas contemplarían como un verdadero manifiesto de lenguajes nuevos. Pero a todo ello se uniría el paso decisivo de los españoles que habían trabajado en el norte de

Italia, de aquellas «águilas» del Renacimiento, en palabras de Francisco de Holanda, que, después de aquella estancia, regresaron a la patria con un rico equipaje de vanguardia.

La muestra del Museo del Prado, que tendrá su continuidad en el napolitano Museo e Real Bosco di Capodimonte, va a permitirnos emprender un viaje visual por una etapa cargada de interés, por un instante en el que se estaba descubriendo una nueva manera de expresión artística, que se interpretaba de otro modo y que llegaría a la península ibérica digerida, metabolizada y diferente.

Durante unos meses el Prado va a enriquecer su acervo con una selección de obras que permitirán explicar mejor su colección permanente, así como completar narraciones y añadir matices a través del conocimiento de lo que fueron las artes plásticas en Nápoles a comienzos del siglo xvi, donde además la teoría del humanismo tuvo uno de sus principales asientos; pero también la muestra servirá para hablar del protagonismo de lo hispánico en un proceso enriquecedor de interacción e intercambio con el mundo italiano que se hace visible a través de la colaboración activa entre dos grandes museos europeos.

Para concluir, quiero agradecer una vez más el generoso patrocinio de la Fundación BBVA para que este proyecto sea una realidad; reconocer el trabajo de los diversos departamentos del Museo del Prado implicados en la organización de la muestra, y, por supuesto, dar las gracias a todos los particulares e instituciones que han contribuido con sus préstamos, entre los que hay que destacar el activo papel de las diversas entidades que se encargan de la custodia del patrimonio artístico de la región de Campania y de la ciudad de Nápoles. Por último, me gustaría hacer una mención especial al apoyo prestado por el Consulado de España en Nápoles, fundamental en muchos aspectos para el feliz resultado de esta exposición.

El Museo Nacional del Prado desea agradecer la colaboración en este proyecto de las siguientes personas:

Texto Prado

Anna Maria Bava, Ezio Benappi, Etienne Bréton, Machtelt Brüggén Israëls, Roberto Buda, Virginia Caramico, Marco Cardinali, Andrea Carignani, Angela Cerasuolo, Guido Cornini, Antonella Cucciniello, Annunziata D'Agostino, Tina D'Alconzo, Andrea De Marchi, Mariano Dell'Omo, Alberto Dimuccio, Vincenzo Farinella, Mauro Vincenzo Fontana, David García Cueto, Andrea Improta, Matteo Lampertico, Carlos Maldonado Valcárcel, Claudia Montuschi, Chiara Giulia Morandi, Alessandro Morandotti, Giovanni Muto, Marta Ragozzino, Ángel Rivas, Alessandra Rullo, Gelsomina Spione, Marco Tanzi y Marta Vizzini

FALTA

Esta exposición no hubiera sido posible sin la generosidad de los siguientes prestadores:

Archidiócesis de Burgos: Catedral Basílica Metropolitana de Santa María; Parroquia de la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel (Barbadillo de Herreros); Parroquia de Santa María la Real (Sasamón)

Frances F. L. Beatty y Allen Adler

Diócesis de Gerona: Capítol Catedral

Diócesis de Huesca: Colegiata de Santa María la Mayor (Bolea)

Diócesis de Jaén: Catedral de la Asunción de la Virgen

Diócesis de Palencia: Parroquia de San Pedro (Fuentes de Nava)

Diócesis de Zamora: Catedral del Salvador

Patrimonio Nacional, Colecciones Reales, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial

Atri (Italia), Capitolò Concattedrale, Museo Capitolare

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

Cava de'Tirreni (Italia), Museo della Badia Benedettina della SS. Trinità

Celle (Alemania), Residenzmuseum im Celler Schloss, Bomann-Museum Celle

Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Florescia, Gallerie degli Uffizi

Génova, Comune di Genova, Museo di Sant'Agostino

Hartford (Connecticut), Trinity College

Houston, colección particular, cortesía de McClain Gallery

Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz-Vienna

Madrid, Colección Várez

Milán:

Matteo Lampertico

Comune di Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

Montecasino, Archivio dell'Abbazia

Montserrat (Barcelona), Museo de la Abadía

Nápoles:

Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini

Direzione Regionale Musei Campania, Museo di San Martino

Museo e Real Bosco di Capodimonte

Patrimonio del Fondo Edifici di Culto: Chiesa dei Santi Severino e Sossio; Basilica di San Domenico Maggiore; Chiesa di San Pietro Martire

Seminario Arcivescovile

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli

Nueva Orleans, New Orleans Museum of Art, The Samuel H. Kress Collection

París, cortesía de Étienne Bréton, Saint-Honoré Art Consulting

Pasadena (California), The Norton Simon Foundation

Ro Ferrarese, Colección Cavallini-Sgarbi

Roma, Galleria Borghese

Siena, Pinacoteca Nazionale di Siena

Turín, Musei Reali, Galleria Sabauda

Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio

Valladolid, Museo Nacional de Escultura

Así como de todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.



SUMARIO

15

RETRATO DE UN REINO: NÁPOLES ENTRE FERNANDO
EL CATÓLICO Y CARLOS V
Carlos José Hernando Sánchez

31

HACIA LA MODERNIDAD: LA PINTURA DEL RENACIMIENTO
EN EL NÁPOLES ESPAÑOL
Andrea Zezza

59

GUSTO EXCÉNTRICO, MEDIDA RAFAELESCA.
ESCULTORES EN NÁPOLES A COMIENZOS DEL CINQUECENTO
Riccardo Naldi

87

LAS «ÁGUILAS» ENTRE NÁPOLES Y ESPAÑA
A COMIENZOS DEL SIGLO XVI Y ALGUNAS INCÓGNITAS
SOBRE ALONSO BERRUGUETE
Manuel Arias Martínez

109

LA CULTURA HUMANÍSTICA EN NÁPOLES ENTRE
EL QUATTROCENTO Y EL CINQUECENTO
Carlo Vecce

121

LITERATOS ESPAÑOLES PROTORRENACENTISTAS EN NÁPOLES
Encarnación Sánchez García

133

CATÁLOGO

- 135 I_ENTRADA
- 145 II_NÁPOLES PASA A SER ESPAÑOL
- 185 III_HACIA LA *MANIERA* MODERNA
- 229 IV_EN TORNO A RAFAEL
- 287 V_LAS ÁGUILAS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

338

CRONOLOGÍA DEL REINO DE NÁPOLES

342

BIBLIOGRAFÍA

366

ÍNDICE ONOMÁSTICO



RETRATO DE UN REINO: NÁPOLES ENTRE FERNANDO EL CATÓLICO Y CARLOS V

Carlos José Hernando Sánchez

EPIFANÍA

Una gran tabla atribuida al pintor calabrés Marco Cardisco (doc. 1520-1542) representa la Adoración de los Magos [figs. 1 y 2]. A la Sagrada Familia, con la figura central de la Virgen, de resonancias leonardescas, se contraponen los sabios reyes, encarnados por retratos de evidente realismo. La obra, realizada en Nápoles durante el período de la sucesión de Fernando el Católico por Carlos de Habsburgo, pretendía reflejar la continuidad de un entramado dinástico que se remontaba a Alfonso V el Magnánimo, presente a través de su emblema del libro abierto, en este caso asociado al Evangelio. El manifiesto del poder que encierra bajo la iconografía sagrada el testimonio visual de un triple proceso político de agregación —aragonés, español y habsbúrgico— culmina en la imagen real y simbólica del nuevo soberano. Su retrato sigue el modelo del pintor de la corte flamenca Bernard van Orley (h. 1488-1541), pero está reveladoramente despojado del Toisón de Oro. Se expresaban así los intereses de la facción aragonesa que exigía la confirmación de sus privilegios feudales en Nápoles frente a la facción fran-

cófila de Bruselas, dirigida por Guillermo de Croÿ, que en 1516 llevó a la firma del tratado de Noyon con Francisco I de Francia. Eludiendo los tres últimos y discutidos reyes aragoneses de la rama napolitana, la escena de la Epifanía muestra a Ferrante I de Nápoles —que sí ostenta el collar y el manto de la orden del Armiño por él fundada— como Melchor, ofrendando el oro, símbolo del amor, a Cristo Rey; a Fernando el Católico llevando el incienso de la fe al Niño Dios; y al propio Carlos como Baltasar, con la mirra de la esperanza en la Resurrección¹.

La composición debía presidir la Capilla Real de Castel Nuovo², residencia de los monarcas napolitanos erigida en el siglo XIII por Carlos I de Anjou y reformada a mediados del siglo XV por Alfonso V, en cuyo arco de acceso se representaba la entrada triunfal del monarca aragonés en 1443 como César *hispanus, sículus, italicus* [figs. 3 y 87]. Frente al lenguaje *all'antica* de ese retrato ceremonial, la imagen dinástica de la Epifanía se superponía a la imagen devocional para atraer la mirada de la corte virreinal en las solemnidades litúrgicas. Se pretendía sancionar así el orden restablecido en una sociedad política sacudida por graves turbulencias. Pero el recinto que presidía —«retratado» hacia 1510 por fray Giovanni da Verona (h. 1457-1525) en dos *tarsie* de la capilla Tolosa en la iglesia de Santa María de Monteoliveto, núcleo de las devociones aragonesas— estaba circundado por nuevas construcciones

FIG. 1 Marco Cardisco, *Adoración de los Reyes Magos*, h. 1519 (detalle de fig. 2). Óleo sobre tabla, 225 x 270 cm. Nápoles, Museo Civico di Castel Nuovo, Cappella Palatina



FIG. 2 Marco Cardisco, *Adoración de los Reyes Magos*, h. 1519. Óleo sobre tabla, 255 x 270 cm. Nápoles, Museo Civico di Castel Nuovo, Cappella Palatina

defensivas con arreglo a la moderna arquitectura abaluartada. Esta se dirigía tanto a la ciudad como a un puerto convertido en epicentro militar y mercantil del Mediterráneo. Por eso, en sus más antiguas representaciones, la vista urbana es panorámica, con el punto de observación ideal en el centro de la bahía y el mar en primer plano, como el teatro de una exhibición naval. La *Tavola Strozzi* [fig. 4], primer retrato conocido de la ciudad, fue elaborada en Florencia como un regalo de corte que carecía de propósito de difusión más allá de la estancia regia a la que estaba destinada, para conmemorar el triunfo de Ferrante I de Aragón sobre la flota angevina en la isla de Ischia. Las galeras lucen la enseña aragonesa con las armas de los linajes feudales que las costearon para combatir al pretendiente de la casa de Anjou en 1465³. El desfile naval introduce así la dicotomía entre el poder regio y el poder aristocrático que protagonizó la evolución política del reino.

Cuando esta se vio sometida a una nueva crisis por el inicio de las Guerras de Italia tras la invasión de Carlos VIII de Francia en 1494, entre las ilustraciones esquemáticas de la crónica elaborada hacia 1498 por un partidario aragonés, Melchiorre Ferraiolo, se incluyó un panorama de la toma de Castel Nuovo en 1495, con la flota desplegada en la bahía y el puerto, contemplados desde el punto de vista de la ciudad, que, en una suerte de reverso de la *Tavola Strozzi*, parece mera espectadora de su destino⁴ [fig. 5]. Algo más de medio siglo después, una tabla de Pieter Brueghel el Viejo (h. 1525-1569), realizada hacia 1560, diez años más tarde de la estancia del pintor flamenco en Nápoles, despliega un ejercicio de memoria topográfica que podría evocar la defensa del reino frente a la amenaza naval franco-otomana de 1552⁵ [fig. 6]. Las embarcaciones de impronta atlántica refuerzan el aliento nórdico de la obra, pero remiten también a la ampliación de los horizontes mer-

cantiles y militares del puerto napolitano como enclave estratégico de una Monarquía global que desbordaba los límites mediterráneos. Impulsada por la inserción de la ciudad y el reino en esa estructura de poder, la ampliación urbanística emprendida por el virrey Pedro de Toledo llevaría a difundir su consolidación iconográfica en 1566, al concebir como grabado el plano de Étienne Dupérac (h. 1525-1604), publicado en Roma por Antoine Lafréry (h. 1512-1577) con el rigor topográfico de un «*vero ritratto*»⁶ [fig. 7].

Las diferentes concepciones técnicas de la imagen urbana y su función social representadas por la *Tavola Strozzi* y el grabado de Lafréry, retratos políticos de la ciudad y el mar que constituían los ejes del reino, enmarcan un período decisivo en la evolución del más extenso y disputado territorio de la península itálica. En el centro de ese período se encuentra el mensaje dinástico y ceremonial de la *Adoración de los Reyes Magos*, retrato múltiple alejado del moderno concepto de «propaganda» por su restringida accesibilidad, pero revelador de las nuevas dimensiones del poder en la herencia recibida por Carlos de Habsburgo. La dilatación del escenario donde debían actuar las élites napolitanas se había iniciado con la agregación de Nápoles a la Monarquía de los Reyes Católicos. El dominio del reino de Sicilia *citra farum*, Nápoles, había asegurado el del reino insular de Sicilia *ultra farum*, separado de su parte continental desde las Vísperas Sicilianas en 1282. Los intereses españoles abarcaban ahora todo el Mediterráneo para combatir al infiel —turco y berberisco— y desde las costas napolitanas se proyectaban hasta el norte de África, las costas balcánicas, en competencia con Venecia por el espacio adriático, o las toscanas, vitales para la comunicación con una llanura lombarda convertida en antemural del sur y llave de la hegemonía italiana⁷. En la expansión mediterránea cobijada por las tradiciones mesiánicas y cruzadas de Aragón y Castilla⁸, la conquista de Nápoles sería la segunda gran acción común a los reinos de España tras la campaña de Granada y reforzaría el mensaje providencialista frente a los intentos franceses de legitimar sus aspiraciones expansivas desde la invasión de Carlos VIII en 1494. La narración de esos episodios se plasmaría en la iconografía bélica cultivada tanto en



FIG. 3 Francesco Laurana y Pietro da Milano, arco de triunfo del Castel Nuovo de Nápoles, 1453-58

la corte aragonesa como en las cortes aristocráticas y virreinales del siglo XVI, retratos colectivos de una moral heroica donde subyacen sucesivos conflictos políticos⁹.

Nápoles, el *reame* por excelencia, era el centro de un diseño diplomático y militar que condicionaba el destino de toda Italia desde que Alfonso V de Aragón retomó la persecución del *primato italiano* iniciada por la casa de Anjou a partir de la pugna entre güelfos y gibelinos, cuyas redes simbólicas y clientelares seguían vivas en el siglo XVI. Cuando decidió separar de sus otros territorios el reino por él conquistado como herencia para su hijo natural Ferrán o Ferrante, Alfonso recurrió a la tradición de las dinastías privativas de la casa de Barcelona. A pesar de la guerra de sucesión reflejada por la *Tavola Strozzi*, durante la segunda mitad del siglo XV la nueva rama de los Trastámara aragoneses consolidó una sólida tradición monárquica. Su ceremonial, impregnado de elementos sacrales reflejados por imágenes como la Epifanía¹⁰, se convirtió en núcleo de una gran cultura cortesana abrazada a los *studia humanitatis*¹¹ y continuada bajo los virreyes españoles. El eje de esa tra-

dición fue la academia fundada por Antonio Beccadelli bajo Alfonso V y desarrollada por Giovanni Pontano, cuyos tratados sobre las virtudes sociales como el esplendor y la magnificencia seguirían siendo una referencia obligada tras su muerte en 1503, de igual modo que la obra literaria de su sucesor Jacopo Sannazaro, quien dejó constancia de la crisis del reino ya en su *Arcadia*¹². Otros autores, como Tristano Caracciolo, reflexionaron sobre la caída de la monarquía napolitana, ligada a la división entre las facciones angevina y aragonesa de una nobleza feudal cuyos cambios y fracturas internas reflejan las distintas ramas de los Caracciolo —entre ellos el marqués de Vico, que hacia 1517 plasmaría su lealtad sirviéndose de artistas españoles como Diego de Siloe (h. 1487/90-1563) y Bartolomé Ordóñez (m. 1520) para labrar su *Epifanía* marmórea en la capilla funeraria de San Giovanni a Carbonara— o los hermanos Belisario y Andrea Matteo Acquaviva, exponentes del diálogo de las armas y las letras a partir de los modelos clásicos¹³.

Tanto Fernando el Católico como Carlos V continuaron los esfuerzos de la dinastía aragonesa local para asentar una

identidad territorial a partir de la geografía que aislaba al reino a través de los Apeninos por su única frontera terrestre con los Estados Pontificios. Sin embargo, la cohesión política e institucional del gran espacio meridional, desconocida en el centro y norte de la península, se veía amenazada por unas estructuras feudales fortalecidas tras la crisis dinástica entre 1494 y 1504. Al predominio social y político de los «barones», capaces de desafiar a la autoridad real, correspondía el menor desarrollo urbano respecto a las florecientes ciudades-Estado de la Italia septentrional. Si bien existían casos de fuerte autonomía municipal, como el de L'Aquila en los Abruzzos, ninguna ciudad de provincias podía competir con el crecimiento de la capital, favorecido por las exenciones fiscales de la Corona. Junto a la disparidad económica existían diferencias étnicas agudizadas por las sucesivas oleadas migratorias. Entre estas destaca la llegada de un número difícilmente calculable de españoles de diverso origen social a raíz de la conquista de Alfonso V, con un predominio de catalanes y valencianos, que integrarían una sólida colonia mercantil,



FIG. 5 Melchiorre Ferraiolo, *Cronaca della Napoli aragonese*, h. 1498, fols. 116v-117r. Pluma, tinta y aguada sobre papel, 420 x 460 mm. Nueva York, The Morgan Library & Museum, MS M.801

FIG. 4 Francesco Rosselli (atribuida), *Tavola Strozzi*, 1472-73. Temple sobre tabla, 82 x 245 cm. Nápoles, Museo Nazionale di San Martino, inv. 11982



mientras los nobles y caballeros que ayudaron al Magnánimo en la empresa militar y fueron recompensados con mercedes feudales procedían tanto de Aragón como de Castilla, origen de los Guevara, convertidos en condes de Potenza —al sur del reino—, y de los Avalos, marqueses de Pescara y del Vasto —en la región septentrional de los Abruzzos—, entroncados con familias locales como los Aquino. Con motivo de la segunda conquista española llegaría una nueva oleada de aragoneses y, sobre todo, de castellanos. Los orígenes «nacionales» fueron un factor político atestiguado por ejemplos tan distintos como el barcelonés Benet Garret, gran poeta italiano y miembro de la Accademia Pontaniana con el sobrenombre de Cariteo, secretario y cantor de los reyes napolitanos mientras informaba a los Reyes Católicos, o como la napolitana de ascendencia castellana Costanza d'Avalos, duquesa viuda de Francavilla, que defendió su fortaleza familiar en la isla de Ischia frente a la flota francesa, facilitando así la victoria española en 1503. Más allá de esos episodios y a pesar de la crítica a la «barbarie» de las costumbres españolas vertida hacia 1504 por Antonio De Ferraris, *Galateo*, en su tratado *De educatione*, la lealtad a la Corona¹⁴ se identificó con distintas interpretaciones de la «libertad» del reino que canalizaron divisiones de rango y facción¹⁵. En ese escenario se construyó un edificio simbólico e institucional que, como reflejaría la

Adoración de los Reyes Magos, se fundaba en redes de lealtad tejidas entre el soberano y sus súbditos a partir de los fundamentos presuntamente atemporales del orden tradicional. Para expresarlos, la corte aragonesa y, más tarde, las cortes virreinales acudieron a hombres de arte y de letras de Italia, España y Flandes, cuya convivencia —o la de sus modelos— configuró una identidad napolitana de la que se harían eco autores como Pietro Summonte. En la famosa carta dirigida por este académico pontaniano en 1524 al veneciano Marcantonio Michiel la idealización de los monarcas de la casa de Aragón, «*del tutto italianati*», se asocia a la tradición cosmopolita del reino y, sobre todo, de su capital, junto a la insistencia en los atributos geográficos de los artistas y en la contraposición de términos como «*paese nostro*» y «externo»¹⁶.

MARTE

Entre los testimonios literarios de la conquista española destaca un drama alegórico político en latín, obra del humanista Girolamo Morlino, compuesto en 1503 y representado en Nápoles probablemente ante Gonzalo Fernández de Córdoba, primero de los virreyes españoles que habían de sucederse hasta 1707. El Gran Capitán acababa de hacer su entrada de forma pacífica —según las crónicas entre gritos de «*Spagna, Spagna*»— tras firmar unas capitulaciones en Atella para garantizar los privilegios de la ciudad que ostentaba la condición de *caput regni*. La farsa estaba protagonizada por Protesilaus —máscara de Fernando el Católico—, que luchaba contra Orestes —Luis XII de Francia— por los favores de la ninfa Leucasia, un promontorio de la costa tirrénica convertido en imagen de Nápoles. Orestes, auxiliado por su amigo Pontico —el mar imprevisible y por ello hostil—, era finalmente derrotado por el héroe, en cuya ayuda descendían cuatro dioses para entonar una loa del monarca¹⁷. La conquista de Nápoles aparecía asociada a las personificaciones de la sangre —Venus—, la sabiduría —Palas—, la guerra —Marte— y el interés —Mercurio—, para reclamar la polémica herencia italiana de Alfonso el Magnánimo frente a los recursos, inicialmente superiores, del Rey Cristianísimo. En ese retrato literario, recursos técnicos y materiales, lealtades pactadas y superpuestas reforzaban las armas de Marte con los argumentos de Venus para justificar la anexión de un reino cristiano.

Tal es el trasfondo de las campañas del Gran Capitán. Tras la primera intervención en apoyo de la rama aragonesa local

en 1495, el tratado de Chambord-Granada en 1500 acordó el reparto del reino con el respaldo del papa Alejandro VI, que, en su condición de soberano feudal, depuso al último monarca napolitano, Federico de Aragón, bajo la acusación de pactar con los otomanos. La unidad del país se vio comprometida por la división entre su parte meridional —agrupada en los ducados de Calabria y Apulia y con una nobleza predominantemente angevina—, que correspondió a los Reyes Católicos, y el resto del territorio —incluida la capital y con mayoría de lealtades aragonesas—, que con el título de reino de Nápoles fue asignado a Luis XII de Francia. Al no mencionarse en el reparto los límites de provincias como Basilicata y Capitanata, estallaron pronto las hostilidades por su dominio¹⁸. Una indefinición superior a la de los conocimientos y el dominio del territorio presentan los datos sobre la población, procedentes de las numeraciones de fuegos que, comenzadas a efectos fiscales a partir de Alfonso V, han permitido calcular la población total del reino a mediados del siglo xv en casi un millón y medio de habitantes. Esa cifra, aunque probablemente exagerada, da idea del reto asumido por una Corona de Aragón que en sus territorios españoles no llegaba al millón de pobladores y para la que resultaban vitales los recursos de Castilla¹⁹. La política de Fernando el Católico en Nápoles estuvo determinada tanto por la disponibilidad de los medios castellanos como por la coyuntura diplomática y, muy especialmente, por la actitud del papado, a quien correspondía conceder la investidura feudal del reino²⁰.

A los recursos humanos y económicos castellanos se unieron los técnicos para afrontar las novedades militares y, sobre todo, el desarrollo de la artillería a partir de la invasión francesa de Carlos VIII. Estas aparecen reflejadas por el protagonismo de infantes y cañones en las imágenes de la crónica de Melchiorre Ferraiolo [fig. 5], donde el esbozo de retrato bélico de un reino que parecía derrumbarse encierra la aceleración de los cambios militares y políticos, interpretada como el inicio de un nuevo período histórico según la visión consagrada más tarde en la *Storia d'Italia* de Francesco Guicciardini²¹. En función de esas transformaciones, la culminación del nuevo arte de la fortificación —por ejemplo en Salsas, el gran fuerte fronterizo construido por Ramiro López en el Rosellón entre 1496 y 1503 como consecuencia de la guerra en Nápoles²²— plasmaría también la integración de frentes y recursos de la política antifrancesa de los Reyes Católicos²³.

La conquista del reino de Nápoles fue el principal objetivo exterior de Isabel y Fernando, en función de los intereses ara-

FIG. 6 Pieter Brueghel el Viejo, *Batalla en el puerto de Nápoles*, h. 1560. Óleo sobre tabla, 42,2 x 71,2 cm. Roma, Galleria Doria Pamphilj, FC 546



goneses. Su realización fue posible gracias al predominio de las fuerzas castellanas guiadas por un noble andaluz, Gonzalo Fernández de Córdoba²⁴. Bajo su mando, los cuerpos de infantería castellana que en mayo de 1495 embarcaron en Cartagena en la armada de Vizcaya darían paso a un ejército compacto²⁵. Su agilidad y adaptación al terreno le permitirían vencer a la caballería pesada francesa, pero se verían superados por el más numeroso y mejor organizado contingente que Gonzalo, aureolado ya por el renombre de Gran Capitán, embarcó en Málaga cinco años después para dirigirse a la costa griega del mar Jónico como parte de la Liga Santa proclamada por el papa Alejandro VI contra los turcos. La expedición logró conquistar la isla de Cefalonia en 1500 y, tras restituirla a los venecianos, se dirigió hacia la costa napolitana para ocupar el sur del *Regno* en virtud del reparto acordado con Luis XII. A la rápida victoria sobre Federico de Nápoles —exiliado en Francia mientras su heredero el duque de Calabria sería enviado a España—, le sucedió una nueva campaña contra los franceses en el reino de Nápoles. Su culminación tendría lugar con las grandes victorias de la infantería castellana guiada por Gonzalo en abril de 1503 sobre la llanura de Ceriñola, ejemplo de batalla de posiciones, y a finales de ese año en el río Garellano, batalla de movimientos junto a la frontera pontificia. Convertidas en emblemas del renacimiento militar y envueltas en referencias a la

batalla de Cannas (216 a. C.) y otros triunfos romanos a través de medallas, inscripciones, trofeos y poemas —como *De bis recepta Parthenope. Gonsalvia*, publicado en Nápoles por Giovanni Cantalicio en 1506—, esas operaciones serían estudiadas como ejemplo de la táctica moderna por generales y tratadistas españoles e italianos que impulsaron la imagen heroica forjada por el propio Gonzalo y su linaje²⁶. La instrumentalización de las *humanae litterae* consagraría así la imagen del «perfecto capitán» como una síntesis entre nuevos y antiguos valores de la caballería, la corte y la milicia, en la que las armas de España acabarían fundiéndose con las letras de Italia²⁷.

Reforzado por una reputación fundada en los valores caballerescos pese a las innovaciones tácticas, el Gran Capitán —al que el propio Pontano dedicó su último tratado, *De fortuna*, en 1503— desarrolló la habilidad política de la que ya había hecho gala durante la Guerra de Granada —quizás uno de los factores que pesaron en la reina Isabel para elegirlo como cabeza de la primera expedición napolitana en 1495— y logró tejer una intrincada red de consensos locales²⁸. Sus victorias pudieron estabilizarse gracias a la capacidad para atraer a diversos sectores de la población mediante gestos de apoyo al honor local —como en la mitificada *Disfida* de Barletta (13 de febrero de 1503)—, evitando saqueos como los protagonizados por los franceses y anudando pactos con las



FIG. 7 Étienne Dupérac, *Plano de la ciudad de Nápoles*, Roma, Antoine Lafréry, 1566. Grabado, 550 x 840 mm. Nápoles, Museo Nazionale di San Martino, inv. 7490

élites nobiliarias, vitales para asegurar el territorio a través de sus mesnadas señoriales y sus fortalezas²⁹. El hecho de que a raíz de la primera intervención en Nápoles Gonzalo se convirtiera en un barón napolitano gracias a los títulos feudales concedidos en el reino y a su inserción en la nobleza de la capital —plasmada en la erección de una capilla familiar en la iglesia de Santa Maria la Nova— facilitó la negociación con grandes linajes como los Colonna, cuyo origen e intereses romanos constituían uno de los múltiples ejes de la estrecha vinculación con la Ciudad Eterna. Como sus rivales, los güelfos y, en principio, profranceses Orsini, cuyo apoyo a Gonzalo fue también decisivo, los Colonna no dudaban en cambiar de bando cuando sus intereses patrimoniales lo aconsejaban, aunque acabarían manteniendo su lealtad española en las siguientes generaciones³⁰.

La dinámica política y feudal napolitana se insertó en la crisis abierta en la Monarquía a la muerte de Isabel la Católica por el conflicto entre Fernando y los nobles castellanos, mayoritariamente partidarios de Felipe el Hermoso. La inestabilidad aristocrática en Castilla reforzó las tensiones del reino de Nápoles, sumido además en la inseguridad legal por la tardanza del papa Julio II en conceder la investidura del reino, solo alcanzada en 1510. La muerte de Felipe en 1506, mientras Fernando viajaba hacia Nápoles acompañado por un nutrido séquito aragonés, no resolvió el conflicto que oponía al monarca aragonés con la mayor parte de la nobleza castellana, incluidos los parientes y aliados andaluces del Gran Capitán, encabezados por su primo el conde de Cabra y su sobrino el marqués de Priego. La estancia del Rey Católico en Nápoles, entre el otoño de 1506 y la primavera de 1507, coincidió con la consolidación

de esa facción en Castilla. Envuelta en los festejos caballerescos y el esplendor cortesano de un gran viaje ceremonial cuyas implicaciones artísticas se proyectarían en España³¹, la visita real supondría el acto central del drama político escenificado entre el monarca y el conquistador. Este, nombrado duque de Sessa y gran condestable del reino de Nápoles, se vería obligado a volver a Castilla, con la promesa, nunca cumplida, de recibir el maestrazgo de la orden de Santiago.

Las tensiones desatadas por el Gran Capitán condicionaron el sistema de gobierno regio en ausencia tanto como la anterior experiencia virreinal siciliana. Fernando el Católico aplicó un extremo pragmatismo, patente en su actitud ante la restitución de los bienes a los barones angevinos tras el tratado de Blois firmado con Luis XII en 1505 o en la renuncia al establecimiento de la Inquisición española ante la oposición despertada en 1510. Cada cesión aparente del poder real lo reforzaría, al aglutinar intereses particulares, como puso de manifiesto la regularización hacendística, vinculada a redes mercantiles como la del converso catalán Paolo Tolosa —naturalizado en Nápoles desde hacía décadas y uno de los principales financiadores del Gran Capitán y sus sucesores— o los aragoneses Sánchez —también conversos—, que acabarían controlando la Tesorería del conjunto de la Corona de Aragón. Al igual que en los demás territorios, era necesario compatibilizar la plenitud jurídica e institucional del reino con su agregación a la casa real aragonesa. Para ello debían articularse mecanismos de intervención regia tanto en la corte como en el territorio. Mientras en el ámbito cortesano la presencia de representantes napolitanos acabó vinculándose al Consejo de Aragón siguiendo el modelo siciliano —situación que se mantendría hasta la institucionalización del nuevo Consejo de Italia entre 1554 y 1558—, antes de regresar a España el Rey Católico renovó los principales tribunales y órganos en la administración y nombró como nuevo virrey a su sobrino el conde de Ribagorza, Juan de Aragón. Para equilibrar su poder se constituyó el Consejo Colateral, formado por letrados españoles y napolitanos, así como por nobles locales enfrentados al Gran Capitán, como Giovanni Battista Spinelli, conde de Cariati, Andrea Carafa, conde de Santa Severina, y Ettore Pignatelli, conde de Monteleone³². Asimismo, frente a la rivalidad anterior entre Gonzalo y el virrey de Sicilia, la coordinación entre sus representantes en Italia sería una prioridad de la Corona para consolidar el dominio del Mediterráneo occidental —el «mar español» según las fuentes turcas—, concedido como el espacio político central de la Monarquía.

PALAS

En 1517 se publicó en Nápoles la *Propalladia* de Bartolomé Torres Naharro, recopilación de obras teatrales y poéticas dedicada al marqués de Pescara Ferdinando Francesco d'Avalos, cabeza de la facción española que ese mismo año encabezó una embajada a Bruselas para defender sus intereses en la corte del nuevo soberano. Hijo de Diana de Cardona y emparentado por tanto con el nuevo virrey de Nápoles, Pescara había casado en 1508 con Vittoria Colonna, estrechando una alianza con el poderoso linaje romano napolitano que amplió su influencia política. Al poner su obra bajo la invocación a Palas, el autor español expresaba el mensaje moral de una creación arraigada en la realidad social y política de Roma, donde había residido, y de Nápoles, donde parece haberse instalado por mediación de los Colonna y los Avalos. Palas, que portaba el escudo hecho con la piel de un gigante abatido, se convirtió en emblema de un saber aplicado a la milicia en transformación y especialmente adecuado para la ciudad de la sirena Parténope, cuyo entorno albergaba a los gigantes derrotados por los dioses según el mito utilizado en clave política contra los rebeldes tanto bajo Fernando el Católico como bajo Carlos V. El destino de esas figuras telúricas fue reinterpretado por el imaginario poético de quienes cantarían la gloria de los Avalos para alimentar la memoria de espacios como la isla de Ischia, mientras la diosa sabia y guerrera, asociada a la imagen de Costanza d'Avalos y su corte, podía extender la sombra de su escudo sobre su sobrino y «hechura» el marqués de Pescara, cuyo retrato simbólico aparecía en la portada y en la dedicatoria de una obra pionera en la difusión de las letras y la sociabilidad españolas en Italia³³.

Tanto los atributos de la diosa como la carrera militar y política del marqués, que acabaría siendo protagonista de la expansión de la Monarquía en el norte de Italia, reflejan los desafíos de las élites napolitanas bajo el primer virrey español que dirigiría cruciales campañas en el resto de la península: Ramón Folch de Cardona. Barón de Bellpuig y virrey de Sicilia hasta que en 1509 pasó a serlo de Nápoles, Cardona consumaría el modelo político aragonés hasta su muerte en 1522. Sus principales acciones bélicas fueron la toma de Mazalquivir en 1505 y, ya como virrey de Nápoles, la victoria del río Brenta sobre los venecianos en 1513. De ambos episodios dejarían constancia —en una suerte de respuesta narrativa al mausoleo de su contrincante Gastón de Foix, labrado por el milanés Bambaia (1483-1548)— los relieves del gran sepulcro

encargado al escultor napolitano Giovanni da Nola (doc. 1508-1551/53), trasladado a su señorío español en 1531 [fig. 8]. Bajo la invocación a Eros y Pólemos como un desdoblamiento de los atributos paladianos, el virrey parece dormir en una eterna juventud por la idealización clasicista del rostro recostado sobre el yelmo, en una imagen semiyacente que luce armadura moderna y bastón de capitán general³⁴.

Durante su largo gobierno napolitano, Cardona consolidó la red construida por su linaje en Italia mediante una política matrimonial que le llevó a enlazar con las principales casas del *Regno*. De esa forma reforzó un modelo de gestión fundado en la alianza con la nobleza que pudo remontar sucesivos conflictos a pesar de sus largas ausencias. En su condición de capitán general de la nueva Liga Santa proclamada por Julio II contra Luis XII, protagonizó otros resonantes hechos de armas al frente de efectivos españoles y napolitanos, como la derrota de Rávena en 1512 o la victoria de Prato que ese mismo año le abrió las puertas de Florencia para restaurar el poder de los Medici. Entre 1511 y 1515 tuvo que dejar el gobierno en manos de lugartenientes generales como el almirante catalán Bernat Vilamarí o el cardenal valenciano Francisco de Remolins. Pero ni siquiera el descontento social, plasmado en revueltas antiseñoriales —como la de Matera en 1514—, lograría debilitar una autoridad virreinal que pudo controlar a las facciones nobiliarias durante la difícil coyuntura sucesoria de 1516³⁵.

La muerte de Fernando el Católico desató una crisis de autoridad que en Sicilia desembocó en abierta rebelión, superada gracias a la intervención de Cardona, pariente del conde de Golisano, uno de los dirigentes de la revuelta que había causado la expulsión de Palermo del virrey Hugo de Moncada, al que sucedió un noble napolitano de la confianza de don Ramón, el conde de Monteleone Ettore Pignatelli³⁶. Se puso así de manifiesto la inserción de las élites partenopeas en el gobierno de la Monarquía. De la continua reelaboración de consensos para sustentar ese proceso sería instrumento y reflejo el esplendor de la corte virreinal, plasmado en obras como la novela anónima *Cuestión de amor* —publicada en Valencia en 1513— y en iniciativas de legitimación como la *Adoración* de Castel Nuovo. El ciclo ceremonial de la sucesión en el que esta se inserta había comenzado en Nápoles con las exequias de Fernando el Católico, cuyo testimonio más relevante es la oración fúnebre encargada al veneciano Marco Antonio Magno³⁷. En ella se sancionaba la legitimidad de la inserción del reino asociado a la corona cruzada de Jerusalén

en una Monarquía de España destinada a protagonizar la expansión de la fe cuando los otomanos se aprestaban a arrebatar Siria y Egipto a los mamelucos. La Epifanía dinástica de la Capilla Real respondía a ese cometido providencial, coincidente con la defensa de Nápoles, así como al conflicto faccional subyacente a la embajada de Pescara a Bruselas.

En 1519 la elección imperial concitó un nuevo ciclo de festejos que ratificaría la alianza del virrey con la nobleza local. La corte imperial recompensó al joven exponente de un antiguo linaje angevino, el príncipe de Bisignano Pietro Antonio Sanseverino, como el único italiano distinguido con el Toisón de Oro en el Capítulo General de la orden celebrado en Barcelona. En Nápoles las descripciones conservadas reflejan el protagonismo de la facción aragonesa a través de los espacios y ritmos ceremoniales de una sociabilidad cortesana proyectada en las clientelas literarias. Los banquetes y bailes organizados por el virrey en la gran Sala de los Barones de Castel Nuovo fueron ensalzados en una larga epístola latina de Pietro Gravina, académico pontaniano, antiguo miembro del círculo del Gran Capitán y luego en la órbita de los Colonna y los Avalos, protagonistas en los festejos de 1519³⁸. Ese y otros testimonios trazan un cuadro ideal de la ciudad y el reino a partir del laboratorio de imágenes del poder que fue la Accademia Pontaniana. Fruto de esa tradición áulica se publicó en 1519 la obra de otro poeta al servicio de los Avalos, Girolamo Britonio, el *Ordine et recollectione de la festa fatta in Napoli per la nova havuta de lo Imperadore Carlo de Austria*. La corte virreinal volvía a presentarse como eje de la sociedad aristocrática a través de la unanimidad en el acatamiento del poder, simbolizada por la concurrencia a la residencia del *pro rex* y por las luminarias que exteriorizaron el diálogo entre la capital y el territorio, desde Sorrento, la isla de Capri o las villas que poblaban las laderas del Vesubio hasta Prócida y Cumas, evocadas a través de sus referencias mitológicas en una topografía atemporal de resonancias pontanianas. Britonio desarrolló su *laus terrae* como panegírico del nuevo destino imperial que fundía la lealtad hacia el soberano con la atracción de su mirada, fuente de gracias y mercedes sin las que no podía subsistir la sociedad política. Con ese fin evocaría a la Sibila de Cumas, años antes asociada a la misión providencial de Fernando el Católico, así como a la virgiliana Astrea, cuya balanza se extendía sobre una expectante Nápoles que, por su lejanía de Carlos, semejava a «*la timida greggia senza il suo Pastore*», prelude de imágenes recurrentes hasta la visita del César en 1535³⁹.

FIG. 8 Giovanni da Nola, *Sepulcro de Ramón Folch de Cardona*, 1522-25. Mármol de Carrara. Bellpuig (Lérida), San Nicolás



Como respuesta a esas expectativas y a pesar de las ambiciones de Guillermo de Croÿ, señor de Chièvres, y su facción sobre los feudos y rentas napolitanas, durante los primeros años de su reinado Carlos V mantuvo en el reino el modelo aragonés de gobierno. Las críticas formuladas por ministros como el gran canciller Mercurino Arborio di Gattinara —que en 1520 propuso una profunda reorganización de la administración napolitana— no impidieron que Cardona conservara el poder hasta su muerte⁴⁰. Su sucesor fue Charles de Lannoy (1522-27), uno de los más estrechos privados borgoñones del emperador, que seguiría defendiendo una política francófila a pesar del desplazamiento de la facción de Chièvres con el inicio de las hostilidades con Francisco I de Francia. De hecho, Lannoy permanecería ausente del reino durante la mayor parte de su mandato por las guerras que, en contradicción con su preferencia faccional, debió dirigir contra los franceses en el norte de Italia, dejando el gobierno en manos del Consejo Colateral y del lugarteniente general Andrea Carafa, conde de Santa Severina. El consiguiente predominio de los poderes locales minó la capacidad fiscal y defensiva del reino, causando el descontento de amplios sectores sociales y de la propia corte imperial⁴¹. En ese marco de inestabilidad regnícola e italiana, el marqués de Pescara —emparentado con los Trivulzio de Milán— proyectó en el escenario padano sus ambiciones políticas gracias a una brillante carrera militar que le llevaría a protagonizar la victoria de Pavia en 1525⁴².

El entendimiento virreinal con la nobleza, sublimado por el equilibrio del saber y la fuerza en el mito de Palas, entró en crisis tras la revuelta de numerosos nobles angevinos, desencadenada en 1528 por la invasión francesa. Su comandante, Odet de Foix, vizconde de Lautrec, llegó a sitiar Nápoles, defendido por Hugo de Moncada, lugarteniente general tras la muerte de Lannoy en 1527⁴³. La posterior represión y el reparto de los patrimonios confiscados a los rebeldes renovaron el panorama feudal, con el ascenso de nuevas figuras como los militares españoles Hernando de Alarcón —nombrado marqués de Valle Siciliana— y Antonio de Leiva —que sería príncipe de Ascoli—, además del almirante genovés Andrea Doria, agraciado con el principado de Melfi tras abandonar con su flota y la propia república ligur el bando francés para erigirse en baluarte marítimo de la política imperial y cabeza de un entramado mercantil del que Nápoles sería cada vez más dependiente. La persecución de los nobles angevinos, que llevó al exilio en Francia y otros lugares a algunos de sus

principales exponentes, fue obra de otro virrey borgoñón, Philibert de Châlons, príncipe de Orange, cuya prematura muerte durante el sitio de Florencia en 1530 —origen de la segunda restauración de los Medici por las armas hispano-apolitanas— daría paso a una profunda crisis durante los dos años de la lugartenencia general del cardenal Pompeo Colonna. Este impuso un gobierno basado en su linaje que marginó a los otros nobles del reparto de oficios y mercedes, hasta el punto de provocar el envío de una embajada de protesta a la corte imperial en 1531 que abriría el camino al nombramiento de un virrey más neutral y eficiente⁴⁴.

HÉRCULES

El sepulcro del virrey Pedro de Toledo fue ejecutado por Giovanni da Nola a partir de 1539⁴⁵ [fig. 9]. Destinado a la nueva colegiata de su estado señorial en Villafranca del Bierzo, permanecería en la iglesia napolitana de San Giacomo degli Spagnoli, fundada por don Pedro. «Resplandeciente, armado, / representando en tierra el fiero Marte» aparecía el virrey en la dedicatoria de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega, que lo acompañó en su viaje a Nápoles en 1532. En su imagen funeraria Giovanni da Nola abandonó la idealización del rostro que había aplicado a Ramón de Cardona y lo retrató de forma realista, aunque ataviado como un guerrero romano, con una centralidad del yelmo —situado entre las esculturas orantes del virrey y su mujer— que parece competir con la plasmada por Tiziano (h. 1488-1576) en la *Alocución del marqués del Vasto*⁴⁶, apoteosis iconográfica de uno de los principales adversarios napolitanos de Toledo. El programa funerario aúna imágenes descriptivas —las victorias en defensa del reino contra el infiel en los altorrelieves de los frisos laterales y la consiguiente entrada triunfal en el friso posterior— y simbólicas: las esculturas monumentales de las cuatro virtudes cardinales en las esquinas y los pequeños bajorrelieves alegóricos sobre la superficie del basamento donde se alzan las esculturas y los relieves principales. El discurso de la inmortalidad fundado en la esperanza cristiana que guiaba la mirada perdida en la eternidad del retrato *all'antica* del *pro rex*, ataviado con la piel del león de Nemea y la concha de caballero de Santiago, como un Hércules cristiano —y no mero compañero de Jano como en la medalla acuñada para el Gran Capitán tras la victoria de Ceriñola—, se superpone a una constelación emblemática de la moral política desplegada en los pequeños bajorrelieves, entre los que

FIG. 9 Giovanni da Nola, *Sepulcro de Pedro de Toledo*, h. 1540-70. Mármol de Carrara. Nápoles, San Giacomo degli Spagnoli



aparece Hércules sosteniendo el mundo cedido por Atlas, metáfora del gobierno virreinal confiado por el emperador⁴⁷.

A Hércules y sus trabajos se referirían muchos autores, como el poeta Luigi Tansillo, encargados de cantar la gloria de Pedro de Toledo, II marqués de Villafranca del Bierzo, primer castellano en ocupar el virreinato tras el Gran Capitán y protagonista del más largo y enérgico gobierno del período español en Nápoles (1532-53)⁴⁸. La presencia catalana y aragonesa siguió siendo aún notable, como refleja la trayectoria del tesorero del reino Alonso Sánchez, el regente de la Cancillería Jeroni Coll o el influyente jurista Bernardo de Bolea, exponentes del ennoblecimiento de un pujante sector letrado. Pero don Pedro introdujo en el escenario italiano a uno de los linajes castellanos más influyentes en el siglo XVI. El prestigio, los recursos patrimoniales y la cohesión de los Toledo, fraguados por los servicios en la corte del marqués de Villafranca del Bierzo y, desde 1531, de su sobrino el III duque

de Alba Fernando Álvarez de Toledo, se vieron dilatados en 1539 por la boda de una de las hijas del virrey, Leonor de Toledo, con el II duque de Florencia, Cosme I de Medici, que reforzó las ya estrechas relaciones entre Nápoles y el espacio toscano⁴⁹.

La falta de adecuación entre las condiciones del reino y las necesidades de la Monarquía tras las crisis de la década de 1520 determinó el nombramiento de don Pedro —favorecido por el secretario imperial Francisco de los Cobos— y confirió a su mandato un carácter excepcional. Los poderes virreinales serían utilizados con un sentido autoritario, acorde con la imagen hercúlea de sus panegiristas. Los diversos niveles de la administración, la justicia y el gobierno de la capital y las provincias fueron sometidos a una reforma que desarrolló su eficacia, depuró sus cargos y aumentó su dependencia del virrey, legal en unos casos, personal o clientelística en otros. Con el respaldo imperial, Toledo se empeñó en el

sometimiento de la nobleza y desató fuertes resistencias al intentar transformar las estructuras feudales. Pese a esas tensiones, el reino se consolidó como gran plataforma de las operaciones imperiales en Italia. A los donativos extraordinarios concedidos por las asambleas parlamentarias bajo la presión del virrey⁵⁰ se sumó la defensa de las costas a través de un programa de fortificaciones que erigiría Nápoles en laboratorio de la arquitectura militar con ingenieros como el valenciano Pedro Luis Escrivá⁵¹. En esas coordenadas el gobierno de Pedro de Toledo alternó la negociación con la represión⁵².

En 1533 el establecimiento de nuevos tributos sobre productos básicos para financiar la mejora del entramado urbano produjo un tumulto en la capital que fue fácilmente aplacado por el virrey. Mucho más grave sería la cristalización desde 1534 de una oposición aristocrática dirigida por el marqués del Vasto Alfonso d’Avalos —primo y heredero del marqués de Pescara, convertido en nueva cabeza de la antigua facción aragonesa—, el príncipe de Salerno Ferrante Sanseverino —de un viejo linaje angevino, aunque emparentado con la nobleza catalana— y el príncipe de Melfi Andrea Doria. La visita de Carlos V, en el otoño-invierno de 1535-36, cuando los tres «barones» propusieron infructuosamente la sustitución del virrey, reforzó el poder de este —pese a verse sometido a una «visita» instrumentalizada por sus adversarios— y se saldó con un relanzamiento de sus iniciativas políticas y de mecenazgo. Entre estas se inscriben algunos de los más activos exponentes de las letras españolas e italianas, como Garcilaso de la Vega y Juan de Valdés, que renovaron la lengua castellana en torno a una corte virreinal rendida al modelo de Baldassarre Castiglione en competencia con otras cortes aristocráticas como la de los Avalos en Ischia, donde *El cortesano* había sido leído por Vittoria Colonna antes de su publicación⁵³. Oculta y relegada ante los apremios políticos quedaría la heterodoxia valdesiana, origen de futuros conflictos religiosos en los que intervendría don Pedro a través de una labor fundacional y asistencial precedida por otras figuras españolas como Maria Lorenza Longo⁵⁴.

A partir de tendencias ya presentes en la gestión del Gran Capitán y Ramón de Cardona, Toledo impulsaría un entramado institucional y simbólico que acabó por configurar al virrey como imagen de la majestad, cabeza de la república y espejo de nobleza, de acuerdo con las tres dimensiones entrelazadas de su oficio: representativa, institucional y clientelar. La segunda incluía también las atribuciones militares como capitán general, cada vez más utilizadas para mantener el orden interno y fuente de conflicto con otros dirigentes del ejército como el marqués

del Vasto, organizador de los tercios entre 1534 y 1536. En cuanto a la primera y la tercera de esas facetas, la corte virreinal se impuso como espacio político intermedio entre la corte del soberano y los múltiples poderes señoriales y urbanos. En ese escenario se seguía leyendo a Pontano y los otros tratadistas del período aragonés, sin apartar la mirada de sus grandes proyectos arquitectónicos, como la villa de Poggioreale, al tiempo que se reflexionaba sobre el poder a partir de pensadores como Agustino Nifo —ligado a la corte señorial del príncipe de Salerno— y se introducía la *nuova maniera* adecuada a las necesidades cortesanas, como reflejaría el inventario de los suntuosos bienes acumulados por don Pedro⁵⁵. Para ello sería crucial la presencia de artífices foráneos, desde Polidoro da Caravaggio (h. 1499-h. 1543) en 1528 hasta Giorgio Vasari (1511-1574) o los españoles Pedro de Rubiales (h. 1518-h. 1560) y Juan Bautista de Toledo (h. 1515-1567) en la década de 1540. El extremo clasicismo de las iniciativas virreinales —en contraste con el gusto flamenco predominante en la corte señorial del II duque de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo, padre de don Pedro— expresa la adaptación al ambiente local —ya presente en los anteriores virreyes— en función de una retórica del poder indisociable de la dialéctica política. El lenguaje cortesano compartido se plasmaría también en los encargos a artistas como Tiziano, al que recurrirían tanto el virrey como su rival Alfonso d’Avalos, competidores —aunque con distinta fortuna— por encarnar el canon castiglionesco de la *sprezzatura* en el retrato. Pero el uso público del *ritorno all’antichità*, ligado a la tradición aragonesa, culminaría en la colaboración de artistas del reino como el arquitecto Ferdinando Manlio (h. 1499-después de 1572) —nombrado en 1545 superintendente de todas las obras virreinales en la capital— y el escultor Giovanni da Nola. Autor de las fuentes que articularon simbólicamente la más ambiciosa reforma urbanística emprendida en la Europa de su tiempo⁵⁶ y del ornato de las grandes empresas jardinísticas del virrey en Nápoles y, desde 1539, en la cercana localidad de Pozzuoli⁵⁷, el Nolano había realizado los aparatos de la entrada triunfal de Carlos V tras la conquista de Túnez, cuando la ciudad y el reino soñaron con recuperar la presencia del soberano. Durante la estancia imperial Nápoles se revistió con metáforas convencionales de amor y sometimiento, fundadas en un pacto social, jurídico y simbólico desplegado en la entrada del monarca y en los festejos sucesivos. Pero las galas urbanas no pudieron ocultar la pugna faccional ni la competencia entre los *seggi* o plazas que custodiaban los privilegios del patriciado frente al *popolo* —los estratos medios que desde 1495 contaban con su propio *seggio*—, favorecido por la política virreinal⁵⁸.

La representación iniciada en 1503 por Morlino con el Olimpo de la conquista pareció culminar en la visita imperial de 1535 con el cumplimiento de la esperanza depositada en Carlos de Austria por el juego iconográfico de la Epifanía en Castel Nuovo. Pero en el horizonte se divisaba el panorama naval plasmado por Brueghel décadas después. Los retratos visuales, literarios y políticos de la ciudad, como los de virreyes y nobles bajo el signo de Marte, Palas o Hércules, reflejan la inserción del reino en la primera Monarquía global, impulsora del trasvase de ideas, gustos y artistas gracias a los contactos de sus élites con el resto de Italia y Europa. La acción política y el mecenazgo de linajes foráneos establecidos en Nápoles —españoles como los Cardona o los Toledo, e italianos como los sieneses Piccolomini, duques de Amalfi, el manтуano Ferrante Gonzaga, príncipe de Molfetta, o el genovés

Andrea Doria— se sumó a las relaciones con la corte pontifica, a través de las familias cardenalicias, y con Florencia, donde moriría Pedro de Toledo en 1553 durante la campaña de Siena, corolario de las intervenciones anteriores en Toscana. Las primeras décadas del siglo xvi, que vieron la llegada a «la patria de la Sirena», junto a nobles y soldados españoles, de artistas y escritores como Ordóñez, Siloe o Pedro Machuca, Torres Naharro, Garcilaso o Valdés, fueron decisivas para la configuración no solo del protagonismo político y militar napolitano en la «Italia española», sino también de uno de los principales espacios europeos de comunicación entre lenguajes escritos y visuales. Esa cultura cortesana y aristocrática, de creciente influencia en España, posibilitaría la eclosión de la centuria siguiente, cuando se siguió trazando el retrato inacabado de la ciudad y el reino en su particular Siglo de Oro.

- Hernando Sánchez 2001b, pp. 35-47; y, con otras opciones iconográficas, Barreto 2016.
- Zezza 1994, p. 151 nota 34, donde se cita la referencia de Riccardo Filangieri a un pago de 1519 por la obra y a su instalación sobre el altar en una fecha anterior al 3 de febrero de 1520.
- Del Treppo 1994; Pane 2009.
- Barreto 2011.
- Sellink 2015.
- Genovese 2011. Ese mismo año la edición del diálogo *Del sito et lodi della città di Napoli* de Giovanni Tarcagnota ofreció una síntesis de la ciudad que ilustraba el grabado panorámico, coincidiendo con la orden del virrey Pedro Afán de Ribera, I duque de Alcalá, de prohibir la expansión urbana más allá de las murallas toledanas: Tarcagnota-Strazzullo 1988.
- Hernando Sánchez 2004b.
- Hernando Sánchez 2007a.
- Zezza 2011.
- Vitale 2006.
- Bentley 1995.
- T. Toscano 2000. Ni la muerte de Sannazaro en 1530 supuso el fin de una época ni las décadas iniciales del Quinientos pueden definirse como «*gli anni della svolta*», según la expresión de Pasquale Alberto De Lisio (1976), seguidor de la cronología sesgada e insostenible de Eberhard Gothein (1915), quien a su vez prolongó en el ámbito meridional los prejuicios antiespañoles de Burckhardt: Gómez Moreno 2015.
- Hernando Sánchez 2001b, pp. 71-101.
- Hernando Sánchez 2004a.
- Hernando Sánchez 1994b y 1997; y Spagnoletti 2004.
- Bremenkamp 2020, pp. 601 y 604.
- Croce 1992, pp. 27-28; Elías de Tejada 1958-64, vol. I (1958), pp. 331-34.
- Hernando Sánchez 2001b, pp. 47-58.
- Sakellariou 2012.
- Abulafia 2006.
- De Frede 1982.
- Cobos Guerra 2004.

- Ladero Quesada 2010.
- Hernando Sánchez 1995.
- Quatrefages 1996.
- Nuovo 2003; Sánchez García 2011; Barbuto 2011.
- Hernando Sánchez 2003a.
- Hernando Sánchez 2015.
- Shaw 2014.
- Serio 2008, pp. 126-30.
- Falomir Faus 1993.
- Hernando Sánchez 2001b, pp. 103-51.
- Hernando Sánchez 2020.
- Naldi 2003 y 2020a; Yeguas i Gassó 2009.
- Hernando Sánchez 2001b, pp. 162-276; Hernando Sánchez 2019a.
- Giurato 2003.
- Magno 1516.
- Gravina 1992, Lettera LXXXI, pp. 142-45.
- Hernando Sánchez 2021.
- Rivero Rodríguez 2004.
- Hernando Sánchez 2000.
- Hernando Sánchez 2019b.
- Santoro 1972; Querno 2004.
- Galasso 2006.
- Loffredo 2015; Gaston y Gáldy 2015; Naldi 2016.
- Madrid, Museo Nacional del Prado, P-417.
- Musella Guida 2009; Scognamiglio 2012; Dombrowski 2014.
- Hernando Sánchez 1994a.
- Hernando Sánchez 2007b.
- Hernando Sánchez 2003b.
- Hernando Sánchez 2001c; Bruneti 2006.
- Hernando Sánchez 2016, pp. 3-65.
- Hernando Sánchez 2003c; Fosalba 2019.
- Hernando Sánchez 1998.
- Hernando Sánchez 1993.
- Hernando Sánchez 2008.
- Hernando Sánchez 2013.
- Hernando Sánchez 2001b, pp. 121-24; Hernando Sánchez 2001a y 2017.



HACIA LA MODERNIDAD: LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN EL NÁPOLES ESPAÑOL

Andrea Zezza

En los años de transición entre los siglos xv y xvi, cuando España, unificada bajo los Reyes Católicos, y Francia, que salía de la guerra de los Cien Años, dieron comienzo al largo conflicto que habría de enfrentarse por la primacía en el continente, el desencadenante del incendio fue el reino de Nápoles, sobre el que los soberanos de ambas naciones ostentaban derechos dinásticos.

La crisis la abrió Carlos VIII de Francia, quien, reivindicando la corona de Nápoles como heredero de la antigua casa de Anjou, conquistó el reino en 1494 con tal celeridad que se dijo que «por encima incluso del ejemplo de Julio César» había logrado «vencer antes de ver»¹. El triunfo francés, sin embargo, se reveló tan efímero cuanto rápida había sido la conquista, y las guerras posteriores premiaron el genio militar de Gonzalo Fernández de Córdoba y el genio político de Fernando el Católico: Gonzalo derrotó en los campos de batalla italianos al ejército francés, superior en hombres y medios, demostrando merecer el título de «Gran Capitán» con el que ya se le conocía desde la época de la toma de Granada, y acabó entrando triunfador en Nápoles el 13 de mayo de 1503;

Fernando logró superar todas las crisis políticas, estabilizando la posesión de un reino tumultuoso, e inauguró de esta forma la larga historia del dominio español en Nápoles, destinado a durar dos siglos². Con todo, mientras que la relevancia histórica del reino de Nápoles en esos años que marcaron una fractura fundamental en la historia europea siempre se ha visto reconocida, mucho menos notorio es, en cambio, el papel que desempeñaron Nápoles y su reino en la historia de las artes de la época y en la difusión europea del lenguaje renacentista, papel que no fue desdeñable en absoluto y del que ahora esta exposición quiere dar debida cuenta.

Con la conquista del sur de Italia, los triunfadores españoles tuvieron la oportunidad de acercarse con nuevas ambiciones a los esplendores del Renacimiento, en los que participaron con entusiasmo, en modo tal de evocar el célebre verso de Horacio, «*Graecia capta ferum victorem cepit*»³: al igual que la antigua Grecia, derrotada, había conquistado a los rudos vencedores romanos con su arte y su cultura, así la refinadísima Italia, derrotada, conquistó a los victoriosos españoles⁴. Dio comienzo así el proceso que llevó a España a alejarse de la tradición gótica, en la que se había reconocido hasta entonces, para apropiarse del lenguaje del Renacimiento italiano, que se alimentaba de las formas y ejemplos de la Antigüedad, proceso que llegará a su pleno cumplimiento en

FIG. 10 Marco Cardisco, *Disputa de san Agustín* (detalle de fig. 38), 1527-32. Óleo sobre tabla, 245 x 264 cm. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte, Q 973

época de Carlos V, cuando se imponga un solemne lenguaje imperial, digno de las nuevas ambiciones universalistas de la corona⁵. Se determinó entonces una doble paradoja: por un lado, la de Italia que, en el momento de su máximo florecimiento cultural, al tiempo que se ofrecía como modelo de imitación para Europa, entraba en una crisis política que acabaría llevándola a perder su autonomía; por otro, la de una España que, como leemos en los manuales de Historia del Arte, se convirtió a la vez en centro de la política europea y en una periferia artística⁶. Con todo, en los primeros años del siglo XVI algunos artistas españoles desempeñaron un papel que estuvo muy lejos de ser pasivo o periférico, como no tardaron en reconocer sus propios contemporáneos (incluido el mismo Miguel Ángel), y participaron activamente en el desarrollo y en la posterior difusión europea del nuevo estilo criado con las enseñanzas de Leonardo (1452-1519), Bramante (1444-1514), Miguel Ángel (1475-1564) y Rafael (1483-1520), lo que en palabras de Giorgio Vasari se conoce como «*maniera moderna*». Durante un par de décadas por lo menos, también Nápoles participó en ese proceso con un papel no secundario, al ser el lugar donde todos, o casi todos, los mayores artífices del Renacimiento español, Diego de Siloe (h. 1487/90-1563), Bartolomé Ordóñez (m. 1520), Pedro Machuca (h. 1490-1550) y quizá incluso Alonso Berruguete (h. 1489-1561), «las águilas del Renacimiento español»⁷, pudieron demostrar por primera vez su talento, dejando obras significativas. Gracias a ellos, el nuevo lenguaje artístico del Renacimiento maduro se convirtió en patrimonio del reino napolitano, inmediatamente antes de que ellos mismos, de regreso a su tierra natal, lo extendieran por España, desde Barcelona a Burgos, Granada y otros lugares. Se trata de unos hechos que el chovinismo de la crítica artística italiana, y especialmente la napolitana, desarrollada en la época de la separación del reino de Nápoles de la corona de España, ocultó de manera hábil y deliberada, pero que los estudios de las últimas décadas han sacado a la luz.

EL AMANECER DEL NUEVO REINO

En la segunda mitad del siglo XV, en el sur gobernado por los descendientes italianizados de Alfonso el Magnánimo (Alfonso V de Aragón y I de Nápoles, 1396-1458), se desarrolló una cultura humanista dotada de rasgos propios y originales, entre los que no era el menos importante el haber surgido en torno a un rey —el único rey de la Italia renacentista— y a

una corte, de modo que puede hablarse de un «humanismo monárquico», distinto al «humanismo civil» de Florencia y de otros centros italianos. Una cultura que había edificado, en torno a la institución de la monarquía, una ideología del poder, una filosofía, una literatura, una historiografía y también una tradición jurídica basadas en el prestigioso legado de los antiguos, reelaborado y puesto a disposición de la sociedad contemporánea, que avanzaba cada vez más hacia un modelo monárquico absoluto y centralizado⁸. Los humanistas napolitanos, sobre todo a través de la obra de Giovanni Pontano (1429-1503), elaboraron también una profunda reflexión sobre el papel social de virtudes como la «liberalidad» y la «magnificencia», que encontraban expresión asimismo en la práctica artística, desde la arquitectura hasta las artes figurativas, actividades a cuyo desarrollo dieron los soberanos un notable impulso⁹.

La nueva situación política creó condiciones favorables para un desarrollo sustentado sobre bases diferentes a las de las décadas anteriores: con el paso de la corona a Fernando el Católico, el sur de Italia volvía a estar integrado en un complejo imperio mediterráneo, como en tiempos del Magnánimo, con la diferencia esencial de que el Rey Católico, a diferencia de su tío, no tenía intención de trasladarse a Italia. Si el florecimiento cultural de Nápoles en la segunda mitad del Quattrocento había estado ligado en gran medida a las figuras de los soberanos, ahora, a falta de un rey sobre el terreno, se asistía al surgimiento de otras fuerzas, que también ponían a prueba sus ambiciones en el frente de los encargos artísticos: la nobleza, el patriciado urbano, los grandes comerciantes, las cátedras episcopales promovieron importantes empresas casi en competencia. Incluso sin la presencia física del soberano, Nápoles no perdió su condición de capital del reino y siguió siendo el centro de una intensa vida política y administrativa, de manera que gran parte del antiguo clima humanista que había caracterizado el período anterior pudo permanecer vivo, adaptándose a la modificada realidad y prosiguiendo su desarrollo en una ciudad que se había vuelto española, y supo obtener, durante un cuarto de siglo por lo menos, grandes ventajas del fervor, absolutamente extraordinario, que caracterizó en aquellas décadas a la cercana Roma de Julio II y más tarde de León X y de Clemente VII.

En realidad, ya en las últimas décadas del siglo XV había empezado Nápoles a observar con creciente interés cuanto sucedía en la renacida Roma de los papas, y los lazos culturales



FIG. 11 Maestro de la Adoración de Glasgow, *Adoración de los Reyes Magos*, h. 1503-10. Óleo sobre tabla, 180,4 x 94,3 cm. Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Bequeathed by Jane Graham Gilbert, 1877, 586

entre ambas ciudades se habían vuelto muy intensos. Más tarde, en 1503, la casi perfecta coincidencia entre la entrada victoriosa del Gran Capitán y la muerte del papa valenciano Alejandro VI (Rodrigo de Borja, 1431-1503), hizo de la capital del sur un destino natural para muchos de quienes, después de haber vivido como señores en la corte de los Borja, prefirieron abandonar una Roma que se había vuelto poco segura para ellos. Los primeros fueron los hombres más próximos al difunto papa: historias y testigos dan fe de la llegada al sur de los cardenales más cercanos a él, Pedro Luis de Borja y Francisco de Remolins, seguidos por César Borja, *el Valentino*¹⁰. Por desgracia, las fuentes no son tan generosas en información acerca de los artistas, pero podemos constatar que en aquellos años cobró especial vigor un gusto similar al extendido en la Roma de Pinturicchio (h. 1454-1513), Filippino Lippi (h. 1457-1504), Jacopo Ripanda (act. h. 1490-1516) y los jóvenes Baldassarre Peruzzi (1481-1536) y Amico Aspertini (1474/75-1552); un gusto común a distintos maestros de segundo orden, algunos veteranos de la época aragonesa, como Pietro Buono (doc. 1471-1512) [cat. 5], y a otros probablemente más jóvenes, como el anónimo llamado «Maestro de la Adoración de Glasgow» [fig. 11]¹¹, así como a muchos «forasteros» emigrados, a menudo del norte de Italia, desde el veronés Cristoforo Scacco (act. h. 1483-1533) hasta el mediocre lombardo Protasio Crivelli (act. 1497-1506), pasando por los emilianos Antonio Pirri (act. 1509-1511) y Antonio Rimpatta (doc. 1500-1511), o Francesco da Tolentino (act. h. 1495-h. 1535), de las Marcas. Junto al lenguaje de la perspectiva, típico del Quattrocento, vemos emerger en ese momento rasgos diferentes, como los del primer clasicismo, que Vasari caracterizaba mediante la nueva «dulzura en los colores unida» que se difundió a través del ejemplo de Pietro Perugino (h. 1450-1523), de Pinturicchio y de sus seguidores.

No resulta posible identificar en esos años, entre los pintores activos en la capital del sur, una personalidad hegemónica capaz de dotar con un sesgo original el devenir de su entorno; destaca, en cambio, la presencia de distintas figuras de comitentes extraordinariamente ricos en medios e ideas, capaces de iniciativas ambiciosas y de traer a la ciudad obras de primer nivel: es el caso del cardenal Oliviero Carafa (1430-1511), quien durante casi medio siglo fue una figura destacada de la jerarquía católica, con residencia permanente en Roma, donde promovió la construcción de la espléndida capilla decorada por Filippino Lippi en Santa Maria sopra Minerva y

encargó a Bramante el claustro de Santa Maria della Pace. Fue él quien mandó construir en la catedral de Nápoles la monumental capilla subterránea del «Succorpo» [fig. 12], audaz obra arquitectónica, completamente recubierta con preciosos relieves marmóreos del lombardo Tommaso Malvito (doc. 1479-1508) y de sus colaboradores, y quien, para el altar mayor de

FIG. 12 Tommaso Malvito y colaboradores, capilla Carafa, llamada del «Succorpo», de la catedral de Nápoles, 1487-1506



la misma iglesia, hizo traer una colosal *Asunción* encargada a un Pietro Perugino en el apogeo de su fama [fig. 13]¹². Es el caso también del mercader catalán Paolo Tolosa, enormemente enriquecido con toda suerte de especulaciones en aquellos años difíciles, que pudo rivalizar con la familia Carafa al obtener de Pinturicchio otra *Asunción* para su capilla de Monteo-

FIG. 13 Pietro Perugino, *Asunción de la Virgen*, 1506. Temple sobre tabla, 500 x 300 cm. Nápoles, catedral



liveto, insertándola en un conjunto embellecido con un ciclo solemne de frescos y sobre todo por las admirables taraceas de fray Giovanni da Verona (h. 1457-1525)¹³.

El fin de las hostilidades permitió más tarde el regreso de algunos veteranos artistas expulsados por la guerra: en primer lugar, de quienes habían acompañado al exilio a Federico de Aragón, último rey napolitano, muerto en Tours en 1504, como el poeta Jacopo Sannazaro o el refinado miniaturista bergamasco Giovanni Todeschino (act. h. 1472-1503): tal vez llegaron con ellos a Nápoles obras admirables como el hermoso tríptico de Jean Bourdichon (h. 1457-1521) [cat. 4], el artista francés que había decorado un magnífico *Libro de horas*¹⁴ para el rey exiliado, y una *Lamentación sobre Cristo muerto* del último Andrea Mantegna (h. 1431-1506), ahora perdida y conocida por copias, muy admirada por los entendidos educados en el culto humanista de los clásicos, como obra de aquel «con quien la Antigüedad empezó a renovarse»¹⁵.

Regresaron también los barones partidarios de los Anjou, que habían militado en el campo de los vencidos, tras haber sido indultados y recuperar sus posesiones después del tratado de paz firmado en Blois (1505), entre los que se encontraban algunos refinados entendidos en arte, como Andrea Matteo Acquaviva, duque de Atri, barón humanista discípulo de Pontano, gran bibliófilo y refinado experto en arte, antiguo combatiente en las filas de los franceses, caído prisionero en batalla, a cuyo ahínco se deben algunas de las obras de esta exposición [cat. 8-9].

Con un marco político tan dinámico, por más que lleno de incertidumbres, la capital del sur se vio frecuentada por diplomáticos, funcionarios, altos prelados que participaban activamente en la reorganización del Estado y, dado que el reino era formalmente feudo de la Iglesia, en las negociaciones para la legitimación del nuevo poder frente a la Curia de Roma, así como frente a las demás potencias italianas. No es de extrañar, por lo tanto, que tales presencias permitieran a la ciudad conservar su poder de atracción, que resultaba particularmente intenso para los artistas de origen español, que encontraron condiciones favorables al instalarse en una ciudad que se había convertido en cabeza de puente del poder de su país en

Italia. Aquí encontraron un primer punto de arribo natural, oportunidades laborales y una rápida estima, de modo que pudieron exhibirse por primera vez como protagonistas.

La circulación de artistas ibéricos entre Nápoles y Roma y su interacción con los artistas locales no suponía ninguna novedad¹⁶, pero ahora la tendencia se intensifica considerablemente, adquiere una importancia que nunca tuvo en el pasado y toma la forma de una historia que podemos empezar a seguir en sus detalles:

Cuanto de español había en Italia, particularmente en Nápoles y en Roma, se reavivó y difundió en los primeros años de aquel siglo y España parecía invadir Italia no solo con sus armas, sino con todo su espíritu nacional, superando la tradición, las costumbres y hasta la misma cultura italiana.¹⁷

Vemos, pues, de paso por el sur, y a veces afincados allí durante unos años, a algunos brillantes artistas ibéricos que ya habían tenido la oportunidad de formarse y madurar en los centros de mayor riqueza cultural del centro y del norte de Italia: son jóvenes de cuya vida poseemos noticias escasas y

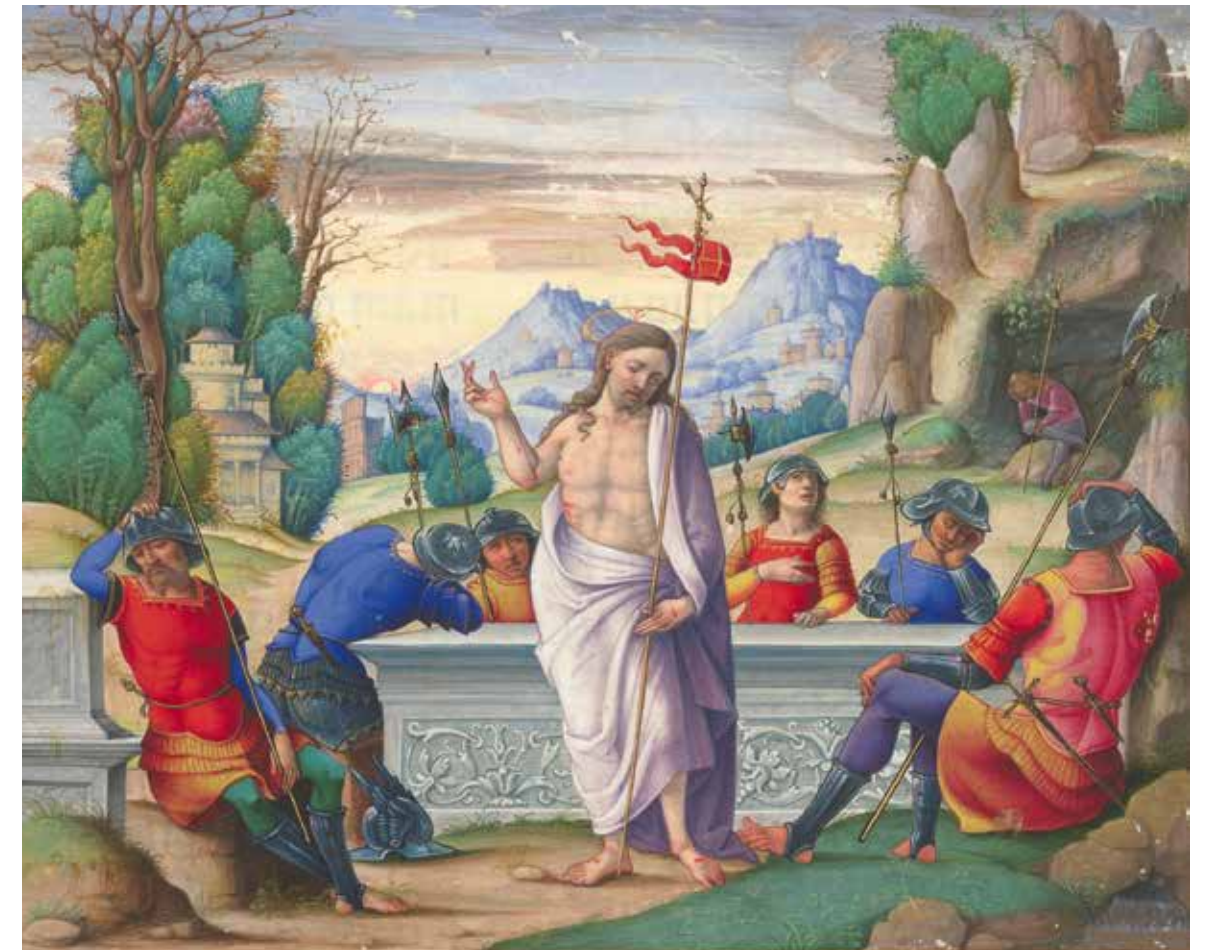
fragmentarias y cuyas trayectorias podemos reconstruir casi exclusivamente a través de lo que podemos leer en las obras que les sobreviven. Entre los primeros en llegar tal vez estuvo un pintor y miniaturista, identificado a veces con Pedro de Aponte (doc. 1502-1530), a quien las fuentes recuerdan como pintor de corte del Rey Católico y, otras veces, de forma más prudente, con el nombre de circunstancias de «Maestro del Retablo de Bolea»¹⁸. Artista próximo a Juan de Borgoña (act. 1495-1536), aunque probablemente mayor que él, de cultura italiana, estuvo activo a caballo entre los dos siglos tanto en Aragón como en Italia. Ni siquiera sabemos si era español, como se ha creído durante mucho tiempo,



FIG. 14 Maestro del Retablo de Bolea (atribuido), *Flagelación* (detalle de cat. 9), primera década del siglo XVI. Óleo sobre tabla, 88 x 61 cm. Atri, Capitolino Concattedrale, Museo Capitolare

FIG. 15 Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, *Presentación de la Virgen en el Templo* (detalle), 1507-10. Temple y óleo sobre tabla, 194 x 227 cm. Valencia, catedral, interior de las puertas del retablo mayor

FIG. 16 Maestro del Retablo de Bolea, «Resurrección de Cristo», en el *Breviario-Misal de Fernando el Católico* [cat. 10], h. 1506-7, fol. 271r. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C VII.205



o italiano, como proponen los estudios más recientes: sus obras demuestran, sin embargo, que se formó en el centro de Italia, entre las Marcas y Umbría, tras los pasos de la experiencia italiana de Pedro Berruguete (h. 1445/50-1503), aunque hoy podemos identificarlo por primera vez, entre finales del siglo XV y principios del XVI, en Aragón, donde realizó las pinturas del enorme y magnífico retablo de la colegiata de Santa María la Mayor de Bolea, probablemente la más antigua de sus obras conocidas hasta ahora [cat. 6-7]. La iglesia de Bolea era entonces un priorato de la real abadía de Montearagón, de la que era abad comendatario Alfonso de Aragón, hijo natural del Rey Católico, y se ha supuesto de manera razonable que pudo ser este el comitente del espléndido conjunto¹⁹. La cercanía del artista con la familia y la corte de Fernando puede explicar su aparición en Nápoles poco después, en la época inmediatamente posterior a la conquista del reino y, a partir de entonces, todas sus obras se sitúan en el centro y sur de Italia: son las dos tablas de Atri

[cat. 8-9], realizadas para el ya mencionado duque Andrea Matteo Acquaviva, quien se había adaptado provisionalmente a las nuevas circunstancias hasta el extremo de contarse entre los aristócratas del lado angevino que fueron hasta Génova al encuentro de Fernando el Católico para rendirle homenaje antes de su llegada a la ciudad²⁰. Las tablas, que frente a las de Bolea muestran una mayor madurez en la construcción de las perspectivas y una mayor cercanía a los estilos difundidos en Roma a principios de siglo, fueron ejecutadas sin duda en Italia, en Nápoles quizá, donde pudo verlas, antes de volver a su tierra natal, el discípulo español de Leonardo, Fernando Yáñez de la Almedina (h. 1475-después de 1537), que las recordaría cuando pintó, junto a Fernando Llanos (act. 1505-1525), el retablo mayor de la catedral de Valencia [figs. 14 y 15]²¹.

A un momento cercano a la ejecución de los paneles de Atri pertenece el espectacular misal breviario donado al Rey Católico, cuya ejecución e iluminación le fueron encargadas



FIG. 17 Pedro Fernández, *Adoración de los pastores*, 1506-7. Óleo sobre tabla, 110 x 72 cm. Pedrola (Zaragoza), Colección de la duquesa de Villahermosa

hasta Teodosio II²³, inauguran ahora el reinado de Fernando con auspicios similares. Desde un punto de vista estilístico, las miniaturas presentan huellas evidentes de una rápida modernización estilística por parte del artista que, en páginas como las de la *Resurrección*, con el magnífico paisaje con vistas de un anfiteatro (¿el Coliseo?) acariciado por la rosácea luz de la salida del sol [fig. 16], muestra una aproximación a los experimentos en boga en aquel momento en torno a Pinturicchio y su entorno, y referencias a la cultura lombarda moderna, que en esa misma época se está difundiendo en Roma²⁴.

Cuando, el 1 de noviembre de 1506, Fernando el Católico entró triunfalmente en la ciudad, fue recibido por un grandioso aparato triunfal, que no tardó en convertirse en un modelo exportado a España²⁵. Es una verdadera lástima que sepamos tan poco sobre las máquinas festivas erigidas para la ocasión, que a través de las descripciones podemos imaginar diseñadas para evocar casi obsesivamente el mundo de la antigua Roma: así, por ejemplo, el puente de desembarco, «hecho con arcos a la antigua bien pintados»; o el «arco triunfal sobre cuatro columnas a la antigua, muy bellamente pintado»²⁶ con representaciones de las ninfas, símbolo de Nápoles; u otro arco más, que mostraba al dios Marte con el estandarte de las armas del rey²⁷. De especial modo, lamentamos no saber nada de los artistas que las montaron: ignoramos por lo tanto si participó en ellas el pintor de Bolea, o Pedro Fernández (doc. 1510-1519), el segundo de los protagonistas de esta historia, otro artista del que tenemos poca información, pero de quien conocemos al menos el nombre y la ciudad de origen, Murcia, y que, en el momento de la llegada del rey, debía de llevar algún tiempo activo en la ciudad²⁸. Disponemos de un buen número de obras suyas, todas de gran calidad, que nos permiten seguir su trayectoria durante muchos años, en Italia y más tarde en España: las más antiguas, como el *Descanso en la huida a Egipto* [cat. 14] o la *Adoración de los pastores* de Celle, recientemente redescubierta [cat. 15], nos dicen que se formó en los últimos años del siglo xv en Milán, la ciudad de Leonardo y Bramante, antes de trasladarse, tal vez en la estela de este último, a Roma,

al Maestro del Retablo de Bolea por un miembro de la familia napolitana de los Poderico, probablemente Giovanni Antonio, elevado por Fernando al prestigioso cargo de capellán mayor²². Un manuscrito de excelsa calidad, en cuya hoja de guarda se representa programáticamente al Rey Católico, sobre un fondo del color de la púrpura imperial, como un nuevo Augusto, mientras la Sibila Tiburtina le señala el nacimiento del Redentor [cat. 10]: los humanistas napolitanos, que ya en tiempos de Alfonso el Magnánimo habían adaptado el ideario imperial para su soberano, al señalar en Alfonso al sucesor de los emperadores romanos de origen ibérico, desde Trajano



FIG. 18 Leonardo da Vinci, *La Virgen, el Niño Jesús, san Juan Bautista y un ángel (Virgen de las rocas)* (detalle), h. 1483-94. Óleo sobre tabla transferido a lienzo, 199,5 x 122 cm. París, Musée du Louvre, inv. 777

donde realizó, me parece a mí, la hermosa *Flagelación* de San Paolo Fuori le Mura, desbordante de entusiasmo por las exuberantes decoraciones a la antigua, devueltas a la vida en aquellos años. Tal vez atraído por la favorable situación que iba conformándose en Nápoles, tal vez por haberse sumado a la comitiva de alguno de los muchos notables españoles o meridionales que iban y venían de una ciudad a otra, o tal vez simplemente para huir del exceso de competencia que caracterizaba la urbe romana, el caso es que no tardó en bajar al sur. Probablemente date de esta época la *Adoración de los pastores* de la duquesa de Villahermosa [fig. 17], quizá realizada en Nápoles pero que se llevó a España a los pocos años Juan



FIG. 19 Pedro Fernández, *La Virgen con el Niño entre san Juan Bautista y san Pedro* (detalle de fig. 96), h. 1505-6. Óleo sobre tabla, 143 x 168 cm. Nápoles, San Gregorio Armeno

de Aragón, conde de Ribagorza, sobrino del Rey Católico, presente junto a su regio tío en la ciudad en 1507²⁹. Más o menos en ese mismo período debió de pintar Fernández la hermosa, aunque en muy mal estado *Virgen con el niño entre san Juan y san Pedro* del convento de San Gregorio Armeno [fig. 96], cuadro asentado por entero en coordenadas que aún hacen referencia a la cultura milanesa de los años a caballo entre los siglos xv y xvi, incluyendo citas de la *Virgen de las rocas* de Leonardo [figs. 18 y 19], sólidos volúmenes al estilo de Bramantino (h. 1465-1530), reflejos del esplendor cromático de Andrea Solario (h. 1465-1524), que había vuelto de su estancia en Venecia, y la limpidez protoclásica del Giovanni



FIG. 20 Sodoma, centro de la bóveda de la Estancia de la Signatura del Palazzo Apostolico Vaticano, 1508



FIG. 21 Pedro Fernández, bóveda de la capilla Carafa di Ruvo de San Domenico Maggiore, en Nápoles, h. 1508



FIG. 22 Agostino Tesauro, bóveda del coro de San Francesco, en Éboli, h. 1509-11

Antonio Boltraffio (h. 1467-1516) de la *Pala Casio*³⁰. También realizó la decoración de la bóveda de la capilla de San Domenico Maggiore erigida por Ettore Carafa, conde de Ruvo, hermano del cardenal Oliviero (h. 1507), con su efecto de perspectiva desbordada hacia el cielo, entre Mantegna y Bramante, comparable a las pinturas de Sodoma (1477-1549) en la Estancia de la Signatura del Vaticano, y ceñudos profetas, tan cercanos al estilo de Bramantino que en su tiempo se atribuyeron al jefe de filas de la escuela lombarda³¹ y que debieron impresionar mucho a los artistas locales, que no tardaron en imitarlos, adaptándolos a diferentes contextos: como Agostino Tesauro, que insertó otros similares al cubrir la bóveda gótica de San Francesco en Éboli, en la zona de Salerno, con grutescos a la manera de Pinturicchio [figs. 20-22].

En definitiva, con Fernández aparece por primera vez en Nápoles el estilo del Renacimiento maduro, en una versión de raíces lombardas que triunfa rápidamente entre los artistas activos en la ciudad: la aparición de su pintura severa y so-

lemne supuso en esos círculos una notable conmoción, cuyas huellas pueden apreciarse en la madurez de un pintor que llevaba bastante tiempo activo en el sur, el veronés Cristoforo Scacco, que había llegado a estas tierras unos veinte años antes, profesando una pintura en la que se reunían, combinados en una «excéntrica amalgama de lenguas heterogéneas»³², recuerdos venecianos y de la escuela de Francesco Squarcione (h. 1395-h. 1470) con rasgos romanos, entre Melozzo da Forlì (1438-1494) y Antoniazio Romano (act. 1461-1508/9), y que ahora se aproximaba a las formas «bramantescas» de Fernández [cat. 23 y fig. 26]. Una cultura parecida muestra también el pintor que realizó los citados frescos de la capilla Tolosa, muy próximo a Scacco, muchas veces confundido con él y ahora denominado «Pseudo Scacco»³³; así como el todavía misterioso autor de la tabla con Nuestra Señora de Gracia en Santa Maria delle Grazie de Salerno, tan cercana al maestro murciano que se sospecha que fue realizada sobre uno de sus modelos³⁴. También el Maestro del

Retablo de Bolea, que en sus obras más maduras, como en los manuscritos iluminados para la abadía de Montecassino [cat. 11-12], muestra más de un punto de contacto con Fernández, debió de estar atento a su obra, al igual que lo hicieron los jóvenes artistas locales, que habían dado sus primeros pasos en el clima de «protoclasicismo» a ritmo lento de principios de siglo y que ahora hacen gala de su aprecio por las innovaciones modernas traídas por el español: ello se ve claramente en la obra de Agostino Tesauro (doc. 1501-1546), con la inserción de aperturas con perspectivas y de profetas de marcadas fisonomías de signo lombardo [fig. 22]. Más que por la nitidez de los volúmenes que había fascinado a Scacco, Tesauro parece seducido precisamente por las posibilidades expresivas de las máscaras caricaturescas de los rostros de origen leonardesco, que vienen a animar sus composiciones, veteadas por una inquietud excéntrica que lo conducen hacia resultados «anticlásicos», comparados a menudo acertadamente con los de artistas como Amico Aspertini³⁵.

LA ÉPOCA DE RAMÓN DE CARDONA (1509-22) Y EL FLORECIMIENTO RAFAELESKO

El Rey Católico abandonó Nápoles el 4 de junio de 1507 llevándose consigo a España al Gran Capitán, que despertaba recelos por el exceso de autonomía demostrado. Prudentemente, el delicado cargo de virrey se asignará a partir de entonces a personas de probada confianza, todas ellas procedentes del reino aragonés y unidas por estrechos lazos, incluidos los familiares, al rey: primero Juan de Aragón, conde de Ribagorza (1507-9), luego Ramón Folch de Cardona (1509-22), militar de variable fortuna pero astuto político, hábil diplomático y perfecto cortesano, que en sus continuos viajes por Italia encontrará la forma de ganar renombre también como refinado amante de las artes. Cardona se esforzó en mantener una política de pacificación por la que sería recordado durante mucho tiempo como el «príncipe sumamente amado por la nobleza y el pueblo a causa de sus nobles maneras»³⁶. Como virrey, Cardona, con la ayuda de su esposa, la bella Isabel de Requesens, retratada por Rafael en un famoso cuadro ahora en el Louvre³⁷, se preocupó por promover una sociabilidad animada y suntuosa, estimulando la vida cortesana (como por lo demás ya había hecho el Gran Capitán), favoreciendo así el proceso de asentamiento ciudadano de la aristocracia, que tuvo también importantes repercusiones en la transformación urbanística y arquitectónica de la capital, que en aquellos años vio surgir muchos de sus más hermosos e imponentes edificios civiles, como los palacios Acquaviva d'Atri, Di Capua della Riccia, Sanseverino di Bisignano, Carafa d'Andria y Orsini di Gravina³⁸. Los años de su reinado pronto serían recordados como la época dorada de la sociedad ítalo-española que se estaba formando en Nápoles, y también para las artes se cuentan entre los más felices de la historia del reino.

Podemos observar cómo los lazos entre Nápoles y la capital pontificia se vuelven cada vez más estrechos, de modo que resulta posible, a pesar de la rareza de los documentos, seguir año tras año cómo los ejemplos romanos guían la evolución de la pintura en un sentido moderno: los estilos enraizados en el Quattrocento, entre Antoniazio y Pinturicchio, quedan rápida y definitivamente abandonados o confinados en provincias, pero también los juegos de perspectiva de origen lombardo y bramantesco dan señales de rápido envejecimiento en comparación con las novedades surgidas en los palacios de Julio II, a cargo de Miguel Ángel,

aunque sobre todo de Rafael, cuya fama crece con gran rapidez también en el sur y hacia quien se empieza a mirar cual estrella polar³⁹.

Del taller del pintor de Urbino, donde habían encontrado espacio y oportunidades de confrontación jóvenes procedentes de toda Italia y más tarde de Europa, estaba emergiendo ese nuevo lenguaje, «emulsión mediatísima» por usar las palabras de Roberto Longhi, «al principio entre los distintos idiomas italianos, luego entre latinidad e italianidad, entre historia y naturaleza [...] que a veces parece a los simples un acomodo fácil y es, en cambio, una cumbre del gusto y del genio»⁴⁰, un lenguaje que habla tanto a los incultos como a los más refinados humanistas, que ven renacer ante sus propios ojos la noble oratoria del arte antiguo. Es una novedad que se impone por toda la península, superando las divisiones regionales; también Nápoles participa entonces en esta especie de unificación del lenguaje pictórico de Italia: los artistas más jóvenes, o los más dotados, se adhieren a él con pasión, mientras que los que no pueden seguir su ritmo deben buscar espacio en la más alejada periferia.

Vasari, que pasó una temporada en Nápoles treinta años después, cuando todos los protagonistas de la historia de la que hablamos estaban muertos o se habían marchado hacía tiempo, encontró una ciudad muy diferente, y deja claro que no dispone de información clara sobre esos tiempos ya pasados: apenas menciona a un español, cuyo nombre desconoce, como maestro del escultor napolitano Girolamo Santacroce (h. 1502-h. 1537); tiene además escasas y nada benévolas palabras para los artistas napolitanos y aún más duras para sus comitentes. Tratando de transmitir la imagen de sí mismo como iniciador y demiurgo del estilo moderno en el sur, escribió un pasaje que no tardó en sonar a afrenta:

Pero es notable cosa que después de Giotto no haya habido desde entonces en tan noble y grande ciudad maestros que en pintura hayan hecho cosa alguna de importancia, por más que hubieran llegado hasta allí desde fuera cosas de manos de Perugino o de Rafael, por lo que me afané para conseguir [...] que los talentos de ese país despertaran a las grandes cosas y al honorable obrar.⁴¹

Sus palabras, y más aún sus silencios, condicionaron profundamente los estudios posteriores: toda la crítica de arte local nació bajo el signo de una reacción contra estas afirmaciones del escritor de Arezzo, reacción que alcanzó su apogeo en el

siglo XVIII, cuando el reino recobró su independencia y sintió la necesidad de edificar una historia «nacional» propia. Fue entonces cuando Bernardo De Dominici escribió sus *Vite* de los artistas napolitanos con el explícito propósito de obviar la «malevolencia» del aretino, contrarrestándolo golpe por golpe, situando siempre Nápoles y a sus artistas de todas las épocas bajo la mejor luz posible y ocultando programáticamente la contribución de los inmigrantes. Para ello, recurrió de forma masiva a invenciones y falsificaciones, construyendo en abstracto un cuadro grande y detallado, que no ha resistido a las verificaciones de los historiadores modernos⁴². Para encontrar un relato más fiable, será necesario remitirse a la carta escrita por Pietro Summonte al veneciano Marcantonio Michiel en marzo de 1524. Con toda su concisión, este texto nos proporciona un cuadro extraordinariamente lúcido que, como los estudiosos están demostrando, resulta fidedigno en casi todos sus detalles: Summonte, refinado humanista, discípulo de Pontano y amigo de Sannazaro, escribe como testigo presencial, además de como refinado entendido, y es muy consciente de la decisiva contribución de los artistas que vinieron de fuera en lo que le parecía el prometedor comienzo de una nueva época, por lo que, oportunamente, se preocupa por destacar y elogiar las obras de Fernández (a quien, sin embargo, curiosamente considera sardo, y no español), de los pintores Paolo degli Agostini (act. h. 1510-1520) y Cesare da Sesto (h. 1477-1523), y los escultores Tommaso Malvito de Como, Benedetto da Maiano (1442-1497) y Andrea Ferrucci (1465-1526), florentinos, y Matteo Lombardo, antes que los dos españoles Ordóñez y Siloe⁴³.

En efecto, fueron estas las personalidades que guiaron el punto de inflexión que se produjo entre la primera y la segunda década: Fernández, que tuvo que ir a Roma para una nueva estancia, pudo ver allí las obras de Rafael y de Miguel Ángel, comprendiendo su significado y valor, de modo que su *San Blas* del Museu Nacional d'Art de Catalunya [cat. 26] o el *San Dámaso*, en peor estado, del Fogg Museum de Cambridge [fig. 24], identificables como partes del retablo de la iglesia napolitana de San Gregorio Armeno (1511-12), muestran un nuevo estilo, comparable al de la Estancia de la Signatura, revelando al mismo tiempo también «una tensión más inquieta que parece hija de la visión de los *Antepasados* de la Capilla Sixtina»⁴⁴ [fig. 23]. También el *Camino del Calvario* de San Domenico Maggiore (h. 1512) [cat. 28] es fruto de estas nuevas experiencias y muestra una nueva forma de composición, aireada y dinámica, ya



FIG. 23 Miguel Ángel, *Jacob*, 1508-12. Fresco. Ciudad del Vaticano, Palazzo Apostolico, Capilla Sixtina

plenamente rafaelesca y muy del Cinquecento, que deja atrás la cultura de la perspectiva lombarda de los orígenes.

Paolo degli Agostini, un pintor que murió joven, casi desconocido para nosotros, considerado como discípulo de Giovanni Bellini (1431/36-1516), es el autor, además del retrato del poeta Jacopo Sannazaro [cat. 3], recordado por Summonte, de una *Virgen de Loreto con san Juan Bautista y san Sebastián* [fig. 25], en la que muestra su entusiasmo por la renovación



FIG. 24 Pedro Fernández, *San Dámaso*, 1511-12. Óleo sobre tabla transferido a lienzo, 139,7 x 64,1 cm. Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum, Alpheus Hyatt Purchasing Fund, 1932.62

de la cultura romana, guiada por el ejemplo de los antiguos, donde san Sebastián exhibe movimientos de Laocoonte cristiano y la Virgen aparece en lo alto entre los ángeles, suspendida sobre el paisaje a la manera de la *Virgen de Foligno* de Rafael [fig. 54]. Un cuadro pintado en Nápoles, como declara el letrado medio borrado de debajo, pero que participa del encuentro y la confrontación entre la nueva cultura romana y la veneciana, muy viva en Roma a principios de la segunda



FIG. 25 Paolo degli Agostini, *La Virgen de Loreto con san Juan Bautista y san Sebastián*, h. 1512-15. Óleo sobre tabla, 300 x 200 cm. Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte

década del siglo, en la época de la decoración de la Loggia de Galatea en la Villa Farnesina y de la Estancia de Heliodoro en el Palazzo Apostolico.

El lombardo Cesare da Sesto anduvo por tierras del sur en esos mismos años, quizá incluso antes que Paolo degli Agostini. Era un pintor presumiblemente unos años más joven que Fernández y se había formado en Milán a la sombra de Leonardo a principios del siglo XVI, cuando el español acababa probablemente de abandonar la ciudad. Luego siguió un itinerario similar al del pintor murciano, dejando la

Lombardía devastada por la guerra hacia la más acogedora capital pontificia, donde tuvo la oportunidad de colaborar con Bramantino y con Peruzzi, y donde hizo amistad con Rafael, por lo que gozó de acceso prolongado a su taller y a sus dibujos, que estudió detenidamente. Su formación leonardesca y su encuentro con el pintor de Urbino fueron los grandes acontecimientos que marcaron su personalidad y forjaron el estilo de sus obras: de esta forma, el ejemplo de Cesare, después del de Fernández, contribuyó a dotar de impronta «lombarda» a la pintura moderna en su versión

FIG. 26 Cristoforo Scacco, *San Juan Bautista*, h. 1500-5. Óleo sobre tabla, 157 x 66 cm. Aviñón, Musée Calvet, CAL 22676

FIG. 27 Pedro Fernández, *La Virgen con el Niño entre san Juan Bautista y san Pedro* (detalle fig. 96), h. 1505-6. Óleo sobre tabla, 143 x 168 cm. Nápoles, San Gregorio Armeno

FIG. 28 Andrea Sabatini, *San Juan Bautista* (detalle de la tabla izquierda del retablo de *Nuestra Señora de Gracia y santos*), 1510-11. Óleo sobre tabla, 203 x 108 cm. San Valentino Torio, San Giacomo Maggiore Apostolo





FIG. 29 Andrea Sabatini, *La Virgen con el Niño* (tabla central del *Retablo de Buccino*), 1512. Óleo sobre tabla, 120 x 77 cm. Salerno, Pinacoteca Provinciale

la evolución que demuestra, en la transición entre la primera y la segunda década del siglo, Andrea Sabatini de Salerno (¿h. 1485?-1530/31), el pintor a quien la literatura chovinista del siglo XVIII, en su intento de minimizar la contribución de los «extranjeros», atribuirá obras tanto de Fernández como de Cesare, para luego asignarle de forma incongruente el mérito de haber introducido el estilo moderno en la ciudad y el título del «Rafael de Nápoles».

Las relativamente numerosas obras de Sabatini de las que disponemos muestran más bien una personalidad muy receptiva, atenta a captar cada elemento de novedad que venga del exterior, y pueden servirnos para seguir la rápida sucesión de los acontecimientos: la más antigua es el tríptico de la iglesia de Sant'Andrea de Tegghiano, fechado en 1508, que muestra conexiones con la pintura de Perugino y sobre todo de Pinturicchio, revelando un pintor formado en la pintura de estilo umbro en boga en la Italia central en los años más recientes. Dos o tres años más tarde, el tríptico de la iglesia de San Giacomo Maggiore Apostolo en San Valentino Torio (*Nuestra Señora de Gracia y santos*), realizado entre noviembre de 1510 y julio de 1511, presenta aún rasgos «protoclásicos» muy evidentes, al estilo de Pinturicchio y de Perugino y algunas conexiones con Cristoforo Scacco [fig. 26], pero también aperturas hacia la novedosa monumentalidad del nuevo siglo: el artista parece orientarse en esta ocasión hacia el ejemplo aportado por Pedro Fernández [figs. 27 y 28]. En el siguiente retablo, pintado para la iglesia de Sant'Antonio de Buccino, encargado en enero de 1512 [figs. 29 y 103], o en la *Adoración de los Reyes Magos* de la Quadreria dei Girolamini [cat. 27], Andrea parece haber emprendido ya un camino diferente y de mayor modernidad, desarrollando de forma más madura la búsqueda de una dimensión más grandiosa de las figuras, infundiendo a sus personajes una nueva vitalidad y una más realista capacidad de movimiento y de expresión, y mostrando cierto interés por el estilo del primer Rafael romano, declinado con una característica inflexión lombarda, leonardesca, que la acerca al estilo dulce, y muy en consonancia con su carácter, de Cesare da Sesto, a quien se aproximará hasta el extremo de que todavía hoy

napolitana, condicionando durante mucho tiempo el estilo de los pintores locales⁴⁵. Su estancia en el sur solo está documentada a partir de los años 1514-15, cuando aporta dibujos para el retablo de la abadía benedictina de Cava de' Tirreni, pero es probable que llevara algún tiempo en la ciudad para entonces, y que hubiera trabajado ya en su obra más célebre, la perdida «*Cona magna*» de la iglesia napolitana de Sant'Arcangelo in Baiano, como parece poder inferirse de

se debate entre el salernitano y el lombardo la atribución de algunas obras⁴⁶.

También Agostino Tesauro demuestra a su manera su capacidad de adaptarse al nuevo estilo en los frescos con *Historias de san Aspreno*, pintados a expensas de Giovan Giacomo Tocco, protonotario apostólico, estrechamente emparentado con Oliviero Carafa, en la capilla familiar de la catedral de Nápoles, situada junto a la capilla mayor que albergaba el cuadro de Perugino. Probablemente algo mayor que Sabatini, Tesauro revela el esfuerzo que realiza: en las partes superiores, las primeras en ser ejecutadas, las arquitecturas fingidas y las figuras de los apóstoles insertadas en los óculos en perspectiva recuerdan aún los frescos de Éboli [fig. 31] y los de Fernández en la capilla Carafa di Ruvo [fig. 30], pero ya en las historias de los dos paneles superiores de los muros los movimientos de los personajes se vuelven más fluidos, naturales y complejos, mientras que en la zona inferior aparece un inesperado gigantismo de aroma miguelangelesco, del que el pintor, con evidentes dificultades, da una interpretación totalmente muscular, que parece reinterpretar las figuras de la bóveda de la Capilla Sixtina con el filtro de la cultura, todavía del Quattrocento, al estilo de Luca Signorelli (h. 1445/50-1523), de su propia formación [figs. 32 y 33].

La llegada de un espléndido original de Rafael, la *Virgen del pez*, ahora en el Prado [cat. 35], marcó el ápice de este proceso. Nos gustaría saber más sobre la historia de este cuadro, del que tenemos muy poca información: probablemente fue realizado hacia 1512-13, en la época en que Rafael trabajaba en los frescos de la Estancia de Heliodoro, como han demostrado estudios más recientes. Colocado en el altar de la capilla de los Doce, una antigua familia napolitana, en San Domenico Maggiore, a pocos metros de los profetas de Fernández, el cuadro fue recibido con entusiasmo: Cesare da Sesto lo tomó de inmediato como modelo para su magnífica tabla con la *Virgen y el Niño con san Juan Bautista y san Jorge*, ahora en San Francisco, pintada para el oratorio de San Giorgio dei Genovesi de Mesina [fig. 34]. Y lo mismo hicieron a partir de entonces Andrea Sabatini, y más tarde Agostino Tesauro, Giovanni Filippo Criscuolo (act. h. 1530- h. 1560), el escultor Girolamo Santacroce y otros, de modo que la pintura se convirtió en la piedra angular de una efímera escuela rafaelesca napolitana.

La *Virgen del pez*, pero también la *Virgen de Foligno*, los frescos del Vaticano, las *Sibilas* de la capilla Chigi de Santa María del Popolo, los cartones para tapices: las invenciones romanas



FIG. 30 Pedro Fernández, figura de profeta en una de las pechinas de la bóveda de la capilla Carafa di Ruvo de San Domenico Maggiore, en Nápoles, h. 1508



FIG. 31 Agostino Tesauro, figura de profeta en una de las pechinas de la bóveda del coro de San Francesco, en Éboli, h. 1509-11



FIG. 32 Miguel Ángel, *Jonás*, 1508-12. Fresco. Ciudad del Vaticano, Palazzo Apostolico, Capilla Sixtina



FIG. 33 Agostino Tesauro, *Milagro de San Aspreno* (detalle), 1517-19. Fresco. Nápoles, catedral, capilla Tocco

de Sanzio fueron recibidas en esos años por los artistas del sur con no menor rapidez que las obras, suyas o de sus discípulos, que llegaban al sur⁴⁷.

Las pinturas de Andrea Sabatini que datan de mediados de la segunda década dialogan estrechamente con la refinada síntesis de las formas de Leonardo con el nuevo clasicismo romano promovido por Cesare da Sesto, por ejemplo en el retablo de la iglesia de Santi Severino e Sossio, en el *San Bertario*, hoy en el Museo de Montserrat [cat. 36], o en el casi gemelo del *San Nicolás de Bari en cátedra* pintado para Montecassino, hoy en el Museo Capodimonte de Nápoles [cat. 37], donde puede apreciarse un mayor conocimiento y una mejor comprensión del Rafael de las dos primeras Estancias y de las *Sibilas* de la capilla Chigi. El *San Nicolás* fue una obra de particular empeño para Andrea, que reelabora aquí el ejemplo de la *Virgen del pez*, situándolo al aire libre, en un paisaje que todavía debe mucho al imaginario de Fernández, mientras que aparece tímidamente, aunque solo sea en un detalle, un fragmento de clara impronta miguelangelesca, como el brazo

extendido de la figura de pie a la izquierda, recuerdo de una visita a la Capilla Sixtina y de la visión de la *Creación de Adán* de Miguel Ángel. Si antes, en su obra, la relación con Roma y con Rafael parecía estar en su mayor parte, si no siempre, mediatizada por las obras de Fernández y Cesare, llegados a este punto parece volverse directa y autónoma: es posible que solo entonces, hacia mediados de la década, pueda haber tenido lugar una productiva estancia romana del artista, esa que De Dominici colocaba en cambio en los inicios de la actividad del pintor salernitano, con la intención de convertirlo en el alumno favorito del de Urbino y en el verdadero padre de la pintura renacentista napolitana.

FIG. 34 Cesare da Sesto, *La Virgen y el Niño con san Juan Bautista y san Jorge*, h. 1513-15. Óleo sobre tabla transferido a tablero, 254,6 x 207,7 cm. San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, Legion of Honor, Gift of the Samuel H. Kress Foundation, 61.44.15



UN GIRO EXPRESIVO: DIEGO DE SILOE,
BARTOLOMÉ ORDÓÑEZ Y PEDRO MACHUCA

A lo largo de la segunda década del siglo XVI, el asentamiento definitivo de la nobleza en la ciudad y el proceso de renovación y reforma de iglesias y conventos emprendido por algunas órdenes religiosas, entre las que destacan especialmente los benedictinos de la nueva congregación casinense⁴⁸, son elementos que repercuten de manera positiva en la actividad de los artistas, favoreciendo la multiplicación de encargos y ofreciendo oportunidades laborales que atraen a forasteros y fomentan el crecimiento de jóvenes locales, que encuentran ejemplos que emular y espacios de intervención y maduración. Ni siquiera el luctuoso hecho de la muerte de Fernando el Católico, acaecido en enero de 1516, generó especial trastorno, puesto que el tránsito dinástico determinado por el ascenso al trono de Carlos de Habsburgo fue gestionado con gran habilidad por Cardona, que pilotó la sucesión evitando al reino las graves tensiones que sacudieron otros territorios.

El diálogo entre escultores y pintores, desde siempre muy estrecho en Nápoles, donde la escultura ejerció a menudo un papel de guía, es especialmente intenso en este período. Hacia mediados de la década, los escultores Diego de Siloe y Bartolomé Ordóñez, ambos originarios de Burgos, llegaron con toda probabilidad a Nápoles tras una estancia en la Toscana, donde pudieron completar su formación inspirándose en los ejemplos de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Andrea Sansovino (h. 1466/67-1529), Giovan Francesco Rustici (1475-1554), y participando en el intenso resurgimiento donatelliano que caracterizó aquellos años⁴⁹. Solo en Nápoles, sin embargo, encontraron ambos el lugar donde poder desplegar por fin su talento, y empezaron a cosechar sus primeros éxitos: Siloe, después de un posible comienzo en la estela de Andrea Ferrucci en la coronación del altar Pandone [fig. 47] y en la capilla Pignatelli [cat. 39], trabajó en un grandioso altar de mármol en la capilla Tocco de la catedral, la misma que pintó al fresco en aquellos años Tesauro, erigiendo un imponente conjunto, hoy desmembrado, del que queda la magnífica *Virgen y el Niño en gloria* [fig. 50], que congela en el esplendor del mármol el modelo rafaelesco de la *Virgen de Foligno*, reinterpretado a través de una interpretación extraordinariamente pictórica del *stiacciato* de Donatello (h. 1386-1466)⁵⁰.

Ordóñez trabajó en colaboración con Siloe en la decoración de la capilla Caracciolo di Vico de San Giovanni a Carbonara y en especial en el altar de mármol, donde se encarga del relieve

de la *Adoración de los Reyes Magos* [figs. 41 y 58], obra en la que la evidente inspiración leonardesca es equiparable a la que anima algunos dibujos coetáneos de Cesare da Sesto, pero donde comienza a cobrar presencia una espacialidad más constreñida, un patetismo más encendido, una retórica más avanzada y una relación más madura y compleja con lo antiguo, que también resulta evidente en las escenas de sacrificio a ambos lados del relieve central, que muestran una interpretación muy personal del Miguel Ángel de la bóveda sixtina. Por cuenta propia, tal vez haya trabajado Ordóñez previamente en el *San Mateo y el ángel*, intensamente rafaelesco, de San Pietro Martire [cat. 40], antes de realizar la tumba de Andrea Bonifacio en la iglesia de Santi Severino e Sossio [figs. 59-61], donde el conmovedor epitafio escrito por Jacopo Sannazaro para el joven muerto prematuramente y el estilo de intenso patetismo del escultor interactúan a la perfección en la creación de un modelo de monumento funerario que es ejemplo de un clasicismo cristiano comparable al que Rafael estaba imponiendo en Roma y en el mundo al mismo tiempo, pero en gran medida independiente de ese ejemplo que aún no se había convertido en canónico⁵¹.

En pocos años los «*doi spagnoli*» recordados con admiración por Summonte dejan obras notables, que hacen gala de una carga patética y expresiva nueva, propia de quienes han aprendido a mirar la vida y la forma de expresar los sentimientos de Donatello teniendo ya en los ojos los dibujos de Leonardo. La posibilidad de que Alonso Berruguete también trabajara con ellos en la ciudad es cuestión recurrente desde hace algunos años entre los estudiosos y carece aún de respuesta satisfactoria, como explica en este volumen, más adelante, Manuel Arias Martínez.

El mismo acentuado dinamismo y la viva expresividad que impregnan la obra de Ordóñez y Siloe pueden observarse en muchas pinturas napolitanas de la segunda mitad de la década. Es una actitud en sintonía con tendencias análogas que se encuentran en parte del círculo de Rafael entre las últimas Estancias, los cartones de los tapices y las logias⁵², y en cuya raíz encaja perfectamente la *Virgen y las ánimas del Purgatorio* pintada por Pedro Machuca en 1517, hoy en el Prado [cat. 44]. En torno a 1519, Andrea Sabatini remata sus obras más movidas y dramáticas, como los *Desposorios místicos de santa Catalina de Nocera* (1519) [fig. 35], el *Descendimiento de la cruz* del Museo di Capodimonte [cat. 49] y la grandiosa y dramática *Virgen y el Niño en gloria con san Jerónimo, Santiago y donante* de Múnich, que probablemente haya de situarse a principios de la tercera década del siglo [fig. 36]. Incluso el Agostino Tesauro de la más torpe



FIG. 35 Andrea Sabatini, *Desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría*, 1519. Óleo sobre tabla, 221 x 128,1 cm. Nocera Inferiore (Salerno), Pinacoteca del Convento di Sant'Antonio

Nuestra Señora de Gracia con san Andrés y santa Lucía de la iglesia de Santa Maria della Peschiera en San Cesareo (Cava de' Tirreni), encargada a finales de 1517, participa en este nuevo clima.

Del viaje italiano de Machuca no queda documentación alguna, pero cada una de sus obras testimonia su existencia e importancia: la *Sagrada Familia* de la Galleria Borghese [cat. 43], una intensa y original reinterpretación «miguelangelesca» de la



FIG. 36 Andrea Sabatini, *La Virgen y el Niño en gloria con san Jerónimo, Santiago y donante*, h. 1520. Tabla, 204,5 x 142,5 cm. Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München, WAF 161

Virgen de la silla de Rafael⁵³, pintada con un trazo suelto y rápido, casi sintetizado, parece remitirse a la atmósfera experimental y creativa del taller de Rafael en el período de la Logias, hasta el punto de llevar a más de un estudioso a intentar rastrear la mano del toledano en los frescos del palacio vaticano⁵⁴. La extraordinaria paleta de la *Virgen y las ánimas del Purgatorio* [cat. 44], fechado en 1517, hoy en el Prado, pero procedente de

Nápoles, muestra un punto de estilo similar, con su riqueza de referencias tanto a Miguel Ángel como a Rafael, pero tiene una iconografía estrictamente meridional, por lo que los estudiosos, antes incluso de que los documentos revelaran su procedencia, no tuvieron dificultad en ubicarla dentro de la particular coyuntura napolitana de estos años⁵⁵. El toledano tuvo que seguir un recorrido similar al de sus compatriotas, de los que ya hemos hablado, absorbiendo primero las innovaciones romanas en la estela de Rafael y de Miguel Ángel, y transformándose después en un pintor de éxito en Nápoles, con un inmediato y acentuado seguimiento por parte de los artistas locales, convertido en modelo de imitación para Sabatini y Tesauro, junto a los cuales empieza a cobrar fama el calabrés Marco Cardisco (doc. 1520-1542), el único pintor meridional que Vasari consideró digno de una breve biografía, quien en obras como *Virgen con el Niño* de Turín [cat. 32], quizá la más antigua de sus obras identificadas hoy, una de las más hermosas y mejor conservadas, parece haber sido acariciado por la «llamarada» expresiva de la que hemos hablado, proponiendo un fogoso abrazo que termina en un tierno roce de mejillas de sabor donatelliano.

ANTES DE LA CATÁSTROFE:
LOS AÑOS VEINTE Y LAS DOS ESTANCIAS
DE POLIDORO DA CARAVAGGIO

En 1519, Carlos de Habsburgo, rey de Nápoles desde hacía tres años, recibió también la corona imperial: solo en ese momento, como parece poder deducirse de la fragmentaria documentación, se colocó sobre el altar de la capilla palatina de Castel Nuovo el gran retablo con la *Adoración de los Reyes Magos*, en el que, según una tradición especialmente difundida en Aragón, los magos toman la apariencia de reyes: se trata de un cuadro problemático, difícil de descifrar, cuyo aspecto actual se debe a la superposición de intervenciones diferentes, y que fue sin duda el resultado de una larga y convulsa elaboración [figs. 1 y 2]. Carlos está encarnado en el mago más joven, Baltasar, acompañado por otros dos reyes con fisonomías propias de la familia real de Aragón: uno debe ser Ferrante de Aragón, el primer rey de la anterior dinastía napolitana, el otro ha sido interpretado por los estudiosos sea como el hijo de Ferrante I, Alfonso II, sea como Fernando el Católico, como argumenta Carlos Hernando Sánchez⁵⁶ en este volumen. Con todos los márgenes de incertidumbre que subsisten sobre los detalles, resulta clara la intención de quie-



FIG. 37 Polidoro da Caravaggio, *Escena de sacrificio* (detalle), h. 1523-27. Sanguina sobre papel, 203 x 193 mm. París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, EBA 283

nes encargaron la pintura de presentar la entronización de Carlos en un cuadro dinástico sosegador y apaciguador, que favoreciera una reinterpretación de la convulsa historia reciente como un paso de consignas natural y providencial entre los antiguos y los nuevos poseedores del trono. En la figura de san José, probablemente obra de Cardisco, hay una cita evidente de una de las últimas obras de Rafael, la *Sagrada Familia de Francisco I*⁵⁷, muy reciente en aquel entonces, mientras que el retrato de Carlos está tomado de un modelo de Bernard van Orley (h. 1488-1541) que llegó desde Flandes para mostrar la verdadera efigie del nuevo soberano. Es otro signo del cambio de los tiempos: con la llegada de Carlos y, sobre todo, con el final del largo mandato de Cardona, termina, en efecto, la larga etapa de transición en la que la gestión del reino había estado en buena parte en manos de catalanes y aragoneses, cuyas modalidades de gobierno fueron continuistas con la tradición de negociar con la nobleza y de buscar el



FIG. 38 Marco Cardisco, *Disputa de san Agustín*, 1527-32. Óleo sobre tabla, 245 x 264 cm. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte, Q 973

FIG. 39 Polidoro da Caravaggio, *Paisaje con edificios clásicos*, h. 1525-35. Pluma y tinta marrón sobre papel, 243 x 200 mm. París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, RF 61, Recto



equilibrio entre los distintos elementos sociales. Desde el momento de la muerte de Cardona, el reino, encuadrado en la nueva dimensión imperial, será gobernado hasta el trágico trienio de 1527-30 por los nobles borgoñones que habían crecido junto a Carlos de Habsburgo: primero por Charles de Lanoy (1522-27), más tarde por Philibert de Châlons (1528-30).

La España de Carlos, comprometida en la construcción del nuevo Estado, reclamaba entre tanto a sus artistas y les encomendaba empresas cada vez más ambiciosas: los jóvenes que tanto habían destacado en Nápoles durante toda la segunda década del siglo encontraron entonces en su patria de origen la oportunidad para desplegar por fin plenamente su talento, y fueron requeridos en Barcelona, así como en Burgos o Granada o en otros lugares para involucrarse en empresas cada vez más ambiciosas: Bartolomé Ordóñez aparece documentado en Barcelona ya en mayo de 1517, contratado para completar el coro de madera de la catedral, que en 1519 acogerá la asamblea de los caballeros del Toisón de Oro. A ello seguirá el trascoro de mármol, en el que trabajaría hasta su muerte, que llegó prematura en 1520. Cuando, en diciembre de 1517, aparece documentado en Nápoles, es solo para comprar el mármol necesario para una actividad que se ha vuelto muy intensa, pero ya completamente concentrada en la madre patria. En los pocos años que lo separan de su muerte, trabajará siempre incansablemente para comitentes españoles del más alto rango⁵⁸. Diego de Siloe reaparece en su Burgos natal el 2 de julio de 1519, cuando recibe el encargo de realizar el sepulcro del obispo Luis de Acuña [fig. 70], el primero de una larga serie de trabajos, que abarcan desde la Escalera Dorada (1519-20) o el retablo de Santa Ana (1522), hasta la finalización de la capilla de los Condestables (1523-25) [cat. 67], con las que renueva las formas tradicionales de la tradición ibérica, como el retablo de madera tallado y policromado, dando un decisivo giro de timón a los ambientes artísticos castellanos hacia el nuevo estilo moderno⁵⁹. Pedro Machuca también volvió a su tierra natal en el mismo período, y aparece documentado por primera vez en Jaén en 1520, con su trabajo en el retablo de Nuestra Señora de la Consolación⁶⁰, antes de asumir el cargo de arquitecto de Carlos V y

transportar a la Alhambra el modelo romano de la villa antigua que Rafael solo había podido iniciar en Roma con Villa Madama.

En Nápoles, sin embargo, su enseñanza sigue viva en una nueva generación de artistas, que serán los protagonistas de las décadas sucesivas, y entre los que pronto destacan los escultores Giovanni da Nola (doc. 1508-1551/53) y Girolamo Santacroce. El primero, apreciado tallador de madera en su juventud, colaborador del bergamasco Pietro Belverte (act. h. 1491-antes de 1513), autor del pesebre de la capilla Carafa di Ruvo, realizó por su cuenta algunos famosos pesebres a lo largo de la primera década, como el de San Giuseppe dei Falegnami, bajo una magnífica hornacina bramantesca, y el de la capilla de Jacopo Sannazaro, que Summonte apreciaba en sumo grado, hasta el punto de considerarlo «de tal garbo cual Sannazaro tiene en versos pintado en su divino libro *De partu Virginis*»⁶¹, es decir, de valor parejo a la obra maestra de la literatura cristiana neolatina que, tras una larguísima elaboración, no sería impresa hasta 1524. Tras abandonar la madera y «darse por entero al mármol»⁶², Giovanni

FIG. 40 Girolamo Santacroce, *La incredulidad de santo Tomás* (detalle), h. 1528-30. Mármol, 164 x 144 cm. Nápoles, Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli



se había situado en la estela de Ordóñez, como demuestra el *San Juan Bautista* de la iglesia de Monteoliveto, y sus cualidades le permitirán obtener de Isabel de Requesens el encargo de un gran mausoleo «al estilo romano» destinado a honrar al virrey Cardona en su tierra natal⁶³. El segundo, Girolamo Santacroce, ya había sido un muy precoz colaborador de Ordóñez y de Siloe en el altar de Caracciolo di Vico, de modo que, llamado a Carrara en 1521 para terminar el sepulcro del cardenal Cisneros destinado a la Capilla Real de Granada, que había quedado inacabado a la muerte de Ordóñez, ya podía ser definido, con menos de veinte años, como un experto escultor⁶⁴.

Incluso después de la muerte de Rafael los vínculos con Roma siguen siendo muy estrechos, y en los momentos de momentáneo decaimiento de la vitalidad romana, en los años de Adriano VI, en los de la peste de 1522-23, hasta el decisivo episodio del Sacco en 1527, Nápoles se ofrece para recibir no solo a interesantes secundarios, como el romañol Girolamo da Cotignola (h. 1471/81-1550) y Giovan Francesco Penni, *il Fattore* (h. 1494-h. 1528), antiguo hombre de confianza de

Rafael, sino también a un auténtico protagonista como Polidoro da Caravaggio (h. 1499-h. 1543), cuya primera estancia napolitana, en 1523-24, encuentra un ambiente bien dispuesto y reactivo: el estilo a la antigua del aún muy joven discípulo de Rafael y de Giovanni da Udine (1487-1561) despierta el interés de los refinados comitentes educados en el culto de lo antiguo, a partir de la enseñanza de Pontano y Sannazaro, al igual que el de los pintores, tal como atestiguan al menos las mejores obras de Marco Cardisco [figs. 37 y 38], así como el de los escultores ya formados en el estilo moderno por Ordóñez y Siloe, como Girolamo Santacroce, dispuesto a descifrar y compartir el estilo del bergamasco, como demuestran las conexiones detectables tanto en el altar Del Pezzo (1524), como en *La incredulidad de santo Tomás* de Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli⁶⁵ [figs. 39 y 40].

Entre los pintores, Tesauo realiza sus últimas gestas con el retablo de San Domenico Maggiore, de 1520, para el que Orazio Lovino propone aquí una nueva reconstrucción [cat. 33-34], y con la *Dormitio Virginis* de Capodimonte⁶⁶, que un tiempo se tomó por obra de Machuca. Seguirá trabajando

hasta la década de los cuarenta, como demuestran los documentos, pero ya no conocemos más obras suyas. Situado en una posición de especial prestigio, trabaja mucho Andrea Sabatini, ya al mando de lo que debió de ser un taller muy grande, que producía obras tanto para la capital como para las provincias, sin perder nunca su relación privilegiada con los benedictinos, tanto los de la casa madre de Montecassino, como los de la abadía de Trinità di Cava de’ Tirreni y de la salernitana de San Giorgio. En su última década de actividad, Andrea parece realizar una especie de «vuelta al orden» tras la llamada de 1519-20, replegándose en fórmulas de clasicismo sereno y equilibrado, apoyándose de nuevo en la *Virgen del pez*, renunciando a seguir las últimas evoluciones del estilo de Rafael y de sus discípulos y permaneciendo, al parecer, impasible ante las novedades de Polidoro⁶⁷.

En 1527-28 tiene lugar la segunda estancia de Polidoro, en condiciones mucho más dramáticas: el artista llega huyendo de la Roma saqueada por los lansquenets, tras la muerte violenta de su socio Maturino, y busca refugio en el sur, donde ya puede contar con una red de conocidos. Vasari dirá, muchos años después, que el bergamasco corrió en Nápoles el riesgo de morir de hambre «viendo poco estimada su virtud», «siendo aquí los hombres de gusto poco curiosos de las cosas excelentes de la pintura», hasta que resolvió alejarse «de quienes tenían más consideración por un caballo de salto que por quien hacía parecer vivas las figuras pintadas con sus manos»⁶⁸. Sin embargo, esta es una versión de los hechos que no parece confirmada por los documentos: en sus escasos meses napolitanos Polidoro se adjudicó algunos encargos importantes, como el del retablo de la iglesia de los pescadores, Sant’Angelo alla Pietra del Pesce, que completará rápida

y brillantemente [cat. 53-56], y más tarde otro, particularmente prestigioso, para el gran retablo de la iglesia mayor de los agustinos de Sant’Agostino alla Zecca, empresa que no pudo llevarse a cabo debido a la dramática evolución de la situación que obligará al artista, junto a muchos otros, a huir de la ciudad y a refugiarse en Sicilia⁶⁹.

En efecto, si Nápoles había podido beneficiarse en un primer momento de la desgracia ajena, acogiendo a artistas y obras procedentes de la Urbe devastada, la situación cambió radicalmente en los meses siguientes, cuando, perseguidas por el ejército francés, las mismas tropas que habían asolado Roma se refugiaron en Nápoles, trayendo consigo los gérmenes de la peste, mientras la ciudad se veía circundada por un durísimo asedio.

Los acontecimientos de aquellos años conducen a una cesura decisiva: la guerra, la epidemia y, más tarde, el fracaso de la pretendida «reconquista» francesa y, con ella, de las pretensiones autonomistas y anarquistas de la gran nobleza feudal de origen angevino que se avivaron para la ocasión; las muertes sucesivas de los protagonistas de las décadas anteriores, Jacopo Sannazaro, Andrea Sabatini, Girolamo Santacroce; y, por último, y sobre todo, el inicio de un profundo proceso reformador y centralizador determinan una profunda discontinuidad y marcan el final de la época que aquí hemos querido recordar. Una auténtica recuperación solo se producirá a partir de mediados de los años cuarenta, pero será bajo el signo de un arte diferente, caracterizado por los gustos del virrey Toledo, el suegro de Cosme de Medici, orientado a menudo hacia el nuevo manierismo toscano-romano que estaba surgiendo en las cortes de Roma y Florencia y hacia el nuevo lenguaje «imperial» de la corte de Carlos V.

- D’Urso 2007a, pp. 217-45.
- Sobre el *Lamento* de Mantegna: Bologna 1956; G. Toscano 2008. Me parece verosímil que fuera este el cuadro que Pietro Summonte vio en San Domenico Maggiore en Nápoles, tradicional lugar de enterramiento de los reyes aragoneses, al mencionar un «lienzo pintado donde está el Salvador y las Marías en tribulación», propiedad del rey, registrado en 1502 en el testamento de Todeschino y destinado a los frailes de San Domenico: D’Urso 2007a, p. 304.
- Incluso antes de ese punto de inflexión, ya debía de ser frecuente que los artistas ibéricos acudieran a la capital del sur: así, por ejemplo, cuando en 1488 el prior fray Martino di Freixnal, *«hyspano»*, encargó un gran retablo en dos órdenes al desconocido pintor local Benedetto Perdifumo para el monasterio benedictino de la Santissima Trinità de Sorrento, los testigos del acto son dos pintores ibéricos desconocidos para nosotros, un cierto *«Alvaro hyspano»* y un *«Magistro Francisco Hyspano pictore»* (Filangieri 1883-91, IV [1888], pp. 252-54; véase además Salvatore 2017).
- Croce 1949, p. 112; Croce 2007, p. 161.
- Angulo Íñiguez 1956, pp. 51-54; Bologna 1977, pp. 215-34; Morte García 1997; Sricchia Santoro 2009; Velasco Gonzàlez 2020.
- Naval 1977, p. 152; Sricchia Santoro 2009, p. 26.
- Hernando Sánchez 2001b, p. 110.
- Sricchia Santoro 2009, pp. 28 y 32.
- S. Maddalo en Morello y Maddalo 1995, pp. 274-79; cfr. Sodano 2015.
- Cfr. Delle Donne y Cappelli 2021, p. 19.
- Sobre la calidad y la «dulzura anómala» de los paisajes en las obras de Pinturicchio de principios del Cinquecento, cfr. Angelini 2005, p. 538-39. Considero posible proponer una comparación con el paisaje de la famosa *Resurrección* del Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP.00017), pintado por el jovencísimo Rafael en su momento más cercano a Pinturicchio.
- Falomir Faus 1993.
- «Facto ad archi ad la antiqua ben dipinto», «arco triumphale sopra quattro colonne ad la antiqua, dipinto molto belo»* (Giovanni Medina al Cardinale d’Este, en Filangieri 1954, p. 311).
- Notar Giacomo-Garzilli 1845, pp. 290-93.
- Ballarin [1987] 2010; Tanzi 1997.
- J. Sureda y Pons en *Arte y cultura* 1992, p. 250.
- París, Musée du Louvre, inv. 103.
- Naldi 1985.
- Zeri 1949, p. 340.
- Naldi 2021, pp. 263-66.
- R. Naldi en Previtali 1986a, pp. 76-80, n.º 4.
- D’Aniello 1986; A. D’Aniello en Previtali 1986a, p. 142; Previtali 1986b, pp. 13-15; Giusti y Leone de Castris 1988, pp. 187-224 y 278-81.
- «Principe sopramodo amato dalla Nobiltà, e dal Popolo per le sue pregiate maniere»* (Parrino 1692-94, I [1692], p. 66); cfr. Hernando Sánchez 2001, pp. 162-82.
- París, Musée du Louvre, inv. 612.
- Labrot 1979; Rago 2012, pp. 162-68.
- La fortuna de Rafael en el sur de Italia podría haber sido más precoz de lo que se creía hasta ahora si se considera creíble (como yo creo que ha de hacerse) el registro en el inventario de la muy selecta colección de Fulvio Orsini (anterior a 1600) de un *«retrato d’Andrea Matteo Acquaviva, duca d’Atri di mano de Raffaele della prima maniera»* («retrato de Andrea Matteo Acquaviva, duque de Atri de mano de Rafael de su primera manera»). El retrato se encuentra perdido (se ha propuesto identificarlo con el de las

Colecciones de los Príncipes de Liechtenstein, inv. GE36, fechado entre 1501 y 1504, y que presenta en efecto una fisonomía compatible con la del duque): Shearman 2003, II, pp. 1336-38, 1437 y 1439. Para el retrato de Liechtenstein, véase S. Ferino-Pagden en Coliva 2006, pp. 120-23, n.º 9.

⁴⁰ Longhi [1940] 1956, p. 160.

⁴¹ *«Ma è gran cosa che, dopo Giotto, non era stato insino allora in sì nobile e gran città maestri che in pittura avessino fatta alcuna cosa d’importanza, se bene vi era stato condotto alcuna cosa di fuori di mano del Perugino o di Raffaello, per lo che mi ingegnai fare di maniera [...] che si avessero a svegliare gl’ingegni di quel paese a cose grandi e onorevoli operare»* (Vasari-Bettarini y Barocchi 1966-97, VI [1987], p. 385). Sobre las razones y la fortuna de esta afirmación, véase Previtali 1976; Loconte 2008; Zezza 2013.

⁴² De Dominici-Sricchia Santoro y Zezza 2003-14.

⁴³ Nicolini 1925, pp. 163-65 y 167-69. Para Matteo Lombardo, véase la reciente reconstrucción de Caglioti 2015 y 2016, que lo identifica con Matteo Pellizzone de Milano.

⁴⁴ Ballarin [1987] 2010.

⁴⁵ Carminati 1994; Naldi y Porzio 2009.

⁴⁶ Leone de Castris 2017a; Zezza 2017; Lovino 2021.

⁴⁷ Previtali 1986b, pp. 11-15; Naldi 1997 y 2019; Zezza 2021b.

⁴⁸ Bisceglia 2021; Muzzi 2021, pp. 163-69.

⁴⁹ Gentilini 2013.

⁵⁰ Bologna 1950, pp. 159-61 y 174, n.º 69; Speranza 2003; Naldi 2019, pp. 45-48 y 84-88. El cliente, Giovan Giacomo Tocco, hijo de Diana Carafa, estaba relacionado tanto con Oliviero Carafa, cliente de Malvito y Perugino, como con Ettore, conde de Ruvo, cliente de Fernández y Belverte en San Domenico Maggiore.

⁵¹ Naldi 2019 y su ensayo «Gusto excéntrico, medida rafaelesca. Escultores en Nápoles a comienzos del Cinquecento», en este volumen.

⁵² Longhi [1953] 1979, pp. 58-61; Longhi [1969] 1979, pp. 69-70; Bisceglia 2013.

⁵³ Florencia, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali (Palazzo Pitti), inv. 151.

⁵⁴ Una discusión de la rica bibliografía acerca del tema se encuentra en Bisceglia 2013, en particular p. 199, nota 23. Véase ahora Campos Pallarés 2021.

⁵⁵ Previtali 1978, p. 16; Leone de Castris 1992; Ávila 2012; De Mieri 2017.

⁵⁶ Para hipótesis distintas sobre la identificación de los dos magos de la izquierda, véase Barreto 2016, pp. 220-24.

⁵⁷ París, Musée du Louvre, inv. 604.

⁵⁸ Migliaccio 2007; Naldi 2019.

⁵⁹ Redondo Cantera 2013b.

⁶⁰ Gómez-Moreno 1983, p. 167, nota 5.

⁶¹ *«Del garbo ch’el Sannazaro la have in versi dipincta nel divino suo libro De Partu Virginis»* (Nicolini 1925, p. 169).

⁶² *«Dato in tutto al marmo»* (*ibidem*, p. 168).

⁶³ Naldi 1995b y 2020a.

⁶⁴ Naldi 1997 y 2020c. Cfr. también F. Caglioti en Boskovits 2011, pp. 247-56.

⁶⁵ Zezza 1994.

⁶⁶ Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Q1789.

⁶⁷ Leone de Castris 2017a; Zezza 2017.

⁶⁸ *«Veggendo poco stimata la sua virtù», «essendo quei gentiluomini poco curiosi delle cose eccellenti di pittura», «da coloro che più conto tenevano d’un cavallo che saltasse che di chi facesse con le mani le figure dipinte parer vive»* (Vasari-Bettarini y Barocchi 1966-97, IV [1976], pp. 466-67).

⁶⁹ Zezza 1994; Leone de Castris 2001, pp. 287-322.



GUSTO EXCÉNTRICO, MEDIDA RAFAELESCA. ESCULTORES EN NÁPOLES A COMIENZOS DEL CINQUECENTO

Riccardo Naldi

La renovada época de estudios sobre la escultura napolitana del Cinquecento, que se inició en los años setenta del siglo pasado, ha permitido centrarse cada vez más claramente en personalidades individuales, momentos cruciales, relaciones con el contexto histórico-cultural; pero, sobre todo, ha contribuido a reequilibrar la escala de valores en nuestra consideración de la historia artística de la ciudad partenopea¹. La alta calidad que se mantiene durante todo el siglo convierte a la napolitana en una de las principales escuelas de escultura no solo de Italia, sino, más en general, de la Europa del siglo XVI. La constancia de este hecho debe cambiar la lente a través de la cual hemos evaluado el patrimonio artístico de la capital del virreinato español. Parece cada vez más evidente que, desde la época angevina hasta la borbónica, la ciudad fue un lugar privilegiado tanto para la escultura como para su «hermana» la pintura, de la que estuvo muy cerca. Tanto es así que, tomando prestada la definición de Giorgio Vasari, se puede definir a Nápoles, con razón, como una «ciudad donde se acostumbra a hacer capillas y altares de mármol»².

Las primeras décadas del siglo XVI ocupan una posición muy peculiar. El asentamiento en Nápoles de la nueva dinastía española en 1503 originó un período de gran efervescencia en el tejido social de la ciudad. Los miembros de la aristocracia, en efecto, se implicaron en mantener, o adquirir o acrecentar, el peso necesario para desempeñar un papel político relevante junto a los virreyes. Los funcionarios de la administración, tras haber ascendido a los más altos cargos, intentaron formar parte del círculo restringido de la nobleza de los *seggi*, las asociaciones del patriciado urbano a las que era necesario pertenecer para tener acceso a los cargos del gobierno ciudadano³. Muy a menudo, la estrategia de consolidación de la imagen pública se sirvió de las artes figurativas. En particular, la decoración de la capilla funeraria, con retablo y sepulcro de mármol, garantizaba la perpetuación de la memoria mediante el uso de un material que la cultura renacentista había exaltado por sus características de incorruptibilidad y de evocación inmediata del pasado clásico.

En el campo de la escultura, la figura más representativa en la fase inicial de este florecimiento fue, sin duda, Andrea Ferrucci de Fiesole (1465-1526), si bien las fuentes no son de gran ayuda sobre su presencia en Nápoles desde los primeros años del siglo XVI: «Andrea se marchó de Nápoles al comprobar que aquella tierra no era para él y regresó a Roma, donde

FIG. 41 Bartolomé Ordóñez, *Adoración de los Reyes Magos* (detalle de fig. 58), relieve central del *Altar de la Adoración de los Reyes Magos*, h. 1514-15. Nápoles, San Giovanni a Carbonara, capilla Caracciolo di Vico



FIG. 42 Andrea Sansovino, altar de la capilla Corbinelli, 1490-92. Mármol. Florencia, Santo Spirito

pasó un tiempo estudiando arte y trabajando»⁴. Al leer esta frase, no se puede evitar una sonrisa entre divertida y molesta: la prosa de Vasari se convierte aquí, como suele suceder, en una mezcla de tópicos y de alteración de la realidad histórica. Es significativo a este respecto que, pese a las diversas páginas dedicadas a contar la biografía de Ferrucci, el escritor de Arezzo no citara ni siquiera una obra de las que dejó el escultor en Nápoles. Sin embargo, como han demostrado los estudios, Andrea no abandonó esa ciudad, sino que continuó residiendo allí durante largos períodos en repetidas ocasiones, tanto que, tras haber asumido el cargo de maestro de obras de los canteros de la catedral de Florencia en 1512, tuvo que firmar un contrato que limitaba sus continuos desplazamientos al sur y, pese al veto, siguió viajando a Nápoles y dirigiendo, gracias a la ayuda de colaboradores, trabajos de cierta importancia al menos hasta 1515⁵.

Al recordar las etapas de la carrera de Ferrucci, impresiona observar hasta qué punto la cosmopolita encrucijada figurativa que representa Nápoles a principios del Cinquecento, con artistas procedentes de toda Italia —principalmente de Toscana y Lombardía— y de Europa —sobre todo de la península ibérica, a causa de la dominación española⁶—, influyó en el lenguaje de todos los campos de las artes y cuánto, por otro lado, Andrea da Fiesole fue fundamental en la creación de las condiciones adecuadas para que, en el momento de su regreso definitivo a Florencia, las dos «águilas» españolas, Bartolomé Ordóñez (m. 1520) y Diego de Siloe (h. 1487/90-1563), cambiaran para siempre el rumbo de la escultura no solo en Nápoles, sino también en Italia y España. Y es precisamente esa asombrosa mezcla de tradición, innovación y apertura a otros lenguajes lo que sorprende, como si Andrea, naturalmente predispuesto, se hubiera encontrado, en el momento adecuado, en el lugar adecuado.

Miembro de un glorioso linaje de canteros de Fiesole, aprendió los primeros rudimentos de la escultura de un primo de su padre, Francesco di Simone Ferrucci (1437-1493), quien a su vez había sido uno de los alumnos más dotados de Andrea del Verrocchio (h. 1435-1488): por las venas del joven

FIG. 43 Andrea Ferrucci, *Retablo de la Crucifixión (Retablo Ferrucci)*, 1494-95. Mármol, 365,8 x 274,3 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, 6742:59-1859



Ferrucci corría la sangre más pura de la gloriosa tradición florentina del Quattrocento, que, como un río kárstico, se remonta de Verrocchio a Desiderio da Settignano (h. 1430-1464) y de él hasta Donatello (h. 1386-1466)⁷.

Andrea empezó a frecuentar Nápoles desde muy joven, gracias a su suegro, Antonio di Giorgio Marchissi (1451-1522), uno de los arquitectos militares más importantes del entorno de Alfonso, duque de Calabria: muy pronto, en 1487, Andrea,

con veintidós años, se encontraba ya en la capital del *Regno*. El papel de Marchissi en la llegada de Ferrucci a Nápoles tuvo gran importancia, pero no debe pasarse por alto la densa red de relaciones económicas que mantenían las familias de banqueros florentinos con intereses en la ciudad partenopea, como los Strozzi y los Gondi⁸. Gracias a un legado de esta última familia, Ferrucci llevó a cabo entre 1492 y 1493 su primer trabajo escultórico personal de relieve. Se trata de un

monumental altar del Sacramento que funde en una única estructura devocional también el culto a los santos. Fue precisamente en el campo de los grandes altares en relieve donde Andrea Ferrucci se mostró intérprete e innovador, sobre todo en Nápoles, donde dejó una nueva e importante obra en el posterior retablo marmóreo de Nuestra Señora la Bruna en la basílica del Carmine Maggiore (h. 1510) [fig. 77], quizás la obra, entre las napolitanas, que desde el punto de vista compositivo dialoga más con la pintura. En efecto, a causa del fluido pictoricismo y de la impresionante novedad de los relieves que lo componen, el complejo fue considerado obra de Bartolomé Ordóñez y de Diego de Siloe y, por tanto, al menos de una década posterior⁹. Una parte sustancial de esta capacidad de renovación se debe precisamente a la contaminación con el lenguaje cosmopolita que respiró el escultor en Nápoles, donde pudo apreciar, confrontar y realizar sus muy variados tipos de altares, polípticos y retablos que unían pintura y escultura, como sucedía en Flandes y España.

Andrea no había tenido tiempo de terminar el retablo del Sacramento de Fiesole cuando recibió otro encargo de su tierra natal, el *Retablo de la Crucifixión*, actualmente en el Victoria and Albert Museum de Londres y en su origen en San Girolamo (1494-95), también en Fiesole [fig. 43]. Algo perturba la apacible y sobria quietud del altar de la catedral. El marco arquitectónico se ve repentinamente envuelto por grutescos a la moda, con un ritmo incesante, que demuestra no solo el contacto con Andrea Sansovino (h. 1466/67-1529) y su altar eucarístico para la familia Corbinelli en Santo Spirito de Florencia (1490-92) [fig. 42], sino que también documenta las visitas de Ferrucci a Roma y Nápoles, ya que son precisamente estos los años de máxima difusión de las pinturas murales y de los estucos que Pinturicchio (h. 1454-1513) y otros iban descubriendo mientras gateaban por los pasadizos de la Domus Aurea¹⁰. En línea con las experimentaciones de Filippino Lippi (h. 1457-1504), otro florentino en la Urbe, están los dos ángeles captados en arriesgado vuelo a ambos lados de Cristo, con el viento que agita los paños y lleva el cabello hacia atrás.

Sorprende en este altar la imagen de *San Marcos*: un viejo con macrocefalia y encías hundidas, de indumentaria arrugada. Cuando se mira esta figura y se piensa en lo que se hacía en esos años en Nápoles, se hacen evidentes las fuertes afinidades con personajes similares que el gran Pedro Fernández (doc. 1510-1519) pintará pronto en esa ciudad y en otros centros de la península itálica, en especial en el área lombarda [cat. 14, 15, 16, 23, 28 y 61, y fig. 96]¹¹. Es cierto que tanto en

Ferrucci como en el pintor español se capta de inmediato una común relación con las caricaturas fisonómicas de Leonardo (1452-1519)¹²; y es también cierto que Ferrucci, con su altar, parece llevar unos años de ventaja a Fernández, cuya primera visita a Nápoles se sitúa hacia 1503. Pero las similitudes son tan fuertes que la cuestión cronológica y la precedencia de ciertas invenciones pasan a segundo plano; en cambio, vale la pena señalar cómo dos artistas que se cruzaron más tarde en Nápoles, en la iglesia de San Domenico Maggiore (el pintor interviene en la decoración de la capilla Carafa di Ruvo; el escultor, en la capilla Carafa di Santa Severina), parecen estar en sintonía desde años antes.

Se sabe que en escultura, especialmente entre los artistas españoles, las innovaciones más importantes en los albores del nuevo siglo se basaron en la reinterpretación de las obras maestras que Donatello había dejado en Florencia, Nápoles, Padua y otros lugares¹³. Por lo general, si nos limitamos a la capital del virreinato, suele situarse esta recuperación precisamente con la llegada a la ciudad de los inflamados «demonios» españoles, Ordóñez, Siloe y quizás también Alonso Berruguete (h. 1489-1561)¹⁴, pero no hay que subestimar la influencia que pudo ejercer Andrea Ferrucci, quien, precisamente con los ángeles trompeteros del altar de Fiesole, ya había rendido un evidente homenaje a Donatello¹⁵. Y es precisamente en esta época de finales del Quattrocento, con Filippino Lippi y Andrea Sansovino como protagonistas, cuando se echan los cimientos de esa fase de alucinado experimentalismo neodonatelliano, que tuvo largo recorrido coincidiendo con el montaje en Florencia de los púlpitos de San Lorenzo en 1515¹⁶. Ferrucci tuvo que estar atento a Filippino, con quien colaboró en la capilla Carafa de Santa Maria sopra Minerva, tanto como a Andrea Sansovino: basta echar un vistazo al altar Corbinelli para comprender hasta qué punto la concepción paratáctica de los relieves del altar y, a veces, su ritmo impetuoso, con profusión de decoración en las pilstras, influyó en Ferrucci, ya en la época del altar de Fiesole. Pero es en figuras extraordinarias como los genios de las enjutas del arco central donde Sansovino se muestra como pionero en la recuperación de Donatello y de las principales innovaciones que se producirían a partir de ahí durante los siguientes treinta, cuarenta años, y que constituirían un modelo fundamental también para Andrea da Fiesole, desde distintos puntos de vista. ¿Cómo no pensar, mirando los dos genios del altar Corbinelli, en las alargadas figuras que veinte años más tarde inventaría Alonso Berruguete?

A partir de 1487 se produce un vacío documental sobre la presencia de Ferrucci en Nápoles hasta 1505, cuando acordó con Maria Brancaccio la ejecución de un grandioso retablo de mármol, para realizar en los dos años siguientes, en el que se representaría el Bautismo de Cristo y a los lados dos figuras, una de santa Catalina y la otra de santa María Magdalena, destinado a la Annunziata de Nápoles. Por desgracia, de todo el complejo, que iba a enriquecerse también con un conjunto pictórico, solo se salvó del incendio de 1757 la parte principal con el *Bautismo de Cristo* [fig. 44] y quizás la *Santa Catalina de Alejandría*; de hecho, no puede descartarse del todo la posibilidad de reconocer esta figura en una escultura que se conserva hoy en Baltimore¹⁷, si bien esta obra parece pertenecer estilísticamente a una fase un poco más avanzada de la trayectoria de Ferrucci, hacia 1510-12¹⁸.

En 1503, con la llegada a Nápoles como virrey de Gonzalo de Córdoba, *el Gran Capitán*, la ciudad experimentó una transición política decisiva y Ferrucci, en ese contexto, afianzó su posición protagonista en el campo de la escultura en el sur de Italia. De hecho, es probable que el encargo de la famosa escultura de *San Miguel Arcángel* para el santuario homónimo del monte Gargano esté vinculado al interés del Gran Capitán¹⁹.

Pese a cuanto afirmaba Vasari, la febril actividad de Ferrucci en la capital del virreinato continuó sin interrupción incluso durante la primera década del siglo xvi²⁰. Entre 1508 y 1510, aproximadamente, la culta y austera tumba de Giovan Battista Cicaro en Santi Severino e Sossio representa una transposición escultórica de los «túmulos» de Giovanni Pontano, composiciones a medio camino entre escritura poética de carácter funerario y contextos arquitectónico-monumentales. Este sepulcro-tabernáculo constituye una muestra de gran originalidad en la iconografía funeraria napolitana del primer Cinquecento, con las figuras de los santos [cat. 24-25] colocadas sobre el alto basamento, libres para moverse en el espacio [fig. 45]. El monumento se sitúa justo de frente al de Andrea Bonifacio esculpido por Ordóñez hacia 1517-18. Las dos obras están íntimamente ligadas tanto por los lazos familiares de los comitentes como porque, en dos momentos ligeramente diferentes, marcaron dos cimas de la escultura funeraria napolitana e italiana del siglo xvi²¹.

Como hemos visto, Ferrucci utilizó un grandioso sarcóforo como núcleo de la sepultura de Cicaro. La capacidad de cambiar y evolucionar la composición vale también para otro monumento de esta fase, el de Girolamo Sperandeo en la iglesia de Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli, donde



FIG. 44 Andrea Ferrucci, *Bautismo de Cristo*, 1505-7. Mármol. Nápoles, Santissima Annunziata, Succorpo

el escultor experimentó las posibilidades de un relieve pictórico en forma de predela, pero colocado en una posición por la que parece más bien un cimacio [fig. 46]. También hay un homenaje explícito a Donatello en este relieve, en el que se aprecian figuras de espaldas curvas y alargadas; la cronología probable del sepulcro de Sperandeo hacia 1509 y su colocación en el complejo de Caponapoli evoca también la comparación con otra obra de Pedro Fernández, la *Lamentación ante*



FIG. 45 Andrea Ferrucci, *Sepulcro de Giovan Battista Cicaro*, h. 1508-10. Mármol, 350 x 310 cm. Nápoles, Santi Severino e Sossio



FIG. 46 Andrea Ferrucci, *Cristo, Varón de Dolores*, detalle del *Sepulcro de Girolamo Sperandeo*, h. 1509. Mármol. Nápoles, Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli

Cristo muerto ahora en Capodimonte [cat. 23], donde también se aprecian figuras gibosas, como si la fiebre de Ferrucci por Donatello hubiera también contagiado al pintor español. En esta ocasión, en cambio, no es necesario ya recurrir a hipótesis o interrogantes para justificar una estrecha comparación entre los dos artistas, ya que la *Lamentación* de Fernández es la prede-la del grandioso *Retablo de la Visitación* que el pintor de Murcia realizó precisamente para Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli, en las mismas fechas del sepulcro Sperandeo, es decir, entre 1508 y 1510. Las fuertes afinidades entre los dos artistas se ven confirmadas por la comparación entre la *Lamentación* de Fernández y el relieve del mismo tema esculpido por Ferrucci para el tan recordado altar eucarístico de la catedral de Fiesole, donde se pueden ver cabellos al viento similares a serpientes y los brazos extendidos hacia el cuerpo sin vida de Jesús. En la misma fase, Ferrucci participó sobre todo en los trabajos de la capilla Carafa di Santa Severina en San Domenico Maggiore. Gracias a la ayuda de algunos colaboradores, en particular de Romolo Balsimelli de Settignano (1479-después de 1521), Andrea se dedicó, aproximadamente hasta 1515, sobre todo a la arquitectura y a las sutiles decoraciones de tipo astrológico del intradós de los arcos de la capilla y de las pilastras con grutescos²². En la capilla Carafa di Ruvo, también en San Domenico Maggiore, observamos una vez

más puntos de contacto entre Ferrucci y Fernández: los profetas pintados en la bóveda por el español [fig. 21], con rostros demacrados, brazos gesticulantes que se perfilan en el vacío²³, son quizás lo más cercano al *San Marcos* presente ya en San Girolamo de Fiesole. En la iglesia de San Domenico Maggiore hay una tumba en cuyo interior también está colocada la *imago clipeata* del difunto [fig. 47]: un retrato que se parece de forma sorprendente a la cabeza del altar de Fiesole mencionado anteriormente. El epitafio nos informa de que el sepulcro fue encargado por Matteo Arcella hacia 1514 para contener los restos de Galeazzo Pandone, de los condes de Venafro. En la parte superior hay un luneto que representa a la *Virgen con el Niño*, único motivo cristiano en la iconografía funeraria del monumento [fig. 49]. Si el cuerpo principal de la tumba muestra las características típicas del estilo de Andrea Ferrucci, el luneto, en cambio, tiene rasgos algo diferentes²⁴. Esta obra y otras conservadas en Nápoles atribuibles por su estilo al mismo artista anónimo pueden asignarse muy probablemente, como ya se ha argumentado por extenso²⁵, a la fase inicial de la actividad napolitana de Diego de Siloe. De hecho, es posible crear un grupo de esculturas en estrecha correspondencia con obras españolas posteriores de Siloe, como la Virgen del retablo de



FIG. 47 Andrea Ferrucci y Maestro de la Capilla Pignatelli (Diego de Siloe), *Sepulcro de Galeazzo Pandone*, h. 1514. Mármol, 400 x 210 cm. Nápoles, San Domenico Maggiore

la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos, junto con el bajorrelieve de la *Caridad* en el sepulcro del obispo Luis de Acuña, en la misma capilla²⁶.

A la *Virgen Pandone* se asocian un extraordinario tondo del convento de Santa Maria la Nova, una escultura que representa a la *Virgen con el Niño* y una *Figura femenina semiyacente leyendo*, estas dos últimas conservadas en la capilla de Santa Maria Assunta dei Pignatelli [cat. 39]. Los comienzos napolitanos del artista culminan, alrededor de 1512-14, con el bajorrelieve de la *Virgen y el Niño en gloria* en la capilla Tocco de la catedral de Nápoles [fig. 50].

En estas obras, el artista intenta hacer convivir *repêchages* de Donatello —como la *Madonna Pazzi*²⁷ y la *Madonna Del Pugliese-Dudley* [fig. 71], además de la *Asunción* del sepulcro del cardenal Brancaccio en Sant’Angelo a Nilo— con influencias de Miguel Ángel (1475-1564) y su *non finito*, sobre todo en la *Virgen* de Santa Maria la Nova, que recuerda el *Tondo Taddei*²⁸. También son muy frecuentes las citas de Rafael (1483-1520), sea la *Gran Madonna Cowper* [fig. 48], la *Virgen de Orleans*²⁹ o la *Virgen de Foligno* [fig. 54]. Este renovado contacto con el Sanzio no solo «florentino», sino también «romano», no debería sorprender, si se piensa que, para una personalidad activa en Nápoles a mediados de la segunda década del Cinquecento, se ofrecía la oportunidad de mirar con provecho la producción de Rafael, gracias no solo a la llegada de la *Virgen del Pez* (h. 1512-13) [cat. 35], sino también a la mediación brindada allí por la dedicación del pintor Cesare da Sesto (h. 1477-1523), que había elaborado su propia variación personal sobre el tema de la *Virgen de Foligno* en el *Retablo del Bautismo* para la abadía de Cava de’ Tirreni, documentado en 1514-15³⁰. Además, el escultor de la *Virgen Tocco*, al aplicar el movimiento ascendente de la Virgen a un cielo bidimensional de cirros alargados, atestigua un diálogo con la *Virgen y las ánimas del Purgatorio* de Pedro Machuca (h. 1490-1550) —ahora en el Prado, pero procedente de Nápoles [cat. 44]—, el artista con más influencia de Rafael entre los de la colonia española en Italia.

FIG. 48 Rafael, *Madonna Niccolini-Cowper* (*Gran Madonna Cowper*), 1508. Óleo sobre tabla, 80,7 x 57,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, 1937.1.25

FIG. 49 Maestro de la Capilla Pignatelli (Diego de Siloe), *La Virgen con el Niño*, detalle del *Sepulcro de Galeazzo Pandone* [fig. 47], h. 1514. Mármol. Nápoles, San Domenico Maggiore



Esta versión de los hechos, es decir, el reconocimiento de Diego de Siloe en este grupo de obras, se apoya también en un descubrimiento documental que es el primer testimonio en España referido al escultor originario de Burgos. Se trata de la sentencia del 10 de octubre de 1509, emitida a raíz de una causa que surgió entre de Siloe y Felipe Bigarny (h. 1470-1542)³¹. Por el texto de la sentencia nos enteramos de que el joven Diego había prestado servicio como «aprendiz» durante tres años, a partir de los primeros meses de 1505, en el taller de Bigarny (entonces ocupado con la sillería de madera del coro de la catedral de Burgos), «porque le enseñase el oficio de ymaginero»³². Sin embargo, la etapa de aprendizaje, prevista para un período de cuatro años, no se completó y ya antes del 24 de junio de 1508 Siloe «estaba de partida»³³ para dirigirse a un lugar no especificado; nunca compareció ante el tribunal y sus intereses fueron defendidos por los procuradores, que obtuvieron sentencia favorable y definitiva el 10 de octubre de 1509.

Hay que considerar, por tanto, que, al inicio de su carrera, Diego, hijo del gran Gil de Siloe (act. 1486-h. 1501), nacido probablemente hacia 1487/90³⁴, tuvo una primera experiencia en el taller de uno de los principales escultores activos en Burgos entre los siglos xv y xvi, cuyo estilo todavía estaba muy marcado por experiencias tardogóticas de origen borgoñón; el joven aprendiz había abandonado repentinamente este taller para dirigirse a un lugar indeterminado: a Italia podríamos suponer, teniendo en cuenta cómo maduró la cultura figurativa del artista y dónde se conservan las primeras huellas de la actividad del escultor.

Un joven que pasó de repente de Burgos a Florencia —ciudades unidas por intensas relaciones comerciales, sobre todo en el comercio de la lana— bien pudo quedarse deslumbrado



FIG. 50 Diego de Siloe,
La Virgen y el Niño en gloria,
1512-14. Mármol. Nápoles,
catedral, capilla Tocco

FIG. 51 Arco de entrada
a la capilla Caracciolo di Vico
(1514-17) de la iglesia de
San Giovanni a Carbonara
de Nápoles

ticular, los relieves del arco de entrada [fig. 51], a los que ahora es posible asociar un asombroso *San Sebastián* casi de tamaño natural, conservado en una colección particular [cat. 41], que actúa como eslabón entre la fase inicial del artista en Nápoles y la *Virgen Tocco*.

Nada sabemos de las razones y las circunstancias que llevaron a Siloe, como a su compatriota Ordóñez, a trasladarse de su Castilla natal a Italia. La historia de los dos artistas se asemeja en esto a la de otros compatriotas suyos, «*comprimari spagnoli della maniera italiana*», como los definió Roberto Longhi³⁵: los ya citados Pedro Machuca y Alonso Berruguete. El traslado de Burgos a Italia quizá se viera favorecido por la activación de algunos de los numerosos canales que conectaban áreas geográficas y políticas aparentemente distantes. Los vínculos entre la ciudad castellana e Italia eran, en efecto, bastante sólidos. La diócesis estaba administrada directamente por la Santa Sede y el cargo de obispo era de nombramiento papal; el clero mantenía estrechas relaciones con Roma y el viaje a la ciudad pontificia era una práctica común para cualquier prelado de cierto rango, en particular si buscaba pingües prebendas³⁶.

En Roma, en las cortes de cardenales de origen italiano y español, había surgido una sociedad en la que se practicaban ambas lenguas³⁷. En este ambiente, próximo a la corte papal, vio la luz la primera versión en italiano de *La Celestina* de Fernando de Rojas, traducida en 1505 por Alfonso Ordóñez, «familiar» de Julio II. El libro, publicado al año siguiente, está dedicado a la señora Gentile da Montefeltro, hija natural de Federico da Montefeltro³⁸. Manuel Gómez-Moreno se preguntaba si Alfonso podría ser pariente del escultor Bartolomé³⁹. En todo caso, llama la atención que la *princeps* de *La Celestina* viera la luz precisamente en Burgos, en 1499, en la imprenta de Fadrique Alemán, impresor originario de Basilea a quien se debe un impulso excepcional a la producción de incunables, en un contexto social en el que parecía muy claro el potencial, incluso político, ligado a la difusión de obras impresas⁴⁰.

por el encuentro con Donatello, Andrea Sansovino, Miguel Ángel y Rafael, y tratase de devolverles la modernidad cultural a través de su desenvuelto compromiso con la tradición ornamental de finales del siglo xv. Es posible que a la época de la *Virgen Tocco* correspondan también los relieves de la capilla Caracciolo di Vico en San Giovanni a Carbonara, que son los que se sitúan con mayor probabilidad en la primera época (h. 1514-15) de la actividad que desarrolló Siloe, asociado con Ordóñez, para la decoración de la capilla de mármol; en par-



Como figura clave en estas relaciones entre Burgos y Roma se ha mencionado al dominico Pascual de Ampudia, obispo de Burgos entre 1495 y 1512. Gran amigo del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, Ampudia se trasladó en varias ocasiones a la Santa Sede en visita oficial y es de suponer que estuvo en contacto con el cardenal Oliviero Carafa, protector de la orden de los dominicos y comitente de Bramante (1444-1514)⁴¹. Fue precisamente durante el episcopado de Ampudia cuando se realizaron en la catedral burgalesa, bajo la dirección de Felipe Bigarny, trabajos como los relieves en piedra del trascoro (1498-1503) y el coro de madera (sillería baja: 1505-9; sillería alta: 1510-12), una vasta campaña decorativa en la que comienzan a verse los primeros síntomas de una orientación del gusto hacia los modelos del Renacimiento italiano⁴².

Al mismo tiempo, se había ido consolidando en Burgos una «sociedad cortesana y mercantil»⁴³. Los comerciantes castellanos, a partir de 1494, sentaron las bases de un Consulado de Burgos, que se encargó de la organización y gobierno de la «nación española» de Florencia, ciudad de importancia estratégica para el comercio con otros centros de la península itálica. Comerciantes originarios de la ciudad castellana habían elegido las iglesias de Santa Croce y Santa Maria Novella como lugar para sus sepulturas⁴⁴. Pero los lazos entre las dos ciudades no eran solo de carácter comercial, sino también de cultura y gusto. El matrimonio, en 1497, del condestable de Castilla Bernardino Fernández de Velasco con Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, había puesto las bases para un exuberante florecimiento artístico y literario en el que la noble dama desempeñó un papel protagonista, reuniendo a su alrededor un cenáculo de tinte humanista cuyo principal modelo fue la Florencia de Lorenzo el Magnífico. Es en ese entorno donde, en 1515, de nuevo en la imprenta de Fadrique Alemán, vio la luz la traducción al castellano de la *Divina comedia* de Dante, limitada solo al *Infierno* (con dedicatoria en el prólogo a doña Juana). Pedro Fernández de Villegas hizo la traducción y añadió un vigoroso comentario en prosa, con la ambiciosa intención no solo de «castellanizar» el texto de Dante, sino también de emular el *Comento sopra la Comedia* que, en 1481, había publicado Cristoforo Landino en Florencia, bajo la égida del Magnífico⁴⁵.

A diferencia de Siloe, no se sabe nada de una eventual prehistoria artística en su ciudad natal de Bartolomé Ordóñez, hijo de Diego «scudero» y de Elvira López de Porres⁴⁶. El primer documento en el que se halla mención al escultor data

del 7 de mayo de 1517. Se trata de un contrato con el que Ordóñez, que se declara natural de Burgos en el reino de Castilla, se compromete con el cabildo de la catedral de Barcelona a terminar la obra de madera del coro y a realizar la de mármol del trascoro, situado en el centro de la nave, frente a la entrada de la iglesia⁴⁷. La exposición da prueba de la suma maestría de Ordóñez en el dominio del arte de la talla con un soberbio relieve de nogal con la *Lamentación sobre Cristo muerto*, trabajado como un *stiacciato* de Donatello [cat. 42]. La investigación archivística ha permitido precisar que la actividad de Ordóñez en la ciudad catalana se desarrolló entre el 7 de mayo de 1517 (fecha del contrato de las obras en la catedral de Barcelona) y el 20 de octubre de 1519 (fecha del traslado del escultor a Carrara). Durante este período de tiempo, salvo algunas interrupciones de las que hablaremos, está acreditada la presencia continua de Ordóñez en la capital catalana⁴⁸.

A falta de información cierta sobre el aprendizaje y los posibles primeros pasos del artista en su Burgos natal, la tesis de Ferdinando Bologna, según la cual Ordóñez habría conocido a Sansovino cuando este estuvo en España, ha recibido en los últimos tiempos nuevos puntos de apoyo, aunque puede ser mejor precisada a partir de sus reales términos históricos⁴⁹.

La actividad desarrollada en la península ibérica por el escultor toscano está acreditada por Vasari, que la relaciona con su estancia en la corte del rey Juan II de Portugal, que comenzó, según sabemos ahora, después del 9 de diciembre de 1492⁵⁰. La posibilidad de certificar la presencia de Sansovino no solo en Portugal, sino también en España, está ligada a la identificación del escultor toscano con ese «Andrés florentín» que el 15 de julio de 1500 recibió dos pagos en Toledo por la ejecución de los modelos de un *San Marcos* y un *San Lucas*, destinados al retablo de la capilla mayor de la catedral, como parte de un proyecto realizado entre 1499 y 1504 por un equipo que dirigían Felipe Bigarny y Rodrigo Alemán (act. 1489-1512)⁵¹. Las dos esculturas muestran, en efecto, estrechos vínculos compositivos con las figuras realizadas por Sansovino para el altar Corbinelli en Santo Spirito de Florencia, aunque no parece que se puedan atribuir directamente a la mano del artista toscano. Si bien el intento de los comitentes de involucrar a «Andrés Florentín» en la realización del retablo de la catedral de Toledo no llegó a buen puerto, las dos esculturas serían prueba no solo de la probable identificación del escultor citado en los documentos con Andrea Sansovino, sino también de una participación de este último en la empresa, al menos en el proyecto. No tenemos constancia

de la presencia de Sansovino en Burgos, como afirmaba Bologna⁵². Pero si realmente se identifica a «Andrés Florentín» con Andrea Sansovino, significa que hubo un encuentro en Toledo, hacia 1500, entre el escultor florentino y Felipe Bigarny, quien después regresó a Burgos para dirigir las obras de la catedral. La confluencia toledana de 1500 se convertiría en el momento decisivo de un contacto entre Sansovino y Bigarny que, justo a continuación, en Burgos, como ya se ha dicho, se relacionaría directamente con Diego de Siloe (y, quizá, con el propio Ordóñez).

Con nuestros conocimientos actuales, el único rastro que se puede seguir para reconstruir los tiempos y lugares fre-

cuentados por el joven Ordóñez solo puede provenir de las obras del propio artista, que demuestran que su cultura figurativa se definió en contacto directo con el ambiente italiano, en particular con los resultados más avanzados de la «*maniera moderna*» que, en el paso del Quattrocento al Cinquecento, había encontrado plena definición entre la Florencia de la república oligárquica dirigida por el confaloniero Pier Soderini y la Roma de los grandes encargos papales, patrocinados por Julio II. Dos centros artísticos donde se estaba creando una destacada reserva de modelos que un joven ávido de enfrentarse al estilo italiano más moderno podía obtener en abundancia; sin olvidar que, particularmente en Roma,



FIG. 52 Girolamo Santacroce, *San Juan Bautista*, h. 1515-16. Mármol, 107 x 43 x 36 cm. Nápoles, San Giovanni a Carbonara, capilla Caracciolo di Vico



FIG. 53 Giovanni da Nola, *San Juan Bautista*, h. 1516. Mármol. Nápoles, Santa Maria di Monteoliveto (actualmente Sant'Anna dei Lombardi), capilla Artaldo

la relación con lo antiguo había recibido un nuevo impulso gracias a la pasión coleccionista del papa y otros miembros destacados de la Curia. Según este punto de vista, es posible que los primeros movimientos de Ordóñez en Italia permitan vislumbrar un recorrido bastante similar al de Alonso Berruguete, de quien pueden acreditarse repetidas estancias en Florencia y Roma, bajo el manto protector de Miguel Ángel. Berruguete, como nos recuerda Vasari, fue uno de los que participó en Roma en un concurso que convocó Bramante en 1510 y en el que Rafael actuó como juez, para la ejecución de una copia en cera del famoso grupo del *Laocoonte*⁵³.

De la rápida puesta al día de los comitentes napolitanos sobre las novedades de la «gran manera» elaborada por Rafael al servicio de Julio II da fe, como ya se ha observado con respecto a Siloe, la llegada a San Domenico Maggiore de la *Virgen del pez* [cat. 35]. Es en este momento de decisiva inflexión en el gusto artístico cuando hace su aparición en la escena napolitana Bartolomé Ordóñez.

Una obra fundamental para reconstruir sus inicios es la poderosa escultura de *San Mateo y el ángel*, que se conserva en la iglesia de San Pietro Martire [cat. 40]. No nos encontramos ante la imagen estática del santo, sino ante un ser humano completamente absorto en el acto de escribir, impulsado por la inspiración divina. En su interpretación formal, la escultura está estrechamente ligada al relieve de la *Adoración de los Reyes Magos* en la capilla Caracciolo [figs. 41 y 58] y sitúa así los inicios napolitanos de Ordóñez hacia 1514-15⁵⁴. Con su *San Mateo*, Ordóñez fue incluso más allá de lo que habían sido los resultados más avanzados de la estatuaria en Nápoles entre los siglos xv y xvi, es decir, los santos de Benedetto da Maiano (1442-1497) para el altar de Correale en San Maria di Monteoliveto (antes de 1489) y los de Andrea Ferrucci para la tumba de Cicaro en Santi Severino e Sossio (h. 1510) [cat. 24-25].

Los dos protagonistas de la escuela napolitana del primer Cinquecento se beneficiaron de inmediato de estas nuevas sugerencias. El primero fue Girolamo Santacroce (h. 1502-h. 1537), quien, con su virtuosista *San Juan Bautista*, recuperado recientemente tras haber sido robado [fig. 52], muestra, incluso en las partes que no están destinadas a ser vistas, toda su capacidad para tratar el mármol con una delicadeza de cincelador que, evidentemente, procede de su formación como orfebre⁵⁵; el segundo, en cambio, fue Giovanni Marigliano de Nola (doc. 1508-1551/53), que dio su primera muestra como escultor de mármol en el *Bautista* para la capilla Artaldo de Santa Maria di Monteoliveto [fig. 53]. El año del



FIG. 54 Rafael, *La Virgen con el Niño, los santos Francisco de Asís, Juan Bautista y Jerónimo, y el donante Sigismondo de' Conti (Virgen de Foligno)*, 1512. Temple graso sobre tabla transferido a lienzo, 308 x 198 cm. Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani, inv. 40329

encargo, 1516⁵⁶, prueba la rapidez con la que se había extendido la exuberante e innovadora carga del arte de Ordóñez, redimensionado en una escala monumental en total consonancia con el Rafael de las Estancias vaticanas. Precisamente este empeño en una regularización compositiva y estilística caracteriza la forma en que especialmente Marigliano, pero también el propio Santacroce, se relacionaron con las geniales invenciones de los españoles [cat. 58-60]. A partir



FIG. 55 Girolamo Santacroce, *Nuestra Señora de Gracia con las ánimas del purgatorio junto al donante Giovanni Maria Poderico, san Cataldo, san Aniello y Federico Poderico, que presenta a la Virgen a su hijo Aniello, recién nacido*, h. 1518-20. Mármol. Nápoles, Sant'Aniello a Caponapoli

de ese momento, probablemente gracias a la revelación que tuvo cuando estudiaba los mármoles del español, Giovanni da Nola redujo su trabajo como escultor en madera: el maestro desarrolló esta actividad sobre todo durante sus años de formación junto a Pietro Berverte (act. h. 1491-antes de 1513), tallador de Bérgamo, miembro de la nutrida colonia de artistas del norte de Italia activa en Nápoles entre los siglos xv y xvi [cat. 19 y 20-21]. Con el relieve del altar mayor de

Sant'Aniello a Caponapoli (h. 1518-20) [fig. 55], Santacroce demostraría más tarde cómo era posible transformar en mármol la *Virgen de Foligno* de Rafael [fig. 54], con citas específicas a la propia *Virgen del Pez*⁵⁷.

El pintor y biógrafo aretino Giorgio Vasari, que residió en Nápoles entre 1544 y 1545⁵⁸, mantuvo una estrecha relación con el convento de San Giovanni a Carbonara, para el que pintó varios cuadros⁵⁹. En su visita a la iglesia, Vasari se

detuvo en la capilla Caracciolo di Vico, donde se topó con una de las obras más importantes de Ordóñez, el relieve de la *Adoración de los Reyes Magos* colocado en el centro del altar [figs. 41 y 58]. Vasari dejó un recuerdo rápido de este encuentro ya en la primera edición de las *Vidas*, donde escribió que en ese «templo [es decir, la capilla Caracciolo di Vico] redondo, dividido por columnas y nichos» hay «de mano de un español la tabla de mármol de medio relieve, cuando los Magos hacen su ofrenda Cristo»⁶⁰. La referencia, muy precisa en el léxico adoptado para definir la tipología y técnica de la pieza, revela, no obstante, que, apenas treinta años después de la ejecución de la obra, ya se había perdido, incluso en el entorno mismo de San Giovanni a Carbonara, la memoria histórica de quién había realizado esa extraordinaria tabla de mármol. Redescubierta entre los siglos XIX y XX, la carta del humanista Pietro Summonte a Marcantonio Michiel (1524) confirmaría el papel protagonista desempeñado en Nápoles por los dos escultores de Burgos en el primer Cinquecento:

En la iglesia de San Juan ad Carbonaria, en la capilla iniciada para el señor Galeazzo Caracciolo y ahora continuada para el señor Colantonio, su hijo, de obra dórica, hay una imagen de mármol con los tres magos, Nuestro Señor, Nuestra Señora y otras figuras, hechas por dos españoles Diego y Bartolomeo Ordogno: algo muy bueno.⁶¹

La capilla encargada por Galeazzo Caracciolo, quien había obtenido la señoría de Vico en Puglia de manos de Ferrante II de Aragón, tiene como autor más probable a Giovanni Donadio, llamado el Mormando (doc. 1492-1526), un arquitecto vinculado a Jacopo Sannazaro que contribuyó en gran medida a la difusión de la cultura bramantesca en Nápoles⁶². La obra (portada y zona inferior: h. 1513-17) se revela como una cima de la arquitectura esculpida, cuya extraordinaria calidad se apoya también en el coste de los materiales utilizados. En el revestimiento de los arcos y hornacinas, con motivo de concha, se revive el rojo antiguo y el pórfito; en los tondos de los muros se colocan mármoles verdes variegados y, en el suelo, piedra policromada que completa dignamente la suntuosidad de un paramento decorativo que parece casi competir con el esplendor de la Roma imperial, entonces revivida por la magnificencia papal de Julio II y León X.

Al cruzar la entrada, atrae la atención del visitante, a la izquierda, la que sin duda se puede definir como la más bella y compleja tabla epigráfica del Cinquecento en Nápoles

[fig. 51]. Una única losa de mármol que conforma todo el intradós del arco, en la que está grabado el texto de la dedicatoria, atribuible a Jacopo Sannazaro. El epígrafe, de cristalina pureza léxica, celebra a la Virgen como generadora de Cristo, salvación de la humanidad, y, al mismo tiempo, como dispensadora del bien y protección del mal, queriendo de este modo aludir también a los asuntos personales de Galeazzo, quien explícitamente declara el voto hecho a la Virgen. La atenta observación de las esculturas de la portada induce a pensar que la primera fase de las obras de ornamentación de la capilla, hacia 1514-15, contó, junto con la implicación de Bartolomé Ordóñez, también con la de su socio Diego de Siloe, al que hay que atribuir tanto las figuras del arco de entrada como las del intradós. Estos relieves, por lo general desatendidos, muestran un punto de estilo muy cercano al que encontramos en el grupo de las primeras obras del escultor. La forma de articular las anatomías de los *putti* que sostienen el escudo delata aún las durezas del modelado que se asemejan a las del Niño Jesús en la escultura de Santa Maria Assunta dei Pignatelli; las tipologías de los rostros, con la cara redonda, los ojitos pequeños y risueños, recuerdan al Niño del luneto de la tumba Pandone. Los genios con antorchas [fig. 56] ocupan el espacio disponible en el arco de entrada con una libertad naturalista acorde con la desenvoltura compositiva de la *Virgen Tocco* [fig. 50]. En este panel, de hecho, observamos una forma muy similar de crear cabelleras ahuecadas de rizos rebeldes, paños tupidos, con pliegues aplastados, incluso nubes tenues.

La difusión en Nápoles de este tipo de suntuosas decoraciones de mármol se puede relacionar con las opiniones de Pontano sobre el tema de la «magnificencia». El valor de una obra, además de la calidad de la ejecución del artífice (*artificium*), está determinado también por la excelencia del material, su incorruptibilidad⁶³. Quien realmente aspire a ser «magnífico», es decir, a «hacer grandes cosas», tratando de emular a los antiguos, cuyas obras aún son visibles, debe estar dispuesto a invertir, en la medida adecuada, el capital necesario para ese fin y tratará de procurarse los materiales más convenientes, aunque sean costosos, para llevar a cabo adecuadamente sus proyectos. La capacidad de gasto distingue a quienes han alcanzado un estatus elevado, pues solo quienes viven con desahogo pueden afrontar grandes desembolsos y ofrecer así una demostración visible de su prosperidad económica.

A pesar del vivo debate sobre la atribución de cada una de las partes que componen el altar, no cabe duda de que el relieve central con la *Adoración de los Reyes Magos* pertenece a

FIG. 56 Diego de Siloe, *Genio portador de antorcha*, relieve del portal de la capilla Caracciolo di Vico, 1514-17. Mármol. Nápoles, San Giovanni a Carbonara



Ordóñez [figs. 41 y 58]. El escultor ambienta la escena en el contexto de un templo en ruinas; incluso el Niño Jesús descansa sobre un altar clásico y su advenimiento a la historia de la humanidad es saludado por dos trompeteros. El maestro español estructuró las figuras a partir de un esquema piramidal; estas se disponen alrededor del eje central de la Virgen, en un movimiento circular que cierra la escena en el primer plano. La fuente principal de esta organización compositiva se encuentra en la *Adoración de los Reyes Magos* de Leonardo, realizada para la iglesia del convento de San Donato in Scopeto, cerca de Florencia, también de la orden agustina [fig. 57].

Sin embargo, da la impresión de que Ordóñez también tenía presente otra composición con el mismo tema, la realizada por Filippino Lippi precisamente para reemplazar la tabla que Leonardo dejó inconclusa a causa de su repentino traslado a Milán. Ese movimiento arremolinado e incesante que anima y hace inestables las posturas de los personajes; la clara línea ascensional que se crea en la secuencia del rey mago arrodillado, el Niño y la Madre; el movimiento mismo del Niño, inestable y escurridizo, mientras la Virgen lo observa serena y paciente, sujetándolo con la ayuda de una tela ligera; la idea del fondo repleto de personajes y el amplio repertorio de elementos decorativos extravagantes parecen el resultado de una cuidadosa reconsideración de la pintura de Lippi. Frente a las pinturas anteriores, la *Adoración de los Reyes Magos* del artista español se distingue por una espacialidad apretada, comprimida, volcada sobre el primer plano, con los personajes adelantados hasta el límite del encuadre: se cuestionan claramente los presupuestos de la perspectiva lineal, como había comenzado a hacer Miguel Ángel en la *Batalla de los centauros*⁶⁴. Los caballos están tan trastornados por la furia de la pelea que llegan a morderse. Es una tensión propia de una sensibilidad que lleva a forzar la armonía compositiva del primer clasicismo del siglo XVI.

Con la *Adoración de los Reyes Magos*, Ordóñez realizó un ensayo magistral no solo de composición, sino también de técnica. El escultor trata el relieve manteniéndolo muy bajo y presuponiendo un punto de vista frontal; casi comprime las

figuras sobre el plano de fondo, llevándolas al límite de la deformación. A este respecto, el estilo de Ordóñez presenta bastantes diferencias respecto al precedente de Ferrucci, quien, en su *Bautismo* había trabajado las figuras principales liberándolas casi en su totalidad, como si más que un altorrelieve fueran esculturas apoyadas contra un telón de fondo. La *Adoración de los Reyes Magos* pertenece a ese gran capítulo de la historia del arte del primer Cinquecento representado por la fortuna de Donatello en las obras del primer Miguel Ángel y de los primeros escultores manieristas florentinos. Se ha hablado de una carga emotiva, de una «fogosidad» en el estilo del maestro de Burgos que se atribuye supuestamente a su origen ibérico; pero, ¿quién en España habría sabido trabajar así, como una cera blanda a punto de licuarse, antes de Ordóñez? El Donatello que gusta al burgalés es el que amontona y comprime las figuras en el espacio, encaja unas en otras, anima paroxísticamente los movimientos de las extremidades y de las ropas, acorta el modelado hasta lo inacabado y, en los casos más extremos, hasta la descomposición de la forma.

Otros aspectos de la obra, figurativos y técnicos, nos conducen a un escultor muy cercano a Leonardo: Giovan Francesco Rustici (1475-1554). Se puede notar, sobre todo, en el grupo de combate de caballos y caballeros del fondo, que recuerda los grupos de terracota conservados en el Bargello y en el Louvre. Como en la *Adoración de los Reyes Magos* de Vinci, y en otros precedentes de la tradición florentina, este



FIG. 57 Leonardo da Vinci,
Adoración de los Reyes Magos,
h. 1482. Carboncillo,
tinta y óleo sobre tabla,
244 x 240 cm. Florencia,
Gallerie degli Uffizi,
inv. 1890 n. 1594

FIG. 58 Bartolomé Ordóñez,
Diego de Siloe, Girolamo
Santacroce y ayudantes,
*Altar de la Adoración de los
Reyes Magos*, h. 1514-15.
Nápoles, San Giovanni
a Carbonara, capilla
Caracciolo di Vico

episodio alude a la etapa de caos en que se encontraba la humanidad antes del advenimiento de Cristo; no solo eso, sino también a la enemistad que al principio reinaba entre los tres Reyes Magos, confiriéndole así a la escena de la *Adoración* un valor de reconciliación⁶⁵. El ímpetu expresivo, la furia brutal que equipara a hombres y animales tienen por tanto una profunda raíz leonardesca, atribuible no solo a la pintura de San Donato in Scopeto, sino también a la *Batalla de Anghiari* del Palacio Vecchio, junto con los dibujos relacionados con esa obra.

En cambio, todo lo que se atribuye a Siloe del altar de Caracciolo di Vico revela que en una primera fase de las obras (h. 1514-15), justo a continuación de los relieves del arco de entrada, el escultor se ocupó también de los paneles del reta-

blo [fig. 58] y realizó, en primer lugar, el relieve central de la predela con *San Jorge liberando a la princesa del dragón*, basado en la cultura figurativa característica de la primera fase de Diego de Siloe en Nápoles, cuando el escultor demostraba con mayor claridad que sus principales puntos de referencia en el aprendizaje italiano habían sido sobre todo Donatello, Leonardo y Rafael. El diseño general de la escena deriva claramente de un arquetipo muy famoso del mismo tema: la predela de la escultura de *San Jorge*, realizada por el escultor florentino para la iglesia de Orsanmichele.

Más tarde, Diego de Siloe, completando así un camino de maduración paralelo al de su compañero, tuvo que consolidar también él su lenguaje figurativo a partir de un renovado contacto con el Miguel Ángel romano, leído e interpretado en



clave lírica y casi melancólica, de modo muy personal y diferente al dinamismo desenfrenado de Ordóñez. Hacia 1515-16, también parecerían definirse para Siloe, en los trabajos realizados para el retablo, los contornos de una fase cronológicamente más avanzada. La escultura de un *San Sebastián* doliente —tema que Diego trataría incluso después de regresar a casa [cat. 68 y 69]— se atreve a confrontarse con la posición del *Esclavo moribundo* para la tumba de Julio II, en el que Miguel Ángel se había puesto a trabajar a partir de 1513, tras la reanudación de las obras para la sepultura papal⁶⁶. Siloe realizó una inspirada reinterpretación de la obra maestra de Buonarroti, con un patetismo lánguido y soñador, sustentada por unas formas muy sensibles a la modulación del claroscuro de la anatomía. Con la escultura de *San Sebastián*, a la que se unen los cimacios con *San Juan Evangelista* y *Cristo resucitado*, junto al frontal con *Cristo muerto*, nos encontramos ante los resultados más avanzados de la cultura figurativa del Siloe «napolitano»; el 2 de julio de 1519 se documenta de nuevo al escultor en Burgos, donde trabaja en el sepulcro de Luis de Acuña destinado a la catedral⁶⁷ [fig. 70].

Aunque no sea posible presentarla en la exposición, la otra obra maestra realizada por Ordóñez en Nápoles es la tumba de Andrea Bonifacio (h. 1517-18) [fig. 59]. La interacción entre la poesía esculpida y las imágenes de la cristiandad, iniciada en la tumba de Giovan Battista Cicaro, encuentra en esta obra su expresión más acabada en el que, quizá, sea el caso más original y revelador de la iconografía funeraria de Nápoles en el primer Cinquecento, la tumba del joven Andrea Bonifacio⁶⁸.

La tumba de Andrea Bonifacio (fallecido en 1515 cuando contaba apenas seis años) estaba en origen instalada dentro de la misma capilla funeraria de la iglesia de Santi Severino e Sossio, enfrente de la ya mencionada de Giovan Battista Cicaro⁶⁹. Como esta última, la de Bonifacio también trata el tema del hijo arrebatado a los padres por la muerte cuando aún era niño. El papel fundamental de Sannazaro, ligado a Andrea por relaciones de parentesco, en la creación de este monumento sepulcral queda atestiguado por el hecho de que en el basamento de la tumba se esculpió un poema que es un epigrama del poeta, publicado con el título *In tumultum pueri* desde la primera edición de las obras latinas, impresa en Venecia en 1535:

Hijo, amor y suprema alegría de tu padre y de tu madre,
acepta lo que habría sido justo que tú nos dieras:
ay, te damos un sepulcro y palabras tristes, cuando, envidiosa
la muerte, te arrebató la vida antes de tiempo.⁷⁰

FIG. 59 Bartolomé Ordóñez, *Sepulcro de Andrea Bonifacio*, h. 1517-18. Mármol, 400 x 340 cm. Nápoles, Santi Severino e Sossio

El tópico recuperado en el epigrama compuesto por Sannazaro es, una vez más, el del más anciano que entierra al más joven, del padre obligado por el destino a levantar al hijo ese sepulcro que, según el orden natural, debía ser el hijo quien lo erigiera a los padres.

La tumba de Andrea Bonifacio constituye un caso verdaderamente excepcional de cómo la palabra poética y la imagen pueden interactuar y, más aún, adquirir pleno significado una en la otra en el contexto de la original y autónoma transposición figurativa del tema literario. El autor del monumento coopera con el poeta poniendo a su disposición todas las posibilidades del léxico de la escultura: encima del epitafio corre un largo friso que representa el momento en que se introduce al joven Andrea Bonifacio en la tumba. Así como Sannazaro, y antes que él Pontano, habían recuperado las formas y motivos de la poesía clásica para expresar el tema del dolor por la muerte, Ordóñez desarrolla un estilo figurativo impregnado de referencias al arte clásico, a los relieves de los sarcófagos, filtrados y asimilados a través de la lengua, rebosante de referencia a lo antiguo, acuñada en Roma por Rafael y Miguel Ángel. Frente a la tumba de Cicaro, en esta se recupera la imagen del difunto. Sin embargo, no se representa al pequeño Bonifacio con realismo, sino transfigurado en clave heroica: Andrea había muerto a la edad de seis años y el cuerpo que vemos introducir despacio en el sarcófago no es en realidad el de un niño [fig. 60]. Pero probablemente sería parcial leer este relieve solo en clave clásica. Como en el sepulcro de Cicaro, también en el de Bonifacio la idea de fondo de la iconografía funeraria es la asimilación de la muerte del joven a la muerte de Cristo; tanto es así que muy a menudo quienes describen la obra han interpretado la escena como un descendimiento al interior del sepulcro no de Andrea, sino de Cristo⁷¹.

Si seguimos con esta perspectiva, la presencia de una escultura de *San Andrés* en el centro de la franja media parece todo menos casual. Esta referencia explícita a la iconografía cristiana, que algunos han considerado sin razón irrelevante en el diseño original de la tumba⁷², representa el equivalente de los santos colocados a los lados del sepulcro de Cicaro, que está enfrente. Andrés es el santo mártir, cuyo virtuoso





FIG. 60 Bartolomé Ordóñez, *Entierro de Andrea Bonifacio*, detalle del basamento del *Sepulcro de Andrea Bonifacio* [fig. 59], h. 1517-18. Nápoles, Santi Severino e Sossio

FIG. 61 Bartolomé Ordóñez, *Los genios funerarios lloran a Andrea Bonifacio*, detalle del *Sepulcro de Andrea Bonifacio* [fig. 59], h. 1517-18. Nápoles, Santi Severino e Sossio

compromiso al servicio de la fe cristiana resplandece, según lo que ya se ha dicho sobre la asimilación del santo al héroe desarrollada por Sannazaro, en quienes llevan su nombre.

Lo que hace de la tumba de Andrea Bonifacio un caso verdaderamente único de iconografía funeraria en el panorama del Renacimiento italiano es también el juego ilusorio que se crea para el espectador cuando levanta la mirada del friso hacia la parte alta del monumento; el sarcófago en forma de bañera con patas de león, el joven convertido en héroe con guirnaldas en la cabeza, los niños dolientes alrededor de la tapa del sarcófago, a los que veíamos todos juntos a escala reducida en el relieve, se nos muestran ahora en tamaño natural, en bulto redondo, como una aparición de personajes reales [fig. 61]. En la parte alta se representa el paso siguiente, y final, del sepelio: la tapa del sarcófago, que antes estaba en el suelo, ahora se ha elevado y está a punto de cerrarse definitivamente. Como para ofrecerlo al último adiós de los padres, como para asegurarles que su pequeño tan solo duerme mientras espera el definitivo despertar de la resurrección, los afligidos ángeles mantienen levantado por un momento el cuerpo de Andrea.

No es, por tanto, la de Andrea Bonifacio una tumba «pagana», sino un monumento cuya iconografía funeraria, en paralelo a la investigación formal realizada por Sannazaro en *De partu Virginis*, pretende ofrecer por medio de una elaboración estilística comedida de los modelos antiguos una representación de contenidos propios de una sensibilidad religiosa muy marcada por una intensa reflexión sobre el valor salvífico, incluso en una dimensión escatológica de resurrección, de la vida terrena y humana de Cristo.

La actividad desarrollada en Nápoles por Andrea Ferrucci, Bartolomé Ordóñez y Diego de Siloe determinó la creación de un importante número de modelos en los que los más prometedores escultores en mármol pudieron inspirarse para una intensa producción de obras, capaces de satisfacer las necesidades de un comitente cada vez más deseoso de representación pública dentro de una estructura política que ahora se redefinía dentro del imperio de Carlos V. El continuo





FIG. 62 Girolamo Santacroce, *Altar de la familia Del Pezzo*, 1524. Mármol. Nápoles, Santa Maria di Monteoliveto (actualmente Sant'Anna dei Lombardi)

diálogo establecido con los principales exponentes de la «*maniera moderna*» —primero Cesare da Sesto, luego el propio Rafael— contribuyó a dar una medida más armoniosa a una tendencia estilística que, en su fase inicial, se había manifestado con un peculiar carácter de «excentricidad».

Después del altar de Sant'Aniello a Caponapoli, después de su estancia en Carrara (1520-22), que supuso también un contacto más consistente con la situación toscana y la romana, Girolamo Santacroce había adquirido ya una serie de conocimientos y habilidades que le dieron acceso al altar de Monteoliveto, que, datado antes de 1524, permite situarlo cronológicamente en la plena madurez del artista [fig. 62]. Las tres

esculturas de la abadía benedictina de Santa Maria a Cappella Vecchia (h. 1528-32), tocadas por una inspiración ya manierista, representan el testamento dejado por el escultor [cat. 58-60].

El *San Juan Bautista* que ha vuelto a situarse en la primera época de Giovanni da Nola [fig. 53] se relaciona con el posterior *San Sebastián* de la iglesia de San Pietro a Maiella (h. 1519-24)⁷³ [fig. 64]. Las partes del siglo xvi de la capilla donde se conserva la escultura muestran claramente la personalidad de un Giovanni da Nola muy capaz de ejecutar ya por entonces aparatos decorativos en mármol en los que colocar, sobre el altar, la escultura de tamaño natural. Por composición y temperatura expresiva, la proximidad con el *San Sebastián*



FIG. 63 Diego de Siloe, *San Sebastián*, h. 1516. Mármol. Nápoles, San Giovanni a Carbonara, capilla Caracciolo di Vico



FIG. 64 Giovanni da Nola, *San Sebastián*, h. 1519-24. Mármol, 152 x 90 cm. Nápoles, San Pietro a Maiella

realizado por Diego de Siloé para el altar de San Giovanni a Carbonara [fig. 63], y más aún con el que se presenta en la exposición [cat. 68], parece una nueva confirmación de la influencia que el maestro burgalés ejerció en la maduración estilística del joven escultor de Campania.

El frontal de altar donde está montado el *San Sebastián* representa un anticipo del mismo tema —la *Lamentación sobre Cristo muerto*— desarrollado por Giovanni da Nola, con una muy diferente amplitud de miras y de medios expresivos, en el luneto de la cámara funeraria del sepulcro monumental de Ramón Folch de Cardona, realizado entre 1524 y 1530 y trasladado más tarde a la localidad catalana de Bellpuig (ahora en la iglesia parroquial de San Nicolás) [fig. 8]. Estamos ante

- El renovado interés por este campo de estudio se debe a Weise y Caldarelli 1977. No es este el lugar para enumerar toda la bibliografía que se ha generado. Por limitarnos a los volúmenes monográficos, se pueden citar Abbate 1992; Negri Arnoldi 1997; Naldi 1997, 2002 y 2019.
- «*Città, dove molto si costuma fare le capelle e le tavole di marmo*» (Vasari-Bettarini y Barocchi 1966-87, IV [1976], p. 417).
- Naldi 1994, con las posteriores referencias bibliográficas sobre los *seggi*. Véase también Rugna 1997; Heidemann y Michalsky 2012.
- «*Andrea si parti da Napoli, conoscendo che quel paese non faceva per lui, e se ne tornò a Roma, dove stette per qualche tempo attendendo agli studi dell'arte ed a lavorare*» (Vasari-Bettarini y Barocchi 1966-87, IV [1976], p. 256).
- Naldi 2002, pp. 179 y 183 nota 44.
- Abbate 1992, pp. 5-147.
- Sobre la actividad juvenil de Andrea Ferrucci, véase Parmiggiani 2004 y 2011.
- Sobre las obras de Ferrucci en los años noventa, véase Naldi 2002, pp. 13-53.
- Naldi 2002, pp. 117-41.
- Véanse Farinella 2019; Borghini *et al.* 2020.
- Tanzi 1997.
- Kwakkelstein 1994.
- Gentilini 2013.
- Sobre la estancia napolitana de Bartolomé Ordóñez y Diego de Siloe, remitimos, también por su fortuna historiográfica y la bibliografía, a Naldi 2019. Sobre la cuestión de una posible actividad de Alonso Berruguete en Nápoles, véase en este volumen el ensayo de Manuel Arias Martínez «Las “águilas” entre Nápoles y España a comienzos del siglo xvi y algunas incógnitas sobre Alonso Berruguete».
- Recuérdese el edículo de la iglesia de Orsanmichele de Florencia (h. 1422-25) en el que hoy se encuentra la *Incredulidad de santo Tomás* del Verrocchio, pero originalmente destinado a contener el *San Luis de Tolosa* (Florencia, Museo dell’Opera di Santa Croce), o los amorcillos vendimiando en la base del grupo de *Judit y Holofernes* del Palazzo Vecchio (h. 1457-64).
- Pisani 2007, pp. 17 y 91.
- Baltimore, The Walters Art Museum, 27.579: mármol, 118,1 x 34,3 x 17,8 cm.
- Naldi 2002, pp. 17-20 y 213-15.

una colosal obra de mármol de más de doce metros, cabeza de puente de la penetración en España de obras realizadas en Nápoles y origen de la fortuna europea de Giovanni da Nola, catalogado por Francisco de Holanda entre los más dotados escultores de su época⁷⁴. El modelo de Andrea Sansovino se ve ahora amplificado por una retórica desbordante de elementos decorativos, que hunde sus raíces en los modelos funerarios del Alto Renacimiento, según el género de los desarrollados en el taller de Rafael por Giovan Francesco Penni (h. 1494-h. 1528) y Giulio Romano (h. 1499-1546)⁷⁵. Marigliano ya se había convertido en el escultor de los virreyes, como luego confirmaría con la tumba de Pedro de Toledo en San Giacomo degli Spagnoli [fig. 9].

- Ibidem*, pp. 55-76.
- Sobre este período de la actividad napolitana de Ferrucci, véase Naldi 2002, pp. 77-116.
- Sobre la colocación original de las obras, véase la nota 69.
- Naldi 2002, pp. 143-68.
- Tanzi 1997, pp. 13-15 y 60-65, n.º 3.
- Para la atribución a Ferrucci y también para las comparaciones fotográficas, se remite a Naldi 2002, pp. 169-212, figs. 179-201.
- Naldi 2019, pp. 31-105.
- Speranza 1998-99a, pp. 45-46.
- Berlín, Staatlichen Museen zu Berlin, Bode-Museum, Nr. 51.
- Londres, The Royal Academy of Arts, 03/1774.
- Chantilly, Musée Condé, PE 39.
- Sobre esta cuestión se remite al ensayo de Andrea Zezza «Hacia la modernidad: la pintura del Renacimiento en el Nápoles español», en este volumen.
- Hernández Redondo 2000-1.
- Ibidem*, pp. 102 y 113.
- Ibidem*, pp. 106 y 113.
- Según el cálculo plausible de Hernández Redondo 2000-1, p. 104. De un pasaje de la sección inicial del documento (Hernández Redondo 2000-1, pp. 106 y 113) se desprende que, en la época en que prestaba servicio en el taller de Bigarny, Siloe era aún menor de edad.
- Longhi 1953.
- Migliaccio 1989-90, pp. 67-68; Speranza 1998-99a, pp. 33-34; y Río de la Hoz 2001, p. 84, que recuerdan que se encuentra testimonio de tal práctica en la obra *El buen pastor*, compuesta después de 1524 por Juan Maldonado, canónigo de la catedral de Burgos y corresponsal de Erasmo de Róterdam.
- Citamos, obviamente, al clásico Croce 1917, en particular pp. 149-71.
- Croce 1917, pp. 162-63. La dedicatoria también fue recogida por Speranza 1998-99a, p. 34, que corrige a «Hordoñez» la lectura del apellido «Hordeñez» citada por Croce. *La Celestina* se imprimió por primera vez en Burgos, en 1499, en la imprenta de Fadrique Alemán de Basilea.
- Gómez-Moreno 1941, p. 26. La hipótesis de los lazos familiares entre Alfonso y Bartolomé había sido ya formulada por Andrei 1871, p. 49 nota 15.
- Mondola 2017, pp. 11-18.

- Migliaccio 1989-90, pp. 67-68; Speranza 1998-99a, pp. 33-34; Río de la Hoz 2001, pp. 83-85, también para las referencias a la bibliografía anterior.
- Río de la Hoz 2001, pp. 39-55 y 91-104; Ibáñez Pérez 2010, pp. 345-46; Redondo Cantera 2015, pp. 23-25.
- La vivacidad del ambiente económico y cultural de Burgos, entre finales del siglo xv y principios del xvi, ha sido muy bien descrita en Río de la Hoz 2001, pp. 23-28 (cita p. 25).
- Dini 1994; Speranza 1998-99a, pp. 35-36, con posteriores referencias bibliográficas; más recientemente, González Talavera 2013, pp. 402-3, con una extensa bibliografía. Es sugerente la presencia, entre los agentes económicos españoles más activos en Florencia a finales del siglo xv, en particular relación con los Salviati, de un «Juan de Orduña» (Dini 1994, pp. 328 y 332, cuadro 2, n.º 17), del que, sin embargo, es imposible probar eventuales relaciones con Bartolomé Ordóñez.
- Mondola 2017, pp. 19-49.
- Carbonell i Buades 2000-1, p. 122 nota 30.
- Ainaud de Lasarte 1948.
- Migliaccio 1989-90, pp. 115-56; Carbonell i Buades 2000-1, en particular pp. 128-29. Sobre la actividad de Ordóñez en Barcelona, véase también Naldi 2019, pp. 297-300.
- Bologna 1950, pp. 163-64.
- Sobre la estancia de Andrea Sansovino en Portugal, atestiguada por Vasari (Vasari-Bettarini y Barocchi 1966-87, IV [1976], p. 275) y por los documentos, véanse las contribuciones más recientes de Höfler 1992; Pereda 1998; Heim 2001; Moreira 2001; Heim 2006; Fattorini 2013, pp. 41-54, a las que también podemos referimos para la bibliografía precedente.
- La hipótesis de identificación del «Andrés Florentín» que mencionan los documentos toledanos con Andrea Sansovino ha sido relanzada en Heim 2006 y retomada también en Fattorini 2013, pp. 46-48.
- Bologna 1950, p. 164.
- Vasari-Bettarini y Barocchi 1966-87, VI (1987), p. 178. Véase en este volumen el ensayo de Manuel Arias Martínez «Las “águilas” entre Nápoles y España a comienzos del siglo xvi y algunas incógnitas sobre Alonso Berruguete».
- Para una revisión del trabajo, véase Naldi 2019, pp. 136-38, con la reseña historiográfica en las pp. 393-400; aquí, más adelante, pp. 74-76.
- Naldi 2020c.
- Naldi 2019, pp. 365-66.
- Ibidem*, p. 367.
- Sobre la estancia de Vasari en Nápoles se remite, también para referencias a la bibliografía anterior, a Zezza 2013.

- Véase en detalle Naldi 2013b.
- «*Tempio tondo, partito in colonne e nicchie [...] di mano d'uno spagnolo la tavola di marmo di me[zz]o rilievo, quando i Magi offeriscono a Cristo*» (Vasari-Bettarini y Barocchi 1966-87, IV [1976], p. 416).
- «*In la ecclesia di San Ioanne ad Carbonaria, nella cappella cominciata per lo signor Galeazzo Caracciolo e ora seguita per lo signor Colantonio, suo figliolo, di opera dorica, è una cona marmorea con li tre magi, Nostro Signor, Nostra Donna e altre figure, fatte per doi spagnuoli, Diego e Bartolomeo Ordogno: cosa assai bona*» (Nicolini 1925, p. 168).
- Naldi 2019, p. 133, con referencias a la bibliografía anterior.
- Pontano-Tateo 1999, pp. 95 y 242. Para el concepto de «magnificencia» en Pontano, véase Migliaccio 1994; Quondam 2004, pp. 20-25; De Divitiis 2010; Quondam 2010, pp. 407-18.
- Florencia, Casa Buonarroti, inv. 194.
- Sterling 1974, pp. 356-58.
- Echinger-Maurach 2009, pp. 32-43, fechada en 1513-15.
- Martínez y Sanz 1866, pp. 130 y 288-89. Un registro documental detallado en relación con Siloe se encuentra ahora en Speranza 1998-99a, pp. 188-205, con particular referencia a la p. 188, n.º 2.
- Naldi 2019, pp. 225-95, con su fortuna historiográfica en las pp. 400-5.
- Antes de 1560, las tumbas de Giovan Battista Cicaro y de Andrea Bonifacio estaban ubicadas en la capilla de la familia Cicaro, la segunda a la derecha entrando en la iglesia inferior de Santi Severino e Sossio; se sabe gracias a Pietro De Stefano (1560 pp. 88v-89r), que recoge las inscripciones. Posteriormente, los dos monumentos fueron trasladados a la zona que comunica la nave lateral derecha con la sacristía, donde aún se encuentran, uno frente al otro. El traslado debió producirse antes de 1602, cuando un documento recuerda las tumbas en su nueva ubicación (Pessolano 1978, pp. 83 y 98 nota 87).
- «*Nate patris, matrisque amor et suprema voluptas, / Accipe, quae nobis te dare par fuerat. / Busta eheu, tristesque notas damus; invida quando / Mors immaturo funere te rapuit*»: Sannazaro 1535, fol. 50r.
- Así, por ejemplo, en Abbate 1986, p. 36.
- Ferdinando Bologna (1988-89, p. 359) sostiene que el *San Andrés* habría sido colocado en su ubicación actual después de la construcción del sepulcro. Según el estudioso, la obra formaría originalmente parte de un *Apostolado* (del que no hay información), junto al *San Mateo* y *el ángel* de San Pietro Martire [cat. 40], que, sin embargo, mide 130 cm de alto, frente a los 104,4 del *San Andrés*.
- Naldi 2006.
- Holanda-Alves 1984, pp. 90-91.
- R. Naldi en Ragionieri 2005, pp. 62-65, n.º 16.



LAS «ÁGUILAS» ENTRE NÁPOLES Y ESPAÑA A COMIENZOS DEL SIGLO XVI Y ALGUNAS INCÓGNITAS SOBRE ALONSO BERRUGUETE

Manuel Arias Martínez

La escasez de noticias documentales sobre la presencia de artistas de procedencia ibérica en el Nápoles de los primeros años del siglo XVI sigue planteando incontables, capitales y sugestivas incógnitas: ausencias, lagunas, silencios, pequeñas pero relevantes certezas y habitualmente tímidas propuestas... A pesar de lo mucho que se ha ido recomponiendo en los últimos años, nuevas referencias, comparaciones elocuentes y análisis formales aderezados con oportunos juicios críticos, continuamos desconociendo aspectos clave sobre la circulación artística y sobre el modo en que funcionaron los procesos de asimilación. Todo ello en un escenario privilegiado para la producción y el desarrollo de las formas en el universo hispano en los años sucesivos.

Hasta ahora es patente la ausencia de datos sobre las trayectorias vitales que, más allá de lo anecdótico, se constituyen en guías fundamentales para entender los caminos y las influencias, las vías de comunicación que explican tantas cosas y que, en nuestro caso, suponen un problema de largo alcance lleno de obstáculos. Ese mundo cotidiano de idas y

venidas, de relaciones sociales y laborales, encierra unas claves de las que nos vemos privados por la carencia de fuentes, que interrumpe la reconstrucción de lo que sucedía en los inicios, para llegar a la meta.

En este panorama, el parco pero valioso y casi contemporáneo testimonio de Pietro Summonte en 1524 —una carta al coleccionista veneciano Marcantonio Michiel—, releído y cada vez más clarificado, elogiando la actividad de Bartolomé Ordóñez (m. 1520) y Diego de Siloe (h. 1487/90-1563) en los trabajos ornamentales de la capilla Caracciolo de Vico en San Giovanni a Carbonara [figs. 41, 51, 56, 58 y 63], se ha convertido en hito inexcusable, en punto de partida erigido en prueba real y palpable de una circulación fundamental en el ámbito maravilloso de la escultura¹. El hecho no es sino la punta del iceberg que proclama la existencia de otras muchas presencias todavía escondidas y que pregona una relación fructífera con mucho que decir todavía.

La realidad es que, desde la península ibérica y naturalmente en este período cronológico inicial de la decimosexta centuria, el vínculo con lo napolitano ha tendido a verse desenfocado o al menos no lo suficientemente consolidado como lo estará en el mundo barroco. Efectivamente, a pesar de la

FIG. 65 Alonso Berruguete, *Melcha*, 1539-43 (detalle de fig. 83). Alabastro. Toledo, Catedral Primada, cuerpo superior del coro alto

primacía de Roma, Florencia y Venecia, Nápoles no permanecía en un segundo plano a comienzos del siglo. Aquellas «águilas» castellanas cantadas por Francisco de Holanda² que, en efecto, volaron hacia el centro y norte de Italia buscando las fuentes de inspiración y la enseñanza de los grandes maestros, no desdeñaron el camino del sur en sus rutas de aprendizaje.

La realidad histórica nos hace recolocar el foco de los viajes y ampliar su óptica con mayor detenimiento³, cuando además los paralelos con situaciones históricas parecidas proporcionan evidencias respecto al atractivo de un enclave tan magnético. La incorporación política del *Regno* a la corona aragonesa en los primeros años del siglo XVI abría una vía que no podía desperdiciarse por parte de los artistas hispanos que ya estaban en Italia.



Si el regreso escalonado hacia la patria de Alonso Berruguete (h. 1489-1561), Diego de Siloe o Pedro Machuca (h. 1490-1550), a finales de la segunda década del siglo⁴, es producto de la llegada desde Flandes del rey Carlos en 1517, movimientos de ese tipo pudieron darse de igual manera en el sur de Italia algunos años antes, cuando el virreinato comenzaba a hacerse efectivo en Gonzalo Fernández de Córdoba, *el Gran Capitán*. Las posibilidades de trabajo, las búsquedas de encargos en un clima más propicio eran razones que alentaban esos procesos y que se reiteran históricamente con frecuencia. De repente un territorio de extrema importancia estratégica pasaba a la órbita directa de una corona hispánica y ese hecho significaba oportunidades que, para equipos formados y capaces, podían ser relevantes y prometedoras.

Porque, además, y este es un aspecto esencial, el bagaje de todo ese grupo exquisito solo se entiende desde la mirada de una intensa formación italiana, que hacía de ellos parte intrínseca de su cultura dentro de una misma comunidad de intereses⁵. No importaba que sus primeros pasos los hubieran dado en su tierra de origen, en los talleres paternos o en su entorno más inmediato, como está documentado en la biografía de Diego de Siloe aprendiendo con el borgoñón Felipe Bigarny (h. 1470-1542)⁶. Sin embargo, el contacto con novedades tan impactantes y la asimilación de códigos y fuentes radicalmente innovadores los impregnaban y hacían de ellos artistas netamente italianos, embebidos en el nuevo lenguaje, verdaderos «comprimarios» de la modernidad, en la feliz expresión de Roberto Longhi⁷, y participantes del sentimiento común que llevarán en su equipaje.

Todo ello con variantes que no implican uniformidad y que tan influyentes serán a su regreso, actuando como faros, como renovadores imprescindibles sin los que no se comprende la evolución de las formas hispanas. Unos más ortodoxos, otros más anticlásicos, retorciendo y releyendo los cánones, pero entendiendo siempre que para poder llegar a ese resultado había que conocer las reglas, dominar el vocabulario y las fuentes para poderlas reinterpretar. Hay que juzgar la invención como una intencionada distorsión con frutos sorprendentes en una productiva duplicidad: destilados

FIG. 66 Alonso Berruguete, *Tenante con las armas de Carlos I del sepulcro del cardenal Selvaggio*, 1520. Alabastro, 76 x 40 x 25 cm. Zaragoza, Museo de Zaragoza, in. 9201

FIG. 67 Taller de Rafael, *Sueño de Jacob*, 1518-19. Fresco. Ciudad del Vaticano, Palazzo Apostolico, Loggia de Rafael, sexta bóveda



y complejos en el caso de Berruguete y Machuca; serenos, contruidos, humanizados en el de Ordóñez y Siloe.

Nápoles reunía las condiciones para convertirse en las primeras décadas del siglo XVI en centro de interés destacado y atrayente para una comunidad artística hispánica que, en Italia, alcanzaba cotas notables de excelencia. Esa trascendencia de la presencia de Bartolomé Ordóñez y Diego de Siloe, paradigmática, activa, alargada en el tiempo y con gran proyección en el entorno, es el aval mejor y más elocuente, que habla con voz propia.

En esa circunstancia, la posibilidad de que el artista que gozaría de mayor proyección espacio-temporal a su retorno, Alonso Berruguete, pasara por Nápoles durante su intenso y productivo *soggiorno* italiano, entre 1505-6 y 1518, no es más que una opción verosímil, con algunos partidarios o con quienes la consideran no inverosímil, pero si innecesaria⁸. Sin embargo, en el contexto de actividades ligadas a intereses formativos o quizás vinculada a algún hipotético encargo previo a su camino de regreso a la patria, pensamos que cabría tenerse en cuenta.

En su estancia documentada en Roma y Florencia⁹, existen unos años en los que no hay constancia fehaciente que permita saber dónde se encontraba. Si aceptamos, razonablemente, la identificación hecha por Francesco Caglioti, con

el «*Alfonso di Petro spagnolo dipintore*», que recibe pagos entre diciembre de 1513 y marzo de 1514 por la pintura de «*uno quadro d'unna Nostra Donna*» encargado por Giovanni di Bartolomeo Bartolini en Florencia¹⁰, esta sería la última referencia certera a su estancia en suelo italiano.

Desde esa fecha hasta el 20 de diciembre de 1518, cuando aparece contratando en Zaragoza el sepulcro del recién fallecido canciller de Borgoña, Jean Le Sauvage o Selvaggio¹¹ [fig. 66], hay una laguna en su biografía correspondiente con un período definitivo para entender la madurez y el prestigio con el que llega a España. Son cuatro años en los que, desde lo estrictamente documental, se desvanece su presencia y hablamos no solo de un espacio cronológico suficientemente dilatado, sino de un período trascendental por aquello que acontece en su entorno inmediato.

¿Permaneció Berruguete en Florencia durante todo ese lapso temporal? ¿Viajó a otros lugares? ¿Recibió encargos en otras ciudades? La solución al problema es, por ahora y sin apoyos de otro tipo, compleja, si además consideramos que es en esa etapa de una cierta madurez, en las jornadas previas a su retorno a la patria, cuando se fechan las pinturas que en Italia se le han venido atribuyendo, por otro lado, con razonamientos coherentes porque se trataría de piezas de mayor contenido.

Desde su célebre y más que reiterada intervención en la *Coronación de la Virgen* de Filippino Lippi (h. 1457-1504) hasta las composiciones asignadas por Longhi¹² y los demás historiadores italianos que siguieron su estela, todas se han venido fechando en esta zona de silencio en la que el rastro documental desaparece. Y tampoco la participación en la tabla de la *Coronación* genera, adicionalmente y a primera vista, otro tipo de pistas.

Giorgio Vasari anota que, tras la partida de Berruguete a España, otros pintores le dieron término, pero no hay más evidencias cronológicas que las que se han ido construyendo desde el relato historiográfico¹³. El dato no parece aportar más asideros que registrar una fecha relativa para dar a entender que se trataba de la obra en la que trabajaba inmediatamente antes de su viaje de regreso y, así, Tommaso Mozzatti y Louis Waldman piensan en torno a los años de 1516-17 como una datación oportuna para la participación en este proyecto inconcluso¹⁴. Pero incluso aceptando de nuevo una hipótesis como esta y suponiendo que al concluir su estancia estaba residiendo en Florencia, seguimos desconociendo lo que sucedía en los años previos, desde el encargo de Bartolini de 1514; naturalmente, salvo la imprecisa mención a su residencia en Siena el 4 de enero de 1513, si es posible identi-

ficarlo, como parece, con ese «*magistro Alfonso ispano pictore*», que vendría a aproximar, muy razonablemente, al mundo de Domenico Beccafumi (1486-1551)¹⁵.

Hace ya algún tiempo que Nicole Dacos proponía una estancia romana activa en los trabajos vaticanos de Rafael (1483-1520), donde, al menos desde 1517, también interviene Pedro Machuca. La sugerencia resulta tentadora y verosímil¹⁶. Algunos recursos empleados en esa magnífica panoplia van a ser recuperados en sus proyectos escultóricos al regresar a España¹⁷, dejando a un lado el hecho de que, si realmente tuvo la oportunidad de participar en tal empeño, no iba a rechazarla, adscribiéndose a la órbita de Rafael con lo que ello implicaba.

Y aunque Dacos propuso una familiaridad anterior de Berruguete con la obra vaticana del de Urbino, el vínculo más claro estaría en su atribución del *Sueño de Jacob*, cuyos rasgos encajan con las características de su catálogo pictórico [fig. 67]. Y para su realización, de acuerdo con la marcha general del proyecto, sugiere el año 1518¹⁸, precisamente en el instante anterior al regreso a la patria. Aceptando con convicción la sugerencia, el itinerario italiano seguiría abriendo paréntesis que impiden conocer con exactitud su experiencia.



FIG. 68 Andrea Ferrucci y Maestro de la Capilla Pignatelli (Diego de Siloe), basamento con grifos afrontados del *Sepulcro de Galeazzo Pandone* [fig. 47], 1514. Mármol. Nápoles, San Domenico Maggiore



FIG. 69 Alonso Berruguete, friso de los grifos afrontados del retablo mayor del monasterio de la Mejorada de Olmedo, 1523-26. Madera policromada. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0255/001



FIG. 70 Diego de Siloe, *Sepulcro del obispo Luis de Acuña*, 1519. Alabastro. Burgos, Catedral Basílica Metropolitana de Santa María, capilla de Santa Ana

La propuesta de un paso por Nápoles entre 1514 y 1516-17, juzgando solo cuestiones de bagaje formativo incorporadas a su equipaje, podría exponerse sin necesidad de forzar ninguna situación, aunque siempre con la fragilidad de la comparación o del apoyo en la reiteración de fuentes ornamentales. Todo ello no permite más que sugerir, pero nunca afirmar, el empleo de vías concretas, sobre todo cuando reiteramos la uniformidad de un lenguaje metabolizado y común. Moviéndonos en ese terreno inconsistente, podemos abordar dos líneas argumentales a la hora de juzgar ese paso por la ciudad partenopea.

La primera será la correspondiente al análisis de los préstamos y a la oportunidad de considerar la circulación de modelos como prueba de un contacto productivo. La segunda

pretende ir un poco más allá, valorando algunos restos materiales allí conservados vinculados con su mundo, con atribuciones dubitativas, para estimar si es posible relacionarlos más directamente con una producción autógrafa o si tan solo debemos seguir pensando que no hay nada seguro.

Ese género de aspectos meramente formales puede contribuir a reconstruir un entorno, sobre todo con la intención de buscar apoyos en un terreno tan falto de argumentos documentados y con pocos asideros para levantar un corpus suficientemente sólido. Un ejemplo concreto podríamos tenerlo en motivos ornamentales repetidos, como los grifos afrontados dispuestos en el basamento de la celebrada tumba de Galeazzo Pandone en San Domenico Maggiore [fig. 68], un proyecto trazado en 1514 por Andrea Ferrucci (1465-1526),

donde también iba a colaborar el llamado Maestro de la Capilla Pignatelli, que Pierluigi Leone de Castris y Riccardo Naldi identifican con un temprano Diego de Siloe¹⁹, a mi modo de ver, con razonamientos perfectamente válidos.

El tema citado lo veremos en el primer retablo que Berruguete acomete en España, el mayor de la iglesia jerónima de la Mejorada de Olmedo [fig. 69]. Es obvio que el motivo se encuadra dentro de recursos anticuarios comunes²⁰, pero precisamente por ello resulta revelador comprobar que se emplea con naturalidad, al lado de otros elementos de un vocabulario compartido, como las cabezas de querubines enlazadas o el clipeo ornamentado con una guirnalda en el que se dispone el impresionante retrato del difunto *all'antica*, que Ferrucci domina con singular habilidad [fig. 47]. El empleo de este repertorio, tanto en la Mejorada como en el posterior retablo de San Benito el Real de Valladolid, no es prueba concluyente de que Berruguete pasara por Nápoles, tan solo es el testimonio de la asimilación de una cultura compartida.

Es asimismo elocuente apuntar cómo Diego de Siloe estaría recreando soluciones empleadas en el propio sepulcro Pandone, cuando lleve a cabo el encargo para realizar la tumba del obispo Acuña en la catedral de Burgos, contratada en julio de 1519, recién llegado de Italia²¹. La utilización de grifos, aquí como tenantes del escudo o el ornamento vegetal en roleos que llena el campo en la parte posterior, tiene mucho que ver con ese punto de partida [fig. 70]. Naldi ha hecho ver cómo el modelo de tumba de Pandone deriva del de Andrea Bregno (1418-1503) en Santa Maria sopra Minerva de Roma (1506) anotando que el uso de la guirnalda llama a «otra dimensión estilística», al tiempo que el remate superior de la Virgen con el Niño alude a composiciones rafaelescas, como la *Gran Madonna Cowper* [fig. 48], con una palpable presencia de la tradición de Donatello (h. 1386-1466)²².

Resulta enriquecedor constatar esta continuidad y valorar el peso y la influencia de alguien cuya sombra se prolonga en el tiempo como la de un maestro de validez perdurable, extraordinaria y recurrente, capaz de recrearse, de reinterpretarse y de servir de pauta con lozana vigencia a pesar del transcurrir de los años. Y no solo desde Toscana o desde Roma, sino también a partir de Nápoles, donde su repertorio y su huella estaban muy presentes.

Si la huella se advierte a las claras en Berruguete, y ahí está la antigua relación con la *Anunciación Cavalcanti* florentina de Santa Croce²³, se palpa de manera especial en Siloe, a través



FIG. 71 Donatello, *La Virgen con el Niño* (*Madonna Del Pugliese-Dudley*), h. 1460. Mármol, 27,2 x 16,5 x 4,2 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, Purchased with the aid of contributions from Sir Joseph Duveen and Art Fund, A.84-1927

de esa lectura napolitana que proclama con nitidez. Las referencias que Naldi ha establecido con obras tan icónicas como la *Madonna Del Pugliese-Dudley* [fig. 71] son prueba patente, en una secuencia que está demostrando su validez en el mismo escenario de Nápoles, pero también a su regreso a España²⁴. El uso de esas pautas donatellianas, a veces con extraordinaria fidelidad, como en el sepulcro burgalés del obispo Acuña, y otras con una cercanía evidente, como en el grupo central del retablo de la Presentación en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos o incluso en el más tardío respaldo de la *Virgen con el Niño* de la sillería coral de Granada [fig. 73], pasa



FIG. 72 Diego de Siloe (atribuida), *La Virgen con el Niño*, ¿h. 1515? Alabastro policromado, 23,5 x 17,2 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE2963

por establecer lazos con alguna pieza menor, pero elocuente para reconstruir este proceso de asimilación.

Nos referimos a esa pequeña copia de la *Madonna Del Pugliese-Dudley* que, tallada en alabastro, reproduce con literalidad el modelo fijado por Donatello, *aggiornando* el atuendo e introduciendo un escudo heráldico netamente hispano, sin apartarse un ápice de su origen²⁵ [fig. 72]. El relieve, que vinculamos con Siloe, tiene más interés porque representa un ejemplo del uso de esas guías en la difusión de los esquemas compositivos de absoluta validez, no solo a través de dibujos o estampas, sino de modelos que acercaban el original con



FIG. 73 Diego de Siloe, *La Virgen con el Niño*, procedente de la sillería de coro del monasterio de San Jerónimo de Granada, 1544. Madera policromada, 137,5 x 74 x 8 cm. Museo de Bellas Artes de Granada



FIG. 74 Bartolomé Ordóñez, *Entierro de Andrea Bonifacio*, detalle del basamento del *Sepulcro de Andrea Bonifacio* [fig. 59], h. 1518. Mármol. Nápoles, Santi Severino e Sossio

precisión y contribuían a su relectura. Creaciones de este género, que terminaban encontrando su acomodo en la devoción doméstica de los oratorios, traducen páginas llenas de interés que, en la mayor parte de los casos, se han perdido para reconstruir los cauces de comunicación.

Ese peso donatelliano, releído prodigiosamente por Ordóñez, sin duda el escultor de más brillante trayectoria, trunca-da por su prematuro fallecimiento, podríamos verlo en posteriores trabajos de Berruguete que, en general, han recibido menor atención en cuanto a lo particular. Hablo de la secuen-

cia de los relieves en alabastro que se colocan coronando la sillería coral toledana, un tanto relegados por la crítica frente al espectáculo efectista de la montaña del Tabor sobre la silla arzobispal o incluso a los propios tableros de madera de los respaldos inferiores.

Los doseles de alabastro representan un hito llamativo en su catálogo y son lo más comparable con la escultura marmórea italiana por razones obvias. Su composición y matices, independientemente de la participación de un taller de avezados oficiales, reúnen unas características en las que su len-



FIG. 75 Alonso Berruguete, *Sueño de Jacob*, 1539-43. Alabastro. Toledo, Catedral Primada, cuerpo superior del coro alto

guaje cobra especial importancia. El cuidado técnico, tan sutil, enlaza códigos, aunque hablemos de materiales, cronologías o escenarios distantes. La comparación del *Sueño de Jacob* con uno de los personajes apesadumbrados sentados en el basamento de la tumba napolitana de Andrea Bonifacio²⁶, en el templo de Santi Severino e Sossio, una de las creaciones funerarias más excelsas de todos los tiempos, nos coloca en coordenadas paralelas²⁷ [figs. 74 y 75].

Estos ejemplos podrían alargarse en aspectos concretos, como sucede con la composición y el diseño de los *putti* que

rodean la *Asunción* del retablo de San Benito²⁸, que enlazan sin complicaciones con los del propio sepulcro Bonifacio [fig. 61]. Independientemente de que la realización de muchos de ellos salga del taller, con una ausencia manifiesta de finura, en otros casos la calidad muestra un altísimo nivel que engarza de lleno con esquemas siloescos.

Al hilo de estas conexiones es necesario insistir en la relación entre Siloe y Berruguete. Siempre hemos tendido a ver a ambos como intérpretes de un idioma común, pero desde sensibilidades y caminos casi divergentes, porque el modo de abordar la construcción de las figuras, la anatomía, la fisonomía o los plegados propone fórmulas distintas. Pero se rastrean ciertos rasgos de familiaridad que pueden venir de atrás. Habría que pensar en esa antigua platea napolitana con un mismo telón de fondo. Quizás no todos los préstamos asumidos en cuanto al lenguaje con el que se expresa Berruguete sean literalmente toscanos, sino releídos a través de otras interpretaciones.

Su petición expresa para que Siloe fuera uno de los tasadores del retablo de San Benito, debe de ser más tenida en cuenta²⁹. En ese intento, finalmente frustrado, hay un reconocimiento expreso de calidad y de habilidad técnica implícito en sus declaraciones. Berruguete ha tenido una formación esencialmente pictórica, considerando siempre esa relativa laxitud de las fronteras interdisciplinarias, el cultivo del modelado por parte de los pintores para ejercitar el dominio del espacio, etc. Pero su trayectoria es muy diferente a la de Siloe, hijo de escultor, formado con probados prácticos del oficio como Bigarny y trabajando en Italia de nuevo con artífices del prestigio y la calidad de Ordóñez, que nada tienen que ver con un camino, por lo poco que sabemos, más ecléctico, como el seguido por Berruguete.

Préstamos y utilización de recursos dejan traslucir una admiración por Siloe. Esa admiración se observa en ocasionales enfoques que se alejan de la sequedad expresiva y a veces descarnada que caracteriza al de Paredes de Nava y que se aproximan a una visión más idealizada, más canónica, como la que muestra Siloe en sus creaciones. Así, en el tratamiento plástico de algunos personajes que integran la narración del retablo de San Benito, como los ángeles de la *Imposición de la casulla a san Ildelfonso*³⁰, de repente vemos dulcificar sus modismos buscando una idealización que se aleja de la ruptura y el desgarró y que mira al de Burgos, pero también a una tradición italiana.

Ahí está la adaptación radicalmente novedosa del esquema que Berruguete utilizará para el retablo de la Epifanía en

la iglesia vallisoletana de Santiago y su origen en el rupturista conjunto de la *Presentación* diseñado por Siloe en la capilla de los Condestables de Burgos³¹ [fig. 76], abriendo el primer cuerpo sin trabas arquitectónicas como en un espacio escénico. Incluso habría otras cuestiones de más difícil encaje. En la sillería coral de San Benito, dos de los relieves, atribuidos por Manuel Gómez-Moreno a Siloe, que representan a san Juan Bautista y su degollación, estarían cumpliendo el papel de muestras para lo que después habría de ejecutar el taller de Andrés de Nájera (h. 1470-h. 1545)³².

Es bastante singular que, estando Berruguete al frente de la fábrica del retablo mayor de San Benito y, como maestro principal en el templo, dirigiendo otras obras como los retablos del trascoro, se recurriera a Siloe para el asunto de la sillería. ¿Se podría pensar para ellos en la mano de Berruguete adaptándose a un estilo más «siloesco»? Porque la realidad es que los modelos que después va a emplear, pintados en Santa Úrsula de Toledo o tallados en la sillería catedralicia, tienen aquí su origen. Su empleo es solo la prueba de la fortuna de un vocabulario distinto, que ejercía en él una influencia benéfica y que muy probablemente se gestaba tiempo atrás, aunque el tema debe quedar muy abierto a la espera de poder hilar otras relaciones que se vinculen también con lo netamente pictórico.

El otro camino a seguir en la consideración de ese posible paso de Berruguete por Nápoles requiere un análisis de otro género, que tendría que ver con el hecho de que hubieran llegado hasta nosotros restos tangibles de su presencia. Se trata, al menos, de exponer ideas acerca de una serie de conjuntos sobre los que sobrevuela su nombre y a los que ahora queremos volver, por si se pudiera aportar luz a un panorama que sigue siendo sombrío.

En una estructura de posterior datación, se ha conservado un grupo de cinco relieves en madera policromada representando a profetas, en la sacristía de la basílica de la Santissima Annunziata Maggiore napolitana. El tema de su atribución es espinoso y no solamente por la escasez de evidencias documentales³³, sino por razones de concepto que ponen sobre la mesa consideraciones de otro calado sobre el ejercicio de la profesión artística. El primer problema es un hecho tan simple, y a la vez de tanto contenido, como el que tiene por objeto la actividad escultórica de Berruguete durante su estancia italiana.

Aunque se haya propuesto, hace ya algún tiempo, crear un corpus «volumétrico» centrado en el período, los intentos no han experimentado mucho recorrido³⁴. Frente a las pinturas tenidas como atribuciones reconocidas al maestro, tan solo

FIG. 76 Diego de Siloe, *Presentación en el Templo* (detalle), 1523-26. Madera policromada. Burgos, Catedral Basílica Metropolitana de Santa María, capilla de los Condestables, retablo mayor

una de las esculturas parece aceptarse sin mayores discusiones. Es la *Madonna della Cintola*, que se conserva en la iglesia florentina del Santo Spirito, una talla en madera policromada en la que se ha visto un nexo con su obra, por ejemplo, al establecer una comparación con la Virgen de la *Anunciación* del retablo olmedano de la Mejorada³⁵.

La composición, el adelantamiento un tanto inestable de la figura, el volumen de los paños e incluso la caracterización fisonómica presentan similitudes con su catálogo, pero faltan asideros para poder establecer una concatenación secuenciada y convincente con lo que vendrá después. El esquema general es más suave que lo que veremos, pero eso no sería ningún obstáculo, pensando en su propia evolución desde modelos más clasicistas hacia un manierismo más acusado. No obstante, la menguada cantidad de escultura en madera en el entorno toscano de esta cronología dificulta las comparaciones, y la posibilidad de atribución a Berruguete se allana ante la escasez de candidatos verosímiles para disputarle la autoría.

Al lado de la *Madonna della Cintola*, se ha atribuido al maestro más recientemente un pequeño relieve de *cartapesta* conservado en el Museo Bardini de Florencia³⁶, que muestra a una Virgen con el Niño que sigue los exitosos cuños donatellianos. Esa dificultad en lo que compete a las réplicas miméticas de unas pautas generalizadas en la escultura toscana, que siempre empañan la atribución, se palía con el personal tratamiento formal, con resabios que recuerdan el lenguaje desabrido y rápido de Berruguete, en quien el peso de Donatello, como reiteramos, es constante.

A justificar la propuesta se une el factor de la materia, que hace el intento aún más convincente. El uso de cartones y telas encoladas, que en España se generaliza desde la segunda mitad del siglo XVI, a pesar de que hayan llegado tan pocos ejemplos, no es moneda corriente a principios de la centuria. Si exceptuamos el tema de aquellos tempranos productos de molde de un origen centroeuropeo, seriados y urgentes para la evangelización³⁷, hay pocas evidencias de su utilización y más en el ámbito de los talleres de grandes maestros que trabajaron en la península ibérica durante este período.



Berruguete maneja estos recursos como elementos auxiliares de manera innovadora, no en lo seriado, sino en aquello que acentúa las posibilidades expresivas, con una frescura sorprendente. Las telas encoladas en los paños de pureza del *Crucificado* del retablo de la Mejorada³⁸, del *San Sebastián* o el Isaac del *Sacrificio*, y de los textiles con los que construye el cuerpo de las Sibilas en el retablo de San Benito³⁹ representan un alarde atrevido que lo dispone en una dimensión más arriesgada en cuanto a la valoración y al juego plástico, al volumen y a la luz. Este hecho mostraría que conoce las técnicas y articula el modelado con un género de materiales dúctiles que enriquecen y matizan sus encargos, dotándolos de efectos de inmediatez fantásticos.

Aceptando con los interrogantes expresados estas obras como suyas, este sería el exiguo corpus italiano de quien se va a convertir en escultor imprescindible y por excelencia en la España del siglo XVI. La situación es, cuando menos, llamativa, sobre todo si pensamos en que la muestra es menguada para una larga estancia formativa y aquí cabe el espacio para meditar sobre la división de las disciplinas y su ejercicio, tan particular en el caso de Berruguete.

Las escasas llamadas documentales a esa primera y definitiva etapa hablan siempre de su faceta de pintor, expresada por él mismo al compartir residencia en Florencia con otro artífice de su especialidad, Giovan Francesco Bembo (act. 1509-1543)⁴⁰. Solo hay una noticia esencial que lo eleva al ámbito escultórico y es, nada menos, que la referida al modelado en cera de una copia grande del *Laocoonte*⁴¹, en la ineludible mención de Vasari acerca del concurso romano⁴². Es ahí donde figura en un grupo en el que no se advierten fisuras en el ejercicio profesional. Aunque Vasari indicara que participaron más contendientes, «*ancho da altri*», todos los que menciona integrando el grupo son escultores: Zaccaria Zacchi (1473-1544), de Volterra; Domenico Àimo, *Varignana* (h. 1460/70-1539), de Bolonia; y Jacopo Sansovino (1486-1570), de Florencia, que será quien vence en la prueba.

La condición de escultor estaría, por lo tanto, implícita en esa participación en un certamen tan relevante, aunque el problema de las fechas en que aconteció genera desajustes. La propuesta cronológica para la celebración del desafío, a partir del planteamiento tejido por Tommaso Mozzati⁴³, tiene mucha coherencia, pensando con lógica en cotejar la cuenta bancaria de Berruguete y su ausencia de Florencia en 1510, lo que le conduce a pensar en ese momento para hacerlo coincidir con el concurso romano. Pero el tema sigue sin estar resuelto del

todo. Es extraño pensar que, en 1512, cuando Miguel Ángel (1475-1564) se dirige a su padre en la ciudad del Arno, interesándose por la salud de Berruguete, porque en Roma le ha preguntado por él un amigo o un familiar suyo, le mencione como un «*garzone spagnuolo che à nome Alonso che è pittore*»⁴⁴. Es ahí cuando señala que el pintor Francesco Granacci (1469-1543) lo conoce y que es a quien se puede dirigir para preguntarle. Si en esas fechas ya había participado en el concurso de copia del *Laocoonte*, llama la atención que para el Buonarroti siga siendo un joven español que es pintor, sin mayores epítetos.

Si además pensamos que llegaba a Roma en 1505 o 1506, formando parte del séquito del obispo dominico burgalés, fray Pascual de Ampudia⁴⁵, esa datación de 1510 es francamente temprana para un suceso tan relevante y al lado de acreditados prácticos de la escultura, que dominaban la técnica y cuya mayor edad garantizaba una experiencia acreditada. Por esas razones y si el concurso estaba auspiciado por Bramante junto a Rafael, todas las piezas encajarían mejor si lo trasladáramos en el tiempo ¿quizás en el entorno que alentó la futura participación en las Logias vaticanas? Entonces no solo estaría más formado, sino que cabría su presencia en otro foro más propicio para afrontar lo que se pedía de él. A pesar de todo, no existen evidencias para poder afirmar aseveraciones de este tipo.

Dejando a un lado esa circunstancia, la realidad es que de repente un pintor español aparece participando en una empresa escultórica de primera magnitud en pleno corazón de Roma. Y aquí es obligado pensar en la delgada línea que separa el ejercicio de las disciplinas y que, en el caso de Berruguete, va a ir aflorando según transcurra el tiempo, quizás también valorando aspectos como el del modelado, como integrante de la formación pictórica. Con toda seguridad el fenómeno se entiende mejor a la sombra de figuras tan poliédricas como el propio Miguel Ángel, capaces de abordar cualquier proyecto y en cualquier dirección, sin frontera alguna, que llamaba pintor al joven español, independientemente de su dedicación concreta.

Por lo tanto, tenemos a un joven Berruguete que, en su carrera inicial y tras haber viajado a Italia para aprender a pintar, tiene la condición de escultor al menos en una especialísima ocasión, modelando materiales dúctiles para la práctica del vaciado. Si este aspecto es el único del que tenemos constancia documental, es probable que esa actividad se pueda extrapolar hacia otros ámbitos materiales. Medirse las fuerzas con auténticos prácticos del oficio, en la llamativa

empresa de copiar el *Laocoonte*, le reviste de una distinción digna de ser tenida en cuenta.

Por lo tanto, no solo como escultor, sino como algo más, como artífice versátil que ha adquirido una formación sólida en Florencia y que se mueve en círculos romanos de primer nivel, independientemente de que la datación del concurso fuera una u otra, más tarde o más temprano, Berruguete podría estar trabajando en Nápoles después de 1514, cuando se registraba su última pista documental en Florencia.

La propuesta es aceptable porque allí se encontraban, y en idénticas coordenadas temporales, esos dos castellanos que, sin vacilación, dominan la escultura sin compartir espacio con lo pictórico. Tras la muerte de Ordóñez, el giro de Siloe hacia la arquitectura transformó la conclusión de la historia, pero en estos instantes fundacionales su actividad era la escultura, en un estadio además cualitativamente elevado. Y si, como hemos señalado antes, es plausible sugerir esa admiración de Berruguete por Siloe a través del estudio de sus fuentes, esta podía remitir a su formación y posible convivencia italiana.

Insistimos en el desconocimiento de los caminos por los que pudo discurrir Berruguete y no hacemos más que un ejercicio de itinerario soñado, de manera que, si alguna vez llegó, desconocemos las razones que lo guiaron a Nápoles. Existe, eso sí, un personaje en quien se podría pensar como enlace, una vez más en este inconsistente terreno de la suposición y solo como hipótesis para poder avanzar. Me refiero a Andrea di Piero Ferrucci o Andrea da Fiesole.

Los lazos napolitanos de Ferrucci, señalados desde la biografía vasariana, son ejemplo perfecto de una fructífera correspondencia con Toscana y Naldi ha sugerido incluso la sugestiva posibilidad de que fuera él quien pudiera encaminar los pasos de Ordóñez y Siloe hacia la capital partenopea⁴⁶. Ese enlace florentino-napolitano ¿pudo servir también de puente a Berruguete? La circulación es una realidad incontestable y los ejes cronológicos permitirían construir un probable viaje.

A todo ello deben añadirse otros aspectos, como los que tocan a las concomitancias en el lenguaje compositivo y ornamental, que ayudan a tejer esa red como prueba de algún género de contactos. Aunque el vocabulario de Ferrucci sea más sereno, más reposado, se podrían establecer parentescos y, a falta de un análisis más minucioso, proponer conexiones, como las que parecen advertirse en el repertorio desarrollado en el altar napolitano de Nuestra Señora la Bruna en el Carmine Maggiore napolitano, fechado en torno a 1510⁴⁷ [fig. 77].



FIG. 77 Andrea Ferrucci, altar de Nuestra Señora la Bruna (detalle), h. 1510. Mármol. Nápoles, Santa Maria del Carmine Maggiore, altar de la Bruna

Ferrucci, que se había obligado en 1505 a hacer las labores escultóricas en la capilla funeraria de Maria Brancaccio en la Annunziata de Nápoles, de las que solo se ha conservado el *Bautismo de Cristo*⁴⁸ [fig. 44], mantiene un fluido intercambio con la ciudad, incluso desde un punto de vista familiar. Es en la sacristía de ese templo, rehecho en el siglo XVIII tras un incendio, donde se han conservado unos relieves escultóricos en madera emparentados con Berruguete, el primero de esos frentes abiertos en este ignoto mundo de presencias. Las referencias de Letizia Gaeta a la hora de establecer un vínculo entre algunas esculturas que allí se conservan con el entorno



FIGS. 78-80 Alonso Berruguete (atribuidos), *Daniel y Profetas*, ¿h. 1517? Madera. Nápoles, Santissima Annunziata Maggiore, sacristía

tanto de Berruguete como de Gregorio Pardo (h. 1517-1552) no han terminado de encontrar su eco, quizás porque se debaten en una duda razonable⁴⁹.

La sugerencia es una aportación audaz y válida, que es necesario reconducir para proponerla como hipótesis que ayudaría a entender el posterior devenir. Son cuatro representaciones de profetas, que a mi juicio podrían aumentarse hasta cinco, que rompen con lo que se ejecutó en el programa escultórico de la propia sacristía y con la escultura napolitana del primer tercio del siglo [figs. 78-80]. Sin embargo, aunque se haya planteado una vinculación con Berruguete, se excluye su participación directa. Las razones se justifican por tratarse de obras alejadas de su plasticismo atormentado, calificando

el estilo como denso, fluido, experimental, pero privado del acento dramático que caracteriza su producción⁵⁰.

Curiosamente, creo que es en la propia descripción donde se encuentra la clave. Es ese carácter de experimentación el que permite entender la labor y los códigos de expresión de quien está dando unos primeros pasos, nada balbuceantes y muy certeros, sin olvidar su identificación en ese elenco de escultores distinguidos, en el que es el único extranjero, para copiar el *Laocoonte*. El espíritu dramático está implícito en el concepto figurativo que se aborda y solo pensar en el desarrollo de los patriarcas del retablo de San Benito o en los alabastros con los personajes de la genealogía de Cristo del coro de Toledo contribuye a establecer paralelos más que razonables [figs. 81-83].



FIGS. 81-83 Alonso Berruguete, *Maladael, Mena y Melcha*, 1539-43. Alabastro. Toledo, Catedral Primada, cuerpo superior del coro alto

La comparación formal suministra muchas similitudes en la idea general. Las particularidades de la gestualidad al disponer las extremidades inferiores, al adelantar una rodilla y dejar la otra pierna en posición vertical, e incluso al cruzarlas buscando la inestabilidad, se reiterará en su catálogo. Sucede lo mismo con la talla de las manos, desproporcionadas, grandes y sumarias, sin bajar a detalles preciosistas. Los vientres abultados, la asimetría constante y hasta la morfología del plegado con líneas elementales adheridas a la anatomía como una segunda piel son rasgos que lo identifican con naturalidad. Y a todo se añade tan concreto tratamiento del cabello, en mechones apelmazados, pero alargados y nerviosos, que se integran como parte consustancial de su esti-

lo, que marca su obra y permanecerá en la de sus más inmediatos seguidores.

Quizás una cuestión que ha complicado la adscripción haya sido el hecho de que sean altorrelieves concebidos con una mayor serenidad que lo que después manifestará en sus creaciones. Esto formaría parte de una fase inicial y de su contacto en primera persona, por un lado, con una codificación más clásica y, por otro, con la producción de Siloe o de Ordóñez que contemplaría en aquel mismo lugar, donde se conservan algunas de sus más hermosas y acabadas propuestas⁵¹.

La suavidad formal vendría a enlazar de manera mucho más comprensible con las pinturas que se le atribuyen durante su período italiano, como la *Madonna* de Múnich⁵², las

conservadas en Florencia⁵³ o la *Virgen con el Niño, san Juanito y santa Isabel* de la Galleria Borghese⁵⁴, siempre a la sombra poderosa y ponderada de Donatello. Esos vínculos hablan de unos fundamentos que después irán tomando un camino hacia una mayor y más descarnada expresividad.

La opción de atribuirle una intervención en este conjunto permitiría consolidar un cierto dominio sobre el material y colocaría a Berruguete en el sitio que le corresponde al regresar a España, con un halo de maestro capaz de establecer una relación contractual de compañía con escultores reconocidos como Felipe Bigarny o Vasco de la Zarza (m. 1524)⁵⁵. Se podría entender como un ensayo en madera, como un avance de futuro. Realmente estos cinco profetas napolitanos son mucho más «berruguetescos», si es posible utilizar el término con todos sus matices, que la propia *Madonna della Cintola* florentina y ponen sobre la mesa lo que veremos en el catálogo del maestro en España.

Dicho esto, es necesario resolver un desajuste cronológico, que sigue siendo un laberinto, y desvelar la incógnita acerca del desarrollo de unos trabajos en la configuración final de la sacristía de la Annunziata que parecen iniciarse en la década de los años cuarenta, pero que se retomarán más tarde. Las esculturas parecen claramente reaprovechadas y la documentación de la actividad posterior de la sacristía, reiniciada en los setenta, es una evidencia, pero ¿por qué no pensar que vengan de un momento previo? Por otra parte, una mera comparación con la obra de Bartolomé Ordóñez, de Gregorio Pardo, de Juan Bautista Vázquez (h. 1525-1588) o de Gaspar Becerra (h. 1520-1568), como se ha llegado a proponer⁵⁶, es difícil de sostener por razones formales, pero sobre todo no es necesaria.

Todo parece indicar que la iglesia napolitana acometía una importante tarea de reforma a partir de 1513⁵⁷. La fecha es muy oportuna, porque se situaría en esa fase final de la estancia italiana, cuando Berruguete ya ha pasado por una serie de escalones formativos para dotarlo de una maestría adecuada. Por otra parte, Ferrucci tenía un contacto efectivo con Nápoles en torno a 1515, alrededor del sepulcro Pandone [fig. 47], de manera que, en el terreno de la suposición, se podría proponer un arco cronológico más certero en el que encajar ese sueño de itinerario. Por todo ello es pertinente que se haya visto una ligazón con la que especular como hipótesis con un posible encargo temprano en Italia.

En otro orden de cosas, en el entorno de Berruguete se encuentra el frontal de altar de la capilla Teodori en la catedral napolitana [fig. 84]. Su situación sigue sugiriendo más

problemas que el relieve marmóreo del mismo tema de la *Deposición de Cristo* conservado en la catedral de Salerno, también tiempo atrás relacionado con este ambiente hispánico que ahora parece encuadrarse con claridad en la órbita de Ordóñez, como deja más que patente la propuesta de Naldi razonando aspectos formales evidentes⁵⁸.

Se trata de una posibilidad que, después de haber sido formulada por Caglioti siguiendo la sugerencia de Gentilini y continuada por Gaeta⁵⁹, se ha quedado en un cierto limbo clasificatorio. Mozzati habla de él como de «*eccentrica sentimentalità spagnolesca*», considerando más verosímil relacionarlo con la «*attività della popolosa e articolata bottega dell'Ordóñez*»⁶⁰ por el manejo técnico del *stiacciato*. Dickerson, al hacer una valoración de la producción italiana de Berruguete⁶¹, estima que no se corresponde con su actividad posterior.

Creo que la problemática de este relieve debe abordarse al menos desde dos puntos de vista, cuando de nuevo nos topamos con ausencias documentales⁶². Por una parte, estaría el análisis que repara en el envoltorio, partiendo de que no todo lo desgarrado tiene que salir de la mano de Berruguete; por otra, los aspectos técnicos que, en un estadio tan temprano de su biografía, han de tener suficiente peso para influir en su comprensión.

La primera reflexión nos encamina, considerando su atribución, a ajustarla en su línea del tiempo con la naturalidad de una secuencia. Los aspectos de su concepción general, composición e individualización de los personajes que conforman la escena permiten observar muchos rasgos integrados en el ulterior desarrollo de su individualidad: desproporciones, manos grandes, brazos cruzados, trabajo pormenorizado del cabello, bocas abiertas que gritan y forzadas actitudes expresionistas [fig. 85].

El parentesco se detecta hasta en la adición superpuesta de figuras, como el José de Arimatea, adherido a la superficie con una fórmula un tanto artificial, abultada en exceso como en una improvisación genial, exactamente igual que hará en los episodios de la vida de san Benito en su retablo vallisoleitano [fig. 86]. Sucede lo propio con el tratamiento de volúmenes, con planos intencionadamente aplastados, estereotipados, aunque se produzca un distanciamiento en el modo de abordar la naturaleza, nunca presente con tanto protagonismo y minuciosidad, aunque, con el transcurrir del tiempo, se difumine para convertirse casi en algo inexistente.

Las comparaciones que se han llevado a cabo con composiciones que abordan este capítulo del ciclo pasional, con la tabla de Fuentes de Nava [cat. 74], con la estampa del British



FIG. 84 Alonso Berruguete (atribuido), *Entierro de Cristo*, ¿h. 1517? Mármol. Nápoles, catedral, capilla Teodori

Museum⁶³ [fig. 122] o con la que se podría hacer con el alabastro del marqués de Marañón, aguantarían la prueba⁶⁴. Pero hay un obstáculo y es la ejecución en un material como el mármol, con lo que supone su labra y lo que significa en la obra de Berruguete. Aquí encallamos en un aspecto de especial complejidad. Su catálogo escultórico, por otra parte, tiene en la madera su baza principal, siguiendo las preferencias del marcado gusto castellano, que valoraba la complementariedad del color para hacer más verista su resultado y que disfrutó de un éxito excepcional.

El protagonismo del color se vislumbra desde una etapa muy temprana en su trayectoria, cuando firma un frustrado contrato no para tallar, sino para policromar, una máquina ya ejecutada, el retablo mayor de la catedral de Oviedo⁶⁵. La tarea, que pudo haber sido una de las primeras del maestro, habla de sus perspectivas y su intencionalidad para avanzar a través de una especialidad que cobraba carta de naturaleza, transformada en imprescindible en el ámbito hispánico.

Cuando acometa el excepcional empeño del retablo de San Benito el Real de Valladolid, el compromiso iría más allá de la potente construcción arquitectónica y escultórica del conjunto, porque también abarcaba la policromía. Sus diseños están muy presentes en la ejecución final y la dirección de un taller capaz de traducir esos repertorios recién llegados del mundo italiano da buena prueba de sus intenciones⁶⁶. El retablo no se concibe sin esta fase concluyente, no adorno sino necesidad, que dota de vida a la materia inerte y eleva el resultado a la condición de obra de arte total.

En menor proporción, el alabastro ocupará en su vida un lugar destacado. Es otro flanco ineludible del universo creativo tridimensional, fascinante en el ámbito aragonés, que valora la nobleza del material y sus propiedades lumínicas. Alabastro fue lo utilizado por Berruguete «pintor del rey», para su primera empresa peninsular al regresar a la patria en el destruido sepulcro del canciller Sauvage en Santa Engracia de Zaragoza, del que, por cierto, se conserva maltrecha la



FIG. 85 Alonso Berruguete, *Virgen Dolorosa en el Calvario*, procedente del retablo mayor del monasterio de San Benito el Real, 1526-33. Madera policromada, 194 x 96 x 56 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0271/050

primera escultura de su mano [fig. 66]. Y también el alabastro sería el elegido por el Cabildo toledano para los citados doseles de esa sillería coral que es obra cumbre de todos los tiempos en su tipología⁶⁷. Tanto la madera como el alabastro encierran características de talla similar y de mayor sencillez que el mármol en cuanto a la labor física.

Por ahora solo el sepulcro del cardenal Tavera, en el hospital toledano de San Juan Bautista, en cuya tarea le sorprendió la muerte, muestra la utilización del mármol de Carrara. Quizá su empleo respondió al hecho de tratarse de una creación especialmente relevante por la importancia social y política del difunto, que debía inspirarse en otra obra magnífica, el monumento funerario de Ordóñez para Cisneros en Alcalá de Henares. De la misma manera que para la sillería toledana conocemos que los oficiales más destacados de su taller trabajan bajo su dirección y sobre sus modelos, también sabemos que las piezas de alabastro llegaban de las canteras de Cogolludo en un avanzado proceso de desbastado. Siguiendo ese procedimiento, aún más aquilatado, la documentación nos dice que, para el sepulcro de Tavera, se llevaron a Carrara modelos tridimensionales en madera de las cuatro Virtudes, para que regresaran esculpidas en mármol en un proceso avanzado de labra⁶⁸.

Sorprende, con estos antecedentes, que el frontal Teodori fuera tallado por Berruguete en una fase temprana, pensando en el esfuerzo y la pericia que requiere el mármol, con la exigencia de mayores conocimientos técnicos. Los rasgos compositivos encajan con su lenguaje, pero ¿fue capaz de acometerlo en solitario?, ¿colaboró alguien con él a la hora de su ejecución práctica? Es cierto que la superficie todavía tiene huellas muy evidentes de las herramientas, como si estuviera sin terminar. ¿Puede esta circunstancia transmitir cierta incapacidad para su conclusión? ¿Estamos ante un magnífico ensayo?

En la misma tesitura se hallan los dos ángeles que Leone de Castris le ha atribuido recientemente en la catedral de Nusco⁶⁹. La situación es casi idéntica a la del relieve Teodori

FIG. 86 Alonso Berruguete, *San Benito hace brotar agua en el monte Subiaco*, procedente del retablo mayor del monasterio de San Benito el Real, 1526-33. Madera policromada, 147 x 122 x 38 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0271/007



en lo que toca a lo material. Sirven los paralelos formales, al menos al contemplar esa visión de perfil de los rostros de las figuras para la que se plantean ejercicios de comparación muy válidos, pero volvemos a tener la misma dificultad en lo técnico, porque el tallado del mármol se dispone como un obstáculo ¿Se usaron diseños, modelos tridimensionales, colaboración de taller...?

La realidad en esta exposición de incertidumbres es que al regreso de Italia los caminos de las «águilas» estaban perfectamente trazados, abriendo perspectivas nuevas y entrecruzándose. Así se demuestra en esa petición de Berruguete para que fuera Siloe quien tasara el retablo de San Benito o presentando a Machuca como mediador en los pagos por la sillería coral toledana, quien consideró «la bondad y fatiga y estudio»

que en ella había puesto el palentino⁷⁰. Era claro que la ruta de Ordóñez profundizaba en la escultura y ahí está su intervención definitiva en el coro y el trascoro de Barcelona y en los sepulcros granadinos de los reyes Felipe y Juana, que proclaman a las claras su exquisita valía. Solo su muerte prematura nos privó de un catálogo más extenso para transformarlo en una vía muerta, gloriosa y referencial, pero sin continuidad.

También el camino de Siloe se definía con claridad saltando a la arquitectura en su desplazamiento a Granada⁷¹. Su calidad y su maestría en la escultura quedaron patentes en su etapa burgalesa y las piezas que hoy se exhiben en la muestra dan buena idea de su exquisita sensibilidad, asimilando lo recibido en Italia, como se observa en el *San Miguel Arcángel* [cat. 71] o en el *San Juan Bautista* [cat. 67], pero imprimiendo ese particular carácter del patetismo devoto tan apreciado en España, como se hace presente en el *Cristo flagelado* [cat. 70]. Por otra parte, la más que razonable confusión de su personalidad con la interesante figura de Gabriel Joly (doc. 1514-1538), esencial en el mundo aragonés y de quien se pueden contemplar en la exposición obras tan icónicas como la *Sagrada Familia con san Juanito* procedente del retablo mayor de la catedral turolense⁷² [cat. 77], pone sobre la mesa un mundo de relaciones transnacionales que sigue generando muchos matices.

Y del mismo modo que Siloe transitaba hacia la arquitectura, lo propio sucedía con Machuca desde la pintura⁷³, lo que demuestra una visión global de las artes que rompía con la tradición y que se cimentaba en el dibujo. Al final, parece más que verosímil que los tres, Ordóñez, Siloe y Machuca, pasaron por Nápoles. ¿Es tan extraño pensar que lo hiciera Berruguete, en este caso navegando entre la pintura y la escultura?

Lamentablemente no podemos más que hacer conjeturas y la enésima de ellas tiene que ver con aquella con la que hace mucho tiempo especulábamos para su regreso, la posibilidad de su llegada a la corte del rey Carlos a Zaragoza, formando parte del séquito del legado papal Egidio da Viterbo⁷⁴. Fray Egidio es una figura intelectual extraordinaria, general de los agustinos, cardenal y ligado estrechamente no solo a Nápoles, sino a San Giovanni a Carbonara. Allí residía a comienzos de la centuria y para él escribía Giovanni Pontano en 1501 su *Aegidius*, como expresión del feliz encuentro entre el humanismo cristiano y la cultura renacentista. Que San Giovanni sea el lugar donde se conserva como tesoro precioso el maravilloso conjunto escultórico ideado años después por Ordóñez y Siloe, prueba parlante de ese pasado entrelazado y común, quizá no sea más que una coincidencia.

- ^[1] Una sugerente revisión historiográfica en Gaeta 2017c. Aunque señalaremos bibliografía puntual, el trabajo global de Riccardo Naldi (2018) es imprescindible para reconstruir la transcendencia de la escultura napolitana vinculada con España. Reiterar esas referencias, recogidas con exhaustividad, no aportaría novedades, de manera que haremos llamadas concretas para hacer más legible el texto.
- ^[2] Francisco de Holanda realiza su célebre tabla de «águilas» y, entre ellas, «Berruguete y Machuca, castellanos» (Holanda-Sánchez Cantón 1921, p. 231); «Los famosos escultores de mármor [...] Siloe, de follajes en Granada [...] De bajo relieve, Ordóñez, castellano», añadiendo al final una expresiva frase: «Italia es la patria de la Escultura» (*ibidem*, pp. 236, 238 y 239). Al respecto, esenciales serán los trabajos de Gómez-Moreno 1941 y Wethey 1943a y 1943b.
- ^[3] Una interesante visión desde la bibliografía española en Estella Marcos 2003. También Toajas Roger 2007; y Redín Michaus 2007, pp. 17-19.
- ^[4] Bartolomé Ordóñez, mayor en edad, entraría en otra dimensión, con una carrera consolidada y a caballo entre España e Italia. Falleció en Carrara en 1520, tras ocuparse del ornato del coro de la catedral de Barcelona, con motivo de su adecuación para el capítulo del Toisón en 1519. Gómez-Moreno 1941, pp. 15-32; Carbonell i Buades 2000-1 y 2019.
- ^[5] La trascendental formación italiana de todos ellos, dejando a un lado falsos casticismos o contaminaciones de otro tipo, se

- ^[6] manifiesta, haciendo hincapié en un pormenorizado repaso de todas las posturas al respecto, en Naldi 2018, pp. 8-25.
- ^[7] Hernández Redondo 2000-1.
- ^[8] Longhi 1953.
- ^[9] Se manifiestan a favor de la presencia en distintos momentos: Abbate 1986, pp. 27-33; Caglioti 2001, p. 123; o Leone de Castris 2017b. También Letizia Gaeta, cuyas publicaciones se señalarán en el lugar correspondiente. Como algo posible, Arias Martínez 2011, pp. 30, 45-46 y 157, pensando en un viaje que pudo extenderse hasta Palermo. Posible pero innecesario lo ve Mozzati 2013a, p. 43.
- ^[10] Una documentada puesta al día en Mozzati 2013a.
- ^[11] Caglioti 2001.
- ^[12] Abizanda y Broto 1917, pp. 252-59; Morte García 1991.
- ^[13] Longhi 1953.
- ^[14] Mozzati 2013b, pp. 1-31.
- ^[15] *Ibidem*; Waldman 2013.
- ^[16] Mazzalupi 2018.
- ^[17] Dacos 1985.
- ^[18] Arias Martínez 2010.
- ^[19] Dacos 1985, pp. 247-49; Dacos 1986, pp. 80-81. También la autora propondrá la intervención, muy verosímil, de Berruguete en los relieves de estuco: Dacos 2012, pp. 42-43.
- ^[20] Leone de Castris 2015a. La trayectoria historiográfica de la tumba Pandone es larga y compleja. La más reciente puesta al día en Naldi 2018, pp. 331-35.

- ^[21] Esa generalidad en el seguimiento aparece en las referencias librerías. Ahí están los grifos afrontados en la anteportada, precisamente, de la *Historia partenopea* de Alonso Hernández (Roma, 1516), como una loa al Gran Capitán, dirigida al cardenal Bernardino de Carvajal. Al respecto Sánchez García 2005, pp. 146-49.
- ^[22] Una puesta al día en Redondo Cantera 2017.
- ^[23] Naldi 2018, pp. 26-63.
- ^[24] Muy ilustrativo sobre el peso donatelliano, Gentilini 2013.
- ^[25] Naldi 2018, pp. 26-63.
- ^[26] Arias Martínez 2019b. En el artículo proponemos que el escudo, con las armas de los Manrique, corresponda con el de la esposa de Gonzalo Fernández de Córdoba.
- ^[27] A ello se suma una relectura de la *Virgen de la escalera* de Miguel Ángel (Floencia Casa Buonarroti, inv. 190), reinterpretación de modelos donatellianos, como es obvio recordar. Arias Martínez 2011, pp. 158-59.
- ^[28] Gaeta 2016; Naldi 2018, pp. 190-225.
- ^[29] Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0271/052.
- ^[30] Arias Martínez 2017a.
- ^[31] Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0271/010.
- ^[32] Desde Gómez-Moreno 1941, p. 168, se reitera en toda la bibliografía. Esa novedad constructiva iba más allá en el retablo de los Mazuelas en Santa Úrsula de Toledo, Arias Martínez 2011, pp. 171-80.
- ^[33] Gómez-Moreno 1941, pp. 53-54; Arias Martínez 2019a. José Camón Aznar (1980, pp. 88-89) es quien sugiere el nombre de Berruguete para los tableros de la sillería.
- ^[34] Gaeta 2000, pp. 43-49; Gaeta y de Mieri 2015, pp. 23-28. Mi agradecimiento a la Dra. Viviana Farina por su impagable reportaje fotográfico y al Dr. Pérez de Castro por su amable ayuda.
- ^[35] Ciardi Duprè 1968; Griseri 1969. No entramos en un análisis sobre la historia de las otras atribuciones romanas, que no tienen lugar en este ensayo. En la nota anterior se señalan esas propuestas de las que hablamos a continuación, junto a las que se añadirán donde corresponda.
- ^[36] La obra, atribuida hace ya algún tiempo por Maria Grazia Ciardi Duprè, en lo que se reafirmaron Andreina Griseri o Riccardo Naldi, se vincula con la posibilidad de que se pueda detectar algún comitente relacionado con Berruguete o con la cultura hispánica, que justificara su encargo, como argumenta T. Mozzati en Mozzati y Natali 2013, pp. 236-37.
- ^[37] Casciaro 2015. También el autor señala su desacuerdo con el cambio de atribución de la *Salomé* de los Uffizi [cat. 50] a Giovan Francesco Bembo, que comparto, poniéndola en paralelo con los relieves de Toledo o con las pinturas de Santa Úrsula.
- ^[38] Un elocuente estudio en Pareda 2007, pp. 287-350.
- ^[39] Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0255/002.
- ^[40] Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0271/016, CE0271/013 y CE0271/042-CE0271/045, respectivamente.
- ^[41] Waldman 2002.
- ^[42] Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani, MV.1059.
- ^[43] Vasari 1568, pp. 823-24.
- ^[44] Mozzati 2007.
- ^[45] Poggi, Barocchi y Ristori 1965, p. 70.
- ^[46] Propuesto por Juan Allende-Salazar (1915, p. 195), ha sido aceptado por toda la bibliografía posterior.
- ^[47] Naldi 2002, p. 179. Para todo este tema véase en este volumen el ensayo de Riccardo Naldi «Gusto excéntrico,

medida rafaelesca. Escultores en Nápoles a comienzos del Cinquecento».

- ^[48] Naldi 2002, pp. 127-29. El autor reflexiona sobre la complejidad historiográfica del conjunto.

^[49] Naldi 1998b.

- ^[50] Gaeta 2000, pp. 43-49; Gaeta y de Mieri 2015, pp. 25-40; Gaeta 2017c, pp. 23-24.

^[51] Gaeta y de Mieri 2015, p. 37.

- ^[52] Plantear que el propio Berruguete y especialmente Machuca participen como diseñadores en los trabajos escultóricos de Siloe y Ordóñez en Nápoles es una hipótesis sugerente, como propone Liliana Campos Pallarés (2021, pp. 38-42, 205-8, 239-40), poniendo al día la bibliografía sobre la propuesta, pero difícil de sostener sin referencias documentales.

- ^[53] Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 2278.

- ^[54] Florencia, Museo di Palazzo Vecchio, Colección Loeser, MCF-LOE 1933-23; Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 5852.

^[55] Roma, Galleria Borghese, inv. 335.

^[56] Arias Martínez 2011, pp. 76-78 y 83-89.

^[57] Gaeta y de Mieri 2015, pp. 34-38.

^[58] Gaeta 2000, p. 29.

^[59] Naldi 2018, pp. 266-67.

- ^[60] Caglioti 2001, p. 123; Gaeta 2017a; Leone de Castris 2017b, p. 41; Naldi 2018, p. 327. Margarita Estella Marcos (2003, pp. 27-32) proponía para el relieve el entorno de Siloe, relacionándolo con el perdido *Entierro* de Baena, que hemos atribuido a Berruguete a partir de constancias documentales, Arias Martínez 2017d, pp. 150-53.

^[61] Mozzati 2013a, p. 43.

^[62] Dickerson 2019a, pp. 32-34.

^[63] Lombardo di Cumia 2009.

^[64] Gaeta 2017a.

- ^[65] Detalles como el modo de esculpir la mano izquierda del yacente, en el alabastro y en el mármol, es prácticamente igual en ambos casos. Arias Martínez 2015.

^[66] Arias Martínez 2011, p. 81.

^[67] Arias Martínez 2019c.

^[68] Arias Martínez 2011, pp. 158-61.

^[69] *Ibidem*, pp. 196-97.

^[70] Leone de Castris 2017b.

^[71] Arias Martínez 2011, p. 164.

- ^[72] Redondo Cantera 2013b y 2017. Para su andadura granadina, García Luque 2017.

^[73] Gómez-Moreno 1941, pp. 51-52; Speranza 1998-99b; Ibáñez Fernández 2001; M. Arias Martínez en Bolaños Atienza 2009, pp. 120-21.

- ^[74] Sobre Machuca, véase López Guzmán y Espinosa Spinola 2001; Campos Pallarés 2021.

^[75] Las búsquedas para corroborar documentalmente esa posibilidad han resultado infructuosas. Se conoce dónde vivía el cardenal en Roma antes de su partida para España y el número de quienes componían su casa, pero no sus nombres, Esposito Aliano 1981. Tampoco se registraron cuando llegan a Barcelona (Comes-Puiggarí 1878, pp. 378-87) ni se han conservado huellas en el Archivo de la Corona de Aragón, en cuya búsqueda agradezco las gestiones realizadas al respecto por Inés Nieto, del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, y Julia Rodríguez de Diego, directora del Archivo General de Simancas.



LA CULTURA HUMANÍSTICA EN NÁPOLES ENTRE EL QUATTROCENTO Y EL CINQUECENTO

Carlo Vecce

En la civilización del Renacimiento, Nápoles desempeñó un papel decisivo para la formación y la exportación de lo que Fernand Braudel ha llamado el «modelo italiano». Con todo, en la historiografía moderna este papel no siempre ha tenido el reconocimiento que se merecía. Dado que durante mucho tiempo se privilegió la idea de un «centro» del renacer de las letras y las artes, identificado con Florencia y dominante respecto a las «periferias», el Renacimiento napolitano se interpretaba como mero «fenómeno de importación». Su principal estructura política, la institución monárquica, recibió una valoración negativa, en contraposición con el ideal republicano del llamado humanismo «civil». Muy al contrario, puede afirmarse que fue el humanismo «monárquico» del Nápoles aragonés el que influyó en la historia moderna de Europa de forma más profunda y orgánica. Y fue precisamente la función de ciudad-capital del reino (única gran estructura estatal de la península itálica durante muchos siglos) lo que favoreció la extraordinaria apertura de horizontes de Nápoles, una metrópolis situada en el centro del Mediterrá-

neo abierta a intercambios económicos, culturales y lingüísticos entre el norte y el sur de Europa, directamente relacionada (por razones históricas y dinásticas) con Francia, Hungría y la península ibérica.

La característica principal de este laboratorio fue el encuentro de diferentes lenguas, culturas, religiones y tradiciones, así como la elaboración de refinadas formas de cosmopolitismo. En un eje sincrónico, todos esos elementos coexisten a nivel horizontal, mediante la convivencia y contaminación de lenguajes; en un eje diacrónico, se desarrollan de forma vertical, en una suerte de estratificación geológica que se injerta en el arco de la milenaria vida de la ciudad (y resulta físicamente visible en su estructura urbana y arquitectónica). De ello parten algunas constantes culturales de la modernidad europea, como la conciencia crítica de la función del intelectual respecto a la dialéctica de las clases sociales y la reivindicación de su libertad de acción, frente a la Iglesia incluso (por ejemplo en la elaboración de una tradición jurídica secular y vigorosa); la reflexión política y la espectacularización de las relaciones de poder en las nuevas dimensiones de comunicación de masas (fiestas civiles y religiosas, arquitectura, artes figurativas); y, por último, la cultura de la conversación, que encuentra su primera codificación completa a finales del período aragonés (muy por delante de Italia

FIG. 87 Francesco Laurana y Pietro da Milano, *Triunfo de Alfonso el Magnánimo*, 1453-58. Nápoles, Castel Nuovo, arco de triunfo

y Europa) gracias a la obra de Giovanni Pontano. Es el renacimiento de una forma de vivir que se fundamenta en una nueva vida de la herencia moral e intelectual de los antiguos, cristalizada y transmitida a los modernos a través de las complejas dinámicas de transformación de la sociedad y civilización de las cortes del Antiguo Régimen.

Un gran acontecimiento simbólico parece marcar el comienzo de una nueva era y, al mismo tiempo, el renacimiento de la época de los antiguos. El 26 de febrero de 1443, pocos meses después de la conquista de Nápoles (que tuvo lugar en junio de 1442), Alfonso de Aragón celebró su entrada en la ciudad con un triunfo al estilo antiguo, cuidadosamente diseñado por sus consejeros humanistas. El acontecimiento, de fuerte alcance ideológico, quedó eternizado en la entrada del palacio de Castel Nuovo (el antiguo Maschio Angioino, reconstruido en formas modernas) gracias al magnífico arco de triunfo ejecutado por Francesco Laurana (h. 1420/30-h. 1502) y otros artistas entre 1453 y 1471 [fig. 3]. En realidad, la ruptura con el pasado no fue tan clara como algunos humanistas del séquito de Alfonso pretendían. Hubo varios elementos de continuidad con el Nápoles angevino y con un amplio escenario europeo. En la capital, a pesar de la intermitente actividad del Studium, seguían haciendo gala de vitalidad tanto la cultura jurídica y universitaria como la cultura filosófica y religiosa de las grandes escuelas de los dominicos, los franciscanos, los agustinos y los carmelitas, en el trasfondo de la dialéctica entre las instituciones ciudadanas y la aristocracia de la ciudad y del reino.

La propia figura de Alfonso de Aragón (Alfonso V de Aragón y I de Nápoles, llamado el Magnánimo, 1396-1458) revela fuertes contactos con un pasado que el triunfo de 1443 había borrado parcialmente. Perteneciente a la dinastía castellana de los Trastámara, era en el sentir de los italianos (según un cliché inaugurado por Francesco Petrarca) un *extraneus*, un extranjero descendiente de los bárbaros godos que habían corrompido la civilización de los antiguos. Muy al contrario, una extraordinaria inteligencia política le permite convertirse, en un lapso de más de veinte años, en el modelo ideal del príncipe italiano y humanista, como reza el epígrafe del arco triunfal: «ALFONSVS REX HISPANVS SICVLVS ITALICVS / PIVS CLEMENS INVICTVS» [fig. 87].

Tras heredar en 1416, con solo veintidós años, el trono de Aragón (y por tanto el centro de un sistema de poder mediterráneo que ya abarcaba Valencia, Cataluña, Baleares, Sicilia y Cerdeña), Alfonso llega a Nápoles en 1421, al ser nombrado

hijo adoptivo y heredero al trono por Juana II de Anjou-Durazzo, para ser repudiado más tarde por la inquieta reina (1423). Vinculado definitivamente a Nápoles y a los acontecimientos de la península itálica (en particular tras la muerte de Juana y la toma de Gaeta en 1435), Alfonso comprendió de inmediato la importancia, política y estratégica también, de la cultura humanística contemporánea, y atrajo a los mejores intelectuales de la época a su entorno, encargándoles que celebraran sus hazañas y las de su dinastía con obras historiográficas y poéticas, y que difundieran su imagen ideal como gobernante virtuoso. Su residencia napolitana, Castel Nuovo, se presentará simbólicamente como el centro de un sistema civil moderno: la gran sala del trono para parlamentos y actos públicos, la cancellería real, una espléndida biblioteca (uno de los emblemas más queridos por Alfonso fue precisamente la figura del libro abierto, con el lema «*liber sum*») e incluso una escuela de gramática latina abierta a estudiantes napolitanos, también a los carentes de medios, subvencionados por la tesorería real.

Entre los consejeros más cercanos, ninguno napolitano ni del reino, se cuentan algunos humanistas italianos que parecen encarnar el sueño de un estado moderno basado en el magisterio de los antiguos y sobre todo de la *Política* de Aristóteles (cuya traducción latina pide expresamente Alfonso a Leonardo Bruni). La relación entre el soberano y el humanista es directa, libre de deberes específicos en la corte o en el gobierno. En la reforma alfonsina de la cancellería (*scribarum collegium*), encabezada por el primer secretario, el catalán Juan de Olzina, el humanista puede ser empleado como secretario o escribano, experto en la nueva caligrafía humanística. En algunos casos, se le envía como embajador ante otros príncipes, ante los cuales pronuncia refinados discursos en latín. La actividad pública va acompañada por la actividad privada como preceptor de los hijos o parientes del soberano, según los dictados de la pedagogía humanista. De esta forma, se difunde en Nápoles la corriente de la *Institutio principis* a través de la lectura y traducción de textos como los discursos parenéticos atribuidos a Isócrates y la *Ciropedia* de Jenofonte (traducida por Poggio Bracciolini y dedicada a Alfonso).

Uno de los primeros que siguieron a Alfonso, en 1434, fue el humanista siciliano Antonio Beccadelli, más conocido como el Panormita (1394-1471), ya famoso como poeta latino, autor del *Hermaphroditus* (1425). Secretario y embajador del rey, parece haber contribuido a edificar el mito del príncipe

«magnánimo» (sobrenombre que más tarde se atribuyó definitivamente a Alfonso) con el *De dictis et factis Alphonsi regis* (1455), que, más que una obra historiográfica, es una suerte de tratado *de principe* inspirado en Jenofonte, que es también el modelo del más tardío *Liber rerum gestarum Ferdinandi regis* (1469), sobre la formación del hijo de Alfonso y heredero al trono de Nápoles, Ferrante I.

La historiografía se hallaba sin duda alguna en el centro del sistema cultural alfonsino, en el surco de una tradición que se remontaba a la cultura ibérica. El joven Alfonso ya había sido un entusiasta lector de textos históricos, y requería ahora de la historia la importante función de legitimación moral de un poder adquirido por la fuerza de las armas. Sus primeras hazañas entre 1420 y 1424 ya las había relatado el siciliano Tommaso Chaula en *Gestorum libri*, mientras que el médico catalán Gaspar Pelegrí, en *Historia Alphonsi primi regis* (1443), llegó hasta su triunfo de 1443. Imitando directamente a Virgilio, Pelegrí representó a Alfonso como Eneas, campeón de la *pietas*, modelo de humanidad y grandeza incluso en los difíciles momentos de la derrota, que no faltaron antes del victorioso desenlace de la conquista de Nápoles.

Era frecuente que la lectura y el análisis filológico de los historiadores antiguos se realizara en presencia del propio Alfonso. En primer lugar, la lectura de Livio, estudiado en dos manuscritos, el *Codex Regius*, regalo de Cosme de Medici (hoy perdido), y el actual Harley 2493 (Londres, British Library). El segundo código, que fue propiedad de Petrarca y presenta anotaciones de su mano, estaba destinado a convertirse en un verdadero monumento de la filología humanística, ya que también recibió las apostillas de Lorenzo Valla (1406/7-1457), el más importante de los humanistas alfonsinos. Tras una época de formación y sus primeras actividades didácticas en Roma, Florencia, Venecia y Pavía, Valla entró en la órbita de Alfonso (1435), y fue plenamente partícipe de sus programas para la refundación de una cultura laica y autónoma, gracias a la libertad intelectual garantizada por el soberano. Nacieron entonces en Nápoles (o se completaron allí) algunas obras decisivas de la modernidad, destinadas a demoler los cimientos de la cultura medieval: el *De voluptate* o *De vero bono* (publicado en Pavía en 1431, fue reelaborado en varias ocasiones), contra el ascetismo estoico y cristiano; el *De libero arbitrio* y la *Dialectica* (1439), contra la tradición filosófica aristotélica; el *De professione religiosorum* (1442), contra las órdenes religiosas; y, sobre todo, el *De falso credita et ementita Constantini donatione* (1440), en el que se demostraba la fal-

sedad de la llamada «Donación de Constantino», eje del derecho canónico medieval y de las pretensiones de legitimidad del poder temporal de la Iglesia. Esta demostración fue posible gracias a la profunda doctrina filológica e histórica de la lengua latina, que llevó a Valla a la composición de su obra más importante, las *Elegantiae latinae linguae* (1441-49), uno de los textos clave del humanismo. Pero no debemos olvidar que el opúsculo contra la Donación encajaba perfectamente en la estrategia política de emancipación de Nápoles respecto al papado, ya iniciada por los angevinos. No resulta posible comprender la historia de Nápoles entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV sin hacer referencia a los turbulentos acontecimientos del Cisma de Occidente. El reino, en efecto, encarnaba la más enérgica resistencia política frente al regreso de la sede pontificia desde Aviñón a Roma. Muchos años antes, Alfonso había sido defensor de los antipapas Benedicto XIII y Clemente VIII, y su proyecto de fundación de un Estado moderno pasaba ahora también por la plena autonomía frente a la injerencia de la Iglesia y del papa, que reclamaba en cambio el título de señor feudal del reino.

Ya en 1438 había encomendado Alfonso el cargo de historiador oficial a Valla, quien debía redactar una extensa historia dinástica. El humanista concluyó únicamente la biografía del padre de Alfonso, Fernando de Trastámara (*Gesta Ferdinandi Regis Aragonum*, 1445-46), con un desenlace que, reivindicando la primacía de la verdad de los hechos sobre la dimensión retórica y didáctica, no correspondía a la exaltación celebratoria exigida por su comitente. Siguieron violentas críticas del Panormita y de otros humanistas, desencadenadas también por la áspera confrontación filológica acerca del texto de Tito Livio, y Valla se vio obligado en última instancia a abandonar Nápoles por la corte papal de Roma (1448). Parte de su legado siguió activo gracias a varios de sus discípulos: el milanés Aurelio Bienato y Giuniano Maio (profesores en el Studium), Antonello Petrucci (quien ascendió desde sus humildes orígenes a la cima del poder político, como secretario del rey Ferrante I), Giovanni Brancati (bibliotecario real) y Pietro Gravina. En la biblioteca de Castel Nuovo se conservaban numerosos textos y autógrafos de Valla que, más tarde, llevados a Francia por Carlos VIII y Luis XII, redescubiertos y publicados por los humanistas transalpinos (Josse Bade, Guillaume Parvy, Erasmo de Róterdam), contribuyeron a la difusión europea de la civilización humanística.

Entre los más feroces detractores de Valla en la corte aragonesa se hallaba el humanista ligur Bartolomeo Facio (h. 1410-1457), su sucesor como historiador real y autor de *Rerum gestarum Alfonsi regis libri* (1448-55), en que la figura del soberano, incluso en la narración de los acontecimientos contemporáneos, es elevada a un nivel ideal, sobre el modelo de los antiguos. La historia, según Facio, no ha de cimentarse sobre lo verdadero, sino sobre lo verosímil, y debía convertirse así en la más poderosa herramienta de propaganda de la dinastía aragonesa.

Gracias a la liberalidad y al mecenazgo de Alfonso, Nápoles fue un polo de atracción para otros humanistas, que residieron allí durante breves períodos (Poggio Bracciolini, Biondo Flavio, Francesco Filelfo, Enea Silvio Piccolomini, Pier Candido Decembrio) o que fijaron allí su residencia permanente, como el florentino Giannozzo Manetti (1396-1459), quien escribió en Nápoles su *De dignitate et excellentia hominis* (1452); y el poeta romano Porcelio Pandone, profesor del Studium. Importante para el inicio de los estudios helénicos (anteriormente casi ausentes, a pesar de la tradición griega en el sur, entre Calabria y Salento, aún viva en la era angevina) fue la llegada de eruditos bizantinos como Jorge de Trebisonda y Teodoro Gaza.

El humanismo alfonsino fue exclusivamente latino, dada la evidente dimensión supranacional del proyecto político y cultural de Alfonso. En el campo de la lengua vulgar, se registró una fuerte presencia de las lenguas de los países ibéricos, el catalán y el castellano (preferida esta segunda por Alfonso, por sus orígenes familiares, entre otras cosas), lo que favoreció el conocimiento y difusión de las literaturas ibéricas en Nápoles (en particular, para la poesía, las obras de Juan de Mena). Durante este período vivió en la corte aragonesa el poeta castellano Carvajal, autor de interesantes textos (bilingües también), algunos de ellos en elogio de Lucrezia d’Alagno, favorita de Alfonso.

La lengua vulgar napolitana (que aparece por primera vez en época angevina con la *Cronaca di Partenope* y en algunas obras romanceadas) quedó confinada, por el contrario, al ámbito de las crónicas, una escritura colectiva estratificada en el tiempo, producto de distintos escritores pertenecientes al mismo medio social (juristas, notarios, funcionarios públicos), o incluso a la misma familia, como los Raimi, conservadores de los archivos reales, autores de unos diarios que se extienden desde la segunda mitad del siglo XIII hasta principios del siglo XVI. Uno de los textos más interesantes (de va-

rias manos también, con secciones referidas a períodos muy diferentes que se remontan a 1265), los llamados *Diurnali del Duca di Monteleone*, narra sobre todo el período de la conquista del reino (1420-43), con el añadido de algunas escasas noticias sobre Alfonso (1443-57): se trata de una crónica viva y precisa desde el punto de vista popular, cuyo héroe es aún Renato de Anjou, *le bon roi René* adversario de Alfonso, admirado *exemplum* de un ideal cortés que parece pertenecer a un mundo definitivamente desaparecido.

La muerte de Alfonso en 1458 marcó el final del sistema mediterráneo de la corona de Aragón: su hermano Juan tomó el poder en Aragón y Sicilia, mientras que su hijo Ferrante I de Aragón (1424-1494) subió al trono en Nápoles. Solo tras una larga guerra contra el pretendiente Juan de Anjou (1460-64) pudo dedicarse el nuevo rey a una profunda labor de reorganización y modernización del Estado, con una burocracia centralizada capaz de gestionar las relaciones entre el centro y las periferias. La debilidad interna del reino siguió siendo la difícil relación con la gran aristocracia feudal, que no estaba dispuesta a renunciar a sus prerrogativas, mientras en ámbito internacional el papel de Nápoles en la península itálica y en el Mediterráneo se veía constantemente amenazado (por Francia y por el papado, por Venecia, por Génova y por los turcos). El enfrentamiento con los nobles y con la Iglesia alcanzó su momento de máxima crisis con la llamada Conjura de los Barones (1485-86), a la que la monarquía respondió con una despiadada represión. Tras la muerte de Ferrante en 1494, la dinastía aragonesa de Nápoles desapareció al cabo de pocos años. El hijo de Ferrante, Alfonso II, se verá obligado por Carlos VIII de Francia a abdicar (1495); su hijo Ferrante II recuperará el reino, pero morirá poco después (1496); y el último rey, Federico, morirá exiliado en Francia tras la invasión de los franceses y españoles (1504).

Ferrante I continuó la política cultural de su padre, favoreciendo el ascenso de una nueva clase de funcionarios, que ya no eran forasteros, sino reclutados en la capital y el reino. Tras la interrupción provocada por la guerra, el Studium reabrió sus puertas en 1465, con una orientación jurídica más marcada. Como aportación particular, Ferrante promovió la introducción y difusión de la imprenta, con algunos impresores extranjeros, como Sixto Riessinger, Arnaldo de Bruselas o Mattia Moravo, y el napolitano Francesco Del Tuppo, y el uso de la lengua vulgar junto al latín, tanto en la cancellería como en la producción poética y literaria: un vulgar que, por un lado, acusa la influencia del toscano literario y, por otro,

intenta ennoblecer una lengua común (koiné) que era una mezcla entre el dialecto napolitano y otras variedades habladas del reino, para favorecer así la comunicación en la corte y en el aparato estatal.

El corazón de la vida intelectual ya no estaba en la corte de Castel Nuovo. Las cortes de los príncipes aragoneses Alfonso, duque de Calabria, y Federico, príncipe de Salerno, eran casi autónomas; en particular, en la residencia de Castel Capuano, desempeñó un papel primordial junto al primero su esposa, Ippolita Maria Sforza, educada en Milán por algunos de los grandes humanistas de la época (su maestro de griego, Costantino Lascaris, acompañó a la princesa a Nápoles en 1465). El círculo de humanistas que acostumbraba a reunirse en torno a Alfonso, y que reconocía en sí mismo una reencarnación de la academia de los antiguos, se trasladó al corazón de la ciudad, en *via* Nilo, bajo los soporales del palacio de su miembro más representativo, el Panormita (de donde tomó el nombre de Porticus Antoniana). La primera institución académica de la Europa moderna, por lo tanto, operaba en un lugar público y privado al mismo tiempo, abierta tanto a la conversación intelectual libre como al diálogo cotidiano e informal, siguiendo el modelo de una institución cívica vigente durante siglos en Nápoles como forma de agregación política y administrativa de la nobleza y el pueblo, los llamados *sedili* (asientos) o *seggi* (escaños). No es casualidad que durante este período se refuerce la imagen de un Nápoles «gentil», es decir, connotado como «noble» de abolengo y costumbres, y reafirmada por escritos como *Defensio nobilitatis Neapolitanae* (1480) de Tristano Caracciolo y *De Neapolitanis familiis* de Francesco Elio Marchese (1496).

Al Panormita (fallecido en 1471) le sucedió el humanista umbro Giovanni Pontano (1429-1503), que ya había llegado a Nápoles con Alfonso en 1448 y se convirtió en nuevo guía de la academia, que en los años siguientes se trasladó al pórtico de su residencia en *via* Tribunali (Porticus Pontaniana o Accademia Pontaniana): una academia que, como afirma el propio Pontano en *De prudentia* (y como confirma la orientación general de las obras que salieron de allí y de los temas debatidos), optó por identificarse con el modelo aristotélico, más que con el platónico (seguido en la academia florentina de Marsilio Ficino).

Pontano estuvo profundamente involucrado en la vida política de su época: secretario y preceptor de los príncipes aragoneses, muy próximo a Alfonso, duque de Calabria, y a

Ippolita, se convirtió en secretario real tras la muerte de Petrucci, implicado en la Conjura de los Barones (1487), y fue alejado del poder tras el fin de la campaña de Carlos VIII (1495), en cuyo honor (según Francesco Guicciardini) parece ser que habría pronunciado un discurso celebrativo en la catedral de Nápoles. En paralelo con su actividad pública, desplegó una prodigiosa actividad de escritor entre literatura, poesía e historiografía, filosofía moral y política, y astrología: un enorme laboratorio textual, exclusivamente en latín (aunque no haya que olvidar su intensa producción de cartas en lengua vulgar por cuenta de los príncipes aragoneses, a la que acompaña una serie de cartas privadas de gran expresividad), que aspiraba a la renovación del sistema de géneros, en equilibrio entre la imitación clasicista de los antiguos y su original recreación en formas modernas.

Pontano fue celebrado por sus contemporáneos como un gran poeta lírico, original innovador de la poesía humanística latina, autor de recopilaciones poéticas de inspiración erótica como *Parthenopeus sive Amorum libri* (1456), ejemplo de experimentalismo lúdico a partir de un amplio abanico de modelos clásicos, y no solo elegiacos (Catulo y Marcial, Tíbulo y Propertio, Ovidio); los *Hendecasyllabi seu Baiæ* (en endecasílabos falecios de imitación catuliana), himnos sensuales a la alegría de vivir, en los que el escenario de la ciudad termal de Baia en los Campos Flégreos es el pretexto para la representación de una sociedad de amigos, de una cultura de la conversación y de la convivencia en diálogo con los antiguos y los modernos; y, por último, sus dos cancioneros de amor, *De amore coniugali*, dedicado a su esposa Adriana Sassone (fallecida en 1490), y *Eridanus*, a su nueva pareja Stella d’Argenta. Esa misma poesía de los afectos cotidianos y de la amistad impregna la recopilación *De tumulis*, una extraordinaria remodelación de la poesía epigráfica latina en epigramas sepulcrales en los que halla cauce de expresión el dolor del viejo poeta por la muerte de sus seres queridos. La poesía pontaniana explora otras sendas en el ámbito religioso (el juvenil *De laudibus divinis*) y en el mitopoético y didáctico, que le lleva también a la celebración de Nápoles como nueva patria y cuna de la civilización (*Lyra*, después de 1481; *Eclogae*, de las que la segunda, *Lepidina*, escenifica las bodas de Sebeto y Parténope, con vívidos detalles de la vida de la ciudad; y el poema *De hortis Hesperidum* sobre el cultivo de los cedros, 1499-1502). Su proyecto más ambicioso, con todo, fue el de un gran poema sobre las constelaciones, *Urania* (1501), ligado al fuerte interés de Pontano y sus contemporáneos por la ciencia astrológica,

confirmado por otras obras como el comentario al *Centiloquio* pseudotolemaico, el tratado *De rebus coelestibus* y el poemilla *Meteororum liber*, y por su trato con el astrólogo Lorenzo Bonincontri de San Miniato, que vivió en Nápoles entre 1451 y 1475.

En prosa, Pontano innovó el género del diálogo, en la línea de Luciano de Samósata (y de las *Intercoenales* de Leon Battista Alberti), con los diálogos *Charon*, *Antonius*, *Asinus*, *Actius* y *Aegidius*. Si en *Antonius* evoca la figura del Panormita, el tardío *Aegidius* introduce la del agustino Egidio da Viterbo, en Nápoles entre 1498 y 1501, defensor de una «conversión» religiosa y platonizante de la cultura napolitana. *Actius* (1499), en cambio, está dedicado a Jacopo Sannazaro, protagonista de un debate sobre poesía e historia, y en particular sobre la forma de escribir la historia. Se trata de un balance importante para Pontano, que en la línea de la tradición historiográfica aragonesa (la de Facio en particular, dedicada a los hechos contemporáneos) había compuesto (poco después de los hechos narrados) una obra histórica sobre la guerra con Juan de Anjou (1458-64), el *De bello Neapolitano*, basado en el modelo de Salustio; sin embargo, su sexto y último libro, con una amplia digresión celebratoria y anticuaria de Nápoles, parece haber sido añadido a finales de siglo, junto con otras adiciones y reelaboraciones.

La dilatada experiencia política y civil del humanista se refleja en una serie de tratados que constituyen la parte más importante del legado pontaniano, destinado a influir en la reflexión posterior, tanto en Italia y Europa, desde Nicolás Maquiavelo y Baldassarre Castiglione en adelante. Su primera fase está representada por dos obras que resumen la relación entre el príncipe y sus súbditos, en una versión secularizada del organicismo, basada en la armonía de todas las partes del cuerpo civil: *De principe* (1464), definición del modelo ideal del príncipe y de sus virtudes (*humanitas, clementia, amor, pietas*), y de las modalidades de manifestación externa de las *maiestas*; y *De oboedientia* (1470), sobre el principio de autoridad y sobre la construcción de la vida de sociedad, totalmente independiente del ámbito religioso. Tras una serie de opúsculos dedicados a las virtudes sociales y civiles, y tras el fracaso del proyecto político aragonés-apolitano por el que tanto se había esforzado, el viejo Pontano se consagró por entero a la composición de tres obras en las que parece reflejarse el cambio de los tiempos, y la crisis de toda una civilización: *De prudentia* (1501), sobre el valor de la prudencia, la discreción, el disimulo; *De sermone*

(1502), sobre la conversación y la ocurrencia, pero también sobre la perversión contemporánea de las formas de comunicación, dominadas por la hipocresía y la mentira; y *De fortuna* (1503), sobre el peso de la suerte en los asuntos humanos, como habían demostrado trágicamente los últimos acontecimientos históricos.

Durante casi cuarenta años, la figura de Pontano dominó el mundo intelectual napolitano, inspirando sus vertientes fundamentales. En la poesía latina se distinguieron Elisio Calenzio y Gabriele Altilio; en la tratadística política, Francesco Patrizi, con su *De regno et regis institutione*; en la historiografía, Pietro Ransano, y Giovanni Albino, autor de una historia de las empresas de Alfonso, duque de Calabria, que quedó inconclusa e inédita debido a la crisis política de finales de siglo. La biblioteca real (al igual que las demás bibliotecas de los príncipes aragoneses) estuvo al cuidado de humanistas y filólogos como Giovanni Brancati, Francesco Pucci (discípulo de Angelo Poliziano) y Giuniano Maio, antiguo profesor del Studium, autor del *De maiestate*. Los frecuentes intercambios con la academia de Pomponio Leto en Roma promovieron los estudios arqueológicos y anticuarios, con la presencia en Nápoles de fray Giocondo de Verona y Filippino Bononi.

La verdadera novedad de la época fernandina, sin embargo, es la afirmación del vulgar como lengua de comunicación y de expresión cultural, con carácter de difundida experimentación y de movilidad del sistema de géneros (piénsese en la fortuna de una forma «fronteriza» como el *prosimetrum*, al que también pertenece la *Arcadia* de Sannazaro). Por un lado, se forma una koiné muy difundida en el reino a través de los documentos de la cancillería y de los informes burocráticos de la administración, basada en la lengua mixta hablada y escrita en la corte. Por otro lado, en ámbito literario, el vulgar sufre las sugerencias de los modelos toscanos, en la lírica y en la prosa, efecto de una atención no episódica del público napolitano por los textos y autores florentinos del siglo xiv y también de principios del xv, como lo demuestra la tradición manuscrita e impresa napolitana de los clásicos en vulgar, Dante, Petrarca y Boccaccio. Es también el momento de las obras romanceadas: el *Itinerarium* petrarquista, con una amplia sección celebratoria de las bellezas de Nápoles y Campania, yuxtapuesto en algunos manuscritos con la *Cronaca di Partenope* o con los *Bagni di Pozzuoli*; el *De regimine principum* de Egidio Colonna, traducido por Pietro Jacopo De Gennaro para Alfonso, duque de Calabria; la *Historia natural* de Plinio el Viejo, parcialmente traducida por Brancati en un vulgar «mixto» como resultado de una revisión pro-

puesta de la traducción de Cristoforo Landino (encargada por el propio rey Fernando, impresa en 1476 y fuertemente criticada por Brancati).

Un buen ejemplo del uso del vulgar dentro de la corte aragonesa es el que nos ofrece Diomede Carafa (h. 1406-1487), fiel servidor de la dinastía y autor a partir de 1467 de una serie de memoriales sobre la actividad política y la vida cortesana, dirigidos directamente a los príncipes aragoneses (Alfonso, Federico, Francesco, Giovanni, Beatrice y Eleonora, a quienes está dedicado en particular el *Memoriale dei doveri del principe*). Más allá de los destinatarios directos, los memoriales parecen haber circulado ampliamente por Italia y Europa, en traducción latina y en ediciones impresas incluso; resulta importante, por ejemplo, la reflexión sobre la figura del cortesano (que anticipa la de Castiglione) en el *Trattato dello ottimo cortesano*, dedicado a su hijo Giovanni Tommaso (1479). También se genera en la corte la animada crónica de Loise De Rosa (1385-después de 1475), mayordomo de corte tanto de los reyes angevinos como de los aragoneses, depositario de una larga memoria colectiva. El manuscrito de la crónica de Loise¹ está dedicado a Ippolita Sforza, que se confirma así como una de las figuras de referencia en el desarrollo de la literatura en vulgar en Nápoles.

Ippolita es también, en efecto, la destinataria del manuscrito más importante del primer borrador de la *Arcadia* de Sannazaro (h. 1486)² y del *Novellino* de Tommaso Guardati, conocido como Masuccio Salernitano (1410-1475). *Il Novellino* inaugura en Nápoles la cuentística de inspiración boccacciana, si bien con elementos originales respecto al modelo, empezando por la ausencia de un marco, reemplazado por una red de dedicatorias a príncipes y contemporáneos (incluido Pontano), y por un autocomentario que hace resaltar el carácter moralista de los cuentos, presentados como relatos reales, ejemplares, fuertemente comprometidos con una sátira antirreligiosa y misógina. A su vez, el primer editor de Masuccio en Nápoles, en 1476, fue ese mismo Del Tuppo mencionado en relación con los primeros impresores napolitanos, funcionario, humanista y tipógrafo oficial de la corte, editor de importantes textos como la *Comedia* de Dante (1478) y la *Elegía de Madonna Fiammetta* de Boccaccio (1480), y autor de un Esopo en vulgar ricamente ilustrado (1485). En cambio, la influencia de otros modelos de prosa toscana aflora en la reelaboración en vulgar napolitano de la *Deifira* de Leon Battista Alberti, compuesta por Angelo Caracciolo con el título de *Dialogo di Polimaco e di Pilarcho* (editado entre 1473 y

1475); y en las cartas de temática amorosa de Ceccarella Minutolo, basadas en un modelo ovidiano, pero con referencias a Petrarca y Boccaccio.

El uso del vulgar se difundió como es natural en la predicción (baste con recordar la figura del franciscano Roberto Caracciolo da Lecce, en la corte de Ferrante I de 1466 a 1473) y en los escritos cronísticos e historiográficos: la *Summa dei re di Napoli e Sicilia e dei re d'Aragona* del valenciano Lope de Espejo, en una singular lengua «mixta» napolitano-catalana (1468-70); las *Ephemeridi de le cose fatte per el duca di Calabria* de Joampiero Leostello da Volterra, secretario de Alfonso (1491); la crónica poética de *Lo balzino* de Rogeri de Pacienza di Nardò, sobre el viaje de la reina Isabel del Balzo desde Salento a Nápoles (1497); y sobre todo la crónica de Melchiorre Ferraiole, conservada en un manuscrito ilustrado³ que construye un complejo relato en palabras e imágenes, particularmente dramático en lo referido a los últimos años del siglo y al período de la invasión de Carlos VIII (1498) [véase fig. 5].

Para la promoción de la poesía lírica en vulgar en Nápoles, fue sin duda un episodio decisivo el encuentro entre Federico de Aragón y Lorenzo el Magnífico en Pisa en septiembre de 1476, al que siguió (por invitación del príncipe aragonés) la elaboración de una amplia recopilación de la lírica italiana (desde sus orígenes, desde los sicilianos y los toscanos hasta el propio Lorenzo), copiada en un lujoso código con dedicatoria enviado a Nápoles en 1477. La llamada *Raccolta aragonesa* se abrió con un prólogo (probablemente compuesto por Poliziano) que reivindicaba la dignidad y el valor de la tradición literaria toscana. En realidad, la llegada de la *Raccolta* se injertó en un entorno en el que ya desde hacía varios años se venía gestando el acercamiento a los modelos toscanos y cortesanos, y en particular a Petrarca y a Giusto de' Conti, bien representados por los manuscritos misceláneos contemporáneos⁴ y los primeros cancioneros individuales: el *Naufragio* de Giovanni Aloisio (hacia 1470) y las rimas de Pietro Jacopo De Gennaro, autor de otras obras en vulgar en prosa y verso, entre ellas un poema dantesco, *Le sei etate della vita umana*, y un *prosimetrum* bucólico, *Pastorale*. En todos los casos se trata de «poetas gentilhombres», más o menos vinculados a la corte, que se distinguen por su doble pertenencia a una pequeña nobleza provincial o ciudadana y a la clase de los funcionarios estatales. Su poesía oscila entre el experimentalismo cortesano y el petrarquismo, entre la alta cultura y la popular, de la que toman, en clave paródica, algunas

modulaciones lingüísticas, bajo las formas métricas del *strambòtto* o de cierta variedad de *frottola* dialectal en endecasílabos con rima en el medio llamada *gliómmero*, es decir «ovillo». Entre esta producción (caracterizada también por una notable circularidad comunicativa) recordemos el *Colibeto* de Francesco Galeota y el *Compendio di sonetti et altre rime* de Giuliano Perleoni, conocido como Rustico Romano (editado en 1492), ambos vinculados al príncipe Federico; los poemas escritos por Giovanni Antonio Petrucci (hijo de Antonello) durante el encarcelamiento que precedió a su trágica muerte (1486); y los *Amori* de Giovan Francesco Caracciolo. El entorno napolitano parece haber sido decisivo en la formación del más célebre poeta e improvisador cortesano de finales de siglo, Serafino Ciminelli conocido como Aquilano (1466-1500), que residió allí en distintas ocasiones entre 1480 y 1494. Por último, sobresale entre todos ellos el nombre del catalán Benet Garret, conocido como Cariteo (1450-1514), quien elaboró, en la recopilación *Endimione* (1506), una nueva forma de imitación petrarquista, menos experimental y más selectiva, basada en imágenes y metáforas que parecen preludiar la poética del siglo sucesivo.

En este contexto se formó el poeta más importante del Nápoles aragonés después de Pontano, Jacopo Sannazaro (1457-1530), el único que alcanzó cotas de excelencia reconocidas en ámbito italiano y europeo, tanto en su vertiente latina y humanística como en la del vulgar. Perteneciente a una familia de la pequeña nobleza ciudadana de origen lombardo, Jacopo se formó entre los círculos de la corte y la academia humanística. A una dimensión cortesana pertenece su primera producción de églogas en lengua vulgar, que, como las de De Gennaro, siguen el género puesto en boga por poetas toscanos y florentinos como Francesco Arzochi y Bernardo Pulci: textos polimétricos y experimentales, que son también proyecciones alegóricas de la no siempre fácil relación entre los intelectuales y el poder hacia 1480. La gran innovación de Sannazaro fue la de pasar de la producción de églogas sueltas a su recopilación en un solo «libro» (siguiendo el ejemplo de la *Vita Nuova* de Dante y el *Ameto* de Boccaccio), en forma de *prosimetrum*, completado en una primera redacción hacia 1486, con el título de *Libro pastorale nominato Arcadio*: una novela pastoril ambientada en Arcadia, en el Peloponeso, donde un personaje que habla en primera persona, Sincero (representante del propio autor, que había adoptado el nombre humanístico de Actius Sincerus), participa en la vida y ocupaciones diarias de los pastores. El pastor Sincero es en

realidad natural de Nápoles, «famosa y muy noble ciudad, y de armas y letras tan feliz como tal vez cualquier otra en el mundo»⁵, y ha sido desterrado a Arcadia a causa de un amor desesperado. Sannazaro reconstruye un mundo hechizado, en el que el tiempo del mito parece transcurrir muy lento, melancólico, fuera de la historia, entre retos poéticos, rituales y ceremonias. Un teatro en el que el omnipresente paisaje natural se revela como construcción artificial, literaria, como los jardines del Renacimiento, con monumentos *all'antica* y ruinas falsas diseminadas entre la vegetación: obeliscos, pequeñas pirámides, templetos, grutas.

Aunque esté suspendido en el mito, no es un mundo feliz. Es intensa la presencia de la muerte (como en los bucólicos antiguos, Teócrito y Virgilio), que viene a romper su equilibrio. Y aletea una constante sensación de que, detrás de la escenografía teatral de la mítica Arcadia, se agita una realidad mucho más dura, despiadada, sangrienta: la de las pugnas políticas del Nápoles aragonés, entre la monarquía y la gran nobleza feudal, que concluirá trágicamente con la llamada Conjura de los Barones.

La posición de Sannazaro, en todo caso, no se apartaba de la de la corte aragonesa. Desde principios de la década de los ochenta, el joven poeta y humanista había entrado al servicio de Alfonso de Aragón, duque de Calabria, hijo del rey y heredero al trono. Lo había seguido en sus campañas militares a Otranto (1481), para liberar la ciudad de los turcos, y a Ferrara, durante la guerra contra Venecia (1483-84), donde quizá conociera a Matteo Maria Boiardo, inmerso en la composición de las *Pastorale*. Y, sobre todo, en esa década se había acercado al nuevo secretario real, el Pontano. En ese nuevo horizonte, preponderantemente humanístico, Sannazaro retoma su novela, reelaborándola con el nuevo título de *Arcadia* (publicada en 1504). En el nuevo final, después de algunos sueños y presagios de muerte, Sincero abandona Arcadia y regresa a Nápoles en un increíble viaje subterráneo del mito a la historia, que termina justo en el centro de la ciudad, junto a la capilla Pontano. Empezó así para la *Arcadia* una extraordinaria fortuna europea, que llegaría a convertirla en una de las obras italianas más leídas e imitadas en el curso del siglo xvi.

Durante ese mismo período de la composición de la *Arcadia* Sannazaro había escrito una colección de rimas (las *Rime*), en las que la elaboración del código formal del petrarquismo alcanza un nivel superior al de sus contemporáneos. Y también se dedicó al teatro, montando espectáculos denominados

«farsas» y representados en la corte aragonesa entre 1488 y 1492, junto al texto jocoso y dialectal del *gliómmero*.

En medio de estas experiencias cortesanas, Sannazaro reserva, sin embargo, una atención creciente y cada vez más exclusiva a la poesía humanista latina, en los libros de las *Elegiae* y los *Epigrammata*; y otra vez a la poesía bucólica, pero en latín, y con un singular traslado de escenario, desde los bosques de la Arcadia al paisaje marino del golfo de Nápoles, en las *Eclogae piscatoriae*. Su último gran proyecto poético fue un poema religioso en latín sobre el nacimiento de Cristo, el *De partu Virginis* («el parto de la Virgen») (1526), que aspiraba a representar el encuentro de las aspiraciones ideales de la *humanitas* de los antiguos con el mensaje del cristianismo.

En 1501 el último rey aragonés, Federico, tuvo que abandonar Nápoles, mientras el reino era invadido por franceses y españoles. El 16 de mayo de 1503, tras derrotar a los franceses, Gonzalo Fernández de Córdoba entró en la ciudad como virrey de Fernando el Católico. Empieza así el largo período del virreinato español (1503-1713), en el que Nápoles se convierte en la capital mediterránea del sistema imperial español y, es más, en el centro estratégico de sus intereses políticos y económicos, al menos hasta la batalla de Lepanto (1572), choque decisivo contra el imperio otomano. Base permanente del ejército y de la flota, la ciudad fue destino predilecto de intelectuales, artistas y escritores como Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes y Steven Pigge. Como es obvio, la corte virreinal no era ya un centro de agregación cultural como lo había sido la corte aragonesa, y los intelectuales napolitanos se veían obligados a reunirse alrededor de las academias y del patrocinio de algunas cortes aristocráticas como la de los Avalos entre Ischia y Nápoles (con las grandes figuras de Costanza d'Avalos y Vittoria Colonna), y la de los Acquaviva en los Abruzos y Puglia; o emigrar a otros centros de la península itálica, como hizo Mario Equicola di Alvito, primero al servicio de los Cantelmo, duques de Sora, y luego de Isabella d'Este en Mantua (donde parece que tuvo la oportunidad de consultar la *Raccolta aragonese* para el balance de la poesía vulgar que presenta en el *Libro de natura de amore*). Será en el palacio de un príncipe, Ferrante Sanseverino, donde entre 1540 y 1547 se escenificarán las primeras representaciones teatrales, en colaboración con la Accademia degli Intronati de Siena, inaugurando una actividad teatral que se convertiría, a partir del siglo xvii, en uno de los rasgos más característicos de la vida cultural de Nápoles.

Con los primeros virreyes (demasiado ocupados en las guerras con Francia y que ocupan el cargo por períodos breves, a excepción del catalán Ramón Folch de Cardona, de 1509 a 1522), se registra una evidente continuidad institucional respecto al período aragonés, sacudida únicamente por la revuelta de 1510 contra el intento de introducir la Inquisición española en el *Regno*. Las cosas no cambiarían hasta 1532 cuando el emperador Carlos V nombró virrey a Pedro de Toledo, que ejercería un poder casi absoluto hasta 1553 y sería artífice de una radical transformación urbanística y administrativa de la capital, pero también de una grave ruptura con sus instituciones civiles y culturales.

La continuidad de la cultura humanista latina quedó asegurada por un discípulo de Pontano, Pietro Summonte (1463-1526), editor de las obras de su maestro y también de la *Arcadia* de Sannazaro, y sobre todo por el propio Sannazaro, quien (tras su regreso en 1505 de Francia, donde había seguido al rey Federico en su exilio) fue la guía moral de la academia hasta su muerte (1530). Se procuró asegurar la transmisión de la herencia intelectual de Pontano con una serie de ediciones basadas en sus manuscritos originales, en parte salvados de la dispersión de su biblioteca. Se reanudaron los estudios filológicos, con los nuevos textos clásicos descubiertos por Sannazaro en Francia y el magisterio de Pucci (entre sus alumnos se cuentan el futuro cardenal Girolamo Seripando y su hermano Antonio, que más tarde heredó y trajo a Nápoles, al convento agustino de San Giovanni a Carbonara, la extraordinaria biblioteca del humanista de Cosenza Aulo Giano Parrasio). En el Studium daban clases Summonte, Giovan Battista Musefilo (antiguo cortesano de los Avalos) y Pomponio Gaurico (autor de elegías latinas, de un *De sculptura* y de un comentario sobre el *Ars poetica* de Horacio). También florecieron las escuelas primarias de gramática, como la de Lucio Giovanni Scoppa. La academia se caracterizó por la convivencia de la cultura humanística y científica, como lo demuestra Ambrogio Leone (corresponsal de Erasmo y autor de una importante obra histórico-anticuaria sobre su ciudad, *De Nola*) en medicina, Agostino Nifo en filosofía, Luca Gaurico en astrología, Alessandro d'Alessandro en estudios jurídicos, Simone Porzio en medicina y física. Casi todos ellos, para alcanzar la excelencia en sus respectivas disciplinas, se verían obligados a abandonar Nápoles, por períodos más o menos largos (Leone fue a Venecia; Nifo a Padua, Roma y Pisa; los Gauricos a Padua y Roma; Alessandro a Roma; Porzio a Pisa). En cambio,

Nápoles atrajo, hacia 1530, al humanista alemán Johann Albrecht Widmannstetter, uno de los primeros divulgadores del sistema copernicano.

La poesía latina sigue teniendo una gran vitalidad, en la línea de Pontano y Sannazaro, con Girolamo Carbone, Pietro Gravina, Giovanni Cotta, Girolamo Borgia, Girolamo Ange-riano, Decio Apranio, Giano y Cosimo Anisio, Coriolano Mar-tirano. Además de los géneros de la elegía y el epigrama, Sci-pione Capece se adentra por sendas de mayor empeño poético, con una temática científico-cosmológico (la discu-sión crítica de la física epicúrea de Lucrecio en *De principiis rerum*), y religiosa (el poema *De vate maximo*, dedicado a la figura de san Juan Bautista). Capece, ilustre jurista y miembro del consejo virreinal, también había heredado de Sannazaro la dirección de la Pontaniana, hasta el momento en el que Pedro de Toledo lo destituyó de sus cargos gubernamentales, provocando también la disolución *de facto* de la academia (1543). La actividad intelectual se reanudó poco después con las tres academias «hermanas» de los Serenos, los Incógnitos y los Ardientes (1546-47), y más tarde con las academias del Laurel, de los Secretos y de los Despiertos.

El latín fue la herramienta de comunicación preferida por los dos testigos más agudos de la crisis vivida por Nápoles y el *Regno* en la transición de la época aragonesa a la domina-ción española, Tristano Caracciolo y Antonio Galateo. Ca-racciolo (1434/39-1522), representante de la antigua nobleza ciudadana «de escaño», aborda el problema de la relación con el poder en una serie de tratadillos históricos, políticos y mo-rales destinados a una circulación casi privada. Junto a la aparición de temas destinados a una gran fortuna en época sucesiva, como la discreción, el disimulo, la confidencialidad y el silencio (en el memorial a su hijo *Plura bene vivendi prae-cepta*), Caracciolo dibuja una imagen muy negativa de la si-tuación contemporánea, dominada por la inestabilidad de la suerte (*De varietate fortunae*, 1509).

Originario de la provincia de Salento es, en cambio, el mé-dico humanista Antonio De Ferraris, conocido como el Galateo (1448-1517), autor de animadas epístolas latinas, partidario de un retorno a Aristóteles y a la tradición griega, y de un ideal de verdad y pureza evangélica que le lleva a criticar la hipocre-sía religiosa y la falsa retórica en el diálogo *Eremita* (1496-98), en su *Esposizione del Pater noster* (su única obra en lengua vulgar, 1507-9) y en la paradójica *Vituperatio litterarum* (1513). En *De educatione* (1505), tras la fachada de un tratadillo pedagógico, llama la atención su violenta acusación contra franceses y es-

pañoles, invasores del reino y a quienes consideraba respon-sables de la crisis de la civilización humanística italiana.

La poesía en lengua vulgar, después de algunas ediciones de autores de la generación anterior (Sannazaro, Caracciolo, De Gennaro, Cariteo) en lo que casi parece un ajuste de cuen-tas con el pasado, se reanuda en ámbito cortesano, por ejem-plo, en el círculo de los Avalos, con Girolamo Britonio, Iacopo Campanile, conocido como Capanio, y Bernardo Tasso, o en la corte de Isabel de Aragón en Bari con Colantonio Carmig-nano, conocido como Partenopeo Suavio. La propia Vittoria Colonna había iniciado su producción poética con una *Epís-tola* ovidiana a su marido Ferdinando Francesco d’Avalos, implicado en la derrota de Rávena (1512), y, tras la muerte de este (1525), elaborando una versión personal del petrarquis-mo en clave femenina en la que se advierten las nuevas in-quietudes religiosas y morales difundidas en Nápoles por Juan de Valdés. El cenáculo intelectual reunido en torno a Vittoria, entre Ischia y Nápoles (y más tarde en Roma, con la presencia de Miguel Ángel), fue uno de los más activos de la época, y atrajo a intelectuales como Paolo Giovio (interme-diario entre Vittoria y Pietro Bembo), Teofilo Folengo y Ber-nardo Tasso.

La publicación de las *Prose* del Bembo (1525) y de los can-cioneros de Bembo y Sannazaro (1530) marcará el comienzo, también en Nápoles, de un intenso período de reflexión sobre el lenguaje poético, la gramática y la retórica. Es intensa la ela-boración de gramáticas (Marcantonio Carlino, conocido como el Ateneo, Gaetano Tizzzone, Paolo Del Rosso, Andrea Guarna), diccionarios (el *Rimario* de Benedetto Di Falco y el *Vocabolario* de Fabricio Luna), comentarios petrarquistas (Sil-vano da Venafro, Giovanni Andrea Gesualdo) y tratados de poética (*Della oratoria e poetica facoltà* de Giovanni Bernardino Fuscano, *De poeta* y *Arte poetica toscana* de Antonio Sebastiani, conocido como Minturno). El petrarquismo napolitano, re-presentado por la nueva generación de Berardino Rota, An-gelo Di Costanzo, Luigi Tansillo, Fabio Galeota y Ferrante Carafa, no se impone del todo hasta mediados de siglo, con la edición veneciana de *Rime di diversi illustri signori napoletani e d'altri nobilissimi intelletti* editado por Lodovico Dolce e im-preso por Gabriel Giolito (1552). Sus rasgos distintivos serán la regularidad clasicista, la búsqueda experimental de nuevos artificios estilísticos y la escritura como juego y comunica-ción. Fuera del cuadro de conjunto enmarcado en la capital, hay dos grandes figuras aisladas en las lejanas provincias del reino: la joven y desventurada Isabella di Morra, asesinada

por sus hermanos por su correspondencia poética amorosa con Diego Sandoval de Castro; y un violento señor feudal calabrés, Galeazzo di Tarsia, autor de originales poemas pe-trarquistas.

En el contexto del virreinato de don Pedro, y de los dra-máticos acontecimientos de una nueva revuelta en 1547, so-focada por el virrey, las crónicas vulgares (Giacomo Gallo, Silvestro Guarino, Giuliano Passero, Notar Giacomo) se es-fuerzan por leer e interpretar, desde un punto de vista «po-pular», una realidad política y civil que, por el contrario, re-sultaba cada vez menos legible. Después de la revuelta de 1547, Di Falco compuso una orgullosa defensa de la civili-zación napolitana, la *Descrittione de i luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto* (1549), probablemente enviada al

Para ulteriores referencias bibliográficas, remito a los siguientes títulos: Petrocchi 1972; Santoro 1974; De Lisio 1976; Bentley 1987; De Blasi y Varvaro 1988; Villani 1996a y 1996b; T. Toscano 2000; Vecce 2002, 2006 y 2018; Pestilli, Rowland y Schütze 2008; Marino 2012; Delle Donne 2015; Cappelli 2016; Delle Donne y Cappelli 2021.

- 1 París, Bibliothèque nationale de France, italien 913.
- 2 Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 3964.

emperador para demostrar la lealtad política de la ciudad. La gran historiografía humanística había cerrado su parábola con el intento (fallido) de Girolamo Borgia (1475-1550), discí-pulo de Pontano, quien dedicó toda su vida a la composición de la *Historiae de bellis italicis*, que quedó inacabada e inédita. Habrá que esperar a la muerte del virrey Toledo para que Angelo Di Costanzo (1507-1591), aceptando la invitación que le dirigió muchos años antes el viejo Sannazaro, comple-te la *Istoria del regno di Napoli* (1572-81), y Camillo Porzio (h. 1526-1580), hijo del científico Simone Porzio, escriba la célebre *Congiura dei Baroni* (1565), interpretada como la pri-mera de las causas que habían llevado al derrumbe de la di-nastía aragonesa y a la crisis de ese laboratorio político y cultural de la modernidad que llegó a ser el Nápoles aragonés.

³ Nueva York, The Morgan Library & Museum, MS M. 801.

⁴ El italien 1035 de la Bibliothèque nationale de France, de 1468, que perteneció a Giovanni Cantelmo, conde de Popoli, y el Vaticano lat. 10656 de la Biblioteca Apostolica Vaticana.

⁵ «Famosa & nobilissima Cita & de arme & de letere foelice forsi quanto alcuna altra che al mondo ne sia»: Sannazaro 1502.



LITERATOS ESPAÑOLES PROTORRENACENTISTAS EN NÁPOLES

Encarnación Sánchez García

Tras entrar en Nápoles el 16 de mayo de 1503, el Gran Capitán encargó a Pietro Summonte el cuidado de la edición de las obras de Giovanni Pontano, de Jacopo Sannazaro y de otros en la imprenta del alemán Sigismund Mayr, instalado en la capital pocos meses antes¹. Reconocía así Gonzalo Fernández de Córdoba la grandeza del humanismo aragonés, utilizando los medios y los hombres que el destino le había procurado en el fatídico nuevo curso político-institucional del reino. Si la orden de Gonzalo a Pietro Summonte privilegiaba la doble dimensión latina y *volgare* de la tradición aragonesa, cosmopolita y plurilingüe, la toma del poder de quien fue el primer virrey coincide, en efecto, con una nueva atención de los ambientes académicos partenopeos hacia la producción literaria en latín², como iba a confirmar el cordobés cuando confió al humanista Giovanni Battista Valentini Cantalicio su propia proyección literaria: en Nápoles Sigismund Mayr imprimió en 1506 el poema épico latino *De bis recepta Parthenope. Gonsalvia*, compuesto por Cantalicio³ mientras vivía en la capital bajo la protección del

cardenal Pedro Luis de Borja, quien había abandonado Roma a causa de las tensiones con Pío II. Faltaron, al parecer, iniciativas oficiales por parte del Gran Capitán con vistas a retomar la tradición poética en castellano de los tiempos del Magnánimo y de Ferrante I, lo que estaría en línea con el proceso de relatinización ya en acto y con su propio gusto.

En la capital, sin embargo, en el último lustro del siglo xv, mientras Gonzalo Fernández batallaba en Calabria, pudo haber ya una poderosa renovación de la producción poética en español, si Joan Ram de Escrivá de Romaní —embajador de los Reyes Católicos entre diciembre de 1494 y finales del 1497 en la corte napolitana de Ferrante II de Aragón y en la de Juana III (lugarteniente del reino a la muerte de su yerno)— fuera la persona histórica que se esconde tras el elegante poeta designado en el *Cancionero general* como «Comendador Escrivá»: aunque hasta ahora no hay acuerdo sobre su identidad, una tradición crítica ilustre que va desde Marcelino Menéndez Pelayo a Martín de Riquer y desde Brian Dutton a Giovanni Caravaggi ha reconocido que Joan Ram de Escrivá es probablemente el autor de las composiciones que Hernando del Castillo atribuye al Comendador Escrivá, cuyos versos corresponden por temas, formas y estilemas a la época de los Reyes Católicos, lo que permite pensar que Joan Ram las escribiera en los años de su embajada en Nápoles⁴. Si ello fuera así, se ampliarían a los convulsos últimos días del reino de los aragoneses los límites cronológicos del mapa del español literario en el primer Renacimiento hispano-napolitano.

FIG. 88 Taller de Willem Dermoyen según diseño de Bernard van Orley, *Derrota de la caballería francesa. La infantería imperial se apodera de la artillería enemiga* (detalle de Ferdinando Francesco d'Avalos a caballo), segundo tapiz de la serie de *La batalla de Pavía*, h. 1526-28. Lana, seda, plata y oro, 439 x 867 cm. Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte, IGMN 144484

Del Comendador Escrivá, en la edición príncipe del *Cancionero general* (Valencia, Koffman, 1511), Hernando del Castillo incluyó siete breves líricas y, en su segunda edición (Valencia, Costilla, 1514), una veintena de composiciones de distinta entidad, dos de las cuales ponen a este poeta en relación explícita con Nápoles. En efecto, la rúbrica de la copla «Las damas que a monte fuistes» la presenta como *Copla sola suya, porque yendo las damas de la señora Reina de Nápoles a monte, no hizieron caça*⁵, y la de la siguiente, «Fue la caça deste dia», tiene un claro nexo con aquella (*Otra sola suya porque tornando las damas a caça, no fue su amiga*)⁶. La alusión a la «Reina de Nápoles» ha consentido establecer una ligazón, aunque huida, de las dos coplas con la corte napolitana de las «tristes reynas» —Juana III, hermana de Fernando el Católico y viuda de Ferrante I desde enero de 1494, y su hija Juana IV, casada con Ferrante II (Ferrandino) en febrero de 1496 y viuda desde el 7 de octubre del mismo año—, pero la datación de las coplas es incierta: podrían haber sido compuestas mientras reinaba Ferrante II o, más en general, en los últimos años del siglo xv, cuando las dos Juanas vivían en la capital del reino, pero también varios años más tarde, en los tiempos del regreso de ambas a Nápoles, en compañía de Fernando el Católico (octubre de 1506), procedentes de España, donde madre e hija se habían trasladado en septiembre de 1499 a causa de crecientes tensiones con el rey Federico I. En este caso las coplas no serían de Joan Ram, muerto probablemente hacia 1503⁷, aunque sí podría haberlas escrito en España durante la estancia de las reinas en la corte de los Reyes Católicos y en Valencia, donde también residieron⁸.

Hacen igualmente a nuestro propósito las dobles sextinas manriqueñas incluidas en el grupo de las composiciones más largas del Comendador Escrivá de la edición del *Cancionero general* de 1514 cuyo primer verso recita «De vida desamparado»⁹. Van precedidas por la rúbrica *Una nao de amor hecha por el mismo* y constituyen una representación alegórica de la vida como una navegación en la borrasca, desvelando influjos directos del soneto CLXXXIX de Petrarca (*Passa la nave mia colma d'oblio*)¹⁰; esta *Nao de amor* «anticipa en algunas decenas de años los ensayos de adaptación de los sonetos petrarquescos que cumplieron Juan Boscán y su generación»¹¹ y sus ocho coplas de pie quebrado diseñan un itinerario sentimental fundado en la visión alegórica de las penas del alma comparadas a las varias partes de una nave. El poeta recurre a la pareja verbal «ver/mirar» para definir la aflicción del amante por su separación y alejamiento de la amada en la serie de preguntas

que componen las primeras estrofas¹², reconociendo la frustración errante de la mirada, provocada por la ausencia. El tratamiento del motivo de la vista —declinado con frecuencia en sus versos¹³— reivindica como insustituible la contemplación en presencia de la figura de la amada, sin conceder poder consolatorio a su representación intelectual.

Aunque no hay pruebas de su composición en Nápoles, la filiación petrarquista de la *Nao de amor* podría apuntar en esta dirección; en efecto, esta *Nao* está construida «en astilleros literarios donde se habían botado ya otros barcos no menos elegantes ni desdichados»¹⁴, como el de Juan de Dueñas, poeta de la corte aragonesa de Alfonso V el Magnánimo y autor a su vez de una *Nao de amor*, escrita, según la rúbrica de un cancionero de la Bibliothèque nationale de France, «estando preso en la torre de San Vicente de Nápoles»¹⁵: la alegoría náutica de Escrivá, como subgénero poético, tiene, pues, un antecedente importante en la composición de Juan de Dueñas y confirma la vigencia de la interferencia petrarquesca, que ya se halla en el quehacer poético de este autor español del Nápoles aragonés¹⁶. Así pues, si el Comendador Escrivá fuera Joan Ram de Escrivá, su actividad creativa en Nápoles habría germinado en unas condiciones personales de autonomía respecto a la crepuscular corte real aragonesa, reconocida a su vez por él como archivo de modelos literarios de uno de los cuales depende.

Las características genéticas de la monumental antología poética de Hernando del Castillo, su sistema de rúbricas y sus «atribuciones opacas»¹⁷ —denominaciones aproximativas con que se designa a ciertos poetas, fácilmente comprensibles para los contemporáneos, pero casi indescifrables hoy—, dificultan las identificaciones de los autores, con frecuencia consignadas como hipotéticas por los estudiosos, lo que, naturalmente, favorece el florecimiento de atribuciones diversas. En el caso del Comendador Escrivá, Martín de Riquer, corrigiéndose a sí mismo, ofreció otra identificación, esta vez reconociendo en el Comendador al caballero valenciano Pedro Luis Escrivá, comendador de la Orden de San Juan de Jerusalén e ingeniero activo en Capua, L'Aquila y Nápoles en los primeros años del gobierno de don Pedro de Toledo¹⁸. En 1535, Carlos V, durante su feliz visita a Nápoles tras la jornada de Túnez, le encargó una profunda reforma de Castel Sant’Elmo, que Pedro Luis realizaría en los años siguientes, exponiendo sus puntos de vista artísticos y sus soluciones en la *Apologia en escusation y favor de las fabricas que se hazen por desigño del Comendador Scriva en el Reyno de Napoles y principalmente de la*

*del Castillo de Sancthelmo, compuesta en dialogo entre el vulgo que la reprueba y el comendador que la defiende*¹⁹. Dirigida al virrey Toledo, debió de ser escrita hacia 1538, cuando Escrivá era ya muy mayor; había iniciado su carrera de arquitecto militar hacia 1508, por lo que alrededor de ese año habría podido componer las coplas recogidas en el *Cancionero general*.

También con esta atribución Riquer reconocía la relación profunda con Nápoles por parte de la persona histórica a quien Hernando del Castillo designa con el nombre de Comendador Escrivá, pero el eminente estudioso no aportaba, ni se han hallado hasta hoy, testimonios que sitúen a Pedro Luis Escrivá en Nápoles durante la época de las «tristes reynas». Sí los hay, como hemos visto, sobre Joan Ram de Escrivá, y los mismos, junto a otras razones que atañen al estilo y al tono emocional de la poesía del Comendador, abonan la hipótesis favorable a la identificación del embajador Ram con el Comedador Escrivá; en efecto, la relevante presencia en el *Cancionero general* de 1514 de un grupo de poetas del círculo del conde de Oliva, dedicatario de la obra, refuerzan también su candidatura, pues Joan Ram formó parte de aquel cenáculo²⁰.

Otras dificultades surgen a la hora de dar consistencia histórica al nombre de un tal Vázquez, autor del que el *Cancionero general* de 1514 recoge, entre otras composiciones suyas, un *Dechado de amor*, compuesto en coplas reales hacia 1510²¹ y cuyo esquema compositivo se articula en torno a la corte de la más joven de las «tristes reynas»²², Juana IV. Retomando la tradición de los elogios a mujeres ilustres, el cardenal Pedro Luis de Borja, sobrino nieto del papa Borja Alejandro VI refugiado en Nápoles al haber mandado Julio II encarcelar a su primo César Borja en 1504²³, es la voz poética que solicita a las damas para que labren «un paño de muestras» con su propio autorretrato (la reina) o con una divisa que represente su propia castidad (todas las otras). El poeta Vázquez recupera así el significado didáctico de la voz latina *dictatum*, presentando al cardenal de Valencia como maestro que dicta un texto a sus alumnas, ateniéndose además a la acepción que Antonio de Nebrija había documentado en el *Vocabulario* en la entrada «dechado para broslar»²⁴ cuando da precisas indicaciones a cada bordadora sobre el contenido de su muestra.

Los numerosos personajes que desfilan en el *Dechado* están históricamente documentados. Algunas damas, como Giovanna Castriota, Juana de Villamarín, Maria Cantelmo, Porfida Cominata, Angela Castriota, Angela Villaragut, forman parte del séquito de la reina; otras pertenecen a la rami-

ficada familia real aragonesa, como la duquesa de Milán, Isabel de Aragón, viuda de Gian Galeazzo Sforza, su hija Bona Sforza y la duquesa de Salerno Marina de Aragón; otras son representantes de la más poderosa nobleza feudal, como Vittoria Colonna o Eleonora Piccolomini. Entre los caballeros que las sirven, citados en las rúbricas de las coplas, destacan Juan de Cardona, conde de Avellino, Jerónimo Fenollet, Ferdinando Francesco d’Avalos, Francisco Cantelmo, Pedro de Acuña, prior de Mesina, Luis de Híjar y los capitanes Juan de Alvarado y Gaspar de Pomar.

La voz del cardenal de Valencia va componiendo una galería femenina de artífices de su propia ejemplaridad amorosa, representada en divisas con símbolos emblemáticos que aluden a sus amantes y con iniciales de los nombres de estos, figuraciones a su vez adornadas en alguna ocasión con imágenes ecfrásticas, como el paisaje de ruinas clasicistas que Pedro Luis sugiere a su amada para completar el emblema de su muestra:

A LA SEÑORA DOÑA MARÍA ENRÍQUEZ, A QUIEN EL CARDENAL SERVÍA Vos, a quien mi alma adora, de seda floxa encarnada labrad un lazo, señora, do se muestre cada ora mi libertad enlazada; y unos mármoles rompidos en torno desconcertados donde estavan assentados mis males que, de pesados, están en tierra caídos. CON UNA LETRA QUE DIGA: No hay fuerça que sostenga el peso de mis querellas que no se quiebre con ellas.²⁵	

La poesía cortesana de Vázquez, destinada al entretenimiento, pero atenta a su dimensión didáctica, amolda a sus propios fines la moda humanística de los emblemas, consagrada pocos años antes por Francesco Colonna en su *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, Aldo Manuzio, 1499); el poeta elige un soporte visivo exquisitamente de género para los símbolos, letras y motes que celebran la virtud de las damas hispano-apolitanas: precisamente, el nebrisense «dechado de broslar». La aguda solución divertiría al cardenal Pedro Luis

de Borja, educado por el humanista Cantalicio y buen conocedor desde la adolescencia de las estancias de su tío abuelo el papa Borja en el Vaticano, donde el Pinturicchio (h. 1454-1513) había representado figuraciones simbólicas inspiradas en los jeroglíficos antiguos.

Es posible, además, que la proyección de Vázquez como autor castellano en el Nápoles de los primeros virreyes desborde el *Cancionero general*, si, como sostuvo Benedetto Croce, el personaje de Vasquirán representado en la *Cuestión de amor* —escrita en Nápoles entre 1510 y 1512 y publicada en Valencia en 1513 por Diego Gumiel— fuera la máscara literaria del poeta²⁶. Esta novela en clave retoma como texto narrativo extenso la misma dimensión relacional de la «*società galante italo-spagnuola*»²⁷ representada por Vázquez ya en el *Dechado de amor* y ahora identificada con la de los primeros años del gobierno de Cardona.

Enraizada en los modelos de la prosa sentimental española del siglo anterior, la *Cuestión de amor* se estructura en torno a las cartas que se intercambian dos amigos, Flamiano (*alter ego* del capitán Jerónimo Fenollet) y Vasquirán (para algunos críticos el poeta Vázquez, para otros el Comendador Escrivá, para otros Juan de Cardona), sobre sus respectivas cuitas amorosas: la dama zaragozana Violina ha muerto prematuramente en Felernisa (Palermo), donde vivía felizmente con el toledano Vasquirán, a quien intenta sacar de su lúgubre desesperación su amigo Flamiano, enviándole al criado Leriano con cartas consolatorias desde Noplesano (Nápoles); a su vez, Belisena (máscara de Bona Sforza) no corresponde al amor de Flamiano, que la corteja en Noplesano. El marco sentimental epistolar acoge varios textos breves de otros géneros muy de moda, proyectando la «cuestión» entablada por los dos amigos en un escenario policéntrico en el que compiten en cortesía y lujo las principales cortes napolitanas (la de las «tristes reynas», la del virrey Cardona, la de la duquesa de Milán Isabel de Aragón), complementarias entre sí.

En la *editio princeps* el título de la obra intenta dar cuenta de su estructura abierta: *Question de amor de dos enamorados, al vno era muerta su amiga, el otro sirue sin esperança de galardón. Disputan qual de los dos sufre mayor pena. Entrexerense en esta contrauersia muchas cartas y enamorados razonamientos. Introduzese mas vna caça, un juego de cañas, una egloga, ciertas justas, y muchos caualleros y damas con diuersos y muy ricos atauíos, con letras e inuenciones. Concluye con la salida del señor visorey de napolés donde los dos enamorados al presente se hallauan para socorrer al santo padre, donde se cuenta el numero de aquel luzido exercito y*

*la contraria fortuna de rauena. La mayor parte de la obra es istoria verdadera. Compusola un gentil hombre que se hallo en todo*²⁸. Este largo título, a manera de reclamo comercial, define el género literario que articula la obra (la «question» o «contrauersia» contenida en las «cartas» que se entrecruzan los dos amigos cuando están lejos y en sus «razonamientos» o conversaciones en Noplesano, donde Vasquirán se traslada, invitado por Flamiano); sigue la enumeración de las varias actividades que enfatizan la vida cortesana de la capital del reino (la «caça», el «juego de cañas», la «egloga», las «justas»), protagonizadas por los «muchos caualleros» y «damas» de Noplesano; la brusca interrupción de las ficciones bélicas y pastoriles provocada por la «salida» del virrey y del «luzido exercito» para afrontar la guerra señala el final de la dulce vida cortesana de la época de Cardona, de cuya derrota en Rávena también informa el título; la muerte de Flamiano en la contienda cierra la «question» y el desastre militar acaba con la felicidad colectiva de la sociedad galante de Noplesano.

Hasta ese desenlace fatídico el tiempo de la vida anímica de los dos amigos enamorados se proyecta en la sociabilidad de una clase nobiliaria en cuyo vértice siguen estando las amables «tristes reynas» e Isabel de Aragón, pero cuyo epicentro ocupa ya la hija de esta, Bona Sforza, *dame sans merci* de Flamiano. Vasquirán, Flamiano, Leriano y Bona son los únicos personajes que usan el lenguaje verbal en el abigarrado fresco de figuras cortesanas que comunican solo a través del lenguaje icástico de los colores de sus vestidos, de la bizarría de sus empresas, de la agudeza de los lemas, letras y motes de las divisas: la *fabula* halla su explicación y justificación en el codificado mundo de la emblemática, al que la nobleza hispano-napolitana confía su propia iconografía sentimental. La descripción de este denso y elaborado mundo figurativo desplaza a la narración novelística, formalizándose como una sofisticada iconología que multiplica caleidoscópicamente la compleja construcción amorosa de los dos amantes.

El título se cierra aludiendo a la presencia del autor como testigo de vista en la acción, pero elude cualquier referencia precisa a su identidad histórica, sobre la que existe un amplio debate. De los tres editores modernos, Carla Perugini propone la autoría del Comendador Escrivá, en quien ella reconoce a Joan Ram de Escrivá de Romani²⁹; Gregory Peter Andrachuk la ha atribuido a Juan de Cardona, autor valenciano presente en el *Cancionero general* de 1511, que se identificaría con el personaje del marqués Carliano/Carliner/Carlerín, a su vez doble del personaje de Vasquirán³⁰; François Vigier, por su

FIG. 89 Bartolomé Torres Naharro, *Propalladia*, Nápoles, Ioan Pasqueto de Sallo, 1517. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/8079

parte, retoma la hipótesis de Croce —quien propuso la autoría del poeta Vázquez, identificándolo con un tal Giovanni Vázquez, que hacia 1529 era vicemarqués de Aquino y Palazzolo por delegación de Vittoria Colonna³¹, o, de acuerdo con Menéndez Pelayo, con Velázquez de Ávila³² —autor de un *Cancionero gótico* de hacia 1535—, aunque reconoce que el apellido de Vázquez podría ser un pseudónimo³³. La hipótesis más plausible es seguramente la de Andrachuk, quien, en efecto, considera al poeta Vázquez el *alter ego* de Juan de Cardona, pero el debate crítico sigue abierto.

Un fuerte contraste con estos juegos de máscaras refleja la portada de la *editio princeps* de la *Propalladia*, que salió de los torques napolitanos de Ioan Pasqueto de Sallo el 16 de marzo de 1517 [fig. 89]: el autor, Bartolomé Torres Naharro, aparece citado inmediatamente después del título del libro, signo de una voluntad autorial poderosa, que confirma el rico paratexto, especialmente la dedicatoria a Ferdinando Francesco d’Avalos de Aquino, V marqués de Pescara, y el denso proemio de teoría teatral³⁴.

El joven Ferdinando Francesco d’Avalos [fig. 88], descendiente de uno de los linajes de origen castellano que habían apoyado la acción de los monarcas aragoneses de Nápoles, apreciaba el cultivo literario de la lengua castellana, reinterpretando así con criterios nuevos el compromiso familiar con las letras. Paolo Giovio dejó testimonio de la afición del marqués de Pescara a la literatura española durante sus años de formación y de su uso sistemático del español como lengua de comunicación³⁵. Esta praxis del marqués, que connotaba socialmente su propia colocación política, favorecería el acercamiento del extremeño Torres Naharro a su círculo familiar, un proceso del que el autor dio noticia en la dedicatoria de la *Propalladia*. Esta antología poético-teatral, cuyo título se ofrece a Palas, la diosa griega guerrera³⁶, daba el espaldarazo a la imagen heroica del V marqués de Pescara, que instituía con ella su propio mecenazgo, en el surco de la tradición familiar consolidada en la corte de Ischia³⁷: la *Propalladia* se publica en los mismos años en que Avalos confirma su liderazgo militar y alcanza sus grandes triunfos guerreros (un arco de



tiempo que va desde la subida al trono de Nápoles del nieto de los Reyes Católicos Carlos, el futuro emperador —quien reinó como Carlos IV— en 1516 hasta la victoria de Pavía en 1525).

La *Propalladia* contiene la única colección de comedias que obtuvo los honores de la imprenta durante el Renacimiento español y, con toda probabilidad, este conjunto es también la primera antología teatral en una lengua romance editada en Europa. Ioan Pasqueto de Sallo, de origen lombardo, se emancipó del taller napolitano de Sigismund Mayr, donde había trabajado durante años, precisamente con la publicación de este libro seminal del teatro áureo español, que volvió a editar en 1524; la *Propalladia* marcó la órbita de este notable impresor, pues esta segunda edición fue el último libro salido de sus torques³⁸. Gracias a estas dos ediciones se interrumpieron los ritmos lentos con que las lenguas literarias vulgares se iban afirmando en la imprenta napolitana en los primeros decenios del siglo xvi.

Hay que tener presente además que, tras la publicación de la *Arcadia* de Sannazaro en 1504, la *Propalladia* es seguramente la obra literaria más valiosa y de mayor proyección cultural que se imprimió en la capital partenopea en una lengua romance durante los primeros decenios del Cinquecento. La serie de comedias que constituye el cuerpo central del libro (en la primera edición: *Serafina*, *Trofea*, *Soldadesca*, *Tinellaria*, *Ymenea*, *Jacinta*; en la segunda se añade a estas la *Aquilana*) aporta una poderosa renovación temática, formal y poética de la dramaturgia hispánica, que pone las bases del futuro teatro nacional español. Especialmente, como veremos, la *Ymenea*, escrita en Nápoles en la segunda mitad de 1516 o primeros meses de 1517, contiene ya todos los elementos dramáticos que van a conformar la comedia de capa y espada hacia finales del siglo xvi y a lo largo del segundo Siglo de Oro.

Torres Naharro había compuesto sus obras por aquellos años, probablemente en un ajetreado ir y venir entre Nápoles y Roma. El ambiente cultural napolitano que lo acoge en 1516 es ya distinto del que había dado vida a la *Cuestión de amor*; la derrota de Rávena y la inmediata serie de victorias del ejército hispano-napolitano-romano que había apoyado al papa frente a los franceses habían cambiado el horizonte de esperanzas de la capital del *Regno*. A estos triunfos el poeta extremeño había sabido dar voz a finales de 1513, haciéndose cargo de las nuevas instancias de representación simbólica que necesitaba esta nobleza militar: el *Psalmo de Bartolomé Torres Naharro en la gloriosa victoria que los españoles ovieron contra venecianos*, subtítulo *Psalmo de la Victoria*³⁹, renueva la tradición bíblica de los *tehilim* o himnos de acción de gracias: el poeta exhorta a la alabanza de Dios y proclama la victoria de La Motta (octubre de 1513), exaltando la inteligencia estratégica y la moderación regia del virrey Cardona, que aparece rodeado de héroes guerreros romanos, napolitanos y españoles, como Prospero Colonna, Ferdinando Francesco d’Avalos, Hernando de Alarcón y Diego García de Paredes. Esta suerte de poesía «de urgencia» restauraba el honor militar del virrey, empañado tras la derrota de Rávena⁴⁰, y enardecía los ánimos para futuras empresas. Hacia finales de 1513 Torres Naharro estaba, evidentemente, al servicio de alguno de los *condottieri* del ejército hispano-italiano, o del mismo Avalos, lo que arroja luz sobre las circunstancias que favorecieron su posterior estancia en Nápoles y la consecuente publicación de la *Propalladia*.

«Conjugación de ramillete poético y producción dramática»⁴¹, la *Propalladia* fue estandarte del programa político-cultural sostenido por los Avalos y compartido por miembros

de su facción nobiliaria: su compleja estructura responde, en su conjunto, a tal finalidad. En efecto, se presenta con una articulación muy cuidada y su rico ajuar paratextual contribuye, cuanto las composiciones poéticas y las comedias, a la definición del producto que sale de los torques de Ioan Pasqueto de Sallo. El «libro» exige un «orden» en el que cada texto ocupa un espacio en función del proyecto general y en el que las obras se distribuyen a manera de un tríptico, como el autor ilustra en el *Prohemio*:

		
	La orden del libro, pues que ha de ser pasto spiritual, me paresció que se devía ordenar a la usança de los corporales pastos, conviene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breves, como son los Capítulos, Epístolas, etc., y por principal cibo las cosas de mayor subjecto, como son las comedias, y por pospasto así mesmo algunas otras cosillas, como vereis. ⁴²	
		

La metáfora del libro como «pasto spiritual» reenvía a un paso del *De conviventia* de Giovanni Pontano⁴³, desvelando una sutil relación con la literatura latina dominante en los ambientes humanísticos pospontanianos, que también emerge en otros pasajes. El autor recurre a la praxis intertextual para referirse y aludir ocultamente a la mejor tradición humanística napolitana de época aragonesa y a otras corrientes intelectuales italianas y europeas citadas en tono jocoso; se trata de alusiones muy precisas, expresadas en registros adecuados al contenido textual del libro, celebrativo y cómico. Tales ambientes humanísticos locales e internacionales aparecen como paisajes a los que se sobrepone la nueva literatura en castellano, reivindicada por el autor: sea la dedicatoria, sea el proemio, sea, con especial fuerza, la epístola latina que un cierto Mesinierus I. Barberius envía desde Nápoles al humanista flamenco Badio Ascensio, exaltan de varias formas la vuelta de la literatura romance a Nápoles. La praxis intertextual favorece la reivindicación de esa opción.

Todos estos textos de los preliminares de la *Propalladia* colaboran en la legitimación de la obra, la definen y la caracterizan: la dedicatoria y el *Ioannis Murconii Hexasticon*, que abren y cierran los preliminares del libro, contienen noticias, alusiones, bromas y comentarios sobre el dedicatario, sus familiares y sus amigos. La epístola latina de Mesinierus I. Barberius Aurelianensis contiene otros comentarios sobre poetas que estaban al servicio de los adversarios políticos en Francia, sobre el papel de la obra en el nuevo ciclo cultural

que se había abierto con la muerte de Fernando el Católico y sobre el apoyo que la nobleza filoespañola de la capital del *Regno* ofrecía al autor Torres Naharro. A su vez, el libro se cierra con alusiones a su especificidad lingüística: en la composición *Ad lectores de Propalladia sua Auctor*, última de la antología poética, el autor se dirige a «los poetas castellanos», a los que reconoce su derecho a juzgar la obra, afirmando así la unidad de la lengua literaria española; en el *colophon*, el topos de la falsa modestia vehicula la reivindicación por parte del editor Ioan Pasqueto de Sallo del éxito que la misma composición del libro en castellano representa para sí mismo y para sus ayudantes⁴⁴.

La *Propalladia* se publicó como correspondía al *status* del dedicatario, en edición de lujo (respecto a los modestos niveles de la imprenta en el Nápoles contemporáneo). La composición y la corrección de la edición debieron de ocupar al impresor un período de tiempo relativamente largo: ya que la fecha de publicación de la *princeps* es «Jueues. XVI. de Março M.D.XVII», el trabajo de composición empezaría probablemente en el verano de 1516⁴⁵. En este sentido, es de importancia el testimonio de Ioan Pasqueto en el colofón de la obra, a propósito del esfuerzo realizado, por estar escrita en una lengua que era nueva para él y por ser «larga obra».

Para seguir la composición e impresión del libro es muy probable que Torres Naharro estuviera presente en Nápoles ya en la segunda mitad de 1516; en la capital seguiría escribiendo comedias y poesías para ofrecerlas a sus mecenas, por lo que las obras que han sido fechadas entre 1516 y 1517 se escribieron seguramente cuando el autor estaba ya bajo la protección de la nobleza militar que concurrió a la publicación de la *Propalladia*. También otras anteriores pueden haber tenido una génesis relacionada con encargos de este grupo social: es el caso de la *Soldadesca*, donde Torres «acierta con una fórmula que representa no solo al *soldado* tipo, sino al *soldado español imperial*»⁴⁶, escrita entre 1510 y 1513⁴⁷; igualmente, la *Jacinta* pudo ser representada en Nápoles en 1514 o compuesta para las bodas de Vittoria Colonna y Ferdinando Francesco d’Avalos⁴⁸. Respecto al *corpus* poético de la *Propalladia*, constituido en parte por poemas sacros puestos al servicio de transmisión de valores ideológicos y compuestos para ser recitados con técnicas performativas complejas⁴⁹, cabe destacar la «imagen *obsesiva*»⁵⁰ del «hierro de lança sagrado», que reaparece en diversas composiciones con variaciones múltiples («lançada», «hierro bienaventurado» o «Hierro santo, lança buena»)⁵¹, icono pasionista que pudo

responder perfectamente a las expectativas de un público castrense como el de los señores de la guerra que rodeaban a Avalos. El «maridaje entre géneros literarios y otros procedentes de las artes plásticas»⁵² es constante en esta poesía de fuerte impronta visual patética, en la que abundan voces como «estampar», «escribir», «pintar» «al natural» o «pintor del eternal / también de los naturales» y que halla otro de sus temas preferidos en la écfrasis de la Verónica como lienzo de contemplación de la «hermosura» y «beldad» divina, con sugestiva evocación de su «figura»⁵³.

Dentro de esta serie textual que debe relacionarse con el ambiente que acogió en Nápoles a Torres Naharro es, sobre todo, la comedia *Ymenea* la obra que presenta marcas textuales precisas sobre su origen napolitano, apoyado también por su fecha de composición (1516)⁵⁴. La materia cortesana de la comedia, apropiada para ser representada en ocasión de un matrimonio, podía ser del gusto de cualquier ambiente nobiliario filoespañol romano o napolitano: si algunos la han relacionado hipotéticamente con los que en Roma acogieron a Isabella d’Este⁵⁵, también en Nápoles se fraguaban por aquellos días el matrimonio de Bona Sforza con el rey de Polonia y el de Costanza d’Avalos con Alfonso II Piccolomini, duque de Amalfi.

Fue, en efecto, con ocasión de esta boda que el dramaturgo extremeño compuso la *Ymenea*⁵⁶, como indican varios elementos textuales de la comedia. El primer indicio se halla en uno de los nombres de los personajes: si la mayoría de ellos son significantes y simbólicos (Ymeneo, Febea, Eliso, Boreas...), el del personaje principal corresponde al de su título nobiliario, Marqués, y representa muy probablemente a Alfonso d’Avalos, III marqués del Vasto y hermano único de Costanza d’Avalos. Alfonso, huérfano desde niño y heredero del título de su padre desde entonces, tenía catorce años en 1516, edad apropiada para su evocación en la comedia como adolescente impetuoso. El título nobiliario que lo designa es decisivo para la clasificación de la *Ymenea* como comedia «pretexta», tipología que, en la teoría dramática de Badio, se reserva a las que ponen en escena a *personae* nobles, las únicas que podían usar en la Roma antigua la toga *prae-texta*⁵⁷. En armonía con esta clasificación está el antagonista del Marqués, Ymeneo, transposición de Alfonso Piccolomini, que también era muy joven (había nacido el 10 de marzo de 1499), lo que favorece su representación *a la loquesca* en la escena en que huye de casa de Febea —*alter ego* de Costanza d’Avalos— a la llegada del Marqués, y a donde regresa

acompañado por sus criados para reivindicar el matrimonio secreto que ya ha celebrado la pareja.

La hipótesis definida por el nombre del personaje principal es confirmada por la topografía de la *Ymenea*, que corresponde a lugares famosos del Nápoles aragonés, reconocibles y significativos aún hoy. El primer topónimo aparece en la escena II de la Jornada I, cuando los criados de Ymeneo, Eliso y Boreas, que montan guardia ante el palacio de Febea, preparan un plan de fuga, por si el Marqués los sorprendiera allí. Eliso anima a Boreas sugiriendo un itinerario:

[...]
que por las casas caídas
nos iremos con la luna
y sin que nadie nos vea
salvaremos nuestras vidas
y sin desonra ninguna.⁵⁸

La aguda explicación de Joseph Gillet, que situaba estas «casas caídas» en Roma, imaginando que Torres pudiera referirse a edificios que habían sido abatidos durante las reformas urbanísticas de Sixto IV (1475) y León X (1516)⁵⁹, no se sostiene actualmente pues las «casas caídas» están documentadas como un espacio conocido del Nápoles del siglo xv. En la comedia el sintagma «casas caídas» tiene una función importante en el desarrollo de la trama cómica, pues la acción de los criados Eliso y Boreas procede dirigiéndose hacia ellas y volviendo atrás por miedo, mientras que en la escena siguiente es Turpedio, paje del Marqués, quien espera prolongar su deambular nocturno desde la casa de Febea —libre ya de la «protección» de los criados de Ymeneo—, sugiriendo:

Vamos por la Sillería,
que presto será de día
y abrirá aquella señora
y aún haremos
que nos dará qué almorzemos.⁶⁰

Se refiere Turpedio a la Strada o Largo della Selleria, o della Sellaria, en el corazón del Nápoles aragonés, donde se alzaba el Seggio del Popolo, edificio que había sido abatido por Alfonso el Magnánimo para castigar las reivindicaciones políticas de sus miembros, pero también, según los rumores, para dar espacio a la ampliación del palacio de su amante, Lucrezia d’Alagno⁶¹. La Sellaria («Sillería») era una importante articu-

lación de la red viaria napolitana y su evocación en la comedia define perfectamente el lugar donde estaban las «casas caydas»; por referencia a ellas se evoca el lugar principal de la acción cómica de la *Ymenea*, puesto que los Avalos poseían un palacio junto a la basílica de Santa Maria Maggiore —la Pietrasanta— en el *vico* del Sole (actual *via* del Sole), muy cerca del Largo della Sellaria.

En el segundo pasaje el poeta evoca también el tiempo de la acción, que ambienta en el Nápoles aragonés con la alusión, galante e impúdica, a «aquella señora» —Lucrezia d’Alagno— que, como piensa Turpedio, va a abrir su puerta al Marqués. La *mise en abyme* de la comedia juega con las puertas como iconos que establecen una discontinuidad histórica y moral entre el pasado aragonés, cuando se abrían fácilmente, y el presente, cuando permanecen cerradas (a menos que no medie una promesa firme de matrimonio, como Ymeneo acabará confirmando en el último acto).

Si los dos topónimos sitúan indefectiblemente la acción de la *Ymenea* en Nápoles, los personajes de la comedia representan a los más ilustres y jóvenes de los herederos de aquella «generación magnánima» que había triunfado en el Garelano en diciembre de 1503 a las órdenes del Gran Capitán, la que ahora pasaba el testimonio a Ferdinando Francesco d’Avalos, primo hermano de los Avalos protagonistas de la comedia. La *Propalladia* documenta muy bien ese cambio generacional del que informan los preliminares: el proyecto del libro es apoyado por miembros de la facción nobiliaria filoespañola constituida por nobles de origen español, los Avalos, y por señores feudales autóctonos, como Belisario Acquaviva, o recién enfeudados en el *Regno*, como Fabrizio Colonna. Ferdinando Francesco d’Avalos —hijo de Diana de Cardona, hermana a su vez del virrey Ramón de Cardona— y su esposa, Vittoria Colonna [figs. 90 y 91], ocupan ahora el centro de la escena, como muy bien ilustra la portada del libro⁶².

Pudo ser en el momento en que el flamante rey Carlos, a la muerte de su abuelo Fernando, confirmó al marqués de Pescara como capitán general del ejército de Italia (el 29 de julio de 1516) cuando Torres Naharro recibió el encargo de recoger las obras que confluieron en la *Propalladia*. La fecha de publicación precede a la embajada que el joven Avalos hizo a Bruselas como enviado de la nobleza napolitana a su nuevo rey. Es posible que, en su presentación en la corte flamenca de Carlos, al libro de Torres Naharro se concediera un papel ceremonial y que fuera ofrecido al rey, imitando los usos tradicionales de presentaciones de libros de carácter

FIGS. 90 Y 91 Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (atribuida), medalla de Ferdinando Francesco d’Avalos y Vittoria Colonna, h. 1525. Bronce, 41 mm de diámetro. Viena, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, inv. 6922bß



institucional o que aspiraban a serlo (recordemos el caso de la presentación de la *Gramática* de Nebrija a la reina Isabel). Es también probable que la *Propalladia* circulara en Bruselas durante la embajada de los napolitanos: la burlesca carta latina del personaje ficticio que se firma Mesinierus I. Barberius Aurelianensis, dirigida al humanista e impresor Badio Ascensio, demuestra que desde Nápoles se había previsto y programado la recepción del libro en la capital belga.

También hay que notar que la fecha de publicación coincide con el día del cumpleaños del marqués de Pescara⁶³; en este sentido la *Propalladia* pudo ser programada como un regalo que su familia más íntima le ofrecía. En efecto, el proyecto del libro fue apoyado por su suegro, Fabrizio Colonna, el *condottiero* romano que había formado parte del ejército de Gonzalo Fernández de Córdoba y al que en 1515 se había reconocido su vertiginosa actividad política y militar con su nombramiento como gran condestable del reino de Nápoles. En el complejo escenario de sus intereses feudales entre Roma y Nápoles pudo tener lugar su encuentro con Torres Naharro, que entraría a su servicio e iría con él a Nápoles. En la dedicatoria de la *Propalladia* a Avalos el poeta reivindica su empleo en casa de Fabrizio Colonna, noticia que usa como una recomendación⁶⁴.

Que el horizonte en el que el libro se fragua sea familiar también lo evidencia el tono de ciertos pasajes de la dedicatoria, en los que se insinúa el aviso moral, al exhortar al marqués a que respete la fidelidad conyugal⁶⁵. Se hace eco así el autor de los rumores sobre las distracciones sentimentales de Avalos pero, sobre todo, recupera un motivo frecuente en la

literatura cortesana napolitana, que vuelve a hallarse en la poesía de Vittoria Colonna, pues entre las motivaciones que la llevaron a la escritura poética destaca la de la infidelidad conyugal de Fernando⁶⁶. El motivo aparecía ya en el *Dechado de amor*⁶⁷ y en la *Cuestión de amor*⁶⁸. En la dedicatoria de la *Propalladia* el poeta advierte a Avalos de las obligaciones que conlleva la madurez, al apelarse a la autoridad moral de los miembros más ancianos de las dos familias; junto a Fabrizio Colonna el poeta evoca a Costanza d’Avalos, recordando a Fernando que su predisposición y gusto por las letras había nacido en contacto con «la maravillosa doctrina de la Señora Duquesa de Francavila, vuestra tía, so cuyas alas os criastes»⁶⁹: los miembros de la generación anterior de las dos familias se erigen en modelos de afecto y de recta conducta, pero también en modelos culturales del marqués de Pescara.

La cita de Fabrizio Colonna en la dedicatoria de la *Propalladia* es probablemente la primera documentación de la proyección literaria del *condottiero*: hay que tener en cuenta que la *Propalladia* se publica dos años antes que el *Arte della guerra*, el diálogo en el que Nicolás Maquiavelo inmortalizó a Fabrizio, trasponiéndolo con su propio nombre como el principal interlocutor del coloquio (en 1519 el diálogo ya estaba listo para la imprenta, aunque solo vio la luz en 1521). Agostino Nifo rehizo la obra del florentino, manteniendo a Fabrizio Colonna —muerto cuatro años antes— como protagonista de su *De regnandi peritia*, publicado en Nápoles por Caterina de Silvestro en 1523, un año antes de la segunda edición napolitana de la *Propalladia*: cuando ya había iniciado la campaña que llevaría a la victoria de Pavia, la imprenta napolitana confirma

la importancia que tenía en el ambiente intelectual y artístico napolitano la poderosa figura de Ferdinando Francesco d’Avalos y la prestigiosa imagen cultural de su suegro, presentándolos unidos de nuevo en el escenario humanístico napolitano latino y castellano.

En el paratexto de la *Propalladia*, tras el *Prohemio*, la epístola latina firmada por un cierto Mesinierus I. Barberius Aurelianensis, va dirigida a Jodocus Badius Ascensius (nombre latino del humanista flamenco Josse Bade van Assche, natural de Bruselas y activo en París por aquellos años), a quien informa de la publicación del libro en Nápoles, dándole también noticias sobre su autor. La epístola está escrita «*ex palatio illustrissimi Domini mei D. Ducis de Nerito*»⁷⁰, es decir, Belisario Acquaviva, duque de Nardò: otro miembro ilustre de la generación guerrera que había llevado al Gran Capitán a la victoria del Garellano rinde así un homenaje literario a Avalos y desplaza a un plano cultural y simbólico las alianzas políticas que los unían. La compleja operación de la publicación del libro se origina sea en la corte de Fabrizio Colonna, en la que Torres Naharro presta servicio, sea en la de Belisario Acquaviva, el noble humanista que avala la publicación desde su palacio, en donde se escribe idealmente la graciosa carta que se dice destinada a Badio Ascensio. La *Propalladia* representa por ello la primera consagración literaria de ambos aristócratas: si Maquiavelo en el *Arte della guerra* rinde homenaje a Fabrizio Colonna en 1519, Belisario Acquaviva apoya la edición de la *Propalladia*, poco antes de revelarse como autor latino⁷¹.

El rey Carlos había nombrado a Acquaviva duque de Nardò en 1516, título que había reforzado sus relaciones con la corte virreinal. Belisario residía de forma estable en Nápoles y allí iba a crear un poderoso fermento literario, emulando la vocación por el mecenazgo de su hermano Andrea Matteo⁷²: su evocación en la *Propalladia* es un precoz testimonio de ello. La epístola latina firmada por Barberius documenta por primera vez la relación de Belisario con Ioan Pasqueto de Sallo, que será el editor de sus obritas latinas en los años siguientes. El que se firma Mesinierus I. Barberius deja entrever la figura de Acquaviva en su palacio, desde donde con su autoridad —como humanista alumno de Giovanni Pontano— promociona la edición de la obra poética y dramática de un autor español que escribe y publica en español. Precisamente porque Acquaviva cultiva las *humanae litterae*, la epístola escrita desde su casa e idealmente destinada a un humanista ilustre como Badio Ascensio se redacta en latín. Y es esta opción lingüística la que sustenta la burla contenida en ella: si el

autor Torres Naharro reivindica legítimamente en el *Prohemio* el haber compuesto sus comedias en castellano a partir de la teoría dramática de Terencio —que Badio había expuesto y comentado en sus *Familiaria Praenotamenta*— Mesinierus I. Barberius recomienda al humanista flamenco la lectura de las comedias recogidas en la *Propalladia* y alaba a Torres Naharro como poeta cortesano del Nápoles español. Por ello, si las ediciones de Terencio que había dado a la luz Badio Ascensio incluían sus *Familiaria Praenotamenta*, fuente principal de teoría teatral para el *Prohemio* de Torres Naharro, la epístola informa sobre la trayectoria vital del extremeño y alaba su obra en romance castellano, presentando a Badio al autor que, paradójicamente, sería el primero que aplica sus principios teóricos, una razón más para consagrar a Torres Naharro como poeta dramático.

El trasfondo jocoso de la epístola se evidencia en el exordio y en el éxplicit: el autor de la carta envía recuerdos al poeta italiano Publio Fausto Andrelini, el viejo humanista de Forlì, a quien Carlos VIII de Francia había recompensado con una pensión y con el título de poeta regio por su fidelidad a la causa francesa en Italia. Luis XII había confirmado estos títulos a Andrelini, que había celebrado en versos de circuns-tancia las empresas del rey francés en el Milanesado y en Nápoles (el poemita de Andrelini *De secunda victoria Neapolitana* es de 1502). Aunque ya era muy viejo, el poeta de Forlì seguía siendo muy apreciado por los humanistas de la corte del rey de Francia: Badio había reimpresso las *Epistolae proverbiales et morales* de Andrelini el 13 de junio de 1516, es decir pocos meses antes de que la *Propalladia* viera la luz.

Otros datos refuerzan la lectura de la carta de Mesinierus como epístola jocosa: la misma elección del género evoca las epístolas de Andrelini; la carta de Mesinierus es una ingeniosa *imitatio* de su arte, que pone burlescamente en comunicación ideal la corte humanística napolitana de Belisario Acquaviva con uno de los cenáculos más ilustres de París, el de Badio (quien, como editor, difunde la obra de Andrelini), y, por la adscripción política de Andrelini, con la misma corte real de Francia. Desde este punto de vista, la epístola de Mesinierus I. Barberius apoya el programa estético de la *Propalladia* expuesto por el autor en el *Prohemio*, pero también se burla de los gustos de la corte real de Francia, celebrada en los versos del humanista Andrelini.

La epístola es, pues, un clamoroso falso que pone en solfa a Badio y a su círculo humanístico parisino. Las correspondencias entre el nombre del editor de la *Propalladia* Ioan

Pasqueto de Sallo y el de Mesinierus I. Barberius Aurelianensis son varias: si «Mesinierus» es la transcripción macarrónica de «meseniore» (sustantivo latino antiguo) «I.» se puede leer verosímilmente como la inicial de «Iohannes», el nombre latinizado del editor Ioan Giovanni Pasqueto de Sallo, pero también el de Jean Passet Barbier, el famoso editor parisino muerto en 1515, al que rinde homenaje el sobrenombre «Barberius», con el que se firma Mesinierus; Aurelianensis alude al origen lombardo de Pasqueto (natural de Salò), pues Aurelia era llamada Lombardía por los latinos. Al apropiarse del nombre de Jean Passet Barbier, Pasqueto de Sallo se proponía casi como una reencarnación napolitana de aquel, lo que también hace de esta epístola, aparentemente seria, uno de los textos más humorísticos de la *Propalladia*: el gusto por los juegos antroponomásticos de la *Cuestión de amor* persiste, pero imita ahora una polémica internacional entre humanistas.

Los preliminares ponen en evidencia la fuerza de la relación entre el libro de Torres Naharro y Nápoles, aunque solo una parte de las obras de la *Propalladia* fueran escritas en la

ciudad o para algunos de sus linajes más nobles. Mientras que la segunda edición del *Cancionero general* asume la relevancia que el ejercicio poético en español había alcanzado en la capital, abocetando una suerte de provincia dentro de un catálogo amplísimo de autores, formas y estilos, y mientras la materia celebrativa del Nápoles de Cardona en que consiste la *Cuestión de amor* no fue suficiente para su anclaje editorial en la capital del *Regno*, la *Propalladia* la exalta como un centro propulsor de la literatura de lengua española escrita en Italia, desvelando ambiciones de proyección europea. Si fue común el éxito editorial de estas obras castellanas relacionadas, tan diversa cuanto estrechamente, con Nápoles, el libro de Torres Naharro fue el único producto editorial en castellano generado en el primer Renacimiento del Nápoles español. Por lo demás, ninguna de las obras maestras de la generación siguiente escritas en la capital —la mejor poesía de Garcilaso de la Vega (1532-36) y el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (1535)— alcanzarían su primera edición *in situ*.

- ^[1] «Tra gli atti di Gonzalo Fernández de Córdoba [...] se ne ricorda uno, del 1504, che “ordinava” a Pietro Summonte di “haver pensiero di far stampare le opere del Pontano, del Sannazaro et altre” (così un documento, attualmente perduto, del Repertorio de’ privilegi della R. Cancelleria dell’Arch. di Stato di Napoli, cit. in Minieri Riccio)» (T. Toscano 2008).
- ^[2] El mismo Sannazaro —que vuelve en 1505 de su exilio francés— consideraba que había pasado de actualidad «*insieme con la corte [...] la poesia volgare*» (De Blasi y Varvaro 1997, p. 279); por eso, tras su regreso, «*il giovane poeta bucolico in volgare* Iacobo Sannazaro è diventato l’umanista Actius Sincerus» (Sannazzaro-Vecce 2015, p. 33). De hecho, la nueva centralidad del latín como lengua literaria, que impulsa la edición de las obras de Pontano al cuidado de Pietro Summonte, refleja una crisis de los equilibrios lingüísticos que habían presidido la edad aragonesa.
- ^[3] Sánchez García 2007, pp. 20-27.
- ^[4] La embajada de Joan Ram de Escrivá de Romaní se desarrolla en correspondencia con la primera intervención militar del Gran Capitán. Su acción diplomática de apoyo a Gonzalo Fernández de Córdoba intentó favorecer una entrada de este en la capital para proclamar rey a Fernando el Católico a la muerte de Ferrandino, en octubre del 1496.
- ^[5] Castillo 1514 [en adelante 14CG], fol. 185v. Citado según Comendador Escrivá-Ravasini 2008, pp. 160.
- ^[6] 14CG, fol. 185v; cfr. Comendador Escrivá-Ravasini 2008, pp. 160-61.
- ^[7] Comendador Escrivá-Ravasini 2008, pp. 24-25.
- ^[8] Ines Ravasini (Comendador Escrivá-Ravasini 2008, p. 12) considera que la referencia de la rúbrica es, en todo caso, un indicio ambiguo.
- ^[9] 14CG, fol. 185r; Comendador Escrivá-Ravasini 2008, pp. 154-58.
- ^[10] Caravaggi 2014, p. 182.

- ^[11] *Ibidem*, p. 183.
- ^[12] «De vida desamparado, / pues no me quiere la muerte / ¿qué haré? / Lleno de tanto cuydado, / con tan desdichada suerte, / ¿dónde iré? / ¿qué haré sin veros yo? / ¿dónde podré llegar / que no sospire? / pues no viendos el que os vió, / ¿qué verá sino pesar / do quier que mire? ¿Qué verá sino tormento? / ¿qué verá sino tristura / con enojos, / aunque el triste pensamiento / figure vuestra figura / ante sus ojos?/ Porque el bien que sentirá, / mientras delante os tuviere, / en contemplaros / doble pena le dará / quando tan lexos se viere / de miraros» (vv. 1-24); Comendador Escrivá-Ravasini 2008, pp. 154-55.
- ^[13] *Ibidem*, pp. 50-56.
- ^[14] Caravaggi 2014, p. 186.
- ^[15] *Ibidem*, p. 186.
- ^[16] La corte alfonsina, formada por nobles de origen castellano y catalán junto a los naturales del reino, había desempeñado un papel privilegiado como destinataria de textos literarios en *volgare* italiano y en romance castellano (De Blasi y Varvaro 1997, p. 247), y la de su sucesor Ferrante I de Aragón iba a desvelar un interés equivalente por la literatura en *volgare*, que gozará de un prestigio similar a la de la cultura humanística, siguiendo el surco abierto en tiempos de Alfonso. La elección del castellano como lengua literaria había caracterizado también a otros poetas cortesanos, como Carvajal y Romeu Llull (Gargano 2015), en tiempos de Alfonso el Magnánimo.
- ^[17] Beltran 1995, p. 353.
- ^[18] Riquer 1993, pp. 101-2.
- ^[19] Ms. 2852 de la Biblioteca Nacional de España.
- ^[20] Cfr. Comendador Escrivá-Ravasini 2008, pp. 36-37.
- ^[21] Cfr. Croce 1949, p. 145. El *terminus a quo* del poema es la boda de Vittoria Colonna y Ferdinando Francesco d’Avalos: ella aparece

- ya con el título de marquesa, que poseía desde el 27 de diciembre de 1509, fecha de su matrimonio; el *terminus ad quem* es 1511, año en que mueren cuatro de los personajes citados en el poema: Pedro Luis de Borja, Juana de Villamarín, Eleonora Piccolomini y Marina de Aragón: cfr. Vigier 2006, p. 369.
- 22 *Dechado de amor hecho por Vázquez a petición del Cardenal de Valencia, endereçado a la Reyna de Nápoles* (14CG, fols. 189r-191r).
- 23 Cfr. Miguel Navarro Sorní, *sub voce* «Borja-Llançol de Romaní y de Montcada, Pedro Luis de», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/18357/pedro-luis-de-borja-llançol-de-romani-y-montcada>).
- 24 «Dechado para broslar *catagraphum -i Apographon -is*» (Nebrija-MacDonald 1981, p. 68).
- 25 14CG, fol. 189r, vv. 57-69; Castillo-González Cuenca 2004, IV, p. 275.
- 26 Croce 1949, pp. 127-45.
- 27 *Ibidem*, p. 127.
- 28 Vigier 2006, pp. 129-30.
- 29 Perugini 1997, pp. 18-21.
- 30 Andrachuk 1994a, 1994b, 2006 y 2011.
- 31 Croce 1949, p. 148.
- 32 Menéndez Pelayo 1943, p. 54.
- 33 Vigier 2006, p. 25.
- 34 Cfr. Fosalba 2020.
- 35 «*Erasi accomodato tutto in tutti i suoi costumi all'habito de gli Spagnuoli, della cui lingua sempre si diletto in modo, che anco con gli huomini Italiani, & con Vittoria sua moglie, parlava Spagnuolo*» (Giovio 1556, p. 33).
- 36 Sobre el título, cfr. Sánchez García 2020, pp. 26-31.
- 37 La *Propalladia* antecede a otras obras en toscano, entre ellas el *Triumpho [...]* nel quale Parthenope sirena narra et canta gli gloriosi gesti del gran marchese di Pescara de Girolamo Britonio (Nápoles, Evangelista Presenzani, 1519).
- 38 Cfr. Sánchez García 2013 y Mansi 2020.
- 39 Gillet 1943-61, I (1943), pp. 233-41. Se conserva un ejemplar de la edición quinientina (s. l., s. e., s. a.) en Oporto, Biblioteca Pública Municipal do Porto [X-3-26(10)]. No se incluyó en la antología poética de la *Propalladia*.
- 40 Cfr. Sánchez García 2013, pp. 9-10.
- 41 Escobar 2020, p. 191, nota 3.
- 42 Torres Naharro-Pérez Priego 1994, pp. 7-8.
- 43 «*Rex Alfonsus, statim post prandium vel Antonium Panormitam, vel e doctis aliquem audiebat, ut qui dignum iudicaret animum quaque cibo suo post pastum corporis reficiendum esse*»: cfr. Sánchez García 2020, pp. 9-10.
- 44 «y caso que algun yerro o falta se hallare por ser nueuo en la lengua, ya se podría vsar con el de alguna misericordia, pues ansi el Estampador como el corrector, posible es en vna larga obra vna ora o otra ser ocupados del fastidio» (Torres Naharro 1517, fol. g[iii]v).
- 45 En la primera mitad del Cinquecento para imprimir un libro de dimensiones medianas en Nápoles eran necesarios de cinco a siete meses: Cfr. Mansi 2020, p. 236.
- 46 Cortijo Ocaña 2020, p. 155.
- 47 Sobre esta comedia, cfr. García-Bermejo Giner 2015.
- 48 Cfr. Lihani 1979, pp. 80, 83 y 84, pero la cuestión, como me confirma Miguel Ángel Pérez Priego, sigue abierta.
- 49 Cfr. Escobar 2020.
- 50 *Ibidem*, p. 174.
- 51 *Ibidem*, pp. 174 y 192, notas 13, 14 y 15.
- 52 *Ibidem*, p. 175.
- 53 *Ibidem*, pp. 179-80.
- 54 Gillet 1943-61, IV (1961), p. 476.
- 55 Oleza 2004, p. 233 y *passim*.
- 56 Cfr. Sánchez García 2020, pp. 31-37.
- 57 Bade de Asche 2013, p. 1059.
- 58 Torres Naharro-Pérez Priego 1994, p. 423.
- 59 Gillet 1943-61, IV (1961), p. 478.
- 60 Torres Naharro-Pérez Priego 1994, p. 427.
- 61 Cfr. Sánchez García 2020, p. 36 y *passim*.
- 62 Cfr. Sánchez García 2013, pp. 12-21.
- 63 Puntualmente señalaba la fecha y hora el agente de la República de Venecia en Nápoles Marin Sanudo: «*1491 15 marzo ore 21 m. 45 nacque il marchese di Pescara*» (Donati 2019, p. 14).
- 64 «Yo no soy ajeno, siendo mi señor el Illustrissimo Señor Fabricio Colona, suegro y, en amor, más que padre de Vuestra Señoría. Y era razón, sirviendo con la persona al padre, servir con alguna cosa al hijo» (Torres Naharro-Pérez Priego 1994, p. 6); cfr. Sánchez García 2020, p. 45, nota 53.
- 65 «Pues no os faltava otra cosa sino tal muger como vos hombre, la qual y vos no fuéssedes más de una anima y una voluntad y una carne, como lo sois. Aosadas, que *homo non separet* los que tan conformes *Deus coniungit*» (Torres Naharro-Pérez Priego 1994, p. 5).
- 66 «*La diffusione della poesia della vedova contribuisce a conservare il buon nome del marchese di Pescara e a celebrare pubblicamente la propria dedizione alla memoria di uno sposo che certamente non era stato un marito fedele*» (Beer 2003, p. 92).
- 67 Cfr. la composición *La señora doña Pórfida a quien servía el Marqués de Pescara* (14CG, fol. 189v) en Vigier 2006, p. 377.
- 68 También aquí el «marqués de Persiana», *alter ego* de Avalos, sirve a la dama Porfisana/Porfisandria (Porfida Cominata, esposa de Giulio di Arvignano), denominada también «Doña Persiana», nombre que comparte con la máscara de Vittoria Colonna («La Marquesa de Persiana») desvelando así su relación con el marqués de Pescara.
- 69 Torres Naharro-Pérez Priego 1994, p. 5.
- 70 *Ibidem*, p. 11.
- 71 Su dimensión humanística iba a ser inmortalizada a su muerte (1528) por Sannazaro, Pietro Gravina, Girolamo Carbone y otros; Gravina compone su elogio como evocación de la pareja Marte y Palas, la misma que articula el programa estético de la *Propalladia*: cfr. Sánchez García 2020, p. 45, nota 62.
- 72 «*Andrea Matteo, approfittando di questo beneficio [del perdón de los Reyes Católicos] visse ventiquattro anni di vita tranquilla consacrandola alle muse, con uno splendore e una vivacità tali da spingere il fratello Belisario, duca di Nardo, a fare a gara per giungere allo stesso altissimo prestigio letterario (è noto che Belisario scrisse un De venatione e un De singularis certaminis provocatione)*» (Giovio-Minonzio 2006, p. 213).

CRONOLOGÍA DEL REINO DE NÁPOLES

1442

12 de junio. Alfonso V (1396-1458), rey de Aragón, Valencia, Mallorca, Cerdeña y Sicilia, tras derrotar a su rival Renato de Anjou (1409-1480), entra victorioso en Nápoles, donde será coronado como rey con el nombre de Alfonso I.

1458

27 de junio. Alfonso I, conocido como el Magnánimo, muere en Nápoles. Su herencia se reparte así: los reinos ibéricos, el de Cerdeña y el de Sicilia van a su hermano Juan (1397/98-1479); el reino de Nápoles, a Ferrante (h. 1423-1494), su hijo natural.

1492

El cardenal valenciano Rodrigo de Borja (1431-1503) se convierte en papa con el nombre de Alejandro VI.

1494

25 de enero. Muere Ferrante I de Aragón, le sucede su hijo Alfonso II (1448-1495). Carlos VIII (1470-1498), rey de Francia, heredero de los pretendientes angevinos, pide al papa que no acepte coronar a Alfonso.

8 de mayo. Alfonso II es coronado rey por el cardenal Juan de Borja: la familia Borja y la casa aragonesa de Nápoles forman una alianza que se refuerza a través de un doble matrimonio.

Septiembre. Carlos VIII sale de Francia al frente de un gran ejército para conquistar Nápoles.

31 de diciembre. Carlos VIII entra en Roma, sin haber encontrado prácticamente resistencia en su camino.

1495

16 de enero. El papa Alejandro VI se encuentra con Carlos VIII en Roma y lo reconoce como soberano de Nápoles.

21 de enero. Alfonso II, poco querido por muchos napolitanos, abdica en favor de su amadísimo hijo Ferrante, conocido como Ferrandino (1467-1496) y se retira a Sicilia.

22 de febrero. Carlos VIII entra en Nápoles, acogido favorablemente por la población. Ferrante II debe refugiarse en Sicilia.

31 de marzo. Los Estados italianos, preocupados por el excesivo poder mostrado por el ejército de Carlos VIII, forman una liga antifrancesa. De ella forman parte Venecia, Milán y el papa, junto con el emperador Maximiliano de Habsburgo y los soberanos de España.

20 de mayo. Carlos VIII y los franceses, preocupados por la evolución política internacional, abandonan Nápoles, donde han perdido todo consenso, y se dirigen hacia Francia, dejando una parte del ejército para defender el reino.

2 de junio. Ferrante II inicia la reconquista del reino, auxiliado por un contingente español enviado por los Reyes Católicos y encabezado por el vencedor de Granada, Gonzalo Fernández de Córdoba (1453-1515), quien será conocido con el apelativo del «Gran Capitán».

7 de julio. Ferrante II entra en Nápoles.

8 de diciembre. Rendición de las últimas guarniciones francesas en la ciudad.

1496

28 de febrero. Ferrante II se casa con Juana de Aragón, sobrina de Fernando el Católico (1452-1516), rey de Aragón.

27 de julio. La reconquista del reino se completa con la rendición del ejército francés.

7 de octubre. Muere repentinamente Ferrante II. A falta de herederos directos, su tío Federico (1451-1504) es aclamado como rey.

1497

10 de agosto. Federico I es coronado en Capua por el cardenal César Borja.

1498

Muere Carlos VIII. Le sucede Luis XII (1462-1512), que ostenta derechos hereditarios no solo sobre el reino de Nápoles, sino también sobre el ducado de Milán.

1500

6 de septiembre. Luis XII conquista Milán.

11 de noviembre. Con el Tratado de Granada, Francia y España se reparten el reino de Nápoles: el rey de Francia se convierte en rey de Nápoles, bajo cuyo dominio quedan las provincias norteñas de Campania y los Abruzos; Fernando el Católico se convierte en duque de Apulia y Calabria y domina las provincias del sur. Los límites entre los dos territorios están definidos de manera solo aproximada.

1501

25 de junio. El papa Alejandro VI aprueba el Tratado de Granada y retira la corona al rey Federico, acusado de haber buscado un acuerdo con los turcos.

24 de julio. Los franceses conquistan y saquean Capua.

27 de julio. Nápoles se rinde a los franceses, Federico se retira a Ischia.

Gonzalo Fernández de Córdoba ocupa las regiones meridionales del reino.

El depuesto rey Federico renuncia a sus derechos al trono y se marcha a Francia, seguido por algunos de sus cortesanos más leales, entre los que se encuentra el humanista Jacopo Sannazaro.

1502

12 de junio. Se declara la guerra entre franceses y españoles debido a las disputas no resueltas entre sus respectivas posesiones en el reino.

1503

29 de abril. Los españoles, dirigidos por Gonzalo Fernández de Córdoba, consiguen una inesperada victoria en Ceriñola, en Apulia.

16 de mayo. Fernández de Córdoba entra como vencedor en Nápoles.

23 de mayo. La ciudad de Nápoles rinde homenaje a los nuevos soberanos en la persona del Gran Capitán, que gobernará el reino como primer virrey.

18 de agosto. Muere el papa Alejandro VI.

17 de septiembre. Muere Giovanni Pontano, protagonista de la vida cultural napolitana durante muchas décadas.

1 de noviembre. Después del brevísimo pontificado de Pío III (22 de septiembre-18 de octubre), el cardenal Giuliano della Rovere, Julio II (1443-1513), es elegido papa.

28 y 29 de diciembre. Decisiva victoria de los españoles en el río Garellano.

1504

1 de enero. Gaeta, el último bastión francés, se rinde.

26 de noviembre. Muere Isabel I de Castilla. Le sucede su hija Juana, a la que se conocerá como Juana la Loca (1479-1555). Da comienzo el enfrentamiento por la regencia entre su marido, Felipe de Habsburgo, duque de Borgoña, conocido como Felipe el Hermoso (1478-1506), y su padre, Fernando el Católico.

1505

12 de octubre. Tratado de Blois. Fernando el Católico se casa con Germana de Foix, sobrina de Luis XII, quien renuncia a sus pretensiones sobre el reino de Nápoles.

1506

4 de septiembre. Fernando el Católico parte de Barcelona rumbo a Italia para tomar posesión de sus nuevas tierras.

25 de septiembre. Muere Felipe el Hermoso. La noticia llega a conocimiento de Fernando el Católico mientras se dirige a Nápoles.

1 de noviembre. Entrada triunfal de Fernando, acompañado por Germana de Foix, en Nápoles. Resulta significativo que viajen en su expedición las dos reinas viudas de los últimos soberanos aragoneses de Nápoles, llamadas ambas Juana de Aragón: la viuda de Ferrante I y la viuda de Ferrante II, hermana y sobrina del Rey Católico, respectivamente.

1507

Enero. Se reúne el parlamento general del reino: Fernando el Católico es reconocido como soberano natural por todos los componentes del reino.

14 de abril. Una embajada extraordinaria sale de Nápoles para prestar obediencia al papa, soberano feudal del reino, y solicitar la investidura oficial del nuevo rey.

4 de junio. Fernando se embarca para España, llevándose consigo a Gonzalo Fernández de Córdoba de regreso a la patria. Juan II de Aragón, conde de Ribagorza (1457-1528), sobrino del Rey Católico, es nombrado virrey.

1508

10 de diciembre. Liga de Cambrai, que ve como aliados al papado, Aragón, Francia, el Imperio y otras potencias contra Venecia. La guerra permite al reino de Nápoles recuperar la posesión de varias ciudades de Apulia, como Trani, Brindisi, Otranto y Gallipoli, que habían sido cedidas a Venecia por Ferrante II.

1509

24 de octubre. Ramón Folch de Cardona (1467-1522), barón de Bellpuig, en el Principado de Cataluña, es nombrado virrey de Nápoles.

1510

El intento de implantar en Nápoles la Inquisición «al modo de España» suscita la reacción de los nobles y del pueblo y provoca tumultos, sofocados tan solo con la retirada de la decisión.

1511

3 de julio. Obligado por la situación política, Julio II otorga por fin la investidura del reino de Nápoles a Fernando.

4 de octubre El papa Julio II promueve la Liga Santa, que reúne al papado, Venecia, Aragón y los suizos, a la que se unirán el Imperio e Inglaterra, contra Francia. Ramón Folch de Cardona es nombrado jefe del ejército en Italia.

1512

11 de abril. Batalla de Rávena: Ramón Folch de Cardona, capitán de la Liga, es derrotado. Sin embargo, la muerte del general francés Gastón de Foix impide a los franceses aprovechar al máximo la victoria.

3 de septiembre. Ramón Folch de Cardona entra en Florencia, aliada de los franceses, lo que permite el regreso de la familia Medici, que había estado ausente durante muchos años.

1513

21 de febrero. Muere el papa Julio II.

11 de marzo. Es elegido papa el cardenal Giovanni de’ Medici, quien adopta el nombre de León X (1475-1521).

12 de septiembre. León X confirma la investidura del reino a Fernando el Católico.

1515

1 de enero. Muere Luis XII, le sucede Francisco I de Valois (1494-1547).

5 de enero. Carlos de Habsburgo (1500-1558), hijo de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, es declarado mayor de edad a los quince años, y asume el gobierno de Flandes como duque de Borgoña.

15 de febrero. Liga entre el papa, el emperador, el Rey Católico, el duque de Milán y los suizos.

13-14 de septiembre. Los franceses, dirigidos por Francisco I, vencen a los suizos en Marignano.

5 de octubre. El duque de Milán, Massimiliano Sforza (1493-1530) se rinde. Los franceses ocupan Milán.

12 de noviembre. Ramón Folch de Cardona, tras años de ausencia pasados al frente de los ejércitos, regresa a Nápoles.

Diciembre. En Bolonia, el papa León X se alía con Francisco I.

1516

23 de enero. Muere Fernando el Católico. Ramón Folch de Cardona asume la regencia en Nápoles en nombre de Carlos de Habsburgo y de su madre Juana.

13 de marzo. Carlos es proclamado rey de Aragón y de Nápoles. La sucesión se produce en Nápoles sin los problemas que aquejaron a los demás reinos.

13 de agosto. Paz de Noyon entre Carlos de Habsburgo y Francisco I. Francisco reconoció momentáneamente la posesión del reino por Carlos, pero a cambio de posponer sus reivindicaciones a un enlace matrimonial hispano-francés, así como de la promesa de revisar la confiscación de bienes a los barones angevinos.

1517

7 de enero. Muere la reina Juana de Aragón, hermana del Rey Católico y viuda de Ferrante I de Nápoles.

1519

12 de enero. Muere el emperador Maximiliano de Habsburgo.

28 de junio. Carlos de Habsburgo es elegido emperador, el quinto de ese nombre.

1521

1 de diciembre. Muere el papa León X.

1522

9 de enero. Es elegido papa el cardenal flamenco Adriano de Utrecht (1459-1523), antiguo preceptor de Carlos V. Adopta el nombre de Adriano VI.

10 de marzo. Ramón Folch de Cardona muere en Nápoles.

20 de mayo. Carlos V nombra virrey de Nápoles a Charles de Lannoy (h. 1487-1527), flamenco.

1523

14 de septiembre. Muere el papa Adriano VI.

20 de octubre. El virrey Lannoy abandona Nápoles para unirse al ejército imperial en Lombardía.

18 de noviembre. El cardenal Giulio de’ Medici es elegido papa y adopta el nombre de Clemente VII (1478-1534).

1524

Octubre. Francisco I regresa a Italia. Los franceses conquistan Milán una vez más. Corre el rumor de que planean la conquista de Nápoles. El ejército imperial se atrinchera en Pavía.

1525

24 de febrero. Batalla de Pavía: las tropas imperiales dirigidas por Charles de Lannoy y Ferdinando Francesco d’Avalos, marqués de Pescara, derrotan y hacen prisionero a Francisco I.

1526

14 de enero. Tratado de Madrid: Francisco I renuncia a todas sus pretensiones en Borgoña e Italia y recupera la libertad.

22 de mayo. Liga de Cognac entre el papa, el rey de Francia, Venecia y Florencia contra Carlos V.

1527

6 de mayo. El ejército imperial, sin paga ni guía, saquea Roma. El papa se encierra en Castel Sant’Angelo.

Junio. Llega a Nápoles el nuevo virrey Hugo de Moncada.

23 de septiembre. Charles de Lannoy muere en Aversa. Hugo de Moncada (1476-1528) le sucedió como virrey interino.

Otoño. El ejército francés vuelve a invadir el reino de Nápoles. Las tropas dirigidas por Odet de Foix, vizconde de Lautrec, invaden el reino sin encontrar casi resistencia e inician el asedio de la ciudad. Parte de la nobleza napolitana se une a los franceses.

1528

28 de abril. Batalla naval de Capo d’Orso: la flota genovesa, aliada con la francesa, derrota a la española. A Hugo de Moncada, muerto en combate, le sucede en el mando Philibert de Châlons, príncipe de Orange (1502-1530).

Con un sorprendente cambio de bando, Andrea Doria y los genoveses se ponen de acuerdo con Philibert de Châlons y se alían con los imperiales, alterando la suerte de la guerra.

Julio. El vizconde de Lautrec muere bajo las murallas de Nápoles. El ejército francés, devastado por la epidemia, abandona el asedio.

Philibert de Châlons es nombrado virrey titular.

Septiembre. El Consejo Colateral ordena el regreso a Nápoles de los que habían huido a causa de la guerra. Comienza la represión sistemática de los rebeldes.

1530

3 de agosto. El reino es confiado al cardenal Pompeo Colonna (1479-1532) como lugarteniente general. Philibert de Châlons muere en combate en Gavinana (Toscana), en el transcurso de la campaña contra la república de Florencia que llevaría a la segunda y definitiva restauración de los Medici. Le sustituyó el cardenal Pompeo Colonna como virrey interino.

6 de agosto. Muere Jacopo Sannazaro, durante muchas décadas protagonista de la vida cultural y artística del reino.

1532

Septiembre. Pedro Álvarez de Toledo, marqués de Villafranca del Bierzo (1484-1553), primer virrey castellano, entra en Nápoles. Su largo virreinato cierra la fase de consolidación de la conquista y abre una nueva era. Pedro de Toledo abandonó la política de alianza con las oligarquías aristocráticas seguida por los virreyes anteriores desde Fernando el Católico, suscitando la oposición de la mayor parte de la nobleza feudal. Su enérgico gobierno en la imposición del orden público y la lucha contra los abusos señoriales le granjearía la imagen historiográfica de «virrey de hierro».

BIBLIOGRAFÍA

Abbamonte *et al.* 2011. Giancarlo Abbamonte *et al.* (coords.), *La battaglia nel Rinascimento meridionale* [actas del congreso, Nápoles y Teggiano, 13-17 de abril de 2010], Roma, Viella (I libri di Viella, 126), 2011.

Abbate 1972. Francesco Abbate, «La pittura napoletana fino all’arrivo di Giorgio Vasari (1544)», en Abbate y Previtali 1972, pp. 831-45 y 884-89.

Abbate 1974. Francesco Abbate, «Problemi della scultura napoletana del 400», en Ernesto Pontieri (dir.), *Storia di Napoli*, t. IV: *Napoli aragonese*, vol. 1, Nápoles, Società Editrice Storia di Napoli, 1974, pp. 447-94.

Abbate 1975. Francesco Abbate, «Paolo degli Agostini», en *Acquisizioni* 1975, pp. 4-7.

Abbate 1977. Francesco Abbate, «Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito», *Prospettiva*, 8 (1977), pp. 48-53.

Abbate 1986. Francesco Abbate, «Appunti su Bartolomé Ordoñez e Diego de Siloe a Napoli e in Spagna», *Prospettiva*, 44 (1986), pp. 27-45.

Abbate 1992. Francesco Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, Donzelli, 1992.

Abbate 2001. Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, vol. 3: *Il Cinquecento*, Roma, Donzelli, 2001.

Abbate 2002. Francesco Abbate (coord.), *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, Ferrara, La Bauta, 2002.

Abbate 2004. Francesco Abbate, «Teggiano», en Abbate *et al.* 2004, pp. 19-51.

Abbate 2006. Franceso Abbate (ed.), *Ottant’anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, 2 vols., Nápoles, Paparo, 2006.

Abbate y Previtali 1972. Francesco Abbate y Giovanni Previtali, «La pittura napoletana del ‘500», en Ernesto Pontieri (dir.), *Storia di Napoli*, t. V: *Il Viceregno*, vol. 2, Nápoles, Società Editrice Storia di Napoli, 1972, pp. 829-911.

Abbate *et al.* 1990. Francesco Abbate *et al.*, *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell’antica Diocesi di Capaccio* [cat. exp. Padula, Certosa di San Lorenzo, julio-octubre de 1990], Nápoles, Electa Napoli, 1990.

Abbate *et al.* 2004. Francesco Abbate *et al.*, *Storia del Vallo di Diano*, vol. IV: *La cultura artística*, Salerno, Pietro Laveglia, 2004.

Abita, Altavilla y Vivarelli 2002. Salvatore Abita, Agata Altavilla y Pia Vivarelli (eds.), *Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata. Palazzo Lanfranchi Matera. Cultura artistica in Basilicata. La pittura di Carlo Levi*, Nápoles, Paparo, 2002.

Abizanda y Broto 1917. Manuel Abizanda y Broto, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, vol. II: *Siglo XVI*, Zaragoza, La Editorial, 1917.

Abulafia 2006. David Abulafia, «Ferdinand the Catholic and the Kingdom of Naples», en Christine Shaw (ed.), *Italy and the European Powers: The Impact of War (1500-1530)*, Leiden, Brill (History of warfare, 38), 2006, pp. 129-58.

Accornero y Laplana 2014. Gabriele Accornero y Josep de C. Laplana (eds.), *Montserrat. Opere maggiori dell’abbazia* [cat. exp. Bard, Forte Bard, 31 de enero-2 de junio de 2014], Bard, Forte di Bard Editore, 2014.

Aceto 2011. Francesco Aceto, «Tino di Camaino a Napoli», en Roberto Bartalini (ed.), *Scultura gotica senese, 1260-1350*, Turín, Società editrice Umberto Allemandi & C. (Itinerari e proposte, 17), 2011, pp. 183-231.

Acquisizioni 1975. *Acquisizioni 1960-1975. Soprintendenza alle Gallerie della Campania*, Nápoles, Società Editrice Napoletana (Mostre e musei, 1), 1975

Agapito y Revilla 1925-28. Juan Agapito y Revilla, «Los restos del retablo mayor de San Benito», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 5 (1925-28), pp. 85-100.

Agosti 1990. Giovanni Agosti (ed.), *Domenico Beccafumi e il suo tempo* [cat. exp. Siena, Chiesa di Sant’Agostino y Palazzo Bindi Sergardi, 16 de junio-4 de noviembre de 1990], Milán, Electa, 1990.

Agosti, Ginzburg y Nova 2013. Barbara Agosti, Silvia Ginzburg y Alessandro Nova (eds.), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550* [actas del congreso, Florencia, Kunsthistorisches Institut, 26-28 de abril de 2012], Venecia, Marsilio (Studi e ricerche. Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 9), 2013.

Agosti y Hirst 1996. Giovanni Agosti y Michael Hirst, «Michelangelo, Piero d’Argenta and the “Stigmatisation of St Francis”», *The Burlington Magazine*, 138, 1123 (1996), pp. 683-84.

Ainaud de Lasarte 1948. Joan Ainaud de Lasarte, «El contrato de Ordóñez para el coro de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI (1948), pp. 375-79.

Aldimari 1691. Biagio Aldimari, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napoletane, come forastiere, così vive, come spente, con le loro Arme; e con un Trattato dell’Arme in generale*, Nápoles, Giacomo Raillard, 1691.

Alfinito 2010. Emilia Alfinito, «La produzione scultorea in epoca rinascimentale nella città di Teggiano e nel Vallo di Diano», en Carlone 2010, pp. 139-55.

Allende-Salazar 1915. Juan Allende-Salazar, «La familia Berruguete (Noticias inéditas)», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VII (1915), pp. 194-98.

Alparone 1984. Giuseppe Alparone, «Quattrocento napoletano. Contributi ad Angiolillo Arcuccio e Cristiano Faffeo», *Arte Cristiana*, LXXII, 703 (1984), pp. 232-37.

Álvarez Quevedo 2014. Juan Álvarez Quevedo (com.), *Eucharistia* [cat. exp. Aranda de Duero (Burgos), Santa María la Real y San Juan, 6 de mayo-10 de noviembre de 2004], Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2014.

Álvarez Quevedo 2019. Juan Álvarez Quevedo (com.), *Angeli* [cat. exp. Lerma (Burgos), Nuestra Señora de la Piedad, San Pedro y Monasterio de la Ascensión de Nuestro Señor, 11 de abril-10 de noviembre de 2019], Lerma, Fundación Las Edades del Hombre, 2019.

Amabile 1968. Francesco Amabile, *Chiese e conventi di Diano (Teggiano)*, Salerno, Cantelmi, 1968.

Amabile 1971. Federico Amabile, *Teggiano «Città Museo» nella Storia e nell’Arte*, Salerno, Edizioni Santos Cantelmi, 1971.

Ambrogì 2018. Marco Ambrogì, «Il Compianto della SS. Pietà di Teggiano. Una suggestiva ipotesi sulla originaria collocazione», XII, 90 (2018), pp. 6-8.

Ammirato 1580. Scipione Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane di Scipione Ammirato parte prima*, Florencia, Giorgio Marescotti, 1580.

Andrachuk 1994a. Gregory P. Andrachuk, «*Questión de amor*: Clues to Autorship», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXI, 3 (1994), pp. 329-38.

Andrachuk 1994b. Gregory P. Andrachuk, «*Questión de amor*: More Clues to Autorship», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXI, 4 (1994), pp. 423-40.

Andrachuk 2006. Gregory P. Andrachuk (ed.). *Questión de amor*, Bristol, HiPLAN y University of Bristol, 2006.

Andrachuk 2011. Gregory P. Andrachuk, «Alonso de Cardona: “Trovaba en verso castellano e escribía bien”», *eHumanista*, 17 (2011), pp. 540-60. Accesible en https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume17/23%20ehumanista17.andrachuk.pdf.

Andrei 1871. Pietro Andrei, *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolommeo Ordognes spagnolo [...]: memorie estratte da documenti inediti*, Massa, C. Frediani, 1871.

Angelelli y De Marchi 1991. Walter Angelelli y Andrea G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milán, Electa, 1991.

Angelini 2005. Alessandro Angelini, «Pinturicchio e i suoi: dalla Roma dei Borgia alla Siena dei Piccolomini e dei Petrucci», en Alessandro Angelini (dir.), *Pio II e le arti: la riscoperta dell’antico da Federighi a Michelangelo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 483-554.

Angulo Íñiguez 1956. Diego Angulo Íñiguez, «Pinturas del siglo xvi en Toledo y Cuenca», *Archivo Español de Arte*, XXIX, 113 (1956), pp. 43-58.

Antologia di restauri 1982. *Un’antologia di restauri. 50 opere d’arte restaurate dal 1974 al 1981* [cat. exp. Roma, Galleria Nazionale d’Arte Antica, 18 de mayo-31 de julio de 1972], Roma, De Luca, 1982.

Arbace, Capobianco y Pastorelli 1986. Lucia Arbace, Fernanda Capobianco y Rita Pastorelli (eds.), *Museo della Certosa di San Martino. Il Quarto del Priore*, Nápoles, Sergio Civita, 1986.

Arcangeli 1926. D. Arcangeli, «Due ritratti del Pontano», en *In onore di Giovanni Pontano: ricorrendo il V centenario della sua nascita*, Spoleto, Premiata Tipografia dell’Umbria, 1926 (suplemento de las *Atti dell’Accademia Spoletina*), pp. 17-20.

Arias Martínez 2005. Manuel Arias Martínez, «Las claves iconográficas del retablo de San Benito el Real, de Alonso Berruguete», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 9 (2005), pp. 13-27.

Arias Martínez 2010. Manuel Arias Martínez, «El retablo de los Magos, en la iglesia vallisoletana de Santiago y Alonso Berruguete: relaciones y préstamos», en *Conocer Valladolid*.

III Curso de Patrimonio Cultural, 2009-2010, Valladolid, Ayuntamiento, 2010, pp. 115-26.

Arias Martínez 2011. Manuel Arias Martínez, *Alonso Berruguete: Prometeo de la escultura*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 2011.

Arias Martínez 2013. Manuel Arias Martínez, «Alonso Berruguete, sperimentazione e “maniera” a cavallo tra l’Italia e la Spagna», en Mozzati y Natali 2013, pp. 168-79.

Arias Martínez 2014. Manuel Arias Martínez, «Un nuevo Cristo a la columna de Diego de Siloe», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 49 (2014), pp. 9-19.

Arias Martínez 2015. Manuel Arias Martínez, «Un *Llanto sobre Cristo muerto* de Alonso Berruguete», *Ars Magazine*, 27 (2015), pp. 62-73.

Arias Martínez 2017a. Manuel Arias Martínez, «Alonso Berruguete, criado de Francisco de los Cobos: una carta a María de Mendoza y la tasación del retablo de San Benito el Real de Valladolid», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 52 (2017), pp. 23-34.

Arias Martínez 2017b. Manuel Arias Martínez (dir.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana* [cat. exp. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 5 de julio-5 de noviembre de 2017], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.

Arias Martínez 2017c. Manuel Arias Martínez, «La luz de la Antigüedad en Roma», en Arias Martínez 2017b, pp. 90-129.

Arias Martínez 2017d. Manuel Arias Martínez, «Sarcófagos y lecciones», en Arias Martínez 2017b, pp. 130-53.

Arias Martínez 2019a. Manuel Arias Martínez, «De sillerías corales contemporáneas a la segoviana del Parral: una aproximación a la de San Benito el Real de Valladolid», en Juan María Cruz Yábar (coord.), *Escultura del tiempo de los Austrias: Jornada de Estudio, Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, pp. 12-33.

Arias Martínez 2019b. Manuel Arias Martínez, «Ecos hispanos de la Madonna Dudley o la vigencia de Donatello», en Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel (dirs.), *Imbricaciones: paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, Madrid, Sílex, 2019, pp. 91-108.

Arias Martínez 2019c. Manuel Arias Martínez, «Master of the *Retablo*», en Dickerson y McDonald 2019, pp. 86-115.

Arias Martínez y Luna Moreno 1995. Manuel Arias Martínez y Luis Luna Moreno, *Museo Nacional de Escultura*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

Arias Martínez, Hernández Redondo y Sánchez del Barrio 2004. Manuel Arias Martínez, José Ignacio Hernández Redondo y Antonio Sánchez del Barrio, *Medina del Campo. Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2004 (2.ª ed.).

Armes, gravures anciennes 2003. *Armes, gravures anciennes, dessins et aquarelles, tableaux anciens et du XIX^e siècle, Extrême-Orient, céramique, objets d’art, mobilier* [cat. de subasta, París, Drouot-Richelieu, 14 de noviembre de 2003], París, 2003.

Aronberg Lavin 1955. Marilyn Aronberg Lavin, «Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism», *The Art Bulletin*, XXXVII (1955), pp. 85-101.

Aronberg Lavin 1961. Marilyn Aronberg Lavin, «Giovannino Battista: a Supplement», *The Art Bulletin*, XLIII (1961), pp. 319-26.

Arslan 1928. Walt Arslan, «Relazione di una missione artistica in Basilicata», en *Campagne della Società Magna Grecia (1926 e 1927)*, Roma, Cugiani, 1928, pp. 6-90.

Arslan 1938. Walt Arslan, «Quattro piccoli contributi», *Critica d'arte*, III, 14 (1938), pp. 75-79.

Arte francese 1967. *Arte francese a Napoli* [cat. exp. Nápoles, Palazzo Reale, mayo-septiembre de 1967], Nápoles, Berisio, 1967.

Arte y cultura 1992. *Arte y cultura en torno a 1492. Exposición Universal de Sevilla 1992*, Sevilla, Sociedad Estatal para la Exposición Universal, 1992.

Ascher 2006. Yonni Ascher, «Politics and Commemoration in Renaissance Naples: The Case of Caterina Pignatelli», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69 (2006), pp. 145-68.

Asta di dipinti antichi 1974. *Asta di dipinti antichi e oggetti d'antiquariato* [cat. de subasta, Roma, Finarte, 7-8 de mayo de 1974], Milán, Finarte, 1974.

Aurigemma y Furiani 2001. Maria Giulia Aurigemma y Massimo Furiani, *Il museo dell'Abbazia di Montecassino. Arte, storia e tradizioni*, Roma, Palombi, 2001.

Ávila 1984. Ana Ávila, «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo xvi a través de estampas», *Archivo Español de Arte*, LVII, 225 (1984), pp. 58-88.

Ávila 1985. Ana Ávila, «Influencia de Rafael en la pintura española del siglo xvi a través de los grabados», en Mena Marqués 1985, pp. 43-53.

Ávila 1987. Ana Ávila, «Notas sobre el *Descendimiento* de Pedro Machuca», *Boletín del Museo del Prado*, VIII, 24 (1987), pp. 151-60.

Ávila 2012. Ana Ávila, «*La Virgen con el Niño y las Almas del Purgatorio* de Pedro Machuca y su vinculación italiana», *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 338 (2012), pp. 125-45.

Avino 1987. Luigi Avino, «L'Arte di Andrea Sabatini nel suo tempo», en *Andrea Sabatini e la sua terra* [actas del congreso, Baronissi, Acquamela y Padula, 1986], Salerno, Tip. Europa, 1987, pp. 67-80.

Avril 1984. François Avril (com.), *Dix siècles d'enluminure italienne (vii^e-xvi^e)* [cat. exp. París, Bibliothèque nationale, Galerie Mazarine, 8 de marzo-30 de mayo de 1984], París, Bibliothèque nationale, 1984.

Azcárate 1958. José María de Azcárate, *Escultura del siglo xvi*, vol. XIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus-Ultra, 1958.

Azcárate 1963. José María de Azcárate, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*, Valladolid, Dirección General de Bellas Artes, 1963.

Bacchi 1996. Andrea Bacchi, «Ancora su Pedro Fernández a Napoli», *Nuovi Studi*, I, 2 (1996), pp. 11-19.

Bade de Asche 2013. Josse Bade de Asche, «Notas previas a Terencio», trad. de José Manuel Ruiz Vila, en Torres Naharro 2013, pp. 995-1082.

Baker-Bates 2015. Piers Baker-Bates, «“Grecia Capta Ferum Victorem Coepit”: Spanish Patrons and Italian Artists», en Baker-Bates y Pattenden 2015, pp. 127-52.

Baker-Bates y Pattenden 2015. Piers Baker-Bates y Miles Pattenden (eds.), *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy. Images of Iberia*, Farnham-Burlington, Taylor & Francis Group, 2015.

Ballarin [1987] 2010. Alessandro Ballarin, «Riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo-Bramantino» [1987], en Ballarin 2010, vol. I, pp. 46-64.

Ballarin [1996-2000] 2010. Alessandro Ballarin, «Ritorno su Fernández, Francesco Napoletano e Boltraffio» [1996-2000], en Ballarin 2010, vol. I, pp. 676-702.

Ballarin [1998] 2010. Alessandro Ballarin, «Ancora su Pedro Fernández: scioglimento di alcune riserve» [1998], en Ballarin 2010, vol. I, pp. 587-88.

Ballarin 2010. Alessandro Ballarin, con la colaboración de Marialucia Menegatti y Barbara Maria Savy, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*, 4 vols., Verona, Edizioni dell'Aurora (Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 7), 2010.

Ballarin 2017. Alessandro Ballarin, «Raffaello 1511-1514: “Molto ancora resta da scoprire a proposito dell’attitudine di Raffaello verso la natura”», en Antonio Paolucci, Barbara Agosti y Silvia Ginzburg Carignani (eds.), *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, Ciudad del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 41-53.

Bambach 2019. Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, 4 vols., New Haven y Londres, Yale University Press, 2019.

Barbagallo 1975. Francesco Barbagallo, *sub voce* «Cappelli, Raffaele», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 730-31. Accesible en https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-cappelli_%28Dizionario-Biografico%29/.

Barbatelli 2017. Nicola Barbatelli, «Itinerari degli insegnamenti di Leonardo tra Roma, Napoli e Messina», en Barbatelli y Melani 2017, pp. 61-89.

Barbatelli y Melani 2017. Nicola Barbatelli y Margherita Melani (eds.), *Leonardo a Donnaregina. I «Salvator Mundi» per Napoli* [cat. exp. Nápoles, Museo Diocesano, 12 de enero-30 de marzo de 2017], Poggio a Caiano, CB Edizioni; Roma, Elio de Rosa, 2017.

Barbuto 2011. Gennaro Maria Barbuto, «Il Gran Capitano nelle opere di Machiavelli e Guicciardini», en Abbamonte *et al.* 2011, pp. 407-19.

Barocchi 1992. Paola Barocchi (ed.), *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo* [cat. exp. Florencia, Casa Buonarroti, 30 de junio-19 de octubre de 1992], Cinisello Balsamo, Silvana, 1992.

Barocchi y Gaeta Bertelà 2005. Paola Barocchi y Giovanna Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, vol. II.3: *Il cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere, 1621-1666*, Florencia, Spes, 2005.

Barral i Altet 1992. Xavier Barral i Altet (ed.), *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 27 de julio-30 de noviembre de 1992], Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya (Catàlegs Generals dels Fons del MNAC, 1), 1992.

Barreto 2011. Joana Barreto, «Le Miroir exemplaire brisé: la première guerre d’Italie dans la *Cronaca napoletana figurata* de Ferraiolo», en Abbamonte *et al.* 2011, pp. 363-75.

Barreto 2012. Joana Barreto, «Il diritto all’immagine nella Napoli aragonese: i ritratti di Pontano e Sannazaro», *California Italian Studies*, III, 1 (2012), pp. 1-28. Accesible en https://escholarship.org/uc/item/1t29z5rr.

Barreto 2016. Joana Barreto, «“*Graecia capta ferum victorem cepit*”: les Aragon de Naples et leur mémoire en Europe», en Jean-Marie Le Gall (ed.), *La Défaite à la Renaissance*, Ginebra, Droz, 2016, pp. 185-242.

Barroero 1992. Liliana Barroero, *Dipinti italiani dal xv al xix secolo del Museo di Montserrat*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.

Bartalini 1990. Roberto Bartalini, «Domenico Beccafumi, 1513-1518», en Agosti 1990, pp. 84-125.

Bartoschek 2001. Gerd Bartoschek, «Die Residenz und ihre Gemäldesammlung», en Gerd Bartoschek e Iris Berndt (eds.), *Zeit der Markgrafen. Die Hohenzollern von Brandenburg-Schwedt*

[cat. exp. Schwedt, Stadtmuseum, 10 de junio de 2001-13 de enero de 2002], Schwedt, Stadtmuseum, 2001, pp. 28-41.

Bassegoda i Hugas y Antich i Martí 1989. Bonaventura Bassegoda i Hugas y Berta Antich i Martí, «Observaciones sobre la arquitectura del Retablo de Santa Elena y sobre la arquitectura del grabado», *D'Art*, 15 (1989), pp. 123-34.

Beer 2003. Marina Beer, «Rappresentare se stessi nella letteratura italiana della prima metà del Cinquecento. Appunti sulle poetesse», *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée*, CXV, 1 (*Répresentation et identité en Italie et en Europe [xv^e-xix^e siècles]*), 2003, pp. 89-106.

Beltran 1995. Vicenç Beltran, «Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», *Cultura Neolatina*, LV, 3-4 (1995), pp. 233-65.

Beltran 2000. Vicenç Beltran, «La reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (coords.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* [Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 22-26 de septiembre de 1999], Santander, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 353-64.

Benito Doménech y Sricchia Santoro 1998. Fernando Benito Doménech y Fiorella Sricchia Santoro (eds.), *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo* [cat. exp. Florencia, Casa Buonarroti, 19 de mayo-30 de julio de 1998], Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.

Bentley 1987. Jerry H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

Bentley 1995. Jerry H. Bentley, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Nápoles, Guida, 1995 (1.ª ed. en inglés: Princeton, 1987).

Berenson 1932. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford, Clarendon Press, 1932.

Berenson 1936. Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle opere con un indice dei luoghi*, Milán, Hoepli, 1936.

Berenson 1968. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, 3 vols., Nueva York, Phaidon, 1968.

Berg-Sobré 1989. Judith Berg-Sobré, *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1300-1500*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.

Bernardini y Bussagli 2011. Maria Grazia Bernardini y Marco Bussagli (eds.), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello* [cat. exp. Roma, Fondazione Roma, Museo di Palazzo Sciarra, 25 de octubre de 2011-12 de febrero de 2012], Milán, Electa, 2011.

Bertacchi 1985. Laura Bertacchi, «Pietro Ispano e il Polittico di S. Maria di Bressanoro», *Arte Cristiana*, LXXIII, 707 (1985), pp. 71-82.

Bile y Liberato 2014. Umberto Bile y Marco Liberato (eds.), *Il monumento nazionale dei Girolamini*, Nápoles, De Rosa, 2014.

Bindi 1881. Vincenzo Bindi, *Gli Acquaviva letterati: notizie biografiche e bibliografiche, con note e documenti illustrativi*, Nápoles, Mormile, 1881.

Bisceglia 2013. Anna Bisceglia, «Roma e gli spagnoli agli inizi del Cinquecento: la Sistina, Raffaello, le Logge vaticane», en Mozzati y Natali 2013, pp. 107-19.

Bisceglia 2021. Anna Bisceglia, «Qualche considerazione sulle abbazie meridionali, tra Cava, Montecassino e i santi Severino e Sossio», en Nova y Periti 2021, pp. 243-59.

Bolaños Atienza 2009. María Bolaños Atienza (dir.), *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección / collection*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

Bologna 1950. Ferdinando Bologna, «Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli», en Bologna y Causa 1950, pp. 153-73.

Bologna 1955a. Ferdinando Bologna, «Altobello Melone», *The Burlington Magazine*, 97 (1955), pp. 240-50.

Bologna 1955b. Ferdinando Bologna (ed.), *Opere d'arte nel salernitano dal xii al xviii secolo* [cat. exp. Salerno, Duomo, septiembre de 1954-septiembre de 1955], Nápoles, Soprintendenza alle Gallerie della Campania, 1955.

Bologna 1955c. Ferdinando Bologna, «Contributi alla conoscenza dell’arte in Campania, con particolare riguardo al salernitano», en Bologna 1955b, pp. 9-70.

Bologna 1956. Ferdinando Bologna, «Ricordi di un “Cristo morto” del Mantegna», *Paragone*, VII, 75 (1956), pp. 56-61.

Bologna 1959. Ferdinando Bologna, *Roviale spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959.

Bologna 1977. Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nápoles, Società Napoletana di Storia Patria, 1977.

Bologna 1988-89. Ferdinando Bologna, «Un’aggiunta a Pedro Machuca, l’iconografía di “Gesù bambino porta-croce” e la tomba Bonifacio di Bartolomé Ordóñez a Napoli», *Prospettiva*, 53-56 (1988-89), pp. 353-61.

Bologna 1991. Ferdinando Bologna, «Introduzione», en Putaturo Murano y Perriccioli Saggese 1991, pp. 19-25.

Bologna 2001. Ferdinando Bologna, «Natività e Flagellazione. Museo Capitolare. Atri», en Luisa Franchi dell’Orto (dir.), *Dalla Valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, vol. V.1 de *Documenti dell’Abruzzo teramano*, Pescara, CARSA, 2001, pp. 407-18.

Bologna y Causa 1950. Ferdinando Bologna y Raffaello Causa (eds.), *Sculture lignee nella Campania* [cat. exp. Nápoles, Palazzo Reale, 1950], Nápoles, Stabilimento Tipografico Giuseppe Montanino, 1950.

Borghini *et al.* 2020. Stefano Borghini *et al.* (eds.), *Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche* [cat. exp. Roma, Domus Aurea, 23 de junio de 2021-3 de abril de 2022], Milán, Electa, 2020.

Borrelli 1970. Gennaro Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma, De Luca y D’Agostino, 1970.

Borzelli 1924. Angelo Borzelli, *Gerolamo Santacroce, scultore napolitano del Cinquecento*, Nápoles, M. Marzano, 1924.

Bosch i Ballbona 2017. Joan Bosch i Ballbona, «Bartolomé Ordóñez: una poderosa inventiva», en Gaeta 2017b, pp. 107-26.

Bosch i Ballbona y Garriga i Riera 1998. Joan Bosch i Ballbona y Joaquim Garriga i Riera (eds.), *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle xvi: el bisbat de Girona* [cat. exp. Girona, Museu d’Art, noviembre de 1998-abril de 1999], Girona, Museu d’Art, 1998.

Boskovits 2011. Miklós Boskovits (ed.), *The Alana Collection: Italian Paintings and Sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century*, Florencia, Centro Di, 2011.

Boubli 1994. Lizzie Boubli, «“Magnifico mastre Alonso Berruguete”: introduction à l’étude de son œuvre graphique», *Revue de l’Art*, CIII (1994), pp. 11-32.

Boubli 2002. Lizzie Boubli, *Inventaire général des dessins: école espagnole, xvii^e-xviii^e siècle*, París, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Boubli 2013. Lizzie Boubli, «Studio e invenzione: Pedro Machuca e Alonso Berruguete, disegnatori tra Italia e Spagna», en Mozzati y Natali 2013, pp. 147-55.

Braca 2001. Antonio Braca, «Rinascimento e Manierismo a Salerno», en Augusto Placanica (ed.), *Storia di Salerno*, vol. II: *Salerno in età moderna*, Pratola Serra, Elio Selino Editore, 2001, pp. 233-47.

Braca 2004a. Antonio Braca, «Presenze artistiche a Padula tra medioevo ed età moderna», en Abbate *et al.* 2004, pp. 155-81.

Braca 2004b. Antonio Braca, *Vicende artistiche fra Napoli e la Costa d'Amalfi in Età Moderna*, Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, 2004.

Braca 2010. Antonio Braca, «Fondazione e patrimonio artistico del convento della SS. Pietà di Teggiano fra xv e xvi secolo», en Carlone 2010, pp. 157-74.

Braudel 1981. Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, 2 vols., Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (2.ª ed.).

Bremenkamp 2020. Adrian Bremenkamp, «Il concetto d’imitazione nella lettera di Pietro Summonte (1524): la pittura fiamminga e la costruzione di un’identità culturale napoletana aragonese», en D'Agostino *et al.* 2020, vol. II.1, pp. 599-617.

Briganti 1988. Giuliano Briganti (ed.), *La pittura in Italia: il Cinquecento*, 2 vols., Milán, Electa, 1988.

Brown 1998. Jonathan Brown, *Painting in Spain, 1500-1700*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998.

Brunetti 2006. Oronzo Brunetti, *A difesa dell'Impero. Pratica architettonica e dibattito teorico nel Viceregno di Napoli nel Cinquecento*, Galatina, Mario Congedo, 2006.

Bruquetas Galán 2007. Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007 (2.ª ed.).

Buccaro y Capano 2017. Alfredo Buccaro y Francesca Capano, «Repertorio delle immagini storiche», en Aldo Aveta (ed.), *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione*, Nápoles, Artstudiopaparo (Frequenze, 3), 2017, pp. 365-415.

Buendía Muñoz 1980. José Rogelio Buendía Muñoz, «Pintura del Renacimiento», en Santiago Sebastián, María Concepción García Gainza y José Rogelio Buendía, El Renacimiento, Madrid, Alhambra (Historia del Arte Hispánico, 3), 1980, pp. 197-302.

Buganza 2021. Stefania Buganza, «Gli *Angeli cantori e suonatori* di Bernardo Zenale: testimonianze di un cantiere d'eccezione nella Milano di inizio Cinquecento», en Cristina Quattrini (ed.), *La musica degli angeli. Bernardo Zenale e la cantoria di Santa Maria di Brera: un dono, un ritorno*, Venecia, Marsilio, 2021, pp. 52-75.

Butterfield 2004. Andrew Butterfield (ed.), *Italian Renaissance Sculpture* [cat. exp. Nueva York, Salander-O'Reilly Galleries, 3 de noviembre de 2004-8 de enero de 2005], Nueva York, Salander-O'Reilly Galleries, 2004.

Caglioti 2001. Francesco Caglioti, «Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fiorentino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia», en Di Giampaolo, Saccomani y Gregori 2001, pp. 109-46.

Caglioti 2015. Francesco Caglioti, *Nuove aggiunte al corpus «di Cesare Quaranta» e il problema di Matteo Pellizzone da Milano (Matteo Lombardo)*, en Marilisa Morrone (ed.), *Santa Severina incontra*, Gioiosa Ionica, Corab, 2015, pp. 107-29.

Caglioti 2016. Francesco Caglioti, *La «connoisseurship» della scultura rinascimentale: esperienze e considerazioni di un «romanista» mancato*, en Stefan Albl y Alina Aggujaro (eds.), *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, Roma, Artemide, 2016, pp. 125-52.

Caglioti 2020. Francesco Caglioti, «In morte dei re aragonesi: genesi, contesto e destino del *Sepolcro* di Guido Mazzoni in Monteoliveto a Napoli», en D'Agostino *et al.* 2020, vol. II.1, pp. 523-42.

Caglioti y Hyerace 2009. Francesco Caglioti y Luigi Hyerace, «Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelveterè», en Alessandra Anselmi (ed.), *La Calabria del viceregno spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, Roma, Gangemi, 2009, pp. 337-85.

Camón Aznar 1970. José Camón Aznar, *La pintura española del siglo xvi*, vol. 24 de *Summa Artis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

Camón Aznar 1980. José Camón Aznar, *Alonso Berruguete*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

Campos Pallarés 2021. Liliana Campos Pallarés, *Pedro Machuca en Italia y en España: su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos*, Jaén, Universidad de Jaén, 2021.

Candeira Pérez 1945. Constantino Candeira Pérez, *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Valladolid, 1945.

Cantalicio [1506] 1595. Giovanni Battista Cantalicio, *Le historie de Monsig. Gio. Battista Cantalicio [...] delle guerre fatte in Italia da Consalvo Ferrando di Aylar, di Cordova, detto il gran Capitano, tradotte in lingua tosgana dall'Incognito Academico Cosentino* [1506], Cosenza, Luigi Castellano, 1595.

Capaccio 1634. Giulio Cesare Capaccio, *Il forastiero*, Nápoles, Gio. Domenico Roncagliolo, 1634.

Capecelatro 1849. Francesco Capecelatro, *Degli annali della città di Napoli. Parte due (1631-1640)*, Nápoles, Tipografia di Reale, 1849.

Cappelli 2016. Guido M. Cappelli, *Maiestas. Politica e pensiero politico nella Napoli aragonese (1443-1503)*, Roma, Carocci (Biblioteca di testi e studi, 1097), 2016.

Caravaggi 2014. Giovanni Caravaggi, «La *Nao de amor* del Comendador Juan Ram de Escrivá», en Giovanni Caravaggi, *Agua secreta: studi del maestro sulla tradizione lirica iberica raccolti per il suo ottantesimo compleanno*, Pavía, Ibis, 2014, pp. 173-87.

Caravita 1869-70. Andrea Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, 3 vols., Montecassino, Tipi della Badia, 1869-70.

Carbonell i Buades 2000-1. Marià Carbonell i Buades, «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, 5 (2000-1), pp. 117-47.

Carbonell i Buades 2017. Marià Carbonell i Buades, «Gregorio Pardo, Burgensi sculptori clarissimo: una hipótesis italiana para el hijo de Maestre Felipe», en Gaeta 2017b, pp. 127-50.

Carbonell i Buades 2019. Marià Carbonell i Buades, *Bartolomé Ordóñez i l'obra renaixentista del cor de la catedral de Barcelona*, Barcelona, Santa Iglesia Catedral Basílica de Barcelona, 2019.

Carlone 2010. Carmine Carlone (dir.), *Diano e l'assedio del 1497* [actas del congreso de estudios, Teggiano, 8-9 de septiembre de 2007], Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2010.

Carminati 1994. Marco Carminati, *Cesare da Sesto. 1477-1523*, Milán, Jandi Sapi, 1994.

Casadei y Farinella 2017. Alberto Casadei y Vincenzo Farinella, «Il Parnaso di Raffaello: criptoritratti di poeti moderni e ideologia pontificia», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 123 (2017), pp. 59-72

Casanova 1976. Maria Letizia Casanova (ed.), *Arte a Gaeta. Dipinti dal xii al xviii secolo* [cat. exp. Gaeta, Museo di Palazzo De Vio, agosto-octubre de 1976], Florencia, Centro Di, 1976.

Casciario 2000. Raffaele Casciario, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milán, Skira, 2000.

Casciario 2015. Raffaele Casciario, «Prima del legno: Alonso Berruguete in Italia tra pittura e cartapesta», en Leone de Castris 2015c, pp. 35-42.

Castillo 1511. Hernando del Castillo (comp.), *Cancionero general de muchos y diversos autores*, Valencia, Cristóbal Koffman, 1511.

Castillo 1514. Hernando del Castillo (comp.), *Cancionero general de muchos y diversos auctores. Otra vez ympresso, emendado y corregido por el mismo autor con adición de muchas y muy escogidas obras*, Valencia, Jorge Costilla, 1514.

Castillo-González Cuenca 2004. Hernando del Castillo (comp.), *Cancionero general*, ed. de Joaquín González Cuenca, 5 vols., Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Critica, 26), 2004.

Catalani 1845-53. Luigi Catalani, *Le chiese di Napoli. Descrizione storica ed artistica*, 2 vols., Nápoles, Tipografia fu Migliaccio, 1845-53.

Catalano 2015. Dora Catalano, «Il cardinale Antonio Carafa e la sua cappella in San Domenico Maggiore a Napoli», en Alessandro Zuccari (ed.), *Scipione Pulzone e il suo tempo* [actas de la jornada de estudios, Roma, Sapienza Università Di Roma, 20 de febrero de 2014], Roma, De Luca (Arte e storia, 1), 2015, pp. 157-69.

Catalano et al. 2019. Dora Catalano *et al.* (eds.), *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500* [cat. exp. Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 de abril-19 de agosto de 2019], Nápoles, Arte’m, 2019.

Causa 1953. Raffaello Causa (ed.), *III Mostra di restauri* [cat. exp. Nápoles, Museo di San Martino, 20 de diciembre de 1953-20 de marzo de 1954], Nápoles, 1953.

Causa 1957. Raffaello Causa, *Pittura napoletana dal xv al xix secolo*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1957.

Causa 1973. Raffaello Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Nápoles, Di Mauro, 1973.

Cecchi y Naldi 2019. Alessandro Cecchi y Riccardo Naldi (eds.), *Sandro Botticelli. Compianto sul Cristo morto* [cat. exp. Nápoles, Gallerie d'Italia-Palazzo Zevallos Stigliano, 22 de junio-29 de septiembre de 2019], Venecia, Marsilio, 2019.

Celano 1692. Carlo Celano, *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri, date dal canonico Carlo Celano Napoletano*, 10 vols., Nápoles, Stamperia di Giacomo Raillard, 1692.

Celano 1792. Carlo Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per gli signuri forastieri, divise in dieci giurnate*, 4 vols., Nápoles, a spese di Salvatore Palermo, 1792.

Celano-Chiarini 1856-60. Carlo Celano, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli [...] con aggiunzioni [...] per cura del Cav. Giovanni Battista Chiarini*, 5 vols., Nápoles, 1856-60.

Cerullo 2020. Antonia Cerullo, «I libri corali conservati a Montecassino in età moderna e la committenza Squarcialupi, Censimento e catalogazione», tesis doctoral, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, 2020.

Checa Cremades 1992. Fernando Checa Cremades (com.), *Reyes y mecenas: los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* [cat. exp. Toledo, Museo de Santa Cruz, 12 de marzo-31 de mayo de 1992], Madrid, Ministerio de Cultura y Electa España, 1992.

Christiansen y Weppelmann 2011. Keith Christiansen y Stefan Weppelmann (eds.), *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini* [cat. exp. Berlín, Bode-Museum, 25 de agosto-20 de noviembre de 2011; Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 21 de diciembre de 2011-18 de marzo de 2012], New Haven y Londres, The Metropolitan Museum of Art, 2011.

Ciardi Duprè 1968. Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, «Sull’attività italiana di Alonso Berruguete scultore», *Comentari*, XIX, 1-2 (1968), pp. 111-36.

Clifford, Dick y Weston-Lewis 1994. Timothy Clifford, John Dick y Aidan Weston-Lewis, *Raphael. The Pursuit of Perfection* [cat. exp. Edimburgo, National Galleries of Scotland, 5 de mayo-10 de julio de 1994], Edimburgo, National Galleries of Scotland, 1994.

Cobos Guerra 2004. Fernando Cobos Guerra, «El arte de la guerra y la fortificación de transición», en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España* [cat. exp. Valencia, Museo del Siglo xix, 15 septiembre-15 de noviembre de 2004], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 303-12.

Coliva 2006. Anna Coliva (ed.), *Raffaello da Firenze a Roma* [cat. exp. Roma, Galleria Borghese, 19 de mayo-27 de agosto de 2006], Milán, Skira, 2006.

Colombás, Sansegundo y Cunill 1954. García M. Colombás, León M. Sansegundo, Odilon M. Cunill, *San Benito, su vida y su regla*, Madrid, La Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos, 115), 1954.

Comendador Escrivá-Ravasini 2008. Comendador Escrivá, *Poesie*, ed. de Ines Ravasini, Viareggio, Mauro Baroni, 2008.

Comes-Puiggari 1878. Pere Joan Comes, *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altes parts. Format per Pere Joan Comes en 1583 y recóndit en lo Arxiu del Excelentíssim Ajuntament*, ed. de Joseph Puiggari, Barcelona, La Renaixensa, 1878.

Company 1992. Ximo Company, «La pintura del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (1470-1523)», en Checa Cremades 1992, pp. 151-76.

Conceição 2022. Margarida Tavares da Conceição, «Francisco de Holanda’s Drawings and Words: Fortification, Architecture and Urban Design», *RIHA Journal*, 0271 (2022). https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86933.

Condorelli 1966. Adele Condorelli, «Problemi di pittura valenzana», *Commentari*, XVII (1966), pp. 112-28.

Correra 1904. Luigi Correra, «Il Castel Nuovo di Napoli da un disegno inedito di Francisco de Hollanda», *Napoli Nobilissima*, s. I, XIII, 5-6 (1904), pp. 85-86.

Cortijo Ocaña 2020. Antonio Cortijo Ocaña, «Torres Naharro, precursor teatral: tinelo, soldadesca y otras cuestiones», en Sánchez García y Mondola 2020, pp. 145-69.

Cosenza 1899. Giuseppe Cosenza, «La chiesa e il convento di S. Pietro Martire. I. La regione Calcalavia. La fondazione e la chiesa angioina», *Napoli Nobilissima*, s. I, VIII, 10 (1899), pp. 154-57.

Cosenza 1900. Giuseppe Cosenza, «La chiesa e il convento di S. Pietro Martire. IV. La chiesa moderna», *Napoli Nobilissima*, s. I, IX, 4 (1900), pp. 58-63.

Criado Mainar 1996. Jesús Criado Mainar, *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón: pintura y escultura (1540-1580)*, Tarazona, Institución Fernando el Católico, 1996.

Croce 1917. Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Gius. Laterza & Figli (Scritti di storia letteraria e politica, 8), 1917.

Croce 1925. Benedetto Croce, *Storia del regno di Napoli*, Bari, Laterza (Scritti di storia letteraria e politica, 19), 1925.

Croce 1949. Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Gius. Laterza & Figli (Scritti di storia letteraria e politica, 8), 1949 (4.^a ed. rev. y aum.).

Croce 1992. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli: dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, ed. de Giuseppe Galasso, Milán, Adelphi, 1992.

Croce 2007. Benedetto Croce, *España en la vida italiana del Renacimiento*, Sevilla, Renacimiento, 2007.

Crowe y Cavalcaselle 1871. Joseph. A. Crowe y Giovan Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, 2 vols., Londres, Murray, 1871.

Crowe y Cavalcaselle 1882-85. Joseph. A. Crowe y Giovan Battista Cavalcaselle, *Raphael: His Life and Works*, 2 vols., Londres, John Murray, 1882-85.

Dacos 1971. Nicole Dacos, «La Bible de Raphael (quelques observations sur le programme et sur les auteurs des fresques)», *Paragone*, XXII, 253 (1971), pp. 11-36.

Dacos 1977. Nicole Dacos, *Le logge di Raffaelo. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1977.

Dacos 1984. Nicole Dacos, «Pedro Machuca en Italie», en *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milán, Electa, 1984, vol. II, pp. 332-61.

Dacos 1985. Nicole Dacos, «Alonso Berruguete dans l’atelier de Raphael», *Arte Cristiana*, 73 (1985), pp. 245-57.

Dacos 1986. Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato, 1986 (2.^a ed.).

Dacos 2012. Nicole Dacos, *Voyage à Rome. Les artistes européens au xvi^e siècle*, Bruselas, Fonds Mercator, 2012.

D’Agostino et al. 2020. Guido D’Agostino *et al.* (eds.), *La Corona d'Aragona e l'Italia. Atti del XX Congresso di Storia della Corona d'Aragona* (Roma y Nápoles, 4-8 de octubre de 2017), Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo (Nuovi studi storici, 119), 2020.

D’Agostino di Duccio 2012. *D’Agostino di Duccio à Caffieri* [cat. exp. París, Galerie Charles Rattton & Guy Ladrière, 12-22 de septiembre de 2012], París, Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière, 2012.

D’Albo 2017. Odette D’Albo, «Un’Adorazione dei pastori per Pedro Fernández», en Natale 2017, pp. 415-25.

D’Aloisio 1843. Aniello D’Aloisio, *Notamento ed estimazione della quadreria del fu sig. Giacomo Lazzari fatta dal pittore sig. D. Aniello D’Aloisio*, Nápoles, Stamperia del Fibreno, 1843.

D’Aniello 1986. Antonia D’Aniello, «Agostino Tesauro», en Previtali 1986a, pp. 270-73.

D’Aniello 1989. Antonia D’Aniello, *Pietro Buono. Visione di sant’Eustachio*, folleto de la exposición con motivo de la adquisición de la pintura, [Salerno, 1989].

De Blasi y Varvaro 1988. Nicola De Blasi y Alberto Varvaro, «Napoli e l'Italia meridionale», en Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II.1: *L’età moderna*, Turín, Einaudi, 1988, pp. 235-325.

De Divitiis 2010. Bianca De Divitiis, «Giovanni Pontano and His Idea of Patronage», en Maria Beltramini y Caroline Elam (eds.), *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. 107-31.

De Divitiis 2013. Bianca De Divitiis, «Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples: The Transformation of Two Medieval Castles

into “all’Antica” Residences for the Aragonese Royals», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 76, 4 (2013), pp. 441-74.

De Dominici 1742-45. Bernardo De Dominici, *Vite de’ pittori, scultori, ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, 3 vols., Nápoles, Stamperia del Ricciardi, 1742-45.

De Dominici-Sricchia Santoro y Zezza 2003-14. Bernardo De Dominici, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. de Fiorella Sricchia Santoro y Andrea Zezza, 5 vols., Nápoles, Paparo, 2003-14.

De Dominici-Sricchia Santoro y Zezza 2017. Bernardo De Dominici, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. de Fiorella Sricchia Santoro y Andrea Zezza, 5 vols., Nápoles, Artstudiopaparo, 2017 (2.^a ed.).

De Frede 1982. Carlo De Frede, *L’impresa di Napoli di Carlo VIII: commento ai primi due libri della Storia d’Italia del Guicciardini*, Nápoles, De Simone, 1982.

De Lellis 1654-71. Carlo De Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del regno di Napoli*, 3 vols., Nápoles, 1654-71.

De Lisio 1976. Pasquale Alberto De Lisio, *Gli anni della svolta. Tradizione umanistica e viceregno nel primo Cinquecento napoletano*, Salerno, Società Editrice Salernitana, 1976.

De Marchi 2012. Andrea De Marchi, *La pala d’altare. Dal politico alla pala quadra*, Florencia, Art & Libri, 2012.

De Martini 1989. Vega De Martini (dir.), *Il Vallo ritrovato: scoperte e restauri nel Vallo di Diano* [cat. exp. Padula, Certosa di San Lorenzo, 22 de julio-30 de septiembre de 1989], Nápoles, Electa Napoli, 1989.

De Mieri 2017. Stefano De Mieri, «Pittura iberica nel Vicereame (e ai suoi confini): appunti su Pedro Machuca, “Domenico Spagnolo”, Luis de Vargas e Luis de Morales», en Gaeta 2017b, pp. 163-82.

De Rinaldis 1928. Aldo De Rinaldis, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli: catalogo*, Nápoles, Richter, 1928.

De’ Santi 1887-93. Michele De’ Santi, *Memorie delle famiglie nocerine*, 2 vols., Nápoles, Tipografia Lanciano & d’Ordia, 1887-93.

De Stefano 1560. Pietro De Stefano, *Descrittione de i luoghi sacri della città di Napoli con li fondatori di essi, reliquie, sepolture, et epitaphii scelti che in quelle si ritrovano*, Nápoles, Raimondo Amato, 1560.

Del Treppo 1994. Mario Del Treppo, «Le avventure storiografiche della Tavola Strozzi», en Paolo Macry y Angelo Massafra (eds.), *Fra storia e storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*, Bolonia, Il Mulino, 1994, pp. 483-515.

Della Pergola 1955-59. Paola della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 vols., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955-59.

Delle Donne 2015. Fulvio Delle Donne, *Alfonso il Magnanimo e l’invenzione dell’umanesimo monarchico: ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo (Quaderni della Scuola Nazionale di Studi Medievali, 7), 2015.

Delle Donne y Cappelli 2021. Fulvio Delle Donne y Guido Cappelli, *Nel regno delle lettere: umanesimo e politica nel Mezzogiorno aragonese*, Roma, Carocci (Frecce, 331), 2021.

Dell’Omo 1998. Mariano Dell’Omo, *I fiori e’ frutti santi. S. Benedetto, la Regola, la santità nelle testimonianze dei manoscritti cassinesi* [cat. exp. Abbazia di Montecassino, 10 de julio-31 de octubre de 1998), Milán, Centro Tibaldi, 1998.

Dell’Omo 1999. Mariano Dell’Omo, *Montecassino: un’abbazia nella storia*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1999.

Di Furia 2019. Ugo Di Furia, «Il “San Michele Arcangelo” e altri dipinti perduti di Luca Giordano e Francesco Solimena dagli archivi fotografici di Montecassino», en Nicola Cleopazzo y Mario Panarello (eds.), *«Oltre Longhi» ai confini dell'arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, Roccagloriosa, Centro Studi Previtali, 2019, pp. 243-53.

Di Gennaro 1623. Felice Di Gennaro, *Historia della famiglia Gennara, o Ianara*, Nápoles, Gio. Domenico Roncagliolo, 1623.

Di Giampaolo, Saccomani y Gregori 2001. Mario Di Giampaolo, Elisabetta Saccomani y Mina Gregori (coords.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Nápoles, Paparo, 2001.

Di Meglio 2003. Rosalba Di Meglio, *Il convento francescano di S. Lorenzo di Napoli. Regesti dei documenti dei secoli XIII-XV*, Salerno, Carlone (Documenti per la storia degli ordini mendicanti nel Mezzogiorno, 2), 2003.

Di Stefano y Santoro 1961-62. Roberto Di Stefano y Lucio Santoro, «La cappella di S. Maria dei Pignatelli in Napoli», *Napoli Nobilissima*, s. III, I (1961-62), pp. 187-92.

Dickerson 2019a. C. D. Dickerson III, «The Experience of Italy», en Dickerson y McDonald 2019, pp. 18-35.

Dickerson 2019b. C. D. Dickerson III, «Return to Spain, *Pintor del Rey*, and Learning to Sculpt», en Dickerson y McDonald 2019, pp. 36-53.

Dickerson y McDonald 2019. C. D. Dickerson III y Mark McDonald (eds.), *Alonso Berruguete: First Sculptor of Renaissance Spain* [cat. exp. Washington, D. C., National Gallery of Art, 13 de octubre de 2019-17 de febrero de 2020; Dallas, Meadows Museum, SMU, 29 de marzo-26 de julio de 2020], Washington, D. C., National Gallery of Art; Dallas, Meadows Museum, SMU; Madrid-Nueva York, Centro de Estudios Europa Hispánica/Center for Spain in America, 2019.

Didier 1967. Arturo Didier, *Teggiano rinascimentale: ricerche storiche*, Salerno, Cantelmi, 1967.

Didier 1997. Arturo Didier, *Diano città antica e nobile (Documenti per la storia di Teggiano)*, Teggiano, 1997.

Dillon Bussi y Piazza 1995. Angela Dillon Bussi y Giovanni M. Piazza (eds.), *Biblioteca Trivulziana*, Fiesole, Nardini, 1995.

Dini 1994. Bruno Dini, «Mercaderes españoles en Florencia (1480-1530)», en Floriano Ballesteros *et al.* (dirs.), *Actas del V Centenario del Consulado de Burgos (1494-1994)* [actas del simposio internacional, Burgos, 28-30 de septiembre de 1994], Burgos, Diputación Provincial, 1994, vol. I, pp. 323-47.

Dombrowski 2014. Damian Dombrowski, «Eine maritime Renaissance: Neapel, das Meer und die Kunst unter Vizekönig Pedro de Toledo», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 75 (2014), pp. 185-228.

Donati 2019. Andrea Donati, *Vittoria Colonna e l’eredità degli spirituali*, Roma, Etgraphiæ, 2019.

Donatone 1984. Guido Donatone, «Contributo alla storia della maiolica e della scultura lignea napoletane del secolo xv alla luce di nuovi documenti», en *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Nápoles, Banca Sannitica, 1984, pp. 351-58.

Doria 2001. Piero Doria, *sub voce* «Giovanna d’Aragona, regina di Napoli», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001. Accesible en https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanna-d-aragona-regina-di-napoli_(Dizionario-Biografico).

Dressen 2004. Angela Dressen, «Oliviero Carafa committente all’antica nel Succorpo del Duomo di Napoli», *Römische Historische Mitteilungen*, XLVI (2004), pp. 165-200.

Dupont 1935. Jacques Dupont, «Un triptyque de Jean Bourdichon au Musée de Naples», *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, XXXV, 1-2 (1935), pp. 179-88.

D’Urso 2002. Teresa D’Urso, «Un manifesto del “classicismo” aragonese: il frontespizio della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio della Biblioteca di Valenza», *Prospettiva*, 105 (2002), pp. 29-50.

D’Urso 2007a. Teresa D’Urso, *Giovanni Todeschino: la miniatura «all'antica» tra Venezia, Napoli e Tours*, Nápoles, Arte Tipografica, 2007.

D’Urso 2007b. Teresa D’Urso, «Napoli 1506: il Maestro del retablo di Bolea e l’eredità artistica di Giovanni Todeschino», en Mara Hofmann et Caroline Zöhl (dirs.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l’honneur de François Avril*, Turnhout, Brepols (Ars nova, 15), 2007, pp. 78-87.

D’Urso 2016. Teresa D’Urso, «La diffusion du style “all’antica” à Tours: de Jean Bourdichon au Maître de Claude de France», en Marion Boudon-Machuel y Pascale Charron (eds.), *Art et société à Tours au début de la Renaissance* [actas del simposio, Tours, Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, 10-12 de mayo de 2012], Turnhout, Brepols, 2016, pp. 197-211.

D’Urso 2022. Teresa D’Urso, «Ancora sul Maestro del retablo di Bolea e il suo seguito: nuove testimonianze per la miniatura a Napoli al principio del Cinquecento», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 140 (2022), pp. 51-59, láms. 5-10.

Dussler 1971. Luitpold Dussler, *Raphael: A Critical Catalogue of His Pictures, Wall-Paintings and Tapestry*, Londres y Nueva York, Phaidon, 1971.

Echinger-Maurach 2009. Claudia Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II.*, Múnich, Hirmer, 2009.

Ekserdjian y Henry 2022. David Ekserdjian y Tom Henry (eds.), *Raphael* [cat. exp. Londres, National Gallery, 9 de abril-31 de junio de 2022], Londres, National Gallery, 2022.

Elías de Tejada 1958-64. Francisco Elías de Tejada, *Nápoles hispánico*, 5 vols., Madrid, Montejurra, 1958-64.

Engenio Caracciolo 1623. Cesare d’Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Nápoles, Ottavio Beltrano, 1623.

Engenio Caracciolo 1624. Cesare d’Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Nápoles, Ottavio Beltrano, 1624 (2.^a ed.).

Entre tradition et modernité 2008. *Entre tradition et modernité. Peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles* [cat. exp. Viena, Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie, diciembre de 2008-abril de 2009], París, G. Sarti, 2008.

Escobar 2020. Francisco Javier Escobar, «¿*A fantasía o a noticia?*: Tonos divinos y humanos en la poesía espiritual performativa de Torres Naharro. Con *notas* sobre *La Pasión* según Juan (del Encina) y Lucas (Fernández)», en Sánchez García y Mondola 2020, pp. 171-96.

Esposito Aliano 1981. Anna Esposito Aliano, «La parrocchia “agostiniana” di S. Trifone nella Roma di Leone X», *Mélanges de l’École Française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 93, 2 (1981), pp. 495-523.

Estella Marcos 1995. Margarita Estella Marcos, *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*, Burgos, Cabildo Metropolitano, 1995.

Estella Marcos 2003. Margarita Estella Marcos, «Escultores y esculturas españolas del siglo xvi fuera de España: la escuela napolitana», en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte español fuera de España* [actas de las XI jornadas de Historia del Arte, Madrid, 18-22 de noviembre de 2002], Madrid, Consejo Superior de

Investigaciones Científicas (Biblioteca de Historia del Arte, 6), 2003, pp. 21-36.

Eusebio de Cesarea-Franco 2009. Eusebio de Cesarea, *Vita di Costantino*, ed. de Laura Franco, Milán, Rizzoli (BUR, Classici greci e latini), 2009.

Fabriczy 1903. Cornelius von Fabriczy, «Adriano Fiorentino», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXIV, 1 (1903), pp. 71-98.

Fabriczy 1907. Cornelius von Fabriczy, «Summontes Brief an M. A. Michiel», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXX (1907), pp. 143-68.

Faietti, Gallori y Mozzati 2018. Marzia Faietti, Corinna T. Gallori y Tommaso Mozzati (eds.), *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento* [cat. exp. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 27 de febrero-27 de mayo de 2018], Florencia y Milán, Giunti, 2018.

Falomir Faus 1993. Miguel Falomir Faus, «Entradas triunfales de Fernando el Católico en España tras la conquista de Nápoles», en Enrique Arias Anglés (ed.), *La visión del mundo clásico en el arte español. VI Jornadas de Historia del Arte* (Madrid, 15-18 de diciembre de 1992), Madrid, CSIC y Alpuerto, 1993, pp. 49-55.

Falomir Faus 1999. Miguel Falomir Faus, *Pintura italiana del Renacimiento: guía*, Madrid, Museo del Prado y Aldeasa, 1999.

Farinella 1992. Vincenzo Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento: il caso di Jacopo Ripanda*, Turín, Einaudi (Saggi, 763), 1992.

Farinella 2019. Vincenzo Farinella, *The Domus Aurea Book*, Milán, Electa, 2019.

Farinella 2021. Vincenzo Farinella, *Raffaello pittore archeologo. Eguagliare e superare gli antichi*, Roma, Carocci (I tempi e le forme, 10), 2021.

Fattorini 2013. Gabriele Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento, Temi (Loreto e la grande scultura italiana del Cinquecento, 1), 2013.

Fava 2007. Giovanni Maria Fava, *Inventario generale delle stampe. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, vol. I: *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Florencia, Olschki, 2007.

Figliuolo 2015. Bruno Figliuolo, *sub voce* «Pontano, Giovanni», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 729-40. Accesible en https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pontano_%28Dizionario-Biografico%29/.

Filangieri 1883-91. Gaetano Filangieri, príncipe de Satriano (ed.), *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 6 vols., Nápoles, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883-91.

Filangieri 1934. Riccardo Filangieri, *Castel Nuovo. Reggia angioina ed aragonese di Napoli*, Nápoles, L'arte tipografica, 1934.

Filangieri 1954. Riccardo Filangieri, «Arrivo di Ferdinando il Cattolico a Napoli», en *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón: Fernando el Católico e Italia* (Zaragoza, 4-11 de octubre de 1952), Zaragoza, 1954, vol. III, pp. 311-14.

Fiocco 1914. Giuseppe Fiocco, «Il periodo romano di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino», *L'Arte*, 17 (1914), pp. 24-40.

Fischel 1930. Oskar Fischel, *Sammlung Han Coray. Gemälde der italienischen, deutschen, niederländischen und spanischen Schulen; Möbel, Plastik und Kunstgewerbe* [cat. de subasta, Berlín, Antiquitätenhaus Wertheim, 1 de octubre de 1930], Berlín, 1930.

Font 1952. Lamberto Font, *Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano*, Gerona, Carlomagno, 1952.

Fosalba 2019. Eugenia Fosalba, *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert (Clásicos Hispánicos, 20), 2019.

Fosalba 2020. Eugenia Fosalba, «La capa hecha sayo en el teatro de Torres Naharro o los comentarios de Badio Ascensio en la *Propalladia*», en Sánchez García y Mondola 2020, pp. 197-210.

Frangi 1991. Francesco Frangi, «Qualche considerazione su un leonardesco eccentrico: Francesco Napoletano», en Maria Teresa Fiorio (ed.), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo* [actas del congreso internacional, Milán, 25-26 de septiembre de 1990], Milán, Electa, 1991, pp. 71-86.

Franklin 2018. David Franklin, *Polidoro da Caravaggio*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2018

Fredericksen y Zeri 1972. Burton B. Fredericksen y Federico Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1972.

Freixas i Camps 1984. Pere Freixas i Camps, «Documents per a l’art renaixentista català: la pintura a Girona durant el primer terç del segle xvi», *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 27 (1984), pp. 165-88.

Freixas i Camps 1992-93. Pere Freixas i Camps, «El pintor Pere Fernàndez a Girona», *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 32 (1992-93), pp. 79-95.

Frizzoni 1878. Gustavo Frizzoni, *Napoli ne’ suoi rapporti coll’arte del Rinascimento*, Florencia, Cellini, 1878.

Frizzoni 1891. Gustavo Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Milán, Dumolard, 1891.

Frizzoni 1893a. Gustavo Frizzoni, «I capolavori della pinacoteca del Prado», *Archivio Storico dell’Arte*, VI, 3 (1893), pp. 180-96.

Frizzoni 1893b. Gustavo Frizzoni, «I capolavori della pinacoteca del Prado», *Archivio Storico dell’Arte*, VI, 4 (1893), pp. 268-89.

Frizzoni 1893c. Gustavo Frizzoni, «I capolavori della pinacoteca del Prado», *Archivio Storico dell’Arte*, VI, 5 (1893), pp. 309-24.

Frugoni 1993. Chiara Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turín, Einaudi, 1993.

Gabrielli 1971. Noemi Gabrielli, *Galleria Sabauda: maestri italiani*, Turín, Ilte, 1971.

Gaeta 1995. Letizia Gaeta, «Sulla formazione di Giovanni da Nola e altre questioni di scultura lignea del primo ‘500», *Dialoghi di Storia dell’Arte*, 1 (1995), pp. 70-103.

Gaeta 2000. Letizia Gaeta, *Le sculture della sagrestia dell’Annunziata a Napoli*, Galatina, Mario Congedo, 2000.

Gaeta 2005. Letizia Gaeta, «Intorno a Pietro Belverte e Giovanni da Nola tra recuperi, restauri e dispersioni», en Francesco Abbate (dir.), *Interventi sulla «questione meridionale»*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 63-69.

Gaeta 2007a. Letizia Gaeta (ed.), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea* [actas del congreso, Lecce, 9-11 de junio de 2004], 2 vols., Galatina, Mario Congedo Editore (Saggi e Testi, 34), 2007.

Gaeta 2007b. Letizia Gaeta, «Il vero (?) Giovanni Marigliano giovane (detto Giovanni da Nola)», en Gaeta 2007a, vol. I, pp. 195-215.

Gaeta 2011. Letizia Gaeta, «Sculpture in legno a Napoli lungo le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso a Ferrante d’Aragona», *Kronos*, 14 (2011), pp. 63-96.

Gaeta 2012. Letizia Gaeta, *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche fra Italia e Spagna nel ‘400*, Galatina, Mario Congedo (Saggi e testi, 47), 2012.

Gaeta 2016. Letizia Gaeta, «Tra forma e contenuto: un’idea per il sepolcro del giovane Bonifacio a Napoli», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 82 (2016), pp. 9-24.

Gaeta 2017a. Letizia Gaeta, «“I sottosquadri ombrosi” della Deposizione Teodori nel Duomo di Napoli», en Vincenzo Cazzato, Regina Poso y Giancarlo Vallone (eds.), *Per le arti e per la storia. Omaggio a Tonino Cassiano*, Galatina, Mario Congedo (Architettura e città, 10), 2017, pp. 74-79.

Gaeta 2017b. Letizia Gaeta (dir.), *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia* [actas de la jornada internacional de estudios, Nápoles, Gallerie d’Italia-Palazzo Zevallos Stigliano, 11 de marzo de 2016], Galatina, Mario Congedo (Saggi e testi, 57), 2017.

Gaeta 2017c. Letizia Gaeta, «La fortuna storica e storiografica di due o tre scultori spagnoli a Napoli nel Cinquecento: spunti per una lettura critica», en Gaeta 2017b, pp. 7-31.

Gaeta y De Mieri 2015. Letizia Gaeta y Stefano De Mieri, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré: ritorno all’Annunziata*, Galatina, Mario Congedo, 2015.

Galasso 2006. Giuseppe Galasso, *Storia del Regno di Napoli*, vol. II: *Il Mezzogiorno spagnolo (1494-1622)*, Turín, UTET, 2006.

Galasso y Hernando Sánchez 2004. Giuseppe Galasso y Carlos José Hernando Sánchez (eds.), *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)* [actas del congreso internacional, Roma, Real Academia de España, 25-27 de junio de 2003], Madrid, Real Academia de España en Roma y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

Galera Andreu 2012. Pedro A. Galera Andreu, «Virgen de la Cinta», en Felipe Serrano Estrella (coord.), *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 2012, pp. 138-39.

Galera Andreu (en prensa). Pedro A. Galera Andreu, «Pedro Machuca: en los bordes de la pintura», en Simal López (en prensa).

Galli 1923. Benedetto Galli, *Il beato Amedeo Menez di Silva, frate minore del secolo xv. Biografia popolare*, Florencia, Quaracchi PP. Collegii S. Bonaventurae, 1923.

García Luque 2017. Manuel García Luque, «La actividad escultórica de Diego de Siloe en Granada: fortuna crítica e historiográfica, incógnitas y certezas documentales», en Gaeta 2017b, pp. 93-106.

García de Wattenberg 1990. Eloísa García de Wattenberg, «En torno a la iconografía del retablo mayor de San Benito el Real de Valladolid», en Javier Rivera (coord.), *Monasterio de San Benito El Real de Valladolid. VI Centenario 1390-1990*, Valladolid, Ayuntamiento, 1990, pp. 195-208.

García de Wattenberg 1999. Eloísa García de Wattenberg (coord.), *Memorias y esplendores* [cat. exp. Palencia, Catedral, 12 de abril-31 de octubre de 1999], Palencia, Fundación las Edades del Hombre, 1999.

García-Bermejo Giner 2015. Miguel García-Bermejo Giner, «Dos cuasi comedias a noticia militar de Lucas Fernández y Torres Naharro», en Julio Vélez Sainz y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, pp. 53-72.

Gargano 2015. Antonio Gargano, «Poeti iberici alla corte aragonese di Napoli (Carvajal, Romeu Llull, Cariteo)», *eHumanista/IVITRA*, 8 (2015), pp. 291-301. Accesible en https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume8/2.monograficII/10_Gargano.pdf.

Garrido 1985. María del Carmen Garrido, «Consideraciones técnicas sobre las pinturas de Rafael del Museo del Prado», en Mena Marqués 1985, pp. 87-134.

Garriga i Riera 1990. Joaquim Garriga i Riera, «Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle xvi (Criteris d’anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya)», tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1990.

Garriga i Riera 2000. Joaquim Garriga i Riera, *Paisaje en reconstrucción: la pintura en Cataluña hacia 1519*, en Yarza Luaces 2000, pp. 143-63.

Garriga i Riera y Carbonell i Buades 1986. Joaquim Garriga i Riera con la colaboración de Marià Carbonell i Buades, *L'epoca del Renaixement s. XVI*, vol. IV, 4 de *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1986.

Gasparotto 2013. Davide Gasparotto, «Il mito della collezione», en Guido Beltramini, Davide Gasparotto y Adolfo Tura (eds.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* [cat. exp. Padua, Palazzo del Monte di Pietà, 2 de febrero-19 de mayo de 2013], Venecia, Marsilio, 2013, pp. 48-65.

Gaston y Gáldy 2015. Robert W. Gaston y Andrea M. Gáldy, «The Stranded Tomb: Cultural Allusions in the Funeral Monument of Don Pedro de Toledo, San Giacomo degli Spagnoli, Naples», en Baker-Bates y Pattenden, pp. 153-73.

Gelao 1983. Clara Gelao, *Il museo di San Nicola: breve guida storico artistica*, Bari, Centro Studi Nicolaiani, 1983.

Genovese 2011. Gianluca Genovese, «Un “vero ritratto” di “cose notabili”: alcune osservazioni sull’immagine di Napoli nel Cinquecento», en Pasquale Rossi (ed.), *Imago urbis: antico e contemporaneo nel centro storico di Napoli*, Nápoles, Guida, 2011, pp. 73-84.

Gentilini 2013. Giancarlo Gentilini, «Attualità di Donatello: Alonso Berruguete e l’eredità del Quattrocento fiorentino», en Mozzati y Natali 2013, pp. 72-85.

Giannattasio 1988. Bianca Maria Giannattasio, *Albenga: Le collezioni di busti. Palazzo Costa, Peloso Cepolla, D'Aste e Borea Ricci*, Roma, De Luca Edizioni d’Arte, 1988.

Giannattasio 1999. Paolo Giannattasio, «Sulla difficile relazione fra disegni e dipinti. Intorno a Cesare da Sesto, Pedro Fernández e Vincenzo da Pavia», *Dialoghi di Storia dell’Arte*, 8-9 (1999), pp. 30-49.

Giannone-Marongiu 1970-72. Pietro Giannone, *Istoria civile del regno di Napoli*, 7 vols., ed. de Antonio Marongiu, Milán, Marzorati, 1970-72.

Giannone-Morisani 1941. Onofrio Giannone, *Giunte sulle vite de’ pittori napoletani*, ed. de Ottavio Morisani, Nápoles, Reale Deputazione di Storia Patria (Memorie e documenti, 2), 1941.

Gillet 1943-61. Joseph Gillet (ed.), *«Propalladia» and Other Works of Bartolome de Torres Naharro*, 4 vols., Pensilvania, Bryn Mawr, 1943-61.

Giordani [1835] 1840. Pietro Giordani, «Del quadro di Raffaello detto *Lo Spasimo* e dell’intaglio in rame fattone dal cavalier Toschi. Discorso a sua Eccellenza Giulietta di Villeneuve» [1835], en Pietro Giordani, *Raccolta completa di tutte le opere*, Palermo, Stamperia d’Antonio Muratori, 1840, vol. I, pp. 367-81.

Giorgi 1921. Ignazio Giorgi, «Il codice Chigiano delle sei messe», *Dedalo*, IV, 3 (1923), pp. 133-55.

Giovio 1556. Paolo Giovio, *La vita del S. Don Ferrando Davalo marchese di Pescara*, trad. de M. Lodovico Domenichi, Florencia, Lorenzo Torrentino, 1556.

Giovio-Minonzio 2006. Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, ed. de Franco Minonzio, Turín, Einaudi, 2006.

Giurato 2003. Simona Giurato, *La Sicilia di Ferdinando il Cattolico: tradizioni politiche e conflitto tra Quattrocento e Cinquecento (1468-1523)*, Roma, Rubbettino, 2003.

Giusti y Leone de Castris 1985. Paola Giusti y Pierluigi Leone de Castris, *Forastieri e regnicoli. La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Nápoles, Electa, 1985.

Giusti y Leone de Castris 1988. Paola Giusti y Pierluigi Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forastieri e regnicoli*, Nápoles, Electa, 1988.

Gómez Moreno 2015. Ángel Gómez Moreno, «Burckhardt y la forja de un imaginario: España, la nación sin Renacimiento», *eHumanista*, 29 (2015), pp. 13-31. Accesible en https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume29/2%20ehum29.viv.gomezmoreno.pdf.

Gómez-Moreno 1927. Manuel Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927.

Gómez-Moreno 1941. Manuel Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941.

Gómez-Moreno 1983. Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del Renacimiento español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloée, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Madrid, Xarait, 1983 (2.ª ed.).

Gonzaga 1587. Francesco Gonzaga, *De origine Seraphicæ Religionis Franciscanæ eiusque progressibus, de Regularis Observanciæ institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, Roma, Ex Typographia Dominici Basæ, 1587.

González Mozo 2012. Ana González Mozo, «La técnica pictórica de Rafael en Roma», en Henry y Joannides 2012, pp. 319-49.

González Mozo (en prensa). Ana González Mozo, «La Madonna del Pesce. Problemi di interpretazione della tecnica di Raffaello derivanti dalla trasposizione del supporto», en *Raffaello 1520-2020* [actas del congreso, Nápoles y Santa Maria Capua Vetere, 1-3 de julio de 2021] (en prensa).

González Talavera 2013. Blanca González Talavera, «Presencia y mecenazgo español en la Florencia Medicea del Quinientos», *Anales de Historia del Arte*, XXIII, n.º extra 1 (2013), pp. 395-406.

Gothein 1915. Eberhard Gothein, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Florencia, Sansoni (Biblioteca Storica del Rinascimento, 6), 1915 (1.ª ed. en alemán: Breslau, 1886).

Grandolfo 2017. Alessandro Grandolfo, *sub voce* «Santacroce, Girolamo», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 344-51. Accesible en https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-santacroce_%28Dizionario-Biografico%29/.

Gravina 1992. Pietro Gravina, *Epistolario*, ed. de Alfonso della Rocca, Nápoles, Loffredo, 1992.

Grelle Iusco 1981. Anna Grelle Iusco (dir.), *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri* [cat. exp. Matera, Palazzo del Seminario, 1979], Roma, De Luca, 1981.

Griseri 1959. Andreina Griseri, «Nuove schede di manierismo iberico», *Paragone*, X, 113 (1959), pp. 33-43.

Griseri 1964. Andreina Griseri, «Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano», *Paragone*, XV, 179 (1964), pp. 3-19.

Griseri 1969. Andreina Griseri; «Precisazioni per Alonso Berruguete», *Commentari*, XX, 1-2 (1969), pp. 63-74.

Guicciardini 1561. Francesco Guicciardini, *L'istoria d'Italia*, 2 vols., Florencia, Lorenzo Torrentino, 1561.

Guida 2018. Maria Katja Guida, «Il Compianto sul Cristo morto di provenienza palermitana al Fitzwilliam Museum di Cambridge», en Gaetano Bongiovanni (ed.), *Arte in Sicilia. Studi per Elvira*

D'Amico, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell’Identità Siciliana, 2018, pp. 46-53.

Guillaume 1874. Paul Guillaume, *Description historique et artistique du Mont-Cassin*, Montecassino, Imprimerie du Mont-Cassin, 1874.

Gulli 2021. Claudio Gulli, *La collezione Chiaramonte Bordonaro nella Palermo di fine Ottocento*, Roma, Officina Libraria, 2021.

Heidemann y Michalsky 2012. Grit Heidemann y Tanja Michalsky (eds.), *Ordnungen des sozialen Raumes. Die Quartieri, Sestieri und Seggi in den frühneuzeitlichen Städten Italiens* [actas del congreso internacional del Subproyecto C5 del SFB 640, Berlín, Universität der Künste Berlin, 18-20 de junio de 2010], Berlín, Reimer, 2012.

Heim 2001. Dorothee Heim, «El retablo mayor de la catedral de Toledo: nuevos datos sobre la predela», en Joaquín Yarza Luaces y Alberto C. Ibáñez Pérez (dirs.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época* [Burgos, Centro Cultural «Casa del Cordón», 13-16 de octubre de 1999], Burgos, Real Academia Burgense Historia y Bellas Artes, Institución Fernán González, 2001, pp. 521-37.

Heim 2006. Dorothee Heim, «Spurensuche in Spanien: Andrea Sansovino und das Rätsel seiner Werke in Toledo», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXIX (2006), pp. 489-507.

Henry 2013. Tom Henry, «“El momento de la verdad”», en Miguel Falomir Faus (ed.), *Late Raphael* [actas del congreso internacional, Madrid, Museo Nacional del Prado, octubre de 2012], Madrid, Museo Nacional del Prado 2013, pp. 160-64.

Henry y Joannides 2012. Tom Henry y Paul Joannides (eds.), *El último Rafael* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 de junio-16 de septiembre de 2012; París, Musée du Louvre, 8 de octubre de 2012-14 de enero de 2013], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

Herman 2014. Nicholas Herman, «Jean Bourdichon (1457-1521): Tradition, Transition, Renewal», tesis doctoral, New York University, 2014.

Hernández Perera 1960. Jesús Hernández Perera, *«La Sagrada Familia de Pedro Machuca, en la Catedral de Jaén»*, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 129 (1960), pp. 79-81.

Hernández Redondo 2000-1. José Ignacio Hernández Redondo, «Diego de Siloe, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny», *Locus Amoenus*, 5 (2000-1), pp. 101-16.

Hernando Sánchez 1993. Carlos José Hernando Sánchez, «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*, LXVI, 261 (1993), pp. 35-55.

Hernando Sánchez 1994a. Carlos José Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.

Hernando Sánchez 1994b. Carlos José Hernando Sánchez, «Nobiltà e potere vicereale a Napoli nella prima metà del ‘500», en Aurelio Musi (dir.), *Nel sistema imperiale: l'Italia spagnola*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 147-63.

Hernando Sánchez 1995. Carlos José Hernando Sánchez, «El Gran Capitán y los inicios del virreinato de Nápoles: nobleza y estado en la expansión europea de la Monarquía bajo los Reyes Católicos», en Luis Antonio Ribot García (coord.), *El Tratado de Tordesillas y su época. Congreso Internacional de Historia* (Setúbal, Salamanca y Tordesillas, 2-7 de junio de 1994), Madrid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995, t. III, pp. 1817-54.

Hernando Sánchez 1997. Carlos José Hernando Sánchez, «La cultura nobiliaria en el virreinato de Nápoles durante el siglo XVI», *Historia Social*, 28 (1997), pp. 95-112.

Hernando Sánchez 1998. Carlos José Hernando Sánchez, «Entre “Napoli Nobilissima” y “Napoli Sacra”: las órdenes religiosas y el virrey Pedro de Toledo», en Flavio Rurale (coord.), *I religiosi a corte. Teologia, politica e diplomazia in antico regime* [actas del seminario, Fiesole, Georgetown University a Villa Le Balze, 20 de octubre], Roma, Bulzoni (Biblioteca del Cinquecento, 85), 1998, pp. 51-100.

Hernando Sánchez 2000. Carlos José Hernando Sánchez, «El reino de Nápoles y el dominio de Italia en el Imperio de Carlos V (1522-1532)», en Bernardo J. García García (dir.), *El Imperio de Carlos V. Procesos de agregación y conflictos* [actas del I Seminario Internacional de Historia, Real Monasterio de Yuste, 13-17 de diciembre de 1999], Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2000, pp. 111-53.

Hernando Sánchez 2001a. Carlos José Hernando Sánchez, «El “Glorioso Trivmfo” de Carlos V en Nápoles y el humanismo de corte entre Italia y España», *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, CXIX (2001), pp. 447-521.

Hernando Sánchez 2001b. Carlos José Hernando Sánchez, *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V. La consolidación de la conquista*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Hernando Sánchez 2001c. Carlos José Hernando Sánchez, «El reino de Nápoles. La fortificación de la ciudad y el territorio», en Carlos José Hernando Sánchez (coord.), *Las fortificaciones de Carlos V*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2001, pp. 515-53.

Hernando Sánchez 2003a. Carlos José Hernando Sánchez, «Las letras del héroe: el Gran Capitán y la cultura del Renacimiento», en *Córdoba, el Gran Capitán y su época*, Córdoba, Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 2003, pp. 217-56.

Hernando Sánchez 2003b. Carlos José Hernando Sánchez, «El parlamento del reino de Nápoles bajo Carlos V: formas de representación, facciones aristocráticas y poder virreinal», en Laura Casella (ed.), *Rappresentanze e territori. Parlamento friulano e istituzioni rappresentative territoriali nell’Europa moderna* [actas del congreso internacional, Udine, 22-23 de noviembre de 2001], Udine, Forum (Strumenti di storia del Friuli, 1), 2003, pp. 329-85.

Hernando Sánchez 2003c. Carlos José Hernando Sánchez, «Parthénope ¿tan lejos de su tierra? Garcilaso de la Vega y la poesía de la corte en Nápoles», en José María Díez Borque y Luis Antonio Ribot García (ed.), *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 71-141.

Hernando Sánchez 2004a. Carlos José Hernando Sánchez, «Españoles e italianos: nación y lealtad en el reino de Nápoles durante las Guerras de Italia», en Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño y Bernardo José García García (coords.), *La Monarquía de las naciones: patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España* [actas del IV Seminario Internacional de Historia, Madrid, Fundación Carlos de Amberes y Universidad Autónoma, 17-19 de diciembre de 2003], Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2004, pp. 423-81.

Hernando Sánchez 2004b. Carlos José Hernando Sánchez, «El Gran Capitán y la agregación del reino de Nápoles a la Monarquía de España», en Galasso y Hernando Sánchez 2004, pp. 169-211.

Hernando Sánchez 2007a. Carlos José Hernando Sánchez, «La corona y la cruz: el Mediterráneo en la Monarquía de los Reyes Católicos», en Luis Antonio Ribot García, Julio Valdeón Baruque y Elena Maza Zorrilla (coords.), *Isabel la Católica y su época* [actas del congreso internacional, Valladolid, Barcelona y Granada, 15-20 de noviembre de 2004], Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, vol. I, pp. 611-49.

Hernando Sánchez 2007b. Carlos José Hernando Sánchez, «Naples and Florence in Charles V’s Italy: Family, Court, and Government in the Toledo-Medici Alliance», en Thomas J. Dandeleť y John A. Marino (eds.), *Spain in Italy. Politics, Society, and Religion 1500-1700*, Leiden y Boston, Brill, 2007, pp. 135-80.

Hernando Sánchez 2008. Carlos José Hernando Sánchez, «Corte y ciudad en Nápoles durante el siglo XVI: la construcción de una capital virreinal», en Francesca Cantù (ed.), *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia* [actas del coloquio internacional, Sevilla, 1-4 de junio de 2005], Roma, Viella, 2008, pp. 337-423.

Hernando Sánchez 2013. Carlos José Hernando Sánchez, «La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI», en Antonio E. Denunzio (ed.), *Le dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo* [actas del congreso internacional, Nápoles, Gallerie d’Italia-Palazzo Zevallos Stigliano y Palazzo Reale, 20-22 de octubre de 2011], Nápoles, Arte’m, 2013, pp. 11-48.

Hernando Sánchez 2015. Carlos José Hernando Sánchez, «El soldado político: el Gran Capitán y la Italia de los Reyes Católicos», *Revista de Historia Militar*, n.º extra 2 (2015), pp. 45-114.

Hernando Sánchez 2016. Carlos José Hernando Sánchez, «Pedro de Toledo entre el hierro y el oro: construcción y fin de un virrey», en Sánchez García 2016, pp. 3-65.

Hernando Sánchez 2017. Carlos José Hernando Sánchez, «El banquete de damas y caballeros: la corte galante de Carlos V en Nápoles», *Bulletin Hispanique*, 119, 2 (2017), pp. 427-58.

Hernando Sánchez 2019a. Carlos José Hernando Sánchez, «La costruzione di un regno: Napoli tra Alfonso V d’Aragona e Carlo V», en Catalano *et al.* 2019, pp. 37-46.

Hernando Sánchez 2019b. Carlos José Hernando Sánchez, «“Ufficio di christiana pietà et d’humana benivolenza”: el testamento del marqués de Pescara (Familia, devoción y poesía entre Italia y España)», en Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *«Di qui Spagna et Italia han mostro / chiaro l'onor»*. *Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso*, Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma, 2019, pp. 17-47.

Hernando Sánchez 2020. Carlos José Hernando Sánchez, «El escudo de Palas: el marqués de Pescara y la fragua del poder en las Guerras de Italia», en Sánchez García y Mondola 2020, pp. 51-80.

Hernando Sánchez 2021. Carlos José Hernando Sánchez, «Imágenes de ceremonia y teatros de virtud: la elección imperial de Carlos V en Flandes, España y Nápoles», en Raffaele Tamalio (ed.), *L'impero di Carlo V e la geopolitica degli Stati Italiani, nel quinto centenario dell'elezione imperiale (1519-2019)* [actas del congreso internacional, Mantua, 10-11 de octubre de 2019], Mantua, Publi Paolini, 2021, pp. 107-19.

Herrero Starkie 2019. Carlos Herrero Starkie (ed.), *Treasures of Spanish Renaissance Sculpture. The Origin of the Spanish Manner*, Toledo, IOMR, Institute of Old Masters Research, 2019.

Höfler 1992. Janez Höfler, «New Light on Andrea Sansovino’s Journey to Portugal», *The Burlington Magazine*, CXXXIV, 1069 (1992), pp. 234-38.

Holanda-Alves 1984. Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma*, ed. de José da Felicidade Alves (ed.), Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

Holanda-Sánchez Cantón 1921. Francisco de Holanda, *De la pintura antigua (1548). Versión castellana de Manuel Denis (1563)*, ed. de Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1921.

Hoyos Alonso 2013. Julián Hoyos Alonso (coord.), *Alonso Berruguete: su obra e influencia. Actas del curso de la Universidad Casado del Alisal* [Palencia y Paredes de Nava, 10 y 12 de noviembre de 2011], Palencia, Universidad Casado del Alisal, Diputación de Palencia, 2013.

Ibáñez Fernández 2001. Javier Ibáñez Fernández, «Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)», *Artígrama*, 16 (2001), pp. 297-327.
Ibáñez Fernández 2011. Javier Ibáñez Fernández, «Sculpteurs français en Aragon au xvi^e siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obray et Pierres del Fuego», en Hélène Prigent (ed.), *La sculpture française du xvr^e siècle. Études et recherches* [actas del congreso, París, Institut National d’Histoire de l’Art, 1-2 de octubre de 2009; Troyes, Conseil Général de l’Aube, 3 de octubre de 2009], Marsella, Bec en l’Air, 2011, pp. 126-37.
Ibáñez Pérez 2010. Alberto C. Ibáñez Pérez, *sub voce* «Bigarny (o Bigarni), Felipe», en *Diccionario biográfico español*, vol. VIII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, pp. 345-50.
Important Old Master Pictures 1980. *Important Old Master Pictures* [cat. de subasta, Londres, Christie’s, 12 de diciembre de 1980], Londres, Christie’s, 1980.
IV mostra di restauri 1960. *IV mostra di restauri* [cat. exp. Nápoles, Palazzo Reale], Nápoles, L’Arte Tipografica, 1960.

Jannuccelli 1856. Gregorio Jannuccelli, *Memorie di Subiaco e sua badia*, Génova, Fassicomio, 1856.
Joannides 2020. Paul Joannides, «Alonso Berruguete: First Sculptor of Renaissance Spain», *The Burlington Magazine*, CLXII, 1405 (2020), pp. 332-34.

Kalby 1965. Luigi Gino Kalby, *Andrea da Salerno*, Salerno, Tip. F.lli Jovane di G.no, 1965.
Kalby 1968. Luigi Gino Kalby, «Inediti di Andrea Sabatini nel salernitano», *Rivista di Studi Salernitani*, I, 2 (1968), pp. 193-96.
Kalby 1971. Luigi Gino Kalby, «Andrea Sabatini», *Rivista di Studi Salernitani*, IV, 7 (1971), pp. 205-28.
Kalby 1975. Luigi Gino Kalby, *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, Salerno, Società Editrice Salernitana, 1975.
Kidwell 1991. Carol Kidwell, *Pontano: Poet & Prime Minister*, Londres, Duckworth, 1991.
Krems 2002. Eva-Bettina Krems, *Raffaels römische Altarbilder. Kontext, Ikonographie, Erzählkonzept. Die Madonna del Pesce und Lo Spasimo di Sicilia*, Múnich, Akademischer Verlag, 2002.
Kwakkelstein 1994. Michael W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as a Physiognomist. Theory and Drawing Practice*, Leiden, Primavera Pers, 1994.

Labrot 1979. Gérard Labrot, *Baroni in città: residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Nápoles, SEN (Studi e Testi di Storia e Critica dell’Arte, 11), 1979.
Lacarra Ducay 2004. María Carmen Lacarra Ducay, «El retablo mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Blesa (Teruel), 1481-1487», en Antonio Beltrán Martínez, María del Carmen Lacarra Ducay y Concepción Lomba, *Blesa. Patrimonio artístico*, Blesa (Teruel), Asociación Cultural El Hocino de Blesa, 2004, pp. 87-93.
Ladero Quesada 2010. Miguel Ángel Ladero Quesada, *Éjércitos y armadas de los Reyes Católicos*: Nápoles y el Rosellón (1494-1504), Madrid, Real Academia de la Historia, 2010.

Landmann 1930. Florent Landmann, «Die spätmittelalterliche Predigt der Franziskaner-Konventualen nach den Handschriften der Konsistorialbibliothek zu Colmar», *Archiv für elsässische Kirchengeschichte*, V (1930), pp. 19-88.
Laplana y Ribera 1979. Josep de C. Laplana y Ramon Ribera, *Museu de Montserrat. Col·lecció de pintura antiga. Museu de l'orient bíblic*, Montserrat, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1979.
Lázaro Damas 2007. María Soledad Lázaro Damas, «La obra pictórica de Pedro Machuca en la Catedral de Jaén», *Códice*, 20 (2007), pp. 19-36.
Lenormant 1883. François Lenormant, *A travers l’Apulie et la Lucanie*, 2 vols., París, Lévy, 1883.
León Coloma 1998. Miguel Ángel León Coloma, «Sobre iconografía de la Templanza», *Cuadernos de Arte de Granada*, 29 (1998), pp. 213-28.
Leonardi 2021. Andrea Leonardi, «Statue, oggetti antichi o all’antica per la “memoria a difendere”. Sul collezionismo antiquario in Puglia e il “museo” di villa Meo Evoli a Monopoli», *Marmora et Lapidea*, 2 (2021), pp. 273-317.
Leone 1977. Simeone Leone, «Notizie su artisti ed opere d’arte del sec. xvi estratte dai registri di amministrazione della Badia di Cava», *Benedictina*, XIV (1977), pp. 333-81.
Leone 1985. Simeone Leone, «L'autore del polittico della Badia di Cava», *Rassegna Storica Salernitana*, II, 4 (1985), pp. 167-69.
Leone de Castris 1983a. Pierluigi Leone de Castris, «Elementi lombardi e leonardeschi nella cultura artistica meridionale», en Vezzosi 1983, pp. 157-90.
Leone de Castris 1983b. Pierluigi Leone de Castris, «Polidoro alla Pietra del pesce», *Ricerche di Storia dell’Arte*, 21 (1983), pp. 21-52.
Leone de Castris 1986. Pierluigi Leone de Castris, «Inizi di Stefano Sparano», *Antichità Viva*, XXXV, 2-3 (1986), pp. 14-22.
Leone de Castris 1988a. Pierluigi Leone de Castris, «La pittura del Cinquecento nell’Italia meridionale», en Briganti 1988, vol. II, pp. 472-514.
Leone de Castris 1988b. Pierluigi Leone de Castris, «Criscuolo, Giovan Filippo», en Briganti 1988, vol. II, pp. 689-90.
Leone de Castris 1988c. Pierluigi Leone de Castris, «Fernández, Pedro», en Briganti 1988, vol. II, p. 711.
Leone de Castris 1988d. Pierluigi Leone de Castris, «Ierace, Severo», en Briganti 1988, vol. II, p. 741.
Leone de Castris 1988e. Pierluigi Leone de Castris, «Sabatini, Andrea», en Briganti 1988, vol. II, p. 827.
Leone de Castris 1988f. Pierluigi Leone de Castris, «Tesauro, Agostino», en Briganti 1988, vol. II, p. 849.
Leone de Castris 1988g. Pierluigi Leone de Castris (ed.), *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina* [cat. exp. Nápoles, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 11 de noviembre de 1988-15 de febrero de 1989], Milán y Roma, Mondadori, 1988.
Leone de Castris 1992. Pierluigi Leone de Castris, *Pedro Machuca a Napoli: due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, Nápoles, Electa Napoli (Quaderni di Capodimonte, 8), 1992.
Leone de Castris 1993. Pierluigi Leone de Castris, «La pittura del Cinquecento», en Pugliese Carratelli 1993, pp. 181-240.
Leone de Castris 1996. Pierluigi Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1540-1573: fasto e devozione*, Nápoles, Electa, 1996.
Leone de Castris 1999. Pierluigi Leone de Castris, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Le collezioni borboniche e post-unitarie. Dipinti dal xiiii al xvi secolo*, Nápoles, Electa Napoli, 1999.

Leone de Castris 2001. Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Nápoles, Electa Napoli, 2001.
Leone de Castris 2005. Pierluigi Leone de Castris, «Pittura e miniatura nella Napoli di Ferdinando il Cattolico», en Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (coords.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna* [actas del V Seminario Internacional de Historia, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 14-17 de diciembre de 2004], Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005, pp. 75-94.
Leone de Castris 2006. Pierluigi Leone de Castris, «Il ritratto nella pittura del Cinquecento a Napoli», en Spinosa 2006, pp. 84-90.
Leone de Castris 2010. Pierluigi Leone de Castris, *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Nápoles, Paparo, 2010.
Leone de Castris 2015a. Pierluigi Leone de Castris, «Roma, Napoli, la Spagna: note sulla cappellina di Caterina Pignatelli e l’attività napoletana di Diego de Silóe», *Napoli Nobilissima*, s. VII, I, 2-3 (2015), pp. 4-29.
Leone de Castris 2015b. Pierluigi Leone de Castris, «Una cona del giovane Giovanni da Nola a Buccino», *Napoli Nobilissima*, s. VII, LXXII, 1 (2015), pp. 6-17.
Leone de Castris 2015c. Pierluigi Leone de Castris (ed.), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento* [actas del congreso internacional de estudios, Nápoles, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa y Gallerie d’Italia-Palazzo Zevallos Stigliano, 28-30 de mayo de 2015], Nápoles, Artstudiopaparo, 2015.
Leone de Castris 2017a. Pierluigi Leone de Castris, *Andrea Sabatini da Salerno: il Raffaello di Napoli*, Nápoles, Arte’m, 2017.
Leone de Castris 2017b. Pierluigi Leone de Castris, «Una nuova traccia per il soggiorno napoletano di Alonso Berruguete», *Napoli Nobilissima*, s. VII, III, 2-3 (2017), pp. 41-50.
Leone de Castris 2018. Pierluigi Leone de Castris, «Su Machuca e Raffaello, tra Roma e l’Italia meridionale», *Confronto*, 1 (2018), pp. 73-87.
Leone de Castris 2019a. Pierluigi Leone de Castris, «Firenze a Napoli: echi e tracce della pittura toscana nell’arte napoletana di primo Cinquecento», *Confronto*, 2 (2019), pp. 67-87.
Leone de Castris 2019b. Pierluigi Leone de Castris, «Un altro rinascimento: Colantonio, Antonello e gli artisti meridionali alla scoperta della cultura fiamminga e “ponentina”», en Catalano *et al.* 2019, pp. 79-93.
Leone de Castris y Middione 1986. Pierluigi Leone de Castris y Roberto Middione (eds.), *La Quadreria dei Girolamini*, Nápoles, Guida, 1986.
Levi d’Ancona 1977. Mirella Levi d’Ancona, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florencia, Olschki (Arte e Archeologia, 10), 1977.
Levi d’Ancona 2001. Mirella Levi d’Ancona, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal xiv al xvi secolo*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001.
Liberato 2015. Marco Liberato, *Gli affreschi di San Gennaro extra moenia: un enigma da sciogliere*, Campobasso, Diogene, 2015.
Lihani 1979. John Lihani, *Bartolomé Torres Naharro*, Boston, Twayne, 1979.
Loconte 2008. Aislinn Loconte, «The North Looks South: Giorgio Vasari and Early Modern Visual Culture in the Kingdom of Naples», *Art History*, XXXI, 4 (2008), pp. 439-59.
Loeffler 1957. Elaine P. Loeffler, «A Famous Antique: A Roman Sarcophagus at the Los Angeles Museum», *The Art Bulletin*, 39, 1 (1957), pp. 1-7.

Loffredo 2015. Fernando Loffredo, «Sulle origini e la sistemazione del monumento di Pedro de Toledo in San Giacomo degli Spagnoli a Napoli», *Bolettino d’Arte*, 100, 26 (2015), pp. 33-52.
Lomazzo 1585. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milán, Paolo Gottardo Pontio, 1585.
Lombardo di Cumia 2009. Maria Alasia Lombardo di Cumia, «Un caso esemplare di stratificazione monumentale: la Cappella Teodori nel Duomo di Napoli», *Prospettiva*, 133 (2009), pp. 69-103.
Longhi 1928. Roberto Longhi, *Precisioni nelle gallerie italiane*, vol. I: *R. Galleria Borghese*, Roma, Pinacotheca, 1928.
Longhi [1940] 1956. Roberto Longhi, «Ampliamenti nell’Officina ferrarese» [1940], en Roberto Longhi, *Edizione delle opere complete*, vol. 5: *Officina Ferrarese (1934), seguita dagli ampliamenti (1940) e dai nuovi ampliamenti (1940-55)*, Florencia, Sansoni, 1956, pp. 123-71.
Longhi 1953. Roberto Longhi, «Comprimarj spagnoli della maniera italiana», *Paragone*, IV, 43 (1953), pp. 3-15.
Longhi [1953] 1979. Roberto Longhi, «Comprimarj spagnoli della maniera italiana» [1953], en Longhi 1979, pp. 51-62.
Longhi 1955. Roberto Longhi, «W. Suida, *Bramante pittore e il Bramantino* (recensione)», *Paragone*, VI, 63 (1955), pp. 57-61.
Longhi 1969. Roberto Longhi, «Ancora sul Machuca», *Paragone*, XX, 231 (1969), pp. 34-39.
Longhi [1969] 1979. Roberto Longhi, «Ancora su Machuca» [1969], en Longhi 1979, pp. 69-72.
Longhi 1970. Roberto Longhi, «Un apice di Polidoro da Caravaggio», *Paragone*, 245 (1970), pp. 3-7.
Longhi 1979. Roberto Longhi, *Edizione delle opere complete*, vol. 9: *«Arte italiana e arte tedesca» con altre congiunture fra Italia e Europa*, 1939-1969, Florencia, Sansoni, 1979.
López Guzmán y Espinosa Spínola 2001. Rafael López Guzmán y Gloria Espinosa Spínola, *Pedro Machuca*, Granada, Comares, 2001.
Lovino 2020a. Orazio Lovino, «Appunti per una storia delle grottesche nella pittura a Napoli e nel Meridione d’Italia», en Borghini *et al.* 2020, pp. 177-93.
Lovino 2020b. Orazio Lovino, «Ricomposizioni per Simone da Firenze», *Arte Cristiana*, CVIII, 919 (2020), pp. 280-89.
Lovino 2021. Orazio Lovino, «In margine all’Andrea Sabatini di Padre Resta e altre aggiunte», *Paragone*, LXXIII, 159-60 (2021), pp. 3-33.
Lovino (en prensa). Orazio Lovino, «Rileggendo De Dominici. Ritrovamenti e precisazioni per una storia della pala d’altare nel Rinascimento meridionale», en Veronica Gallo *et al.* (eds.), *Storie interrotte. Riconoscere e valorizzare il patrimonio dimenticato* [actas del congreso, Padua, 25-25 de noviembre de 2021] (en prensa).
Lugli 1990. Adalgisa Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Turín, Umberto Allemandi & Co., 1990.
Luna Moreno 1982. Luis Luna Moreno (com.), *Escultura castellana* [cat. exp. Sevilla, Museo de Bellas Artes, enero-febrero de 1982; Granada, Museo de Bellas Artes, marzo de 1982], Sevilla, Ministerio de Cultura, 1982.
Lunadoro 1610. Simone Lunadoro, *Copia d'una lettara scritta dal molto illust. e rever.^{mo} mons. Lunadoro vescovo di Nocera de’ Pagani Intorno all’Origine di detta Città, e suo Vescovado al Signor Alcibiade Lucarini Gentilhuomo Sanese Lettore Ordinario ne lo Studio di Salerno*, Nápoles, Tarquinio Longo, 1610.

Macchiaroli 1868. Stefano Macchiaroli, *Diano e l'omonima sue valle. Ricerche storico-archeologiche*, Nápoles, Gabriele Rondinella, 1868.

Magno 1516. Marco Antonio Magno, *Marci Antonii Magni Oratio habita Neapoli in funere Ferdinandi Hispaniarum regis catholici calendis martii MDXVI*, Nápoles, Sigismondo Mayr, 1516.

Maietta 2002. Ida Maietta, «Scultori lombardi a Napoli tra Quattrocento e Cinquecento: aggiunte a Pietro Belverte», en Daniele Pescarmona (ed.), *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento* [actas de las jornadas de estudio, Milán, Palazzo di Brera, 8 de mayo de 2000], Milán, Electa, 2002, pp. 84-103.

Malato 1996. Enrico Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, vol. III: *Il Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1996.

Malgouyres 2019. Philippe Malgouyres, «Adriano Fiorentino, un sculpteur errant à la fin du x^v^e siècle», *L'Objet d'Art*, 555 (2019), pp. 56-63.

Mansi 2020. Maria Gabriella Mansi, «Giovanni Pasquet de Sallo e la sua stamperia (1517-1526)», en Sánchez García y Mondola 2020, pp. 231-61.

Marette 1961. Jacqueline Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII^e au XIV^e siècle*, París, Picard, 1961.

Marias 1989. Fernando Marias, *El largo siglo xvi. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus (Conceptos fundamentales en la historia del arte español, 5), 1989.

Marino [1619] 1979. Giambattista Marino, *La Galeria* [1619], ed. de Marzio Pieri, 2 vols., Padua, Liviana Editrice, 1979.

Marino 2012. John A. Marino, «The Disciplines of the Arts and Sciences in Naples: Medieval, Early Modern, Contemporary», *California Italian Studies*, 3, 1 (2012), pp. 1-16. Accesible en https://escholarship.org/uc/item/3hq820mm.

Marle 1923-38. Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 vols., La Haya, Nijhoff, 1923-38.

Martín González 1977-80. Juan José Martín González (dir.), *Inventario artístico de la provincia de Palencia*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977-80.

Martín González y Urrea Fernández 1985. Juan José Martín González y Jesús Urrea Fernández, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, vol. XIV.1 de *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación Provincial, 1985.

Martínez Plaza 2021. Pedro J. Martínez Plaza, *El legado de Carmen Sánchez: «la última lección»* [cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 23 de marzo-24 de octubre de 2021], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021.

Martínez y Sanz 1866. Manuel Martínez y Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, Anselmo Revilla, 1866.

Mateo Gómez 1995. Isabel Mateo Gómez, «La pintura spagnola del primo Rinascimento», en Alfonso E. Pérez Sánchez (dir.), *La pintura spagnola*, vol. I de *La pintura in Europa*, Milán, Electa, 1995, pp. 185-243.

Mateo Gómez y López-Yarto Elizalde 2003. Isabel Mateo Gómez y Amelia López-Yarto Elizalde, *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo xvi*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

Mazariegos Pajares 1979. Jesús Mazariegos Pajares, «Alonso Berruguete, pintor», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 42 (1979), pp. 27-131.

Mazzacurati 1985. Giancarlo Mazzacurati, *Il rinascimento dei moderni: la crisi culturale del xvi secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino (Saggi, 291), 1985.

Mazzalupi 2018. Matteo Mazzalupi, «Alonso Berruguete a Siena nel 1513: un documento romano», en Alessandro Angelini y Marco Fagiani (eds.), *Il giovane Domenico Beccafumi e l'arte a Siena al tempo*

di Pandolfo Petrucci [actas de la jornada de estudio, Siena, Università di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, 18 de mayo de 2017], Fiesole, Cadmo (Annali di Studi Umanistici, 5), 2018, pp. 219-24.

McDonald 2019. Mark McDonald, «The Role of Prints», en Dickerson y McDonald 2019, pp. 126-37.

Mena Marqués 1985. Manuela B. Mena Marqués (dir.), *Rafael en España* [cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 17 de mayo-31 de agosto de 1985], Madrid, Museo del Prado, 1985.

Mendoza y Ocaña 2009. Cristina Mendoza y María Teresa Ocaña (eds.), *Invitados de honor. Exposición conmemorativa del 75 aniversario del MNAC* [cat. exp. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2 de diciembre de 2009-11 de abril de 2010], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009.

Menéndez Pelayo 1943. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, vol. II: *Novelas sentimental, bizantina, histórica y pastoril*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, 14), 1943.

Meyer zur Capellen 2001-15. Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, 5 vols., Landshut, Arcos, 2001-15.

Migliaccio 1989-90. Luciano Migliaccio, «Studi su Bartolomé Ordóñez e la sua bottega tra l'Italia e la Spagna», tesis doctoral, Università degli Studi di Pisa, 1989-90.

Migliaccio 1994. Luciano Migliaccio, «*Consecratio* pagana ed iconografia cristiana nella cappella Caracciolo di Vico, a Napoli. Un manifesto dell’umanesimo napoletano e gli esordi di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe», *Ricerche di storia dell'arte*, 53 (1994), pp. 22-34.

Migliaccio 2007. Luciano Migliaccio, «Uno spagnuolo: Bartolomé Ordóñez sulle rotte mediterranee del marmo», en Letizia Gaeta (ed.), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea* [actas del congreso internacional de estudios, Lecce, 9-11 de junio de 2004], Galatina, Mario Congedo, 2007, vol. 1, pp. 125-46.

Milhou 1994. André Milhou, «La péninsule ibérique», en Jean-Marie Mayeur *et al.* (dirs.), *Histoire du Christianisme des origines à nos jours*, vol. VII: *De la Réforme à la Réformation (1450-1530)*, París, Desclée, 1994, pp. 377-407.

Mingozzi 1922. Narciso Mingozzi, «Il Convento detto del “Santuccio”», *Bollettino Senese di Storia Patria*, XXIX, 1 (1922), pp. 3-53.

Mondola 2017. Roberto Mondola, *Dante vestido a la castellana. El «Infierno» de Pedro Fernández de Villegas*, Madrid-Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2017.

Moreira 2001. Rafael Moreira, «Andrea Sansovino au Portugal (1492-1501)», *Revue de l'Art*, 133 (2001), pp. 33-38.

Morello y Maddalo 1995. Giovanni Morello y Silvia Maddalo (eds.), *Liturgia in figura: codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana* [cat. exp. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino, 29 de marzo-10 de noviembre de 1995], Roma, De Luca, 1995.

Morisani 1941. Ottavio Morisani, «Giovanni Miriliano da Nola», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXVI (1941), pp. 283-327.

Moro 1986. Franco Moro, «Il polittico di Maggianico e gli esordi di Bernardino Luini», *Archivi di Lecco*, IX (1986), pp. 129-71.

Moro 1994. Franco Moro, «Ancora su Marco d'Oggiono», *Museovivo*, 5 (1994), pp. 17-27.

Moro 1998. Franco Moro, «Francesco Napoletano ossia il Maestro della “Pala Sforzesca”», en Fabio Frosini (ed.), *“Tutte le opere non son per istancarmi”*. *Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, Roma, Edizioni Associate, 1998, pp. 279-98.

Morte García 1991. Carmen Morte García, «Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigarny», *Archivo Español de Arte*, LXIV, 255 (1991), pp. 317-36.

Morte García 1997. Carmen Morte García, «Pedro de Aponte en Bolea y una noticia de la Calahorra (Granada)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXVII (1997), pp. 95-122.

Morte García 2002. Carmen Morte García, «El Maestro del Misal-Breviario vaticano de Fernando el Católico», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIX (2002), pp. 261-86.

Morte García 2009. Carmen Morte García (ed.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* [cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes, junio-septiembre de 2009; Valencia, Museo de Bellas Artes, octubre de 2009-enero de 2010; Zaragoza, Museo de Zaragoza, febrero-abril de 2010], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2009.

Morte García 2010a. Carmen Morte García, «El retablo mayor de la colegiata de Bolea (Huesca): una aproximación al dibujo subyacente a través de la reflectografía de infrarrojos», en Ximo Company i Climent, María José Villalta e Isidre Puig (eds.), *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos xv y xvi*, Lérida, Garsineu, 2010, pp. 207-66.

Morte García 2010b. Carmen Morte García, «El viaje de los príncipes de Castilla y Aragón a Zaragoza en 1502», en Miguel Ángel Zalama Rodríguez (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, pp. 45-68.

Morte García 2014. Carmen Morte García, «La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)», en Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil (coords.), *La imagen de Fernando el Católico en la historia, la literatura y el arte* [actas de las jornadas, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza; y Sos del Rey Católico, Palacio Español del Niño, 7-9 de marzo de 2013], Zaragoza, Institución de Fernando el Católico, pp. 279-374.

Morte García 2019. Carmen Morte García, «The Art of the Aragonese Renaissance as Centre of New Artistic Trends in Sculpture», en Herrero Starkie 2019, pp. 149-81.

Morte García y Sesma Muñoz 2015. Carmen Morte García y José Ángel Sesma Muñoz (eds.), *Fernando II de Aragón: el rey que imaginó España y la abrió a Europa* [cat. exp. Zaragoza, Aljafería, 10 de marzo-7 de junio de 2015], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2015.

Mozzati 2007. Tommaso Mozzati, «Alonso Berruguete a Roma: un conto corrente e gli itinerari del soggiorno italiano», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51, 3-4 (2007), pp. 568-75.

Mozzati 2013a. Tommaso Mozzati, «Alonso Berruguete in Italia: nuovi itinerari», en Mozzati y Natali 2013, pp. 16-47.

Mozzati 2013b. Tommaso Mozzati, «Alonso Berruguete en Italia: Antonio Pucci, *La Coronación de la Virgen* para la iglesia de San Jerónimo y San Francisco, una circunstancia hispano-florentina», en Hoyos Alonso 2013, pp. 1-31.

Mozzati 2017. Tommaso Mozzati, «Charles V, Bartolomé Ordóñez, and the Tomb of Joanna of Castile and Philip of Burgundy in Granada. An Iconographical Perspective of a Major Royal Monument of Renaissance Europe», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 59, 2 (2017), pp. 174-201.

Mozzati y Natali 2013. Tommaso Mozzati y Antonio Natali, *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della «maniera moderna»* [cat. exp. Florencia, Galleria degli Uffizi, 5 de marzo-26 de mayo de 2013], Florencia, Giunti, 2013.

Muñoz 1905. Antonio Muñoz, «I codici miniati della Biblioteca Chigi in Roma», *Revue des Bibliothèques*, XV (1905), pp. 359-76.

Musella Guida 2009. Silvana Musella Guida, «Don Pedro Alvarez de Toledo. Ritratto di un principe nell’Europa rinascimentale», *Samnium*, 21-22 (2009), pp. 239-353.

Muzzi 2021. Andrea Muzzi, «Gli inizi del Correggio nella Congregazione Cassinese, Ignazio Squarcialupi e Girolamo dal Monferrato», en Nova y Periti 2021, pp. 157-70.

Naldi 1985. Riccardo Naldi, «Un’ipotesi per l’affresco di Pedro Fernández in San Domenico Maggiore a Napoli», *Prospettiva*, 42 (1985), pp. 58-61.

Naldi 1986. Riccardo Naldi, «Pseudo Bramantino (Pedro Fernández)», en Previtali 1986a, pp. 236-40.

Naldi 1988a. Riccardo Naldi, «Centro e periferia nel primo Cinquecento meridionale: il caso di Simone da Firenze, “pittore senza disegno”», *Bollettino d'Arte*, s. VI, LXXIII, 49 (1988), pp. 17-52.

Naldi 1988b. Riccardo Naldi, «I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica nel primo Cinquecento attraverso gli ultimi studi: bilancio e prospettive. 1. La pittura», *Storia dell'Arte*, LXIV (1988), pp. 215-23.

Naldi 1991. Riccardo Naldi, «Sviluppi del “Maestro dell'Adorazione di Glasgow”», *Prospettiva*, 63 (1991), pp. 63-77.

Naldi 1994. Riccardo Naldi, «Nati da santi. Una nota su idea di nobiltà e arti figurative a Napoli nel primo Cinquecento», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 53 (1994), pp. 4-21.

Naldi 1995a. Riccardo Naldi, «Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli», *Bollettino d'Arte*, s. VI, LXXX, 91 (1995), pp. 25-62.

Naldi 1995b. Riccardo Naldi, «Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516», *Prospettiva*, 77 (1995), pp. 84-100.

Naldi 1996. Riccardo Naldi, «Su Giovan Giacomo da Brescia e la bottega napoletana dell’Ordóñez: la “cona” della cappella arcivescovile di Capua», *Prospettiva*, 81 (1996), pp. 31-51.

Naldi 1997. Riccardo Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Nápoles, Electa Napoli, 1997.

Naldi 1998a. Riccardo Naldi, «Giovanni da Nola “per concorrenza di” Girolamo Santacroce: un *Battista* nello Schloss di Vaduz», *Prospettiva*, 89-90 (1998), pp. 161-68.

Naldi 1998b. Riccardo Naldi, «Rapporti Firenze-Napoli tra Quattro e Cinquecento: la “cona marmorea” di Andrea di Pietro Ferrucci per Maria Brancaccio», *Prospettiva*, 91-92 (1998), pp. 103-14.

Naldi 2000. Riccardo Naldi, «Andrea Ferrucci da Fiesole per il Gran Capitano Gonzalo de Córdoba: il *San Michele arcangelo* nella Grotta del Santuario del Gargano (con una coda sul Cappellone di San Giacomo della Marca a Napoli)», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, IV, *Quaderni*, 1-2 (2000), pp. 171-90.

Naldi 2001. Riccardi Naldi, «Culto di sant’Anna ed icone miracolose a Napoli nel primo Cinquecento: una cornice per l’epigramma *In picturam* di Iacopo Sannazaro», *Napoli Nobilissima*, s. V, II, 1-4 (2001), pp. 15-30.

Naldi 2002. Riccardo Naldi, *Andrea Ferrucci: marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Nápoles, Electa Napoli, 2002.

Naldi 2003. Riccardo Naldi, «Il riposo del guerriero: il sepolcro Cardona a Bellpuig», *FMR*, XXII, 158 (2003), pp. 103-28.

Naldi 2004. Riccardo Naldi, «La committenza artistica del Gran Capitano a Napoli, 1504-1507», en Galasso y Hernando Sánchez 2004, pp. 603-29.

Naldi 2006. Riccardo Naldi, «Il “San Sebastiano” di Giovanni da Nola nella chiesa di San Pietro a Maiella in Napoli: una rilettura», en Abbate 2006, vol. 1, pp. 237-51.

Naldi 2009a. Riccardo Naldi, «Frammento di una *Adorazione dei Magi* di Andrea da Salerno, “simpatico maestro del primo Cinquecento italiano”», en Giovanni Agosti (ed.), *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano, L’Artistica, 2009, pp. 128-29.

Naldi 2009b. Riccardo Naldi, «Il polittico dell’altare maggiore nella cattedrale di Sessa Aurunca e il culto di Santa Maria del Popolo», en Riccardo Naldi (ed.), *Marco Cardisco, Giorgio Vasari. Pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, Nápoles, Arte’m (Università degli Studi di Napoli l’Orientale. Quaderni del Dipartimento di Filosofia e Polittica, 2), 2009, pp. 75-106.

Naldi 2013a. Riccardo Naldi, «Bartolomé Ordóñez, Diego de Silóe e la scultura a Napoli nel primo Cinquecento: una linea», en Mozzati y Natali 2013, pp. 120-31.

Naldi 2013b. Riccardo Naldi, «La forza dei luoghi: Vasari e San Giovanni a Carbonara, tra pittura e storiografia», en Agosti, Ginzburg y Nova 2013, pp. 167-83.

Naldi 2014a. Riccardo Naldi, *...son de madera incorruptible... Gabriel Joly and Two Thieves Carved in Box Wood*, Múnich, Sascha Mehringer, 2014.

Naldi 2014b. Riccardo Naldi, «Una proposta per Bartolomé Ordóñez tra Napoli e Barcellona: un quadro di noce con il Compianto sul Cristo morto», *Nuovi Studi*, XIX, 20 (2014), pp. 69-81.

Naldi 2014c. Riccardo Naldi, «Segnalazioni del “Maestro dell’Adorazione di Glasgow”», en Giulia Bordi (ed.), *L’officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Roma, Gangemi, 2014, vol. II, pp. 91-100.

Naldi 2016. Riccardo Naldi, «Giovanni da Nola, Pedro de Toledo e il sepolcro di San Giacomo degli Spagnoli: qualche osservazione preliminare», en Sánchez García 2016, pp. 479-521.

Naldi 2018. Riccardo Naldi, *Magnificence of Marble. Bartolomé Ordóñez and Diego de Silóe. Sculpture of the Renaissance in Naples*, Múnich, Hirmer, 2018.

Naldi 2019. Riccardo Naldi, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. Due scultori spagnoli a Napoli agli inizi del Cinquecento*, Nápoles, Arte’m (Monografie, 1), 2019.

Naldi 2020a. Riccardo Naldi, «*Eros e Polemos* nel sepolcro di Ramón de Cardona in Bellpuig, con una proposta per Sannazaro epigrafista», en Sánchez García y Mondola 2020, pp. 81-100.

Naldi 2020b. Riccardo Naldi (ed.), *Girolamo Santacroce. Il San Giovanni Battista rubato e ritrovato. Un caso di buon governo italiano*, Nápoles, Arte’m (Custodi della Memoria, Restauri, 2), 2020.

Naldi 2020c. Riccardo Naldi, «Girolamo Santacroce. Il *San Giovanni Battista* rubato e ritrovato», en Riccardo Naldi 2020b, pp. 9-61.

Naldi 2020d. Riccardo Naldi, *Between Spain and Italy. A Marble Saint Sebastian by Diego de Siloe*, Londres, Lullo Pampoulides, 2020.

Naldi 2021. Riccardo Naldi, «Federico Zeri e la pittura nel Regno di Napoli tra Quattro e Cinquecento. Una linea», en Andrea Bacchi, Daniele Benati y Mauro Natale (eds.), *Il mestiere del*

conoscitore. *Federico Zeri*, Cinisello Balsamo, Silvana; Bologna, Fondazione Federico Zeri (Nuovi diari di lavoro, 9), 2021, pp. 245-84.

Naldi y Porzio 2009. Riccardo Naldi y Giuseppe Porzio (eds.), *Per Cesare da Sesto a Napoli: la tavola con l’Adorazione del Bambino* [cat. exp. Nápoles, Galleria Napolinobilissima, 12 de dicembre de 2009- 20 de febrero de 2010], Nápoles, Galleria Napolinobilissima, 2009.

Naldi y Speranza 2004. Riccardo Naldi y Fabio Speranza, «La prima metà del Cinquecento», en Venturoli 2004, pp. 41-67.

Natale 2009. Vittorio Natale (ed.), *Arti figurative a Biella (San Sebastiano) e a Vercelli (San Cristoforo)*, Biella, Eventi & Progetti Editore, 2009.

Natale 2014. Mauro Natale (ed.), *Bramantino: l’arte nuova del Rinascimento lombardo* [Lugano, Museo Cantonale, 28 de septiembre de 2014-11 de enero de 2015], Milán, Skira, 2014.

Natale 2016. Pietro di Natale (ed.), *Lotto, Artemisia, Guercino. Le stanze segrete di Vittorio Sgarbi* [cat. exp. Osimo, Palazzo Campana, 18 de marzo-30 de octubre de 2016], Cinisello Balsamo, Silvana, 2016.

Natale 2017. Mauro Natale (ed.), *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)* [actas del congreso internacional, Lugano, 6-7 de noviembre de 2014], Milán, Skira (Biblioteca d’arte Skira, 32); Lugano, MASI Lugano, 2017.

Natale 2019. Mauro Natale (ed.), *Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli* [cat. exp. Biella, Palazzo Ferrero, Palazzo La Marmora y Museo del Territorio Biellese, 19 de abril-18 de agosto de 2019], Biella, E20Progetti; Cinisello Balsamo, Silvana, 2019.

Natali 2001. Antonio Natali, «Il Battista del Bargello attribuito a Francesco da Sangallo», en Di Giampaolo, Saccomani y Gregori 2001, pp. 147-55.

Natali 2006. Antonio Natali, *Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006.

Natali 2013. Antonio Natali, «Berruguete, Bembo e i compagni fiorentini», en Mozzati y Natali 2013, pp. 48-61.

Natali 2014. Antonio Natali, «Dalla Pala dello Spedalingo alla Deposizione. Il Rosso a Piombino, Napoli e Volterra», en Carlo Falciani y Antonio Natali (eds.), *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della «maniera»* [cat. exp. Florencia, Palazzo Strozzi, 8 de marzo-20 de julio de 2014], Florencia, Mandragora, 2014, pp. 85-93.

Naval 1977. Antonio Naval, «Retablo de Santa María la Mayor de Bolea», *Seminario de Arte Aragonés*, 22-24 (1977), pp. 127-57.

Navarro 1982. Fausta Navarro, «Lo Pseudo-Bramantino: propuesta per la ricostruzione di una vicenda artistica», *Bollettino d’Arte*, s. VI, LXVII, 14 (1982), pp. 37-68.

Navarro 1985. Fausta Navarro, «Una nuova opera di Pedro Fernández del tempo di Cremona», *Prospettiva*, 42 (1985), pp. 62-64.

Nebrija-MacDonald 1981. Antonio de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín*, transcripción crítica e introducción de Gerald J. MacDonald, Madrid, Castalia, 1981.

Negri Arnoldi 1993. Francesco Negri Arnoldi, «La scultura del Quattrocento e del Cinquecento», en Pugliese Carratelli 1993, pp. 143-79.

Negri Arnoldi 1997. Francesco Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia meridionale*, Nápoles, Electa Napoli, 1997.

Nicolini 1922a. Fausto Nicolini, «Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l’arte napoletana del Rinascimento. Parte prima», *Napoli Nobilissima*, s. II, III, 3-4 (1922), pp. 42-59.

Nicolini 1922b. Fausto Nicolini, «Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l’arte napoletana del Rinascimento. Parte seconda», *Napoli Nobilissima*, s. II, III, 11-12 (1922), pp. 159-72.

Nicolini 1925. Fausto Nicolini, *L’arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a M. A. Michiel*, Nápoles, R. Ricciardi, 1925.

Norman 1989. Diana Norman, «The Patronage of Cardinal Oliviero Carafa 1430-1511», tesis doctoral, The Open University, 1989.

Notar Giacomo-Garzilli 1845. Notar Giacomo, *Cronica di Napoli*, ed. de Paolo Garzilli, Nápoles, Stamperia Reale, 1845.

Nova y Periti 2021. Alessandro Nova y Giancarla Periti (eds.), *The Network of Cassinese Arts in Renaissance Italy*, Roma, Officina Libraria, 2021.

Nuovo 2003. Isabella Nuovo, *Il mito del Gran Capitano: Consalvo di Cordova tra storia e parodia*, Bari, Palomar, 2003.

Retrato de San Miguel de Estella, obra de Erika Pohl-Ströher, 1997.

Oberhuber 1982. Konrad Oberhuber, *Raffaello*, Milán, Mondadori, 1982.

Oberhuber 1999. Konrad Oberhuber, *Raffaello. L’opera pittorica*, Milán, Electa, 1999.

Ochoa Larraona y Osés Urricelqui 2009. Elba Ochoa Larraona y Merche Osés Urricelqui, «El retablo de Santa Elena de la iglesia de San Miguel de Estella: nuevas aportaciones a través del estudio de la indumentaria», *Terra Stellae*, II (2010), pp. 42-67.

Old Master Paintings 1986. *Old Master Paintings* [cat. de subasta, Londres, Sotheby’s, 10 de diciembre de 1986], Londres, Sotheby’s, 1986.

Old Masters 2017. *Old Masters Day Sale* [cat. de subasta, Londres, Sotheby’s, 7 de diciembre de 2017], Londres, Sotheby’s, 2017.

Old Masters 2021. *Old Masters Day Sale, Including Portrait Miniatures from the Collection of the Late Dr Erika Pohl-Ströher* [cat. de subasta, Londres, Sotheby’s, 9 de diciembre de 2021], Londres, Sotheby’s, 2021.

Oleza 2004. Joan Oleza, «En torno a los oscuros años últimos de Bartolomé Torres Naharro», en Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (eds.), *Un «hombre de bien». Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, vol. 2, pp. 233-48.

Ortolani 1933a. Sergio Ortolani (ed.), *Catalogo della II Mostra salernitana d’arte* [cat. exp. Salerno, abril de 1933], Nápoles, Trani, 1933.

Ortolani 1933b. Sergio Ortolani, «Andrea Sabatino», en Ortolani 1933a, pp. 17-25.

Orueta 1917. Ricardo de Orueta, *Berruguete y su obra*, Madrid, Calleja (Biblioteca Calleja, 1), 1917.

Retrato de San Miguel de Estella, obra de Erika Pohl-Ströher, 1997.

Pacichelli 1685. Giovanni Battista Pacichelli, *Memorie de’ viaggi per l’Europa christiana scritte a diversi*, 4 vols., Nápoles, Regia Stampa, 1685.

Padiglione 1892. Carlo Padiglione, «La tomba di Antonio Di Gennaro in S. Pietro Martire in Napoli», *Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti*, IX, 19-20 (1892), pp. 306-12.

Palazzolo Olivares 1993-94. Claudia Palazzolo Olivares, «Problemi di scultura del 500 a Napoli. La tomba di una defunta di casa Pignatelli in Santa Maria dei Pignatelli», tesis de especialización en Historia del Arte, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1993-94.

Palermo 1846. Francesco Palermo, *Narrazioni e documenti sulla storia del Regno di Napoli, dall'anno 1522 al 1667*, t. IX de *Archivio Storico Italiano*, Florencia, Gio. Pietro Vieusseux, 1846.

Pane 2009. Giulio Pane, *La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze. Un’immagine della città nel Quattrocento*, Nápoles, Grimaldi & C. Editori, 2009.

Retrato de San Miguel de Estella, obra de Erika Pohl-Ströher, 1997.

Pantoni 1962. Angelo Pantoni, «L’opera di Andrea Sabatini a Montecassino», *Rassegna Storica Salernitana*, XXIII (1962), pp. 133-54.

Pantoni 1963. Angelo Pantoni, «Due pitture di Andrea da Salerno per Montecassino e le loro vicende», *Commentari*, XIV (1963), pp. 160-70.

Parlato 2017. Enrico Parlato, «Aspects du mécénat d’Oliviero Carafa dans les églises de Rome à la fin du xv^e siècle: l’Aracoeli, le couvent de la Minerve et Saint-Laurent-hors-les-murs», en Monique Maillard-Luypaert, Alain Marchandisse y Bertrand Schnerb (eds.), *Evêques et cardinaux princiers et curiaux (xiv^e-début xv^e siècle): des acteurs du pouvoir* [actas del coloquio internacional, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 18-19 de marzo de 2011], Turnhout, Brepols, 2017, pp. 237-62.

Parlavecchia 1992. Paolo Parlavecchia (dir.), *Leonardo & Venezia* [cat. exp. Venecia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 22 de marzo- 5 de julio de 1992], Milán, Bompiani, 1992.

Parmiggiani 2004. Paolo Parmiggiani, «Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore (con un’ipotesi per quello di Francesca Tornabuoni)», *Prospettiva*, 113-14 (2004), pp. 73-97.

Parmiggiani 2011. Paolo Parmiggiani, «Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci: Jacopo d’Andrea del Mazza e il monumento di Marco Albertoni in Santa Maria del Popolo a Roma», *Prospettiva*, 141-42 (2012), pp. 73-85.

Parrino 1692-94. Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico, e politico de’ governi de’ vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, 3 vols., Nápoles, Nuova Stampa del Parrino e del Mutii, 1692-94.

Parrino 1700. Domenico Antonio Parrino, *Napoli citta nobilissima, antica, e fedelissima esposta a gli occhi, & alla mente de’ Curiosi*, 2 vols., Nápoles, Nuova Stampa del Parrino, 1700.

Parrino 1725. Domenico Antonio Parrino, *Nuova guida de’ forastieri per osservare, e godere le curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima Gran Napoli, Città Antica, e Nobilissima*, Nápoles, Parrino, 1725.

Pasqualetti 2004. Cristiana Pasqualetti, *sub voce* «Maestro del retablo di Bolea», en Milvia Bollati (ed.), *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli ix-xvi*, Milán, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 658-59.

Passavant [1839] 1882-91. Johann David Passavant, *Raffaello d’Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, trad. de Gaetano Guasti, 3 vols., Florencia, Successori Le Monnier, 1882-91 (1.^a ed. en alemán, 1839).

Pavone 1982. Mario Alberto Pavone, «Correnti pittoriche dal Cinque al Settecento», en Alfonso Leone y Giovanni Vitolo (eds.), *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, Salerno, Laveglia, 1982, vol. I, pp. 265-84.

Pavone 1988. Mario Alberto Pavone, *Iconologia francescana. Il Quattrocento*, Todi, Ediard (Studi, 2), 1988.

Pèrcopo 1938. Erasmo Pèrcopo, *Vita di Giovanni Pontano*, ed. de Michele Manfredi, Nápoles, Industrie Tipografiche Editoriali Assimilate, 1938.

Pereda 1998. Felipe Pereda, «Andrea Sansovino en España: algunos problemas», en Joaquín Bérchez *et al.* (eds.), *El Mediterráneo y el Arte Español* [actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte, Valencia, septiembre de 1996], Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 97-103.

Pereda 2007. Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.

Perriccioli Saggese 1991. Alessandra Perriccioli Saggese, «I libri di coro miniati per le abbazie di Montecassino e Cava dei Tirreni», en Putaturo Murano y Perriccioli Saggese 1991, pp. 149-76.

Perriccioli Saggese 1995. Alessandra Perriccioli Saggese, «I codici miniati del xvi secolo», en Antonella Putaturo Murano (ed.), *Codici miniati della Biblioteca oratoriana dei Girolamini di Napoli* [cat. exp.], Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 105-17.

Perriccioli Saggese 1998. Alessandra Perriccioli Saggese, «Un libro d'ore della Bibliothèque Nationale di Parigi e alcune riflessione sull'attività di miniatore del “Maestro del retablo di Bolea”», *Prospettiva*, 91-92 (1998), pp. 90-95.

Perugini 1995. Carla Perugini (ed.), *Question de amor*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.

Pesco 2006. Daniela del Pesco, «Oliviero Carafa ed il programma iconografico del Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli», en Abbate 2006, vol. 1, pp. 203-22.

Pessolano 1978. Maria Raffaella Pessolano, *Il convento napoletano dei SS. Severino e Sossio: un insediamento monastico nella storia della città*, Nápoles, Scientifica (Patrimonio architettonico e ambientale, 5), 1978.

Pestilli, Rowland y Schütze 2008. Livio Pestilli, Ingrid D. Rowland y Sebastian Schütze (eds.), «Napoli è tutto il mondo». Neapolitan Art and Culture from the *Humanism to the Enlightenment* [actas del congresso internazionale, Roma, 19-21 de junio de 2003], Pisa, Fabrizio Serra (Studia erudita, 5), 2008.

Petrocchi 1972. Giorgio Petrocchi, «La letteratura del pieno e del tardo Rinascimento», en Ernesto Pontieri (dir.), *Storia di Napoli*, t. V: *Il Viceregno*, vol. 1, Nápoles, Società Editrice Storia di Napoli, 1972, pp. 281-336.

Petrucci 1976. Franca Petrucci, *sub voce* «Carafa, Oliviero», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976. Accesible en https://www.treccani.it/enciclopedia/oliviero-carafa_%28Dizionario-Biografico%29/.

Pezzuto 2019. Luca Pezzuto, *Padre Resta e il viceregno: per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, Roma, UniversItalia (Orti Hesperidum. Monografie, 6), 2019.

Piccialuti 1997. Maura Piccialuti, «La soppressione delle corporazioni religiose e l’incameramento dei beni ecclesiastici a Subiaco», en Claudio Crescentini (ed.), *Arte francescana e pauperismo della Valle dell'Aniene. Atti delle giornate di studio*, Subiaco, Iter, 1997, pp. 188-203.

Pietri 1634. Francesco de’ Pietri, *Dell’historia napoletana*, Nápoles, Stampa di Gio. Domenico Monatanaro, 1634.

Pisani 2007. Linda Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Florencia, L. S. Olschki, 2007.

Plotzek y Winnekes 1992. Joachim M. Plotzek y Katharina Winnekes (eds.), *Biblioteca Apostolica Vaticana: Liturgie und Andacht im Mittelalter* [cat. exp. Colonia, Diözesanmuseum, 9 de octubre de 1992-10 de enero de 1993], Stuttgart, Belser, 1992.

Poggi, Barocchi y Ristori 1965. Giovanni Poggi, Paola Barocchi y Renzo Ristori (eds.), *Il carteggio di Michelangelo*, vol. I: *1496-1518*, Florencia, Sansoni, 1965.

Pontano-Gaisser 2012. Giovanni Gioviano Pontano, *Dialogues. Volume I. Charon and Antonius*, ed. de Julia Haig Gaisser, Cambridge (MA), Harvard University Press (The I Tatti Renaissance library, 53), 2012.

Pontano-Soldati 1902. Giovanni Gioviano Pontano, *Ioannis Ioviani Pontani Carmina. Testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli*

autografi. Introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite, ed. de Benedetto Soldati, 2 vols., Florencia, G. Barbera, 1902.

Pontano-Tateo 1999. Giovanni Gioviano Pontano, *I libri delle virtù sociali. De liberalitate, De beneficentia, De magnificentia, De splendore, De conviventia*, ed. de Francesco Tateo, Roma, Bulzoni (Biblioteca del Cinquecento, 88), 1999.

Post 1950. Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. X: *The Early Renaissance in Andalusia*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1950.

Post 1956. Chandler Rathfon Post, «Juan de Borgoña in Italy and in Spain», *Gazette des Beaux Arts*, XLVIII (1956), pp. 129-42.

Post 1957. Chandler Rathfon Post, «Note on the Article on Juan de Borgoña in Italy and in Spain», *Gazette des Beaux Arts*, XLXIX (1957), p. 208.

Post 1958. Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. XII.1: *The Catalan School in the Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958.

Post 1966a. Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. XIII: *The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1966.

Post 1966b. Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. XIV: *The Later Renaissance in Castile*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1966.

Precerutti Garberi y Mucchi 1972. Mercedes Precerutti Garberi y Ludovico Mucchi, *Capolavori d'arte lombarda. I leonardeschi ai raggi X* [cat. exp. Milán, Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco, 23 de noviembre-31 de diciembre de 1972], Milán, Arti Grafiche Fiorin, 1972.

Previtali 1972. Giovanni Previtali, *La pittura del 500 a Napoli e nell'Italia meridionale (anno di corso 1970-1971)*, Chiaravalle Centrale, Frama Industria Tipolitografica, 1972.

Previtali 1975. Giovanni Previtali, «Teodoro d’Errico e la “Questione meridionale”», *Prospettiva*, 3 (1975), pp. 17-34.

Previtali 1976. Giovanni Previtali, «Il Vasari e l’Italia meridionale», en *Il Vasari storiografo e artista* [actas del congresso internacional, Arezzo-Florencia, 2-8 de septiembre de 1974], Florencia, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 691-99.

Previtali 1978. Giovanni Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Turín, Einaudi, 1978.

Previtali 1986a. Giovanni Previtali (ed.), *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* [cat. exp. Padula, Certosa di San Lorenzo, 21 de junio-31 de octubre de 1986], Florencia, Centro Di, 1986.

Previtali 1986b. Giovanni Previtali, «Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale», en Previtali 1986a, pp. 9-25.

Previtali 1988. Giovanni Previtali, «Una aggiunta all’Alibrandi», en *Scritti di storia dell’arte in onore di Raffaello Causa*, Nápoles, Electa, 1988, pp. 119-22.

Prieto Jiménez et al. (en prensa). Néstor Prieto Jiménez *et al.*, «Estudio técnico de la obra *Virgen de la Cinta* de Pedro Machuca», en Simal López (en prensa).

Principi 2020. Lorenzo Principi, «Una predella per il *Sant’Andrea* di Andrea Ferrucci nella Cattedrale di Firenze», *Saggi e Memorie di Storia dell’Arte*, 44 (2020), pp. 34-51.

Proietti 1994. Giuseppe Proietti (ed.), *“Dopo la polvere”. Rilevazione degli interventi di recupero post-sismico del patrimonio archeologico, architettonico ed artistico delle regioni Campania e Basilicata danneggiato dal terremoto del 23 novembre 1980 e del 14 febbraio 1981 (anni 1985-1989)*, vol. IV: *Provincia di Salerno*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.

Pugliese Carratelli 1993. Giovanni Pugliese Carratelli (ed.), *Storia e civiltà della Campania*, vol. III: *Il Rinascimento e l’Età Barocca*, Nápoles, Electa Napoli, 1993.

Pujmanová 1997. Olga Pujmanová, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche: pitture e sculture* [cat. exp. Praga, Národní Galerie v Praze, 28 de noviembre de 1996-7 de marzo de 1997], Praga, Národní Galerie, 1997.

Putaturo Murano y Perriccioli Saggese 1991. Antonella Putaturo Murano y Alessandra Perriccioli Saggese (eds.), *Miniatura a Napoli dal ‘400 al ‘600. Libri di coro delle chiese napoletane* [cat. exp. Nápoles, San Domenico Maggiore, 1991], Nápoles, De Rosa, 1991.

Quatrefages 1996. René Quatrefages, *La revolución militar moderna: el crisol español*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1996.

Quatremère de Quincy 1824. Antoine Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages du Raphaël*, París, Imprimerie de Rignoux, 1824.

Querno 2004. Camillo Querno, *La Guerra di Napoli*, ed. de Debora S’Alessandro, Nápoles, Loffredo (Nova itinera humanitatis latinae, 2), 2004.

Quilliet 1825. Frédéric Quilliet, *Le arti italiane in Ispagna ossia Storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le Castiglie*, Roma, Stamperia di Angelo Ajani, 1825.

Quondam 2004. Amedeo Quondam, «Pontano e le moderne virtù del dispendio onorato», *Quaderni Storici*, XXXIX, 115, 1 (2004), pp. 11-43.

Quondam 2010. Amedeo Quondam, *Forma del vivere. Letica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bolonia, Il Mulino, 2010.

Raffaele da Paternò 1880. Raffaele da Paternò, *De alma principatus provincia idest Chronologica, historica ac fidelis descripto almæ provinciae principatus fratrum minorum sancti Francisci de observantia*, Nápoles, Typis Raphaelis Rinaldi et Josephi Sellitto Soc., 1880.

Ragionieri 2005. Pina Ragionieri (ed.), *Vittoria Colonna e Michelangelo* [cat. exp. Florencia, Casa Buonarroti, 24 de mayo-12 de septiembre de 2005], Florencia, Mandragora, 2005.

Rago 2012. Giuseppe Rago, *La residenza nel centro storico di Napoli. Dal xv al xvi secolo*, Roma, Carocci (Biblioteca di testi e studi, 738), 2012.

Redín Michaus 2007. Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma 1527-1600*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Biblioteca de Historia del Arte, 10), 2007.

Redondo Cantera 2004. María José Redondo Cantera, «Alonso Berruguete pintor y la creación de su mito artístico», en Luiz Marques (dir.), *A constituição da tradição clássica: I Simpósio Internacional sobre a Tradição Clássica* (Campinas, 11-13 de septiembre de 2002), São Paulo, Hedra, 2004, pp. 51-88.

Redondo Cantera 2013a. María José Redondo Cantera, «Alonso Berruguete, pintor del rey», en Hoyos Alonso 2013, pp. 49-89.

Redondo Cantera 2013b. María José Redondo Cantera, «Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Silóe e Bartolomé Ordóñez (1517-1527)», en Mozzati y Natali 2013, pp. 180-91.

Redondo Cantera 2015. María José Redondo Cantera, «El enfrentamiento entre Siloe y Bigarny en la comitencia y en los modelos artísticos», en Pierluigi Leone de Castris (ed.), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento* [actas del congresso internacional de estudios, Nápoles, Università

degli Studi Suor Orsola Benincasa y Gallerie d’Italia-Palazzo Zevallos Stigliano, 28-30 de mayo de 2015], Nápoles, Artstudiopaparo 2015, pp. 23-34.

Redondo Cantera 2017. María José Redondo Cantera, «La obra burgalesa de Diego de Siloe (1519-1528)», en Gaeta 2017b, pp. 45-92.

Rega Castro 2014. Iván Rega Castro, «Las dos caras de Juno: apostillas a Alonso Berruguete y Juan de Castillo, junto con algunas notas sobre la fortuna de Bramante en la Península Ibérica», en Ximo Company Climent, Borja Franco Llopis e Iván Rega Castro (coords.), *Bramante en Roma, Roma en España: un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, Lérida, Universitat de Lleida, 2014, pp. 206-21.

Restaino 2011. Concetta Restaino, «La congiura dei baroni nel Vallo di Diano e i suoi riflessi sulla produzione artistica: l’*Andata al Calvario* e il *Compianto* del convento della Pietà di Teggiano», en Abbamonte *et al.* 2011, pp. 465-78.

Ridolfi 1586. Pietro Rifoldi, *Historiarum seraphicae religionis*, Venecia, Franciscum De Franciscis, 1586.

Rigon 2008. Fernando Rigon (ed.), *Fiamminghi e altri maestri. Gli artisti stranieri nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell’Interno* [cat. exp. Roma, Palazzo Ruspoli, 1 de julio-10 de septiembre de 2008], Roma, L’ Erma di Bretschneider, 2008.

Rinaldi 1617. Sebastiano Rinaldi, *Historie della nobilissima famiglia Bucca*, Nápoles, Gio. Battista Gargano, & Matteo Nucci, 1617.

Río de la Hoz 2001. Isabel del Río de la Hoz, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.

Riquer 1993. Martín de Riquer, «Los escritores mossèn Joan Escrivà y el Comendador Escrivá», *Cultura Neolatina*, LIII, 1-2 (1993), pp. 85-113.

Riquer, Comas y Molas 1964. Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. III: *Part antiga*, Barcelona, Ariel, 1964.

Rivero Rodríguez 2004. Manuel Rivero Rodríguez, «Nápoles en los proyectos del Gran Canciller Gattinara», en Galasso y Hernando Sánchez 2004, pp. 213-46.

Rolfs 1905. Wilhelm Rolfs, *Neapel*, vol. II: *Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit*, Leipzig, E. A. Seeman, 1905.

Romano 1966. Giovanni Romano, «Perfilo del Grammorseo», *Arte Antica e Moderna*, 34-36 (1966), pp. 123-29.

Romano 1970. Giovanni Romano, *Casalesi del Cinquecento: l'avvento manierismo in una città padana*, Turín, Einaudi, 1970.

Rossetti 2019. Edoardo Rossetti, «Postille romane. I palazzi Ferrerò a Tor Sanguigna (Riario-Altemps) e a Montecavallo (Consulta)», en Natale 2019, pp. 134-41.

Rotili 1972. Mario Rotili, *L’arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Nápoles, Libreria Scientifica (Biblioteca napoletana, 5), 1972.

Rubio Velasco 2001. Cándido Rubio Velasco, *Barbadillo de Herreros*, Burgos, Santos, 2001.

Rugna 1997. Serafina Rugna, «La nobiltà napoletana dinanzi alla morte tra xiv e xvi secolo», *Campania sacra*, XXVIII, 2 (1997), pp. 307-20.

Ruiz Manero 1996. José María Ruiz Manero, *Pintura italiana del siglo xvi en España*, vol. 2: *Rafael y su escuela*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.

Rusk Shapley 1968. Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools xv-xvi Century*, Londres, Phaidon Press, 1968.

Sacco 1930. Antonio Sacco, *La certosa di Padula disegnata, descritta e narrata su documenti inediti con speciale riguardo alla topografia, alla storia e all'arte della contrada*, vol. III: *Padula con Buonabitacolo in dominio della Certosa. Carte dei capitoli generali. Descrizione della certosa. Istituzione della diocesi di Diano*, Roma, Grafia Industrie grafiche, 1930.

Sajanello 1758-62. Giovan Battista Sajanello, *Historica monumenta ordinis sancti Hieronymi congregationis B. Petri de Pisis*, 3 vols., Venecia, Typis Antonii Zattae, 1758-62 (2.^a ed.).

Sakellariou 2012. Eleni Sakellariou, *Southern Italy in the Late Middle Ages: Demographic, Institutional and Economic Change in the Kingdom of Naples, c. 1440-c. 1530*, Leiden, Brill (The Medieval Mediterranean, 94), 2012.

Salierno y Piccolo 1998. Guglielmo Salierno y Vincenzo Piccolo, *Il convento di S. Antonio (già S. Francesco) in Nocera Inferiore*, Nocera Inferiore, Italgrafica, 1998.

Salvatore 1989. Donato Salvatore, «Il “Monogrammista Petr”: Pietro Befulco o Pietro Buono?», en Ferdinando Bologna (ed.), *Il politico di San Severino Apostolo del Norico. Restauri e recuperi* [cat. exp. Nápoles, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 18 de diciembre de 1989-4 de marzo de 1990], Nápoles, Electa (Quaderni di Capodimonte, 6), 1989, pp. 107-19.

Salvatore 2013. Donato Salvatore, «Il ritratto di Jacopo Sannazaro attribuito a Raffaello», en Mario Alberto Pavone (ed.), *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma* [actas del congreso, Salerno, 18 de noviembre de 2013], Roma, Campisano, 2013, pp. 115-19 (figs. 33-34).

Salvatore 2017. Donato Salvatore, «Qualche appunto su un committente spagnolo a Napoli alla fine del Quattrocento», en Letizia Gaeta (ed.), *Napoli e la Spagna nel Cinquecento: le opere, gli artisti, la storiografia*, Galatina, Mario Congedo (Saggi e testi, 57), 2017, pp. 151-61.

Salvatore 2019. Donato Salvatore, «Qualche riflessione sul “Maestro di Vallo della Lucania”», en Francesco Abbate y Antonello Ricco (eds.), *Ritorno al Cilento. Saggi di archeologia e storia dell'arte*, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2019, pp. 93-105 y 175-76.

San Gregorio Magno-Stanzione 2009. Biagio da San Gregorio Magno, *Descrizione cronologica storica e legale della provincia di Principato dei Minori Osservanti di S. Francesco (A.D. 1655)*, ed. de Remigio Stanzione, Nocera Inferiore, 2009.

Sánchez Cantón 1962. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Tesoros de la pintura en el Museo del Prado*, Madrid, Daimon, 1962.

Sánchez García 2005. Encarnación Sánchez García, «La imagen del Gran Capitán en la primera mitad del Cinquecento: textos latinos, españoles e italianos», en Javier Gómez Montero y Folke Gernert (coords.), *Nápoles-Roma 1504: cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas CERES de la Universidad de Kiel, 2005, pp. 139-62.

Sánchez García 2007. Encarnación Sánchez García, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal. Los signos de la presencia española*, Florencia, Alinea (Secoli d'oro, 53), 2007.

Sánchez García 2011. Encarnación Sánchez García, «El mito del Gran Capitán en edad carolina: de Hernán Pérez del Pulgar a Paolo Giovio», en Pierre Civil *et al.* (coords.), *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di culture durante il vicereame*, Nápoles, Liguori (Critica e letteratura, 98), 2011, pp. 151-79.

Sánchez García 2012. Encarnación Sánchez García, «Producción impresa hispánica en el Reino de Nápoles (1503-1707)», en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. III: Patrizia Botta y María Luisa Cerrón Puga (eds.), *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, Roma, Bagatto, 2012, pp. 338-46.

Sánchez García 2013. Encarnación Sánchez García, «Sobre la *princeps* de la *Propalladia* (Nápoles, Ioan Pasqueto de Sallo, 1517): los mecenas (Fernando d’Ávalos, Vittoria y Fabrizio Colonna, Belisario Acquaviva) y la epístola latina de Mesinerius I. Barberius», en Encarnación Sánchez García (dir.), *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco: testimonianze a stampa*, Nápoles, Tullio Pironti, 2013, pp. 1-33.

Sánchez García 2016. Encarnación Sánchez García (dir.), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Nápoles, Tullio Pironti, 2016.

Sánchez García 2020. Encarnación Sánchez García, «La *Propalladia* di Bartolomé Torres Naharro, libro del Rinascimento napoletano», en Sánchez García y Mondola 2020, pp. 1-49.

Sánchez García y Mondola 2020. Encarnación Sánchez García y Roberto Mondola (eds.), *In onore di Pallade. La «Propalladia» di Torres Naharro per Ferrande d'Avalos e Vittoria Colonna*, Nápoles, Tullio Pironti (Materia hispánica, 7), 2020, pp. 1-49.

Sannazaro 1502. Jacopo Sannazaro, *Libro pastorale nominato Arcadio*, Venecia, Bernardino da Vercelli, 1502.

Sannazaro 1535. Jacopo Sannazaro, *Opera omnia latine scripta, nuper edita*, Venecia, herederos de Aldo Manuzio y Andrea Torresano, 1535.

Sannazaro-Vecce 2015. Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. de Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2015.

Santoro 1958. Caterina Santoro, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milán, Comune di Milano y Biblioteca Trivulziana, 1958.

Santoro 1972. Leonardo Santoro, *La spedizione di Lautrec nel regno di Napoli*, ed. de Tommaso Pedio, Galatina, Mario Congedo (Società di Storia Patria per la Puglia, Documenti e monografie, 37), 1972.

Santoro 1974. Mario Santoro, «La cultura umanistica nell’età aragonesa», en Ernesto Pontieri (dir.), *Storia di Napoli*, t. IV: *Napoli aragonesa*, vol. 2, Nápoles, Società Editrice Storia di Napoli, 1974, pp. 318-498.

Scaramella 1991. Pierroberto Scaramella, *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra rinascimento e controriforma*, Génova, Marietti («Dabar». Saggi di storia religiosa, 42), 1991.

Scarpellini 1984. Pietro Scarpellini, *Perugino. L'opera completa*, Milán, Electa, 1984.

Scarpellini y Silvestrelli 2004. Pietro Scarpellini y Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milán, Motta, 2004.

Schubring 1916. Paul Schubring, «Francesco di Giorgio», *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IX, 3 (1916), pp. 81-91.

Schubring 1919. Paul Schubring, *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlín, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion (Handbuch der Kunstwissenschaft, 9), 1919.

Scognamiglio 2012. Sonia Scognamiglio, *Pedro de Toledo. Cultura e politica istituzionale (1532 1553)*, Nápoles, Arte Tipografica, 2012.

Sellink 2015. Manfred Sellink, «Les *Vaisseaux de mer* de Pieter Brueghel l’Ancien: un aspect moins connu de son œuvre», en Manfred Sellink, Sandrine Vézilier-Dussart y Cécile Laffon (dirs.), *La Flandre et la mer: de Pieter l’Ancien à Jan Brueghel de Velours* [cat. exp. Cassel, Musée de Flandre, 4 de abril-12 de julio de 2015], Gante, Snoeck, 2015, pp. 53-59.

Serio 2008. Alessandro Serio, *Una gloriosa sconfitta: i Colonna tra papato e impero nella prima età moderna (1431-1530)*, Roma, Viella, 2008.

Serrano Estrella y Simal López (en prensa). Felipe Serrano Estrella y Mercedes Simal López, «Pedro Machuca y la Catedral de Jaén: encargos documentados y pinturas conservadas», en Simal López (en prensa).

Sgarbi 2016. Vittorio Sgarbi (ed.), *I tesori nascosti: Tino di Camaino, Caravaggio, Gemito* [cat. exp. Nápoles, Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta, 6 de diciembre de 2016-29 de mayo de 2017], Santarcangelo di Romagna, Maggioli Musei, 2016.

Shaw 2014. Christine Shaw, *Barons and Castellans: The Military Nobility of the Renaissance Italy*, Leiden, Brill (History of warfare, 102), 2014.

Shearman 2003. John K. G. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 vols., New Haven y Londres, Yale University Press, 2003.

Shell y Sironi 1989. Janice Shell y Grazioso Sironi, «Some Documents for Francesco Galli “Dictus Neapolus”», *Raccolta Vinciana*, XXIII (1989), pp. 155-66.

Sigismondo 1788-89. Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano*, 3 vols., Nápoles, I Fratelli Terres, 1788-89.

Simal López (en prensa). Mercedes Simal López (coord.), *Reflexiones sobre Pedro Machuca, pintor*, Jaén, Universidad de Jaén (en prensa).

Sinigalliessi 1986. Daniela Sinigalliessi, «Severo Ierace», en Previtali 1986a, pp. 246-47.

Sodano 2015. Giulio Sodano, *sub voce* «Poderico, Giovanni Maria», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 420-22. Accesible en https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-poderico_(Dizionario-Biografico)/.

Spagnoletti 2004. Angelantonio Spagnoletti, «I baroni napoletani tra xv e xvi secolo: da “regoli” a vassalli», en Galasso y Hernando Sánchez 2004, pp. 347-62.

Speranza 1996. Fabio Speranza, «Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez: considerazioni su Giovan Giacomo da Brescia», *Studi di Storia dell'Arte*, 7 (1996), pp. 99-164.

Speranza 1998-99a. Fabio Speranza, «“Ha da ser de obra del romano”. Diego de Siloe tra Napoli e Burgos», tesis doctoral, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1998-99.

Speranza 1998-99b. Fabio Speranza, «La Sagrada Familia de Diego de Siloe», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 3 (1998-99), pp. 15-18.

Speranza 2003. Fabio Speranza, «Sul soggiorno napoletano di Diego de Siloe: la pala della Cappella Tocco in Duomo e altre questioni», *Napoli Nobilissima*, s. V, IV, 1-2 (2003), pp. 3-20.

Spinosa 1984. Nicola Spinosa (coord.), *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, Nápoles, Banco di Napoli, 1984.

Spinosa 2006. Nicola Spinosa (ed.), *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci* [cat. exp. Nápoles, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 25 de marzo-4 de junio de 2006], Nápoles, Electa, 2006.

Sricchia Santoro 1990. Fiorella Sricchia Santoro, «Alonso Berruguete (Paredes de Nava, 1488–Toledo, 1561», en Agosti 1990, pp. 402-5.

Sricchia Santoro 1995. Fiorella Sricchia Santoro, «Appunti sui corali miniati cinquecenteschi dell’Abbazia di Montecassino. Il “Maestro del retablo di Bolea” e un’ipotesi per “Aloyse da Napoli”», en Francesco Abbate y Fiorella Sricchia Santoro (eds.), *Napoli, l’Europa. Ricerche di Storia dell’arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro, Maridiana Libri, 1995, pp. 137-40.

Sricchia Santoro 2000. Fiorella Sricchia Santoro, «Tra Napoli e Firenze: Diomede Carafa, gli Strozzi e un celebre “lettuccio”», *Prospettiva*, 100 (2000), pp. 41-54.

Sricchia Santoro 2009. Fiorella Sricchia Santoro, «Tra Aragona e Napoli: ricerche sul “Maestro di Bolea”», *Prospettiva*, 133 (2009), pp. 22-45.

Sricchia Santoro 2015. Fiorella Sricchia Santoro, «Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e Alfonso duca di Calabria: sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello», *Prospettiva*, 159-60 (2015), pp. 25-109.

Sterling 1974. Charles Sterling, «Fighting Animals in the Adoration of the Magi», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 61 (1974), pp. 350-59.

Strauss 1980. Walter L. Strauss (ed.), *The Illustrated Bartsch*, vol. 10.1: *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, Nueva York, Abaris Books, 1980

Strauss 1981. Walter L. Strauss (ed.), *The Illustrated Bartsch*, vol. 10.2: *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer. Commentary*, Nueva York, Abaris Books, 1981.

Strazzullo 1972. Franco Strazzullo, «Arte sacra in Diocesi di Teggiano. Note di un viaggio», *Campania Sacra*, 3 (1972), pp. 248-60.

Strazzullo 1986. Franco Strazzullo, *L'antica badia di S. Maria a Cappella Vecchia a Napoli*, Nápoles, Arte Tipografica di A. R., 1986.

Stumpel 1990. Jeroen Stumpel, *The Province of Painting. Theories of Italian Renaissance Art*, Utrecht, Stumpel, 1990.

Suida 1928. Wilhelm Suida, «Bramantino Erörterungen und Zusätze», *Der Cicerone*, XX (1928), pp. 549-66.

Suida 1929 [2001]. Wilhelm Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, intr. y ed. de Maria Teresa Fiorio, Vicenza, Neri Pozza, 2001 (1.^a ed.: *Leonardo und sein Kreis*, Múnich, Bruckmann, 1929).

Suida 1953. Wilhelm Suida, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milán, Ceschina, 1953.

Suida y Lansford 1953. Wilhelm Suida y Alonzo Lansford, *The Samuel H. Kress Collection in the Isaac Delgado Museum of Art*, Nueva Orleans, 1953.

Sureda Pons 1995. Joan Sureda Pons, «Pere Fernández», en Joan Sureda Pons (ed.), *Catalunya genio a genio: del siglo XI al siglo XXI*, Barcelona, Lunweg, 1995, pp. 81-96.

Sureda Pons 2008. Joan Sureda Pons, «Pere Fernández, pintor fronterer del Manierisme», en *L'art de frontera a la Catalunya moderna*, curso *Els Julols 2008*, Barcelona, ACAF/ART, 2008, pp. 1-9.

Sureda Pons y Freixas i Camps 1988. Joan Sureda Pons y Pere Freixas i Camps (dirs.), *Tresors del Museu d'Art de Catalunya, Museu d'Història de la Ciutat. L'època dels genis. Renaixement-Barroc* [cat. exp. Gerona, Museu d’Història de la Ciutat, 10 de mayo-otoño de 1987], Gerona, Ajuntament de Girona, 1988.

Swanson 2018. Rebecca Swanson, «El Brodat de la Salvació de la catedral de Girona: la nova identitat de l’anomenat Tapís de la Creació», en Carles Mancho (ed.), *El Brodat de la Creació de la catedral de Girona*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona (Memoria artium, 22), 2018, pp. 125-241.

Tanzi 1984. Marco Tanzi, «Per gli esordi cremonesi dello Pseudo Bramantino», *Bollettino d'Arte*, s. VI, LXIX, 26 (1984), pp. 13-30.

Tanzi 1997. Marco Tanzi, *Pedro Fernández da Murcia (lo Pseudo Bramantino): un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento* [cat. exp. Castelleone, Chiesa della Trinità, 11 de octubre-30 de noviembre de 1997], Milán, Leonardo Arte, 1997.

Tanzi 2009. Marco Tanzi, «Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona», *Prospettiva*, 134-35 (2009), pp. 25-51.

Tanzi (en prensa). Marco Tanzi, *Pedro Fernández: due nuovi pannelli per un retablo spagnolo*, Milán (en prensa).

Tarcagnota-Strazzullo 1988. Giovanni Tarcagnota, *La città di Napoli dopo la rivoluzione urbanistica di Pedro di Toledo*, con ensayo de Francesco Strazzullo, Roma, Banca della Provincia di Napoli (Anastatica, 2), 1988.

Tardito Amerio 1982. Rosalba Tardito Amerio (ed.), *Galleria Sabauda. 150 anniversario (1832-1982): alcuni interventi di restauro*, Turín, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1982.

Teodoro 1629. Scipione Teodoro, *Allegationes in quibus nonnullae utriusque iuris celebrioris præsertim feudales materie...*, Nápoles, Ottavio Beltrani, 1629 (2.^a ed.).

Toajas Roger 2007. María Ángeles Toajas Roger, «Artistas hispanos en Italia en el siglo xvi: los viajes de Diego Siloe y Pedro Machuca», en Fernando Checa Cremades y Juan Luis González García (coords.), *El viaje del artista en la Edad Moderna*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, pp. 1-21.

Tommaso da Celano [1228] 1926. Tommaso da Celano, *Vita Prima S. Francisci Assisiensis* [1228], Florencia, Quaracchi PP. Collegii S. Bonaventurae, 1926.

Toniolo 2013. Federica Toniolo, «La miniatura nei manoscritti liturgici della congregazione cassinese nella prima metà del Cinquecento», en Giovanni Spinelli (ed.), *Cinquecento monastico italiano* [actas del IX Convegno di Studi Storici sull’Italia Benedettina, San Benedetto Po (Mantua), 18-21 de septiembre de 2009], Cesena, Badia Santa Maria del Monte (Italia benedettina, 36), 2013, pp. 355-74.

Toppi 1678. Niccolò Toppi, *Biblioteca napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del Regno delle famiglie, terre, città e religioni, che sono nello stesso regno...*, Nápoles, Antonio Bulifon all’insegna della Sirena, 1678.

Tormo 1940. Elías Tormo, *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, pintor português (1539-1540)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1940.

Torres Naharro 1517. Bartolomé Torres Naharro, *Propalladia*, Nápoles, Ioan Pasqueto de Sallo, 1517.

Torres Naharro 2013. Bartolomé Torres Naharro, *Teatro completo*, ed. de Julio Vélez-Sáinz, Madrid, Cátedra, 2013.

Torres Naharro-Pérez Priego 1994. Bartolomé Torres Naharro, *Obra completa*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.

Torriti 1979-83. Piero Torriti (ed.), *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, 3 vols., Génova, Sagep, 1979-83.

Toscano, G. 2008. Gennaro Toscano, «*Da lui cominciò ad rinnovarsi la antichità*: per la fortuna di Andrea Mantegna a Napoli», en Pestilli, Rowland y Schütze 2008, pp. 79-97.

Toscano, T. 2000. Tobia R. Toscano, *Letterati, corti, accademie: la letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Nápoles, Loffredo (Le Ricerche di Critica Letteraria, 4), 2000.

Toscano, T. 2008. Tobia R. Toscano, *sub voce* «Mayr, Sigismund», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008. Accesible en https://www.treccani.it/enciclopedia/sigismund-mayr_(Dizionario-Biografico)/.

Trusted 1996. Marjorie Trusted, *Spanish Sculpture. Catalogue of the Post-Medieval Spanish Sculpture in Wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1996.

Tutini-Giuliano 2021. Camillo Tutini, *De’ pittori, scultori, architetti, miniatori e ricamatori napolitani e regnicoli*, ed. de Laura Giuliano, Matera, Giannatelli (Meridiana, 3), 2021.

Urrea Fernández 1978. Jesús Urrea Fernández, *La catedral de Valladolid y Museo Diocesano*, León, Everest, 1978.

Urrea Fernández 1987. Jesús Urrea (com.), *El Museo Diocesano de Valladolid* [cat. exp. Valladolid, Museo Diocesano, 30 de marzo-4 de abril de 1987], Valladolid, Caja de Ahorros Popular, 1987.

Valle y Minichini 1854. Raffaele Maria Valle y Benedetto Minichini, *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de’ religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854*, Nápoles, Stamperia del Veglio, 1854.

Vasari 1568. Giorgio Vasari, *Delle vite de’ più eccellenti pittori scultori et architettori. Secondo, el ultimo Volume della Terza Parte. Nel quale si comprendano le nuove Vite, Dall anno 1550 al 1567*, Florencia, Giunti, 1568.

Vasari-Bettarini y Barocchi 1966-97. Giorgio Vasari, *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. de Rosanna Bettarini y Paola Barocchi, 6 vols., Florencia, Studio per Edizioni Scelte, 1966-87.

Vecce 2002. Carlo Vecce, «Letteratura e teatro a Napoli nel Cinquecento», en Luigi De Rosa, *Gli inizi della circolazione della cartamoneta e i banchi pubblici napoletani nella società del loro tempo (1540-1650)*, Nápoles, Istituto Banco di Napoli, 2002, pp. 185-200.

Vecce 2006. Carlo Vecce, «Scuola e Università a Napoli nel Rinascimento», en Luciano Gargan y Maria Pia Mussini Sacchi (eds.), *I classici e l'università umanistica* [actas del congreso, Pavía, 22-24 de noviembre de 2001], Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Percorsi dei classici, 10), 2006, pp. 649-71.

Vecce 2016. Carlo Vecce, «Iacopo Sannazaro», *Humanistica*, XI (n. s. V), 1-2 (2016), pp. 121-35.

Vecce 2018. Carlo Vecce, «Napoli dagli Aragonesi al dominio spagnolo», en Giulio Ferroni (ed.), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 109-15.

Velasco González 2020. Alberto Velasco González, «De nuevo sobre Pedro de Aponte, pintor del Primer Renacimiento en Aragón», *Ars & Renovatio*, 8 (2020), pp. 4-41.

Venturi 1893. Adolfo Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma, Società Laziale (Collezione Edelweiss, 4), 1893.

Venturi 1915. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII.4: *La pittura del Quattrocento, parte 4*, Milán, Hoepli, 1915.

Venturi 1918. Lionello Venturi, «Gian Paolo de Agostini a Napoli», *L'Arte*, XXI, 2 (1918), pp. 49-52.

Venturi 1932. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX.5: *La pittura del Cinquecento, parte 5*, Milán, Hoepli, 1932.

Venturi 1939. Adolfo Venturi (ed.), *I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana sotto gli auspicî del Ministero della Istruzione Pubblica*, vol. V: *Disegni. I disegni di Leonardo da Vinci dal MCDLXXXIX al MCDXCIX*, Roma, Danesi, 1939.

Venturoli 2004. Paolo Venturoli (ed.), *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del xii alla prima metà del xvi secolo* [cat. exp. Matera, Palazzo Lanfranchi, 1 de junio-31 de octubre de 2004], Turín, Allemandi, 2004.

Venturoli 2007. Paolo Venturoli, «Rapporti tra la scultura lignea lombarda e la scultura lignea dell’Italia meridionale tra ‘400 e ‘500», en Gaeta 2007a, vol. I, pp. 69-90.

Vezzosi 1983. Alessandro Vezzosi (ed.), *Leonardo e il leonardismo a Napoli e a Roma* [cat. exp. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 15 de noviembre de 1983-8 de enero de 1984; Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 16 de marzo-18 de abril de 1984], Florencia, Barbèra, 1983.

Vigier 2006. François Vigier (ed.), *Cuestión de amor (Valence, Diego de Gumiel, 1513)*, París, Publications de la Sorbonne (Textes et documents du Centre de recherche sur l’Espagne des xvi^e et xvii^e siècles, 9), 2006.

Villani 1996a. Gianni Villani, «L’umanesimo napoletano», en Malato 1996, pp. 709-62.

Villani 1996b. Gianni Villani, «*Iacopo Sannazaro*», en Malato 1996, pp. 763-802.

Visone 2016. Massimo Visone, «Castel Nuovo: lineamenti storiografici», en Salvatore Di Liello y Leonardo Di Mauro (eds.), *Architettura e città nella storia di Castel Nuovo*, Nápoles, Clean (Abitare il Futuro, XX), 2016, pp. 75-86.

Vitale 2006. Giuliana Vitale, *Ritualità monarchica cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonesa*, Salerno, Laveglia (Centro Interuniversitario per la Storia delle Città Campane nel Medioevo, Quaderni, 3), 2006.

Volpicella 1847. Scipione Volpicella, *Principali edifici della città di Napoli*, t. II de *Storia dei monumenti del reame delle Due Sicilie*, Nápoles, Del Fibreno, 1847

VoráGINE-Maggioni 2007. Santiago de la VoráGINE, *Legenda aurea*, ed. de Giovanni Paolo Maggioni, 2 vols., Florencia y Milán, Sismel Edizioni del Galluzzo (Edizione nazionale dei testi mediolatini, 20), 2007.

Waldman 2002. Louis A. Waldman, «Two Foreign Artists in Renaissance Florence», *Apollo*, CLV, 484 (2002), pp. 22-29.

Waldman 2013. Louis A. Waldman, «L’*Incoronazione della Vergine* per San Girolamo sulla Costa, nel pasaggio fra Rinascimento “e maniera”», en Mozzati y Natali 2013, pp. 86-99.

Wattenberg 1963. Federico Wattenberg, *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, Aguilar, 1963.

Weise 1925-39. Georg Weise, *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten*, 6 vols., Reutlingen, Gryphius-Verlag, 1925-39.

Weise y Caldarelli 1977. Georg Weise con la colaboración de Giovanni M. R. Caldarelli, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento: revisioni critiche, confronti ed attribuzioni*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1977.

Wethey 1940. Harold E. Wethey, «A Madonna and Child by Diego de Siloe», *The Art Bulletin*, 22, 4 (1940), pp. 190-96.

Wethey 1943a. Harold E. Wethey, «The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe», *The Art Bulletin*, 25, 3 (1943), pp. 226-38.

Wethey 1943b. Harold E. Wethey, «The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe», *The Art Bulletin*, 25, 4 (1943), pp. 325-45.

Yagüe de Salas 1616. Juan Yagüe de Salas, *Los amantes de Teruel, epopeya tragica con la restauracion de España por parte de Sobrarbe y conquista del reyno de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1616.

Yarza Luaces 2000. Joaquín Yarza Luaces (com.), *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I* [cat. exp. Barcelona, Salón del Tinell, Museo de Historia de la Ciudad, 19 de diciembre de 2000-4 de marzo de 2001], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Yeguas i Gassó 2009. Joan Yeguas i Gassó, *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Bellpuig, Saladrigues, 2009.

Zaggia 2003. Massimo Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, 3 vols., Florencia, Olschki (Biblioteca Mantovana, 2), 2003.

Zeri 1949. Federico Zeri, «Un trittico di Cristoforo Scacco», *Bollettino d’Arte*, s. IV, XXXIV, 4 (1949), pp. 338-40.

Zeri 1954. Federico Zeri, «Two Early Cinquecento Problems in South Italy», *The Burlington Magazine*, XCVI, 614 (1954), pp. 147-50.

Zeri 1973. Federico Zeri, «[Reseña de] Noemi Gabrielli, *Catalogo dei dipinti italiani nella Galleria Sabauda*», *Quaderni di Emblema*, 2 (1973), pp. 103-8.

Zeri y Longhi 2021. Federico Zeri y Roberto Longhi, *Lettere (1946-1965)*, ed. de Mauro Natale, Cinisello Balsamo, Silvana, 2021.

Zezza 1994. Andrea Zezza, «Documenti per la “Cona magna” di Sant’Agostino alla Zecca (Girolamo Santa Croce, Polidoro da Caravaggio, Bartolomeo Guelfo, Marco Cardisco)», *Prospettiva*, 75-76 (1994), pp. 135-52.

Zezza 2000. Andrea Zezza, «L’Italia meridionale», en Carlo Pirovano (ed.), *La pittura italiana*, Milán, Electa (*La pittura in Europa*, 4), 2000, vol. II, pp. 529-37.

Zezza 2007. Andrea Zezza, «Il retablo della Passione di Cristo», en Mario Pisani Massamormile (ed.), *Compagnia della Santa Croce. Sette secoli di storia a Napoli*, Nápoles, Electa Napoli, 2007, pp. 109-30.

Zezza 2011. Andrea Zezza, «Raffigurazioni di battaglie nell’arte meridionale del xvi secolo», en Abbamonte *et al.* 2011, pp. 511-23.

Zezza 2013. Andrea Zezza, «Per Vasari e Napoli», en Agosti, Ginzburg y Nova 2013, pp. 147-65.

Zezza 2017. Andrea Zezza, *sub voce* «Sabatini, Andrea, detto anche Andrea da Salerno», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 395-99. Accesible en https://www.treccani.it/enciclopedia/sabatini-andrea-detto-anche-andrea-da-salerno_%28Dizionario-Biografico%29/.

Zezza 2021a. Andrea Zezza, «Raffaello a Napoli», en Angela Cerasuolo y Andrea Zezza (eds.), *Raffaello a Capodimonte. L'officina dell'artista* [cat. exp. Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 10 de junio-13 de septiembre de 2121], Roma-Nápoles, Paparo, 2021, pp. 13-27.

Zezza 2021b. Andrea Zezza, «Raffaello da Napoli alla Spagna, copie e originali», en David García Cueto (ed.), *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado* [actas del congreso, Madrid, Museo Nacional del Prado, junio de 2017], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, pp. 54-63.

FOTOGRAFÍAS

Album / Oronoz: fig. 124

© Archivio dell'arte, Pedicini fotografi: figs. 1-4, 7-10, 12, 13, 19, 21, 22, 25, 27-31, 33, 35, 38, 40, 41, 44-47, 49-53, 55, 56, 58-64, 68, 74, 77-80, 84, 87, 88, 96-98, 100, 102, 103, 115, 116; cat. 4, 5, 17-21, 24, 25, 28-30, 40, 45, 46, 57-60

Barcelona, © Museu Nacional d'Art de Catalunya (2022): cat. 26

Raffaello Bencini/Archivi Alinari, Firenze: fig. 42

Guillaume Benoit: cat. 48

Javier Blasco Navarro: cat. 6, 7

© 2022. Mario Bonotto / Photo Scala, Florence: fig. 101

bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen: fig. 36

Cambridge, © President and Fellows of Harvard College: fig. 24; cat. 35, 44, 51, 64

Celle, © Bomann-Museum Celle. Photo: Fotostudio Loeper: cat. 15

Ciudad del Vaticano, © [2022] Biblioteca Apostolica Vaticana: fig. 16; cat. 10

Ciudad del Vaticano, © Governorate of the Vatican City State-Directorate of the Vatican Museums: figs. 23, 32, 107, 108

Cortesía de la Catedral de Valencia: fig. 15

Cortesía de colección particular: fig. 99 (ático)

Cortesía de Fine Arts Museums of San Francisco (fotografía: Randy Dodson): fig. 34

Cortesía de la Galleria Borghese: cat. 43

Cortesía del Museo e Real Bosco di Capodimonte: cat. 23a, 23b, 23c, 23e, 23f, 23g, 37, 49, 52-56

Cortesía del Museo di Sant'Agostino, Génova: cat. 2

Cortesía de la National Gallery of Art, Washington: fig. 48

Cortesía de Riccardo Naldi: fig. 17

Cortesía de The Metropolitan Museum of Art: fig. 104

Gino Di Paolo: fig. 14; cat. 8, 9

El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional, 28-I-20: cat. 1

© Tony Fisher: cat. 41

Florencia, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi: figs. 57, 92, 117; cat. 50

Glasgow, © CSG CIC Glasgow Museums Collection: fig. 11

Jenny Gorman: fig. 123; cat. 76

Granada, Museo de Bellas Artes de Granada: fig. 73

Hartford (Connecticut), Trinity College: cat. 14

Imagen M.A.S.: figs. 70, 76, 118; cat. 67, 69-71

Jsanspi: cat. 61

Londres, © The Trustees of the British Museum: figs. 105, 122

Londres, © Victoria and Albert Museum, London: figs. 43, 71

Madrid, Biblioteca Nacional de España: fig. 89

Madrid, Cuauhtli Gutiérrez: fig. 95; cat. 16

Madrid, Museo Nacional del Prado (fotografías: José Baztán y Alberto Otero): fig. 114; cat. 35, 44, 51, 64

Giuseppe e Luciano Malcangi: cat. 62, 63

Roberto Mastronardi: cat. 11, 12

Milán, © Comune di Milano: fig. 94; cat. 13

Montserrat (Barcelona), Museo de Montserrat: cat. 36

Múnich, Renate Neder: cat. 42, 78

Nápoles, Marco Casciello su concessione della Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini: cat. 27

Nápoles, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa (fotografía: Marco Casciello): figs. 110, 111; cat. 39

Nueva Orleans, The New Orleans Museum of Art: cat. 3

Nueva York, The Morgan Library & Museum, New York: fig. 5

París, Galerie Tajan: fig. 112

París, Paul Steinitz: cat. 68

Pasadena, The Norton Simon Foundation: cat. 23d

Photo © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris: fig. 37

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski: fig. 18

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado: fig. 121

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage: fig. 39

Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda: fig. 26

© 2022. Photo Scala, Florence (cortesía de Musei Vaticani): figs. 20, 54, 67, 109

Praga, © Prague Castle Administration, photo: Jan Gloc: fig. 113

Néstor Prieto Jiménez: cat. 65

París, Bibliothèque nationale de France: fig. 93

Roma, Galleria Doria Pamphilj © 2022 Amministrazione Doria Pamphilj: fig. 6

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica (MIBACT) - Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte/Enrico Fontolan: fig. 106

Siena, su concessione del Ministero della Cultura - Pinacoteca Nazionale di Siena: cat. 22

Richard Thiel Sartawsky: cat. 74

Toledo, Cabillo Primado, Catedral de Toledo (fotografía: David Blázquez): figs. 65, 75, 81-83

Turín, © MiC - Musei Reali, Galleria Sabauda: cat. 31, 32, 38

Vaduz-Vienna, © LIECHTENSTEIN. The Princely Collections: cat. 47

Valladolid, © Museo Nacional de Escultura: fig. 120

Valladolid, © Museo Nacional de Escultura. Fotografía de Javier Muñoz y Paz Pastor: figs. 69 (CE0255/001), 72 (CE2963), 85 (CE0271/050), 86 (CE0271/007), 119 (CE2925); cat. 72 (CE0271/016), 73 (CE2859), 77 (CE0239)

Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio (fotografía: Pedro M. Escudero Díez): cat. 75

Viena, KHM-Museumsverband: figs. 90, 91

Francesco Virnicchi: cat. 33, 34

Zamora, Museo Catedralicio de Zamora: cat. 66

Zaragoza, Antonio Ceruelo/Selenio Fotógrafos, Cartuja Bassa: fig. 125

Zaragoza, Museo de Zaragoza (fotografía: José Garrido): fig. 66

EXPOSICIÓN

COMISARIOS

Andrea Zezza

Riccardo Naldi

COMISARIO INSTITUCIONAL

Manuel Arias

Jefe del Departamento de Escultura
del Museo Nacional del Prado

COORDINACIÓN

Juan Ramón Sanz

Área de Exposiciones Temporales
del Museo Nacional del Prado

RESTAURACIÓN

**Área de Restauración del Museo Nacional
del Prado**

DISEÑO Y DIRECCIÓN DEL MONTAJE

Francisco Bocanegra

DISEÑO DE LA IMAGEN GRÁFICA

This Side Up

PRODUCCIÓN DEL MONTAJE

Ypunto Ending

TRANSPORTE

EDICT, S.L.

SEGUROS

Garantía del Estado

Howden Artai Arte

CATÁLOGO

COORDINACIÓN

Lola Gómez de Aranda

Área de Edición del Museo Nacional del Prado

EDICIÓN Y PRODUCCIÓN

Gonzalo Saavedra

Lucía Varela

Ediciones El Viso

DISEÑO

Subiela Bernat

TRADUCCIÓN

Pilar González

Carlos Gumpert

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Paloma Nogués Blasco

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Manuela Docampo

SUPERVISIÓN DEL COLOR

Ana González Mozo

Gabinete Técnico de Documentación
del Museo Nacional del Prado

PREIMPRESIÓN

Lucam

IMPRESIÓN

Impresos Izquierdo

ENCUADERNACIÓN

José Luis Sanz García Encuadernación

© de la edición: 2022 Museo Nacional del Prado

ISBN: 978-84-8480-579-3

NIPO: 829-22-030-X

D. L.: M-23606-2022

Cualquier forma de reproducción, distribución,
comunicación pública o transformación de esta
obra solo puede ser realizada con la autorización
de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley

Cubierta: Diego de Siloe, *San Sebastián*, h. 1525
(detalle de cat. 69)

Página 2: Pedro Fernández, *San Juan Bautista*,
h. 1508-10 (detalle de cat. 23d)

Página 12: Alonso Berruguete, *San Sebastián*,
1526-32 (detalle de cat. 72)

Página 133: Andrea di Piero Ferrucci, *San Juan
Bautista*, h. 1508-10 (detalle de cat. 24)