

ATTI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA

Nuova Serie – Vol. LI (CXXV) Fasc. I

Génova y la Monarquía Hispánica (1528-1713)

Coordinadores

Manuel Herrero Sánchez - Yasmina Rocío Ben Yessef Garfia
Carlo Bitossi - Dino Puncuh



GENOVA MMXI

NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5

Génova y España en la pintura histórica del Palacio Real de Nápoles del s. XVII

Diana Carrió-Invernizzi (Universidad a Distancia de Madrid - UDIMA)

Génova está presente en el palacio real de Nápoles, residencia que los virreyes españoles mandaron construir en 1600, y es evocada en sus muros más que ninguna otra ciudad de Italia. A principios del siglo XVII, sus moradores decoraron una sala del palacio para rendir homenaje a Alfonso V el Magnánimo, el monarca responsable de conquistar Nápoles en el siglo XV y del que los Austrias se sentían legítimos herederos. Este homenaje no tenía nada de extraño si no fuera porque las pinturas evocaban hechos poco relevantes de su trayectoria política. Una de las cinco escenas estaba dedicada a un episodio que en Génova ya pocos recordaban: el tributo de una fuente de oro que la república decidió dar todos los años al monarca aragonés, desde que en julio de 1444 se sentaran las bases de una alianza hispano-genovesa que sería más tarde confirmada en tiempos de Andrea Doria y Carlos V y que estaba destinada a durar hasta bien entrado el siglo XVII.

Siguiendo el perímetro de la fachada principal del palacio de Nápoles, la sala de Alfonso el Magnánimo daba paso a otra estancia, decorada con los retratos de los monarcas de Nápoles, de la que poco se conoce hoy, pues el virrey V duque de Alba decidió repintarla hacia 1625 con las gestas de su abuelo el III duque de Alba. Esta sala, conocida más tarde como «sala del duque de Alba» abría las puertas de otra habitación, la hoy conocida como «sala de los embajadores», decorada con las victorias de Fernando el Católico, unas pinturas que se realizaron probablemente durante el virreinato

* Este ensayo se ha hecho con el apoyo del Proyecto de I+D+I “Transferencias culturales y prácticas de gobierno en la configuración de las monarquías ibéricas en la edad moderna (1580-1715)” del Ministerio de Ciencia e Innovación (HAR2009-08019). Durante el desarrollo del Congreso *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)*, organizado por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (16-18 de septiembre de 2009) y coordinado por Manuel Herrero, Carlo Bitossi y Yasmina Rocío Ben Yessef Garfia, he podido matizar y enriquecer las ideas de este ensayo, especialmente gracias a las observaciones que me hicieron Manuel Herrero, Bartolomé Yun, Gaetano Sabatini y Carmen Sanz.

del VII conde de Lemos. En un momento impreciso, posterior a 1648, año de la revolución de Masaniello, que abrió un periodo de inestabilidad para la monarquía hispánica en Italia, los virreyes, por razones de orden ceremonial y de reestructuración de la vida en palacio, decidieron ampliar esta sala. En el momento en el que hubo que pintar las paredes blancas que la ampliación había originado, los virreyes no sintieron necesario evocar de nuevo el reinado de Fernando el Católico. La situación de la monarquía en la península italiana había cambiado. Sabían que la elección de temas del pasado iba a reavivar una determinada memoria sobre el gobierno español en Nápoles. Había que hacerlo con sumo cuidado y teniendo en cuenta la nueva realidad política. Es aquí donde reapareció Génova, hasta en dos ocasiones.

Los virreyes encargaron cuatro pinturas que poco tenían que ver aparentemente con Fernando el Católico. Representaban el embarco de Mariana de Austria en 1649 en el puerto de Finale, al oeste de Génova, para viajar a España; el matrimonio contraído entre Mariana y Felipe IV en Navalcarnero, población cercana a Madrid; y la posterior entrada triunfal de Mariana en la corte. Cerraba la decoración pictórica, en un extremo de la habitación y colindante con el ciclo de Mariana, una escena sobre el socorro de Génova, sitiada en 1624-25 por Francia y Saboya, que no guardaba ninguna relación con el resto de pinturas de la sala, y que solamente compartía con las imágenes que conmemoraban las victorias de Fernando el Católico su componente anti-francés.

Este ensayo pretende plantear varias cuestiones: ¿a qué fines políticos sirvieron estas evocaciones pictóricas de Génova? ¿Por qué los virreyes eligieron estos episodios de la historia de Génova y no otros, más relevantes, para explicar la antigua alianza entre la república ligur y la monarquía española? ¿Qué relación mantenían estas pinturas con otras gestas narradas en palacios como El Buen Retiro, El Pardo o El Escorial? ¿Y qué relación mantenían con la tradición española y genovesa de pinturas de historia?

Pretendemos así interrogarnos sobre quién estuvo detrás del encargo de estas pinturas, qué papel jugaron en la reflexión política de los virreyes españoles y qué importancia se otorgaba a las relaciones entre Génova y España en el siglo XVII.

Las pinturas del palacio real de Nápoles y algunas incógnitas por desvelar

En 1600, el virrey Fernando Ruiz de Castro, VI conde de Lemos, encargó a Domenico Fontana la construcción de un nuevo palacio para los virreyes

de Nápoles¹, sólo cincuenta años después de que don Pedro de Toledo decidiera hacer lo propio levantando el llamado *palazzo vecchio*². En tan poco tiempo este palacio había envejecido y habían surgido nuevas necesidades a los gobernantes españoles. Una de ellas, alegada por los Lemos, era la hipotética visita de Felipe III a Nápoles, que nunca se produciría, y la necesidad de acogerle con la mayor dignidad; las otras razones esgrimidas eran fundamentalmente de orden ceremonial. La ya vetusta residencia no garantizaba la adecuada movilidad de sus moradores y gobernantes de acuerdo a las nuevas reglas del protocolo³. La construcción del nuevo palacio se prolongaría en el tiempo, pero pronto se tomó la decisión de decorar sus muros y hacerlo con pinturas de historia para homenajear el gobierno de los españoles.

Joan Lluís Palos ha reflexionado largamente, en un libro, sobre la importancia política de las pinturas de historia que decoran las distintas salas del palacio real de Nápoles: la sala de Alfonso el Magnánimo (sala que en el siglo XVII acogía a los oficiales del Reino); la sala de los reyes de Nápoles y luego «del duque del Alba» (en la que el virrey celebraba sus audiencias públicas); la Galería (la sala de gobierno en la que se reunía el órgano consultivo del Colateral); y la sala de Gonzalo Fernández de Córdoba (más cercana al apartamento privado del virrey y por ello más inaccesible)⁴. La lectura de estas pinturas permite a este autor hacer una reflexión sobre la construcción minuciosa por parte de los virreyes de una memoria sobre el

¹ Sobre el palacio real de Nápoles véase la más reciente monografía S. DE CAVI, *Architecture and Royal presence*, Newcastle 2009. Sobre el VI conde de Lemos véase I. ENCISO, *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el conde de Lemos*, San Sebastián de los Reyes (Madrid) 2007. Véase también J.LL. PALOS, *Un escenario italiano para los gobernantes españoles: el nuevo palacio de los virreyes de Nápoles, 1599-1653*, en «Cuadernos de Historia Moderna», 30 (2005), pp. 125-150.

² Sobre el virrey don Pedro de Toledo véase C.J. HERNANDO SÁNCHEZ, *Nápoles y Castilla en el siglo XVI. El virrey don Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura, (1532-1553)*, Valladolid 1994.

³ Sobre este aspecto véase S. DE CAVI, *Senza causa e fuor di tempo. Domenico Fontana e il palazzo vicereale vecchio di Napoli*, en «Napoli Nobilissima», 5ª serie, IV/5-6 (2003), pp. 187-208.

⁴ Sobre esta última sala J.LL. PALOS y L. PALUMBO, *La Sala del Gran Capitán en el Palacio Real de Nápoles y los orígenes del dominio español en Italia*, en *España y Nápoles*, J.L. COLOMER (coord.), Madrid 2009, pp. 133-148. Sobre las pinturas del palacio en general: V. PACELLI, *Affreschi storici in Palazzo Reale*, en *Seicento napoletano. Arte, costume, ambiente*, a cura di R. PANE, Milano 1984, pp. 158-179.

gobierno de los españoles en la Italia en el siglo XVII⁵. Nuestra contribución, restringida a las escenas genovesas, está en deuda con el importante avance en la investigación sobre el palacio realizado por este autor y con algunas preguntas que su trabajo ha planteado.

La presencia genovesa en las pinturas del palacio napolitano sigue abriendo hoy muchos interrogantes sobre los que queremos detenernos aquí: en primer lugar, ¿por qué, si estas pinturas pretenden hablarnos del gobierno de España en Italia, se representa a Génova antes que a cualquier otro territorio italiano bajo el poder directo de la monarquía, como el Estado de Milán, Sicilia o Cerdeña? Existen otras razones para calificar estas pinturas de enigmáticas.

En la sala de Alfonso el Magnánimo se alude a un episodio genovés, el tributo ofrecido al monarca en 1444, que fue secundario en la trayectoria política y militar del monarca.

Para narrar el viaje de Mariana de Austria se elige el embarco en Finale, en lugar de otros episodios mucho más importantes, como el paso de la reina por Milán. Debe tenerse en cuenta, además, que la propia presencia de la reina resulta atípica en unas pinturas, como las de este palacio napolitano, donde jamás hubo espacio para ningún monarca de los Austrias (sí lo hubo para retratos en lienzo).

Varias décadas después del socorro de Génova de 1625, esta victoria española vuelve a ser evocada, pero en una sala sobre Fernando el Católico. ¿Cómo hay que interpretarlo? No tiene ninguna relación aparente con las demás pinturas y parece haber sido pintada por una mano distinta.

A diferencia de las muchas pinturas de palacio, desconocemos aún con exactitud la cronología y los mecenas o mentores de las escenas genovesas de la sala de los embajadores. Con el objetivo de averiguar quién estuvo detrás del encargo, nos hemos querido hacer las siguientes preguntas: ¿sobre qué pretenden aleccionar estas imágenes? ¿A quién? ¿Qué usos les otorgaron los virreyes en el siglo XVII?

⁵ Agradezco a Joan Lluís Palos haberme permitido leer el manuscrito de su libro, *La mirada italiana*, de próxima publicación.

Génova a los ojos de los virreyes de Nápoles

El protagonismo de Génova en las pinturas del palacio nos lleva a hacer una primera e ineludible consideración. A los ojos de los virreyes de Nápoles, las buenas relaciones de España con esta república eran de vital importancia como garantes de la estabilidad de la Italia española. La alianza con Génova se quería presentar, creemos, como la contribución de los príncipes italianos a la paz y prosperidad en la península italiana si se aliaban con España⁶.

A principios del siglo XVII, las relaciones entre España y Génova eran herederas de la gran reforma institucional promovida un siglo antes por el almirante Andrea Doria. En 1528 el mismo Doria expulsó las guarniciones francesas de Génova y selló su alianza con el emperador Carlos V. Pero este pasado no debió parecerles a los virreyes de Nápoles lo suficientemente antiguo para merecer ser representado en los muros de su palacio. Para legitimar el poder de los españoles en Italia había que remontarse a una época más lejana.

El gobierno de la nueva república de Génova, la *Signoria*, quedó desde 1528 controlado por familias nobiliarias, llamadas ‘i vecchi’ para distinguirlas de la nueva aristocracia denominada de ‘i nuovi’. Estas familias, los Doria, Pallavicino, Spinola, Cattaneo, Imperiale, Centurione, Grimaldi, Lercari, Cybo, o Negrone, aceptaban la alianza con España como garantía de la salvaguarda de sus privilegios, y a cambio ofrecían a España un enclave de primer orden para las comunicaciones con sus dominios en Europa. ‘I nuovi’, como los Granara o los Sauli, veían la alianza con España como un estorbo para sus intereses, ligados a la industria textil y el comercio de la seda. Defendían para Génova su neutralidad y libertad para comerciar con Francia y no dejaron de organizar complots para alejar a la vieja aristocracia del gobierno de la república. Una nueva constitución firmada en 1576 pretendía garantizar la paridad entre ambos colectivos en el gobierno de la república pero lo que consiguió fue alzar el tono de las disputas para imponer cada cual su preeminencia.

Lo más interesante para nosotros es que tanto los ‘vecchi’ como los ‘nuovi’ se sirvieron de las pinturas de sus palacios para dar publicidad a sus

⁶ Sobre las relaciones culturales y artísticas entre Génova y España existe una extensa bibliografía. Véase para un estado de la cuestión, el libro *España y Génova*, P. BOCCARDO, J.L. COLOMER y C. DI FABIO (coords.), Madrid 2004.

tesis. Usaron las pinturas de historia de los Cambiaso o Lázaro Tavarone, tanto para apelar a su pasado, como para defender la antigüedad de sus lazos con España. Querían defender así su preeminencia y su derecho a gobernar⁷.

Los españoles tuvieron múltiples ocasiones de visitar estas residencias genovesas a lo largo del siglo XVII y de asistir por lo tanto al debate ideológico que se libraba en la arena artística. Quién sabe si la abundancia de referencias a España que los virreyes pudieron ver en estas pinturas les animó a reflexionar a su vez, en su propio palacio napolitano, sobre la importancia de Génova para la estabilidad de la monarquía católica en Europa. Génova era etapa obligada del viaje a Italia de gobernadores de Milán, embajadores en Roma o virreyes de Nápoles. Solían zarpar de los puertos de Cartagena, Alicante o Barcelona, y tras la parada genovesa volvían a embarcarse hasta las costas de Civitavecchia o Gaeta, desde donde proseguían su camino por tierra. No cabía la improvisación habida cuenta de la dificultad de trasladar y alojar la numerosa comitiva que estos españoles llevaban siempre consigo. Por lo tanto los españoles conocían de antemano el itinerario que iban a seguir y quiénes iban a alojarles en las distintas etapas, también en Génova. En tres ocasiones, entre 1588 y 1614, las residencias genovesas fueron clasificadas en función de su capacidad de alojar a distintos invitados, más importantes si debían hospedar a un papa, emperador o rey, y menos si debían hacer lo propio con un cardenal o con grandes príncipes, como por ejemplo un virrey de Nápoles, de Sicilia o un gobernador de Milán⁸. Con todo, los españoles que ya eran titulares de un cargo como el del virreinato siempre se alojaban en el palacio del príncipe Doria, que había acogido en 1533 a Carlos V en su paso por Génova⁹. Sin embargo, en sus numerosas visitas a la nobleza genovesa durante su estancia en la ciudad, podían sin duda descubrir el interior de sus residencias. Pero el conocimiento de tales casas y pinturas políticas no fue exclusivo de los virreyes. Varios artistas napolitanos, como Battistello Caracciolo, viajaron a Génova y fueron también testigos de una manera de entender la pintura de historia que tendría un eco poste-

⁷ Véase la importante obra J. KLIEMANN, *Gesta dipinte: la grande decorazione nelle dimore italiane dal quattrocento al seicento*, Milano 1993, y también M.C. GALASSI, *Genova e Liguria*, en *Pittura murale in Italia: Il Cinquecento*, Torino 1998, pp. 196 y 208-213.

⁸ E. POLEGGI, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova 1968 (2ª ed. 1972), pp. 47-48, citado por J.LL. PALOS, *La mirada italiana* cit.

⁹ L. STAGNO, *Soberanos españoles en Génova. Entradas triunfales y "hospedajes" en casa Doria*, en *España y Génova* cit., pp. 69-84.

rior en las pinturas del palacio real de Nápoles. La comunicación entre Génova y Nápoles era intensa y se producía por múltiples vías.

La cuestión de la permeabilidad de estos palacios y del contacto entre dos tradiciones culturales y artísticas distintas, en ese caso genovesa y napolitana, nos adentra plenamente en otro tema: el de la influencia de la tradición genovesa en España. Esta influencia es evidente, y ha sido ampliamente estudiada, en los reales sitios españoles, el palacio de El Pardo, el Salón de Reinos del Buen Retiro o El Escorial¹⁰. En este último, es bien conocido que trabajaron artistas italianos de diversa procedencia, como Pellegrino Tibaldi o Federico Zuccari. Pero la representación de episodios del pasado de la monarquía se reservó exclusivamente a los pintores genoveses, como Nicola Granello, Fabrizio Castello, Orazio Cambiaso y Lazzaro Tavarone, que acudieron a El Escorial para trabajar entre 1581 y 1591 en la «Sala de batallas», la primera en su género destinada a glorificar en España la monarquía¹¹. Procedamos ahora a ver más de cerca las pinturas de temática genovesa del palacio real de Nápoles.

Una sala en honor a Alfonso el Magnánimo y un recuerdo para Génova

Ésta era la sala del palacio que acogía la reunión semanal de los oficiales del Reino, presumiblemente los destinatarios del ciclo de pinturas sobre Alfonso el Magnánimo. Esta sala, precedida de otra llamada «sala grande» o «sala reale», desde 1768 conocida como el *Teatrino di corte*, abría una sucesión de estancias de representación y de gobierno, que seguía la línea de la fachada principal del palacio, en el piso noble. El acceso a estas salas, según se avanzaba en dirección sur, o hacia el mar, se volvía más restringido, hasta alcanzar el apartamento privado del virrey. Según esta lógica pues, esta sala era la más accesible de todas, sólo precedida por otros espacios, que sí eran

¹⁰ M. DE LA PUERTA MONTOYA, *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid 2002; C. GARCÍA-FRÍAS, *Pellegrino Pellegrini, Il Tibaldi (1527-1597) y su fortuna escorialense*, en *España y Bolonia, siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, J.L. COLOMER y A. SERRA (coords.), Madrid 2006, pp. 119-136; R. KAGAN, *Imágenes y política en la Corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos*, en *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, J.LL. PALOS y D. CARRIÓ-INVERNIZZI (coords.), Madrid 2008, p. 106 y ss.

¹¹ J. BROWN, *La Sala de Batallas de El Escorial: La obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca 1998.

totalmente públicos, como el patio de ingreso, la capilla real, o la ya referida sala grande en la planta noble. El impacto de sus pinturas iba a ser consecuentemente muy superior a las del resto del palacio. Estaba decorada con escenas de Alfonso el Magnánimo, ninguna de ellas de carácter bélico. El monarca era mostrado como un pacificador y gran mecenas de las artes y las letras.

Las cinco escenas narraban acontecimientos que se habían producido entre febrero de 1443 (Alfonso hace su entrada en la ciudad de Nápoles) y noviembre de 1446 (Alfonso recibe de los duques de Borgoña el collar de la orden del Toisón de Oro). En medio encontramos los episodios de la investidura del monarca por parte del papa, el tributo que recibe el rey de Génova y la celebración de Alfonso como mecenas de las artes y las letras. Joan Lluís Palos lo ha calificado como un ciclo de pinturas sobre el poder, en la medida en que cuatro de las cinco escenas plantean de forma explícita una relación de dominio, entre la autoridad y alguien arrodillado a sus pies. Estas pinturas legitimaban a los españoles a gobernar pues mostraban al monarca aragonés recibiendo el reconocimiento de príncipes extranjeros como el duque de Borgoña; la aprobación de los poderes italianos, representados por la *Signoria* de Génova, bajo cuyos pies le declaraban protector; y la aceptación por parte de la ciudad de Nápoles. En la quinta escena Alfonso es presentado como mecenas de las artes y las letras, una manera singular de representar al poderoso, más propia de la tradición florentina, como recuerda Julian Kliemann¹². Según Palos, con esta alusión al patrocinio de las artes, los virreyes pretendían lanzar un mensaje de renovada alianza con academias locales como la de los Ociosos a principios del siglo XVII¹³.

Los promotores de esta sala, creemos, quisieron dar un especial protagonismo a la escena genovesa. Y los artistas aparentemente también, pues muchos han visto al propio Belisario Corenzio autorretratado en la parte inferior derecha de la escena del tributo de Génova¹⁴. Ésta era, además, la primera escena que veía cualquiera que accediera a la habitación desde el claustro superior. Alfonso aparece representado en el centro de la sala, flanqueado por cuatro maceros, y no por los más vulgares alabarderos que acompañaban al rey, por ejemplo, en la escena del Toisón de Oro. Ya no eran

¹² J. KLIEMANN, *Gesta dipinte* cit., p. 77, nota 10.

¹³ J. LL. PALOS, *La mirada italiana* cit.

¹⁴ P.K. IOANNU, *Dopo la sua varia fortuna. Aggiunte e proposte sul primo periodo del pittore Belisario Corenzio*, en *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2001, pp. 35-51.

los cardenales quienes rodeaban al rey, como en la escena de la investidura. Pero en una sala de aspecto idéntico a la de la investidura se desarrollaba ahora la escena del tributo de la *Signoria*. Los cardenales habían cedido sus asientos a los representantes de los consejos del reino. La cartela debajo de la pintura indicaba: «La ciudad de Genova lo toma por protector y le presenta cada anno por tributo una fuente de oro». La ceremonia tuvo lugar por primera vez en julio de 1444. Los pocos testimonios que nos han quedado, como el de Antoni Vinyes o Bartolomeo Facio, nos hablan de obediencia fingida de los genoveses y de escasa dignidad de la ceremonia¹⁵.

La república había intentado evitar por todos los medios que Alfonso ocupara el trono de Nápoles, temerosa de perder su preeminencia en el Mediterráneo occidental (no se olvide la guerra comercial que mantenían catalanes y genoveses). Por ello luchó por la causa de los Anjou en la guerra que precedió la conquista de Nápoles por parte del monarca aragonés. Los genoveses obtuvieron una gran victoria cuando en agosto de 1435 en la isla de Ponza capturaron al propio Alfonso el Magnánimo y lo entregaron al duque de Milán, Filippo Maria Visconti.

Inesperadamente, Alfonso persuadió al duque de la conveniencia de apartar a René d'Anjou del trono de Nápoles, lo que llevó a los genoveses a alzarse contra su señor jurisdiccional y a aliarse con Venecia y Florencia en la causa anjoína. Génova permaneció en esta posición anti-aragonesa hasta que en 1444 comenzaron las negociaciones con Alfonso. El monarca había pretendido la soberanía sobre la *Signoria* ligur, pero acabó conformándose con el señorío nominal, simbolizado por la presentación anual de una fuente de oro¹⁶.

Sin embargo, por mucho que los virreyes en el siglo XVII se esforzaran en demostrar lo contrario, este tributo no contribuyó a afianzar la alianza hispano-genovesa. Muy al contrario. Todo el siglo XV estuvo caracterizado por amplias tensiones entre Génova y el rey de Nápoles. Tampoco la situa-

¹⁵ J.M. MADURELL MARIMÓN, *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón, 1435-1458*, Barcelona 1963, pp. 270-271, citado por J.LL. PALOS, *La mirada italiana* cit.

¹⁶ Alfonso perdió así el apoyo de las repúblicas marítimas y la guerra de Nápoles dividió a los italianos en dos grandes bloques, como explica G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli*, I, Torino 2006, p. 590; A. RYDER, *Alfonso the Magnanimous. King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford 1990, p. 262; M. BALARD, *Genova di fronte ad Alfonso V*, en *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*, a cura di G. D'AGOSTINO, Napoli 2000, pp. 1047-1055.

ción interna de Génova salió bien parada de esta alianza. La lucha entre familias rivales (por ejemplo de Adorno contra Campofregoso o de Campofregoso contra Fieschi) empañó el gobierno de la república. La paz alcanzada en 1444 y el tributo de la fuente de oro habían sido, fundamentalmente, iniciativa del doge Raffaele Adorno. Cuando en 1450 Pietro Campofregoso le sucedió al frente de la república, éste decidió dar un vuelco a su política con Nápoles. En verano de 1454 un barco genovés fue capturado por tropas napolitanas y los genoveses respondieron con el saqueo de Trapani y la ocupación de otros puntos de la costa siciliana. La paz alcanzada en 1444 sobre la que nos hablan las pinturas del palacio real se había convertido, en sólo diez años, en un espejismo. Pero recordarla había servido a los virreyes en 1600 para apelar a la antigüedad del apoyo prestado por los príncipes independientes de Italia a la monarquía católica y por lo tanto para evocar de algún modo la *pax* hispánica en la península.

La galería de las glorias de Fernando el Católico y el escenario genovés

Cuando la escena del tributo de 1444 fue pintada en Nápoles, todavía le esperaban a España sonoras victorias que estrecharían sus lazos con Génova. Su alianza gozaba por entonces de bastante salud. Pero cuando en la segunda mitad del siglo XVII los virreyes se dispusieron de nuevo a reflexionar sobre Génova y a dejar constancia de ello con los pinceles, los buenos tiempos se habían ya alejado y cada vez era más patente que Francia estaba cerca de hacerse con el control de la república, esta vez definitivamente. Luis XIV extendió desde los inicios de su reinado las amenazas de invadir Italia. Tales avisos pusieron en pie de guerra a los españoles que, como Blas de Navarrete, un funcionario menor del consejo de Italia, presentían que si Francia había sido capaz de invadir Flandes en la guerra de Devolución, podría hacer lo mismo con el estado de Milán y con Italia en general¹⁷. No se equivocaba.

Ante la creciente amenaza de Francia, había que dar un paso adelante. Ya no bastaba la pintura legitimadora, evocadora de un pasado mejor cuanto más lejano. Era necesaria ahora una pintura de ataque, que recordara la soli-

¹⁷ B. DE NAVARRETE, *Archivo de materias que comprende de la Secretaría de Milán (1693)*, en *Lo Stato di Milano nel XVII secolo. Memoriali e relazioni*, a cura di M.C. GIANNINI - G.V. SIGNOROTTO, Roma 2006 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Fonti XLVI), p. 233.

dez de la presencia de España en Italia ya no en el siglo XV sino en el momento presente. La sala de los embajadores parecía el lugar idóneo para acometer una operación publicitaria de estas características. Constituía el principal lugar de gobierno, en el que el virrey se reunía con su principal organismo asesor, el Consejo Colateral, para tomar las decisiones de mayor importancia¹⁸. Toda persona estaba obligada a permanecer en ella con la cabeza cubierta, incluso los nobles titulados, según Renao¹⁹.

Las pinturas de esta sala narraban victorias de la monarquía española en el reinado de Fernando el Católico, desde la victoria sobre el monarca portugués Alfonso V hasta la conquista de Granada. Cada una de las escenas iba acompañada de inscripciones que explicaban la historia. La lectura propuesta empezaba en la calle central de la cubierta, continuaba por el carril más alejado de las ventanas y concluía con el más cercano a la fachada principal. Dos escenas situadas en los extremos de la sala, entre enormes escudos, cerraban la narración.

El alargamiento de esta sala en algún momento posterior a 1648 generó un espacio vacío en la cubierta que fue pintado, como se ha dicho, con cuatro escenas, sobre las que ahora nos detendremos: el embarco de Mariana en el puerto de Finale, durante el viaje de Viena a Madrid, su boda con Felipe IV en Navalcarnero, su entrada solemne en Madrid, y el socorro de la Génova asediada por Francia y Saboya en 1625.

Mariana de Austria en Finale

La pintura nos muestra a Mariana de Austria en el puerto de Finale, en 1649, avanzando por un puente ricamente decorado que debe conducirla a la embarcación que la llevará a España²⁰. Veamos qué personas le acom-

¹⁸ « In esse il Viceré, assistito dal Consiglio Collaterale o da quello di guerra decide le controversie e prende espedienti nelle cose que occorrono così nella città come nel regno », C. CELANO, *Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli*, a cura di G.B. CHIARINI, Napoli 1856-60 (Edición facsímil, Napoli 1970), p. 1579. También lo recuerda D.A. PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi dei viceré del Regno di Napoli. Dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, Napoli 1692-1694, II, p. 169.

¹⁹ J. RENA, *Etiquetas de la corte de Napoles (1634)*, a cargo de A. PAZ y MELIA, en « Revue Hispanique », XXVII (1912, reimpresso en 1965), p. 41.

²⁰ J.LL. PALOS, *Imagen recortada sobre fondo de púrpura y negro. Mariana de Austria y el virrey de Nápoles*, en *La Historia Imaginada* cit., pp. 121-152.

pañan. A la izquierda de Mariana, aparece un joven cardenal, Giancarlo de Médicis, y a su derecha, el cardenal Montalto. Durante el virreinato del VIII conde de Oñate (1648-1653), el cardenal Montalto se había quejado ante el papa por las vulneraciones del virrey de la jurisdicción eclesiástica en Nápoles, mientras, desde Madrid, el nuncio hacía lo propio ante Felipe IV. Recordar su presencia en Finale para acompañar a Mariana, como hacía la pintura, debió servir a sus promotores para minimizar los conflictos con el Estado de Iglesia y escenificar, en cambio, unas buenas relaciones con Roma. También están presentes en el cortejo el duque de Maqueda y el duque de Terranova, el último con espada y cadena de oro, y ambos con la cruz de la orden de Alcántara en el pecho. Junto a ellos, en el margen derecho de la escena y de perfil, está representado el príncipe de Volturara, duque de Salza, con la cruz de Calatrava en el pecho. Recuerde el lector este nombre, porque la presencia de este napolitano es significativa. Detrás del cardenal de Médicis, están también presentes las dueñas y damas de honor de la esposa, encabezadas por la camarera mayor, doña Juana de Mendoza y de la Cerda, marquesa de Flores-Dávila, y la guarda mayor, doña Casilda Manrique²¹.

Pero, ¿por qué se eligió representar este lugar, Finale? Cuando Mariana de Austria todavía se hallaba en Milán, el representante español en Génova, Antonio Briceño Ronquillo, negociaba las condiciones para acoger a la reina en Génova²². Lo presumible hubiera sido que el príncipe Doria la alojara en su palacio con dársena privada para embarcarse directamente a España. Pero los españoles no admitieron el precio que los genoveses habían impuesto: «que la reina tratase aquella republica con la preeminencia que a Venecia, que goza asentadamente la dignidad real»²³ y se decidió que la reina «viniese por Estados suyos», es decir, por Finale.

²¹ Descripción del cortejo femenino en A. DE LEÓN y XARAVA, *Real Viage de la Reyna*, Madrid 1649, p. 11.

²² Biblioteca Nacional, Madrid (BNM), ms. 2380: *Sucesos de 1649*, fols. 48-68. Cartas de don Antonio Briceño Ronquillo al duque de Nájera.

²³ J. MASCAREÑAS, *Viage de la Serenissima Reyna Doña María Ana de Austria...*, Madrid, Imprenta de Diego Diaz de la Carrera, 1650, pp. 188-189; M. DE NOVOA, *Historia de Felipe IV*, IV, Madrid 1886 (Colección de documentos inéditos para la historia de España, LXXXVI); L. RAMÍREZ DE PRADO, *Noticia del Recibimiento de la Reyna Mariana de Austria en la corte de Madrid*, Madrid 1650, s.f.; la cita está recogida en M. MOLI FRIGOLA, *El ingreso de la futura esposa. El encuentro entre Venus y Adonis o las bodas reales en Napoli e il Barocco nell'Italia meridionale*, a cura di G. CANTONE, Napoli 1992, p. 340, n. 27.

En 1491, Inocencio VIII había concedido a Fernando el Católico, para España, el patronato de San Juan en la marina de Finale²⁴. Los españoles terminaron comprando Finale al marqués Andrea Sforza Del Carretto para disponer de una salida al mar directa desde Milán, y no tener así que depender de Génova. En 1598, Felipe II se apropió del marquesado. Pero la compra y apropiación no había sido suficiente. En 1602 la plaza tuvo que ser ocupada militarmente por el entonces gobernador de Milán, conde de Fuentes²⁵. Blas de Navarrete en 1693 describió Finale con estas palabras:

«Pertenece al rey nuestro señor (que Dios guarde) por investidura que concedió a su padre (Felipe IV) el señor emperador Leopoldo en 9 de agosto 1659 en que vinieron insertas las antecedentes que dieron los señores emperadores Ferdinando segundo y tercero a los señores Phelipe 3º y 4º en 4 de febrero 1619 y 8 de noviembre de 1621, y las antiguas que dieron los señores emperadores Federico primero y segundo a los marqueses del Carreto poseedores que fueron de este marquesado que recaió el año 1602 en el señor Phelipe tercero y sus descendientes »²⁶.

Pero la propiedad española de este marquesado fue siempre motivo de disputas no sólo con Génova sino también con Roma, que no veía clara la validez del patronato regio²⁷. Es posible que la iniciativa de pintar una escena que transcurriera en Finale en el palacio napolitano sirviera a los virreyes para reivindicar ante Génova y el estado pontificio la naturaleza jurídica de este estado en una pintura en la que además dos cardenales acompañaban a la esposa de Felipe IV. Los privilegios comerciales de Finale habían provocado más de un enfado a la república de Génova, por ejemplo en el comercio de la sal. En 1668, los genoveses cuestionaron, como ya habían hecho en anteriores ocasiones, la inmunidad de la que gozaban los finalese, y apresaron unos barcos de Finale por transportar mercancías sin haber pagado el exigido impuesto. Los españoles, que creían a los finalese exentos de tal tasa, como vasallos del rey católico, embargaron los bienes de algunos genoveses establecidos en Milán, por indicación del Consejo de

²⁴ B. DE NAVARRETE, *Archivo de materias cit.*, pp. 220-221.

²⁵ A. BOMBÍN PÉREZ, *Política Italiana de Felipe III: èreputación o decadencia?*, en *La Declinación de la Monarquía Hispánica en el Siglo XVII*, F.J. ARANDA PÉREZ (coord.), Cuenca 2004, pp. 249-266, nota 9, p. 253; y, sobre todo, J.L. CANO DE GARDOQUI, *La incorporación del marquesado de Finale (1602)*, Valladolid 1955, especialmente pp. 11-16.

²⁶ B. DE NAVARRETE, *Archivo de materias cit.*, p. 164.

²⁷ *Ibidem*, p. 221. Nos habla de las negociaciones del marqués de Astorga en ese sentido.

Estado²⁸. Son sólo algunas de las muestras de la relación que mantenía España con Finale a lo largo del siglo XVII y que ayudan a entender su presencia en las pinturas del palacio. En el mismo contexto, Parrino, en su *Teatro eroico*, recuerda que el virrey conde de Castrillo (1653-1659)²⁹, entre sus pragmáticas, emitió una para el secuestro de bienes que los genoveses poseían en el reino, exceptuando a las naves genovesas que abastecían de mercancías. Así pues los virreyes estaban ocupados en transmitir un claro mensaje a los genoveses de Nápoles y usaron estas pinturas para recordarles los privilegios de Finale como puerto español.

La siguiente escena del ciclo de Mariana de Austria nos muestra su encuentro con Felipe IV en Navalcarnero. Las crónicas cuentan que a la ceremonia asistió «todo lo lucido de la Corte», con el valido don Luis de Haro y su hijo y futuro virrey de Nápoles don Gaspar de Haro, a la cabeza. Asistió en un lugar de honor, el presidente de Indias, don García de Haro, conde de Castrillo. Estaban presentes también el embajador imperial, marqués de Grana, y el Sumiller de Corps y antiguo virrey de Nápoles (1636-1644), el duque de Medina de las Torres.

El conde de Castrillo, que gobernó Nápoles entre 1653 y 1658 pudo haber querido dar fe, en las pinturas del palacio, de su participación en un acto de tal importancia. Años más tarde esta imagen habría servido para celebrar a toda una clase dirigente en la que confió Felipe IV tras la muerte de su valido don Luis de Haro en 1661. En efecto, Castrillo, Medina de las Torres y el propio duque de Terranova (que aparecía en la escena de Finale) formaron parte del Consejo de Estado en los últimos años cruciales del reinado de Felipe IV (1661-1665).

El conde de Castrillo ya había sido alguien muy próximo a la cámara de la reina Isabel de Borbón. Durante todas las ausencias de Felipe IV, en el marco de la guerra de Cataluña, Castrillo había permanecido en Madrid para asistir y aconsejar a la reina, a la que incluso acompañó en soledad en el momento de su muerte en octubre de 1644. Es posible que Castrillo aspirara a conseguir un lugar de tanta proximidad también con la cámara de la reina Mariana de Austria y dejara reflejado este deseo en los muros del palacio real de Nápoles.

²⁸ *Ibidem*, p. 239.

²⁹ B. BARTOLOMÉ, *El conde de Castrillo y sus intereses artísticos*, en «Boletín del Museo del Prado», XV (1994), pp. 15-28.

En el marco de la guerra de los Treinta años, Francia y Saboya se habían aliado para invadir Génova y así dificultar las comunicaciones de los soldados españoles en Italia con los campos de batalla del centro de Europa. El entonces gobernador de Milán, el duque de Feria, ayudado desde Nápoles por el general de las galeras, el marqués de Santa Cruz, logró la liberación de Génova en la campaña de 1625³⁰. La pintura nos muestra el momento del desembarco de los soldados españoles en la ciudad sitiada. Conviene recordar que se trata de la única batalla en suelo italiano que fue elegida en 1634 para figurar en el ciclo de doce batallas del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro de Madrid. La pintura fue encargada a Antonio Pereda, quien representó al dux de Génova, Giacomo Lomellino, en el momento de recibir al marqués de Santa Cruz, victorioso, tras la liberación de la ciudad.

¿Por qué, décadas después, se decidía rememorar la victoria en el palacio de Nápoles? Antonio Bulifon nos cuenta que en la campaña de Génova participaron muchos nobles napolitanos tanto con financiación como empuñando las armas³¹. Sin duda tal reconocimiento habría agradado a la nobleza napolitana que accediera al palacio. ¿Pero qué nos dice la alusión en la pintura al duque de Feria o al marqués de Santa Cruz, protagonistas de tal acontecimiento? Gómez Suárez de Figueroa, III duque de Feria, había sido embajador en Roma (1607), virrey en Valencia (1616), en Cataluña (1629) y gobernador en Milán (1618 y de nuevo en 1630). No le faltaban motivos para que su nombre fuera celebrado, pues había protagonizado una carrera militar plagada de exitosas batallas, en el marco de la guerra de los Treinta años, como la toma de Rheinfelden en Suiza, también representada en el Salón de Reinos del Buen Retiro, en un cuadro de Vicente Carducho.

Don Álvaro de Bazán y Benavides, II marqués de Santa Cruz, había nacido en Nápoles en 1571. En 1596 participó en la defensa de Cádiz contra los ingleses. En 1603 fue nombrado capitán general de las galeras de Nápoles. Tras varias expediciones en África, protagonizó la liberación de Génova en 1625. Más tarde, en 1629, fue nombrado comandante de las galeras del

³⁰ F. FERRAIRONI, *La guerra del 1625 fra Genova e Savoia e l'assedio di Triora (Imperia)*, Roma 1942; C. COSTANTINI, *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Torino 1978, pp. 245-247.

³¹ A. BULIFON, *Giornali di Napoli dal MDXLVIII al MDCCVI*, a cura di N. CORTESE, Napoli 1932, p. 129.

Mediterráneo y un año después ocupó el puesto de gobernador del Estado de Milán, tras la muerte de Ambrosio Spínola. En 1631 culminó su carrera con el nombramiento de general del ejército de Flandes.

Esta pintura servía para exaltar ante los napolitanos la victoria militar de estos dos generales. Joan Lluís Palos ha especulado que el poeta napolitano Giambattista Marino pudo haber tenido responsabilidad en la organización y decoración de esta sala donde se encuentra la pintura del socorro de Génova. Había sido elegido príncipe de la Academia de los Ociosos, directamente vinculada al mecenazgo virreinal. En la segunda edición de su obra *La galleria*, ensalzaba la costumbre de decorar una galería con colecciones de pinturas y esculturas y manifestaba que tres españoles merecían ser representados en una hipotética galería de héroes universales: el gran duque de Alba, Gonzalo Fernández de Córdoba y el marqués de Santa Cruz³². En la segunda mitad del siglo XVII, los dos primeros, se recordará, ya ocupaban las paredes de dos salas del palacio, dedicadas enteramente a ellos: la sala del duque de Alba y la sala del Gran Capitán. El marqués de Santa Cruz, en cambio, no había recibido aún la atención de los virreyes. No tenía vínculo familiar alguno con ninguno de ellos y eso, probablemente, retrasó su aparición en las pinturas de Nápoles.

Conviene ahora plantear con mayor profundidad por qué los virreyes decidieron evocar ahora el socorro de Génova de 1625. El gobernador de Milán, Juan Tomás Enríquez de Cabrera, conde de Melgar, dejó escrito en abril de 1686 un papel para su sucesor, el conde de Fuensalida, donde explicaba las maniobras que desde hacía años Francia había extendido para hacerse con el control de Génova. También aludía a los intentos persistentes de los españoles para convencer a la república de que mantuviera viva su alianza con Carlos II. Su recomendación puede darnos una clave de comprensión de la pintura que nos ocupa. Los españoles pedían a voces, a los genoveses, que mantuvieran su alianza con España, sobre todo desde 1652, coincidiendo con la llegada del conde de Castrillo (sólo un año después) a Nápoles, como veremos.

³² *La Galleria del cavalier Marino. Distinta in Pitture e Sculture*, Napoli, ca. 1619, (ed. a cura di M. PIERI, Padova 1979); S. SCHÜTZE, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Giovanni Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, en *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, a cura di E. CROPPER, G. PERINI, F. SOLINAS (Villa Spelman, Firenze, 1990), Bologna 1992, pp. 209-226. Sobre la circulación del libro de Marino ver J. GALLEGU, *Visión y símbolos en la pintura española*, Madrid 1987, p. 154 nota 4.

« Pienso ser muy breve por el mal estado en que su propio gobierno (de Génova) la ha puesto con Franceses, pero escusaré decirte que consistiendo de la conservación de aquel dominio la deste Estado, vi desde muy lexos que los passos de la Francia se encaminavan a sujetar aquella regencia, no haciéndolo ignorar algunas proposiciones que de tiempo en tiempo iban introduciendo los ministros del rey christianíssimo (que ya como públicas no las menciono) y con grande anticipación de Casal, procuré hacer entender a la República su peligro, la combeniencia de colligarse con Su Magestad »³³.

En efecto, según el conde de Melgar, el *Conselleto*, consejo de Génova con poderes en materia de paz, guerra y tratados internacionales, que en 1652 había multiplicado el número de sus consejeros, se había convertido en un nido « lleno de humores diferentes, parcialidades encontradas en los afectos de las dos coronas (Francia y España) »³⁴. El conde de Melgar intentó ejercer su influencia sobre ellos para que sumaran sus fuerzas marítimas, uniendo sus galeras recién construidas a las treinta de que ya disponía el rey católico en esas aguas, y hacer frente así a Francia. Pero no consiguió persuadirles y las flotas francesas lograron una gran victoria tras bombardear Génova durante cinco días, a partir del 24 de mayo de 1684.

Desde entonces Génova asumió un estatuto de neutralidad bajo la protección de Francia que acabó con la tradicional alianza con España³⁵, una alianza que como hemos visto los españoles vieron peligrar, sobre todo desde los tiempos de Castrillo en Nápoles, y que soñaron en mantener. Pese a todo, según nos informa Melgar en 1686, Génova seguiría respetando el *status quo* de Finale, y mantendría una estrecha comunicación con el enviado español en la ciudad. Melgar animaba a su sucesor, Fuensalida, a evitar por todos los medios que Francia volviera a poner sus pies sobre Génova. Sus escritos nos dan una idea clara de la centralidad que ocupaba Génova en la política española en Italia durante esos años, una centralidad que justificó el representarla de forma tan insistente en los muros del palacio napolitano.

³³ J.T. ENRÍQUEZ DE CABRERA, Conde de Melgar, *Papel que dexó el señor conde de Melgar habiendo sido gobernador de Milan al señor conde de Fuensalida su sucesor... 21 de abril de 1686*, fols. 300v-301r, en *Lo Stato di Milano nel XVII secolo* cit., p. 134.

³⁴ Véase sobre ello también R. SAVELLI, *La Repubblica oligarchica. Legislazione, istituzioni e ceti a Genova nel Cinquecento*, Milano 1981, pp. 220-222.

³⁵ Véase C. BITOSI, « *Il piccolo sempre succombe al grande* »: *la Repubblica di Genova tra Francia e Spagna, 1684-1685*, in *Il bombardamento di Genova nel 1684*, Atti della giornata di studio nel Terzo centenario (Genova 21 giugno 1984), Genova 1988, pp. 63-69; F. CATALANO, *La fine del dominio spagnolo*, in *Storia di Milano*, XI, Roma 1958, pp. 174-176.

Nuestra mirada se dirige una vez más hacia el conde de Castrillo. Como hemos visto, fue sobre todo a partir de 1652 cuando los españoles vieron peligrar la alianza con Génova. Castrillo llegó a Nápoles en noviembre de 1653 para ocupar el cargo de virrey, en un momento idóneo para recordar el socorro de Génova que habían protagonizado los españoles en 1625. Pero además, desde que Castrillo llegó a Italia, se multiplicaron los rumores de una invasión francesa de Nápoles. La amenaza hizo que el virrey movilizara a dos compañías de soldados, la primera compuesta de 300 italianos (capitaneada por el hijo de Castrillo) y la segunda de españoles, capitaneada por el marqués de Cortes, con la misión de garantizar la defensa de las plazas de la Toscana y de todas las provincias del reino. Tales movimientos de tropas no evitaron que los franceses tomaran Castellamare, muy cerca de Nápoles. En respuesta, Castrillo rodeó la zona con más tropas y envió seis galeras a Finale para reclutar a nuevos soldados llegados de Milán. Nápoles y Finale volvían a estar cerca la una de la otra treinta años después. Y a los napolitanos se les pedía ahora la misma gallardía que habían demostrado en 1625, participando en el socorro de Génova.

La coyuntura bélica italiana de 1653 terminó con la expulsión de los franceses, pero dio paso a otra no menos difícil. En 1656 se extendió la peste que en dos años reduciría la población napolitana a la mitad. Cuando la mujer y toda la familia del virrey ya habían regresado a España, huyendo de la peste, llegó a la ciudad la feliz noticia del nacimiento del príncipe Felipe Próspero. Fue el 4 de enero de 1658 y desencadenó grandes celebraciones en la ciudad que quedaron reflejadas en un libro *Le feste celebrate in Napoli per la nascita del serenissimo príncipe di Spagna Nostro Signore dall'Eccellentissimo Signore Conte di Castriglio Viceré*. El capítulo VII del libro desvela que el príncipe de la Volturara, duque de Salza, elegido como « Síndico » o representante de la fiesta por el *seggio* del puerto, barrio al que le correspondía la elección, organizó una cabalgata a Santa María del Carmine para festejar el nacimiento del heredero. Volturara, representado como se recordará en la pintura del palacio, había acompañado a Mariana de Austria hasta Finale en 1649 y una vez allí, nos dice la crónica, le había augurado una rica prole. Este hecho permite pensar que si Castrillo encargó las pinturas de Mariana en el palacio, aprovechó también para congratularse con el influyente Volturara y con la nobleza napolitana en general³⁶. Durante esos días se celebra-

³⁶ « (Principe de Volturara, duca di Salza) cavaliere dell'ordine di Calatrava per ricchezza e generosità in altre occorrenze conosciuto splendissimo e principalmente quallora in Genova

ron abundantes torneos y bailes en palacio y en la plaza aneja que sirvieron para reunir a toda la aristocracia napolitana en torno al virrey, encargado de defender, ante ella, la idea del honor de la victoria, y el valor y el brío de la nobleza napolitana en la batalla, para el mantenimiento de la Casa de Austria. Participaron en los festejos todos los miembros del Colateral, como el príncipe de Montemiletto, que inauguró uno de los festines celebrados en la *Sala reale* del palacio. Cuando Castrillo, en un baile llamado «de la antorcha», tuvo que pasarla a manos de alguien eligió a su favorito, el príncipe de Volturara: «così sollevano gli antichi principi deputare in spettacoli uno de loro favoriti » nos dice la crónica de las fiestas³⁷. En el *largo di palazzo* se levantaron dos arcos de triunfo y un trofeo que conmemoraba la victoria contra la armada francesa de 1653, mientras en el interior del palacio, la pintura del socorro de Génova se encargaba a su vez de evocarla.

Conclusiones: de la legitimación del gobierno a la celebración de los valores nobiliarios

Uno de los grandes misterios de las pinturas genovesas de la Galería (el ciclo de Mariana de Austria y la escena del socorro de 1625) había sido entender a quién celebraban. Es indiscutible que, por primera vez en la historia de las pinturas del palacio, estas escenas, más que exaltar a personas, familias o linajes, relacionados directa o indirectamente con un virrey en singular, enaltecen una política y unas alianzas en Italia, así como, sobre todo, a una nobleza gobernante.

El espectador tiene la impresión de que estas pinturas no celebran a nadie en particular y a muchas personas a la vez. Se ha especulado mucho sobre quién podría estar detrás de esta obra. Muchos virreyes tendrían motivos para estarlo. Iñigo Vélez de Guevara y Tassis, V conde de Oñate (1648-1653)³⁸, gobernaba Nápoles cuando Mariana de Austria realizaba su viaje a España y bajo su virreinato se amplió la galería, según algunas fuentes. Pero no hay ni

rivèri la Sereníssima Mariana, destinata sposa del Nostro Re, il Signore, onde havendogli augurato, a comun nome, una nonmeno bella che numerosa Prole, facea dimistiere congratularsene hora con l'Eccellintissimo Signor Viceré », capítulo VII del libro cit., Napoli 1659.

³⁷ *Ibidem*, cap. IX, p. 58.

³⁸ A. MINGUITO, *Linaje, poder y cultura: el gobierno de Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate en Nápoles (1648-1653)*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid 1994.

rastro de Oñate en la pintura. Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672), también tenía sobrados motivos para mostrarse junto a Mariana de Austria, pues a él le tocó defender a la regente cuando el pontífice se negaba a dar la investidura del reino a un rey niño y pretendía enviar a Nápoles a un gobernador papal³⁹. De hecho, ya su hermano, el virrey Pascual de Aragón (1664-1666) se había retratado en 1662, en Roma, junto a Mariana de Austria⁴⁰. Pero no hallamos ninguna alusión a su persona o linaje en la pintura. El padre del virrey Antonio Sancho Dávila, X marqués de Astorga (el IX marqués de Astorga) fue gobernador de Milán entre 1643 y 1646. En su relación del gobierno de Milán confiesa que tuvo que enviar a soldados españoles a Finale⁴¹. Este virrey tuvo motivos para impulsar unas pinturas que defendieran la españolidad de este marquesado.

A lo largo de estas páginas, nuestras reflexiones nos han llevado a señalar a Castrillo como el comitente de estas pinturas y la invasión francesa de Nápoles como el contexto en el que fueron pintadas. Pero es indudable que estas pinturas, más que señalarnos a un mecenas, nos lo ocultan, quizá para indicar que, por encima de la actuación particular de un virrey, está el gobierno virreinal de Nápoles y la colaboración de la nobleza local. Como hemos visto, estas pinturas agradarían a cualquiera de los virreyes que sucedieron a Castrillo.

Dos linajes enfrentados, los Toledo y los Fernández de Córdoba, con los que se emparentaban muchos virreyes, habían monopolizado casi toda la historia de las pinturas del palacio. Dejando aparte la sala de Alfonso el Magnánimo que exhibía un mensaje de legitimación del gobierno de los Austrias, bajo los auspicios del monarca aragonés, donde no cabían disputas de linaje, las demás pinturas del palacio habían sido promovidas y realizadas al calor de rivalidades nobiliarias. Los Lemos, que habían gobernado en Nápoles

³⁹ D. CARRIÓ-INVERNIZZI, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt 2008, pp. 254-259.

⁴⁰ EAD., *El poder de un testimonio visual. El retrato de Felipe IV y Pascual de Aragón de Pietro del Po*, en *La historia imaginada* cit., pp. 85-99.

⁴¹ « La armada que por Génova se me tocó sobre el Finale, me obligó a imbiar allá número de gente considerable que no ha podido bolver por algunas razones que me haze falta ». En *la Relación de algunas cosas que el marqués de Velada ha obiado en el Estado de Milán (1644)*, escrita por Antonio Sancho Dávila y Toledo, marqués de Velada: *Instrucciones de Milán*, en *Lo Stato di Milano nel XVII secolo* cit., pp. 30 y 34.

entre 1599 y 1603, y de nuevo entre 1610 y 1616, habían querido dedicar una sala a su antepasado, el Gran Capitán, y por si no quedaba claro el homenaje personal que le hacían, habían colgado los escudos de la familia en la sala. Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba (1622-1629), quizá para responder a la omnipresencia del Gran Capitán y de los Lemos, cuya heráldica figuraba también nada menos que en la fachada del palacio, decidió borrar las pinturas de la sala de los reyes de Nápoles para celebrar a su propio abuelo, abriendo así una especie de duelo entre los dos grandes militares españoles, el III duque de Alba y Gonzalo Fernández de Córdoba. El conde de Oñate y Pedro Antonio de Aragón también habían dejado su huella personal en forma de escudos familiares en las partes del palacio donde fijaron el ojo, por ejemplo en la « sala reale » el primero, o en la escalera de honor el segundo.

El espacio para la autocelebración de los virreyes quedaba reservado ahora a la nueva *Sala dei Viceré*, creada por Oñate pero decorada en tiempos de Castrillo con todos los retratos de los virreyes. Los tiempos de la glorificación de las grandes familias daban paso ahora a otro tipo de conmemoración. Tocaba ahora, por ejemplo, celebrar a otros nobles que protagonizaron grandes victorias militares a lo largo del siglo XVII, algunas de ellas capitales para la estabilidad de monarquía hispánica en Italia. Era el turno de una Grandeza de segunda clase, a la que pertenecían nombres como Medina de las Torres, Arcos, Castrillo, todos ellos virreyes de Nápoles, además de otros nombres como Uceda, Maqueda o Santa Cruz. El duque de Maqueda, se recordará, aparecía en la escena del embarco en Finale, y el marqués de Santa Cruz había protagonizado el desembarco en Génova tras la liberación de la ciudad sitiada en 1625, y encontraba finalmente su lugar en el palacio de los virreyes, para consuelo de muchos, empezando por el poeta Giambattista Marino. Pero también estas pinturas dejaban espacio para la celebración de otro colectivo aristocrático, en este caso femenino, el de las camareras mayores y damas de honor de la reina, cuya presencia, tanto en la pintura de Finale (con la camarera marquesa de Flores-Dávila) como en la de Navalcarnero (con la camarera condesa de Medellín), resultaba insólita en la pintura de la época, por no mencionar la centralidad de Mariana de Austria⁴².

⁴² Sobre las camareras mayores de la reina véase M.V. LÓPEZ CORDÓN, *Entre damas anda el juego. Las camareras mayores de palacio en la edad moderna*, en « Cuadernos de Historia Moderna », Anejo II (2003), pp. 123-142. Sobre Mariana de Austria y la influencia de las « damas austríacas » véase L. OLIVÁN, *Mariana de Austria. Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*, Madrid 2006.

El sentido de estas pinturas de ataque y de estricta contemporaneidad se mantuvo vigente al menos hasta 1684. Fue sobre todo durante el virreinato de Fernando Joaquín Fajardo de Zúñiga, VI marqués de los Vélez (1675-1683), cuando más se dejaban notar las intenciones de Luis XIV de penetrar en el escenario político italiano. Francia adquirió Casale en 1680, y cuatro años más tarde, en 1684, conseguiría bombardear Génova. Francia sellaba así el fin de la tradicional alianza entre Génova y la monarquía española, y la república ligur se convertía en una república neutral a la sombra de Luis XIV. El sueño en el que habían vivido los virreyes se desvanecía y el eco de las pinturas genovesas se apagó.

INDICE

<i>Manuel Herrero Sánchez</i> , Prólogo	pag.	7
<i>Enrique Soria Mesa</i> , Poder Local y estrategias matrimoniales. Los genoveses en el reino de Granada (ss. XVI y XVII)	»	21
<i>María Matilde Hermoso Mellado-Damas</i> , La cofradía de los Caballeros de la calle Castro de Sevilla: una estrategia de mercaderes en el siglo XVI	»	47
<i>Nunziatella Alessandrini</i> , La presenza genovese a Lisbona negli anni dell'unione delle corone (1580-1640)	»	73
<i>Andrea Terreni</i> , Le relazioni politiche ed economiche degli <i>hombrs de negocios</i> genovesi con le <i>élites</i> milanesi nella seconda metà del Cinquecento	»	99
<i>Gaetano Sabatini</i> , Un mercato conteso: banchieri portoghesi alla conquista della Napoli dei genovesi (1590-1650)	»	141
<i>Roberto Blanes Andrés</i> , Aproximación a las relaciones comerciales marítimas entre Génova y Valencia en el reinado de Felipe IV (1621-1665)	»	171
<i>Rafael María Girón Pascual</i> , Los lavaderos de lana de Huéscar (Granada) y el comercio genovés en la edad moderna	»	191
<i>Giuseppe Mele</i> , La rete commerciale ligure in Sardegna nella prima metà del XVII secolo	»	203

<i>Stefano Pastorino</i> , La participación de los mercaderes ligures en el mercado asegurador valenciano (1519-1520)	pag. 219
<i>David Alonso García</i> , Genoveses en la Corte. Poder financiero y administración en tiempos de Carlos V	» 251
<i>Céline Dauverd</i> , The Genoese in the kingdom of Naples: between viceroys' <i>Buon governo</i> and Habsburg expansion	» 279
<i>Yasmina Rocío Ben Yessef Garfia</i> , Entre el servicio a la Corona y el interés familiar. Los Serra en el desempeño del Oficio del Correo Mayor de Milán (1604-1692)	» 303
<i>Manuel Herrero Sánchez - Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño</i> , La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica: el caso del III marqués de Los Balbases (1630-1699)	» 331
<i>Alejandro García Montón</i> , Trayectorias individuales durante la quiebra del sistema hispano-genovés: Domingo Grillo (1617-1687)	» 367
<i>Dario Maccarronello</i> , Reti mercantili e finanza pubblica nei viceregni spagnoli: gli Airoidi di Robbiate tra Milano, Genova e la Sicilia (1630-1649)	» 385
<i>Arturo Pacini</i> , "Poiché gli stati non sono portatili ...": geopolitica e strategia nei rapporti tra Genova e Spagna nel Cinquecento	» 413
<i>Paolo Calcagno</i> , Una schermaglia di antico regime: la "partita" del Finale fra Genova, Milano e Madrid	» 459
<i>Carlo Bitossi</i> , Il granello di sabbia e i piatti della bilancia. Note sulla politica genovese nella crisi del sistema imperiale ispano-asiurgico, 1640-1660	» 495
<i>Thomas Allison Kirk</i> , La crisi del 1654 como indicador del nuevo equilibrio mediterraneo	» 527

<i>Giovanni Assereto</i> , La guerra di Successione spagnola dal punto di vista genovese	pag. 539
<i>Francisco Javier Zamora Rodríguez</i> , Génova y Livorno en la estructura imperial hispánica. La familia Gavi al frente del consulado genovés en Livorno	» 585
<i>Friedrich Edelmayer</i> , Génova en la encrucijada entre el Sacro Imperio y la Monarquía Católica	» 617
<i>Thomas Weller</i> , Las repúblicas mercantiles y el sistema imperial hispánico: Génova, las Provincias Unidas y la Hansa	» 627
<i>Benoît Maréchaux</i> , Cultiver l'alternative au système philo-hispanique. Attraction, diffusion et appropriation du modèle vénitien dans la pensée républicaniste génoise du premier XVII ^e siècle	» 657
<i>Roberto Santamaria</i> , Rotte artistiche fra Genova e la Spagna nei documenti d'archivio (secoli XVI-XVIII)	» 695
<i>David García Cueto</i> , Aproximación al mecenazgo de la comunidad genovesa en el Reino de Granada durante los siglos XVI y XVII	» 705
<i>Fernando Quiles García</i> , El arzobispo Agustín Spínola, promotor de las artes sevillanas del barroco (1645-1649)	» 731
<i>Diana Carrió-Invernizzi</i> , Génova y España en la pintura histórica del Palacio Real de Nápoles del s. XVII	» 753
<i>Carlos Álvarez Nogal</i> , Los genoveses y la incautación del interés de los juro de Castilla en 1634	» 775
<i>Claudio Marsilio</i> , "Cumplir con cuidado". Il mercato del credito genovese negli anni 1630-1640. Vecchi protagonisti e nuove strategie operative	» 801

<i>Luca Lo Basso</i> , Una difficile esistenza. Il duca di Tursi, gli <i>asientos</i> di galee e la squadra di Genova tra guerra navale, finanza e intrighi politici (1635-1643)	pag.	819
<i>Carmen Sanz Ayán</i> , Octavio Centurión, I marqués de Monesterio. Un “híbrido” necesario en la monarquía hispánica de Felipe III y Felipe IV	»	847
<i>Olivier Caporossi</i> , Dynamique et faillite d’une entreprise génoise: les faux monnayeurs de Séville (1641-1642)	»	873
<i>Amelia Almorza Hidalgo</i> , El fracaso de la emigración genovesa en el virreinato del Perú, 1580-1640	»	889
<i>Leonor Freire Costa</i> , Genoveses nas rotas do açúcar: a intromissão em exclusivos coloniais portugueses (c. 1650)	»	915
<i>Catia Brilli</i> , Il Rio de la Plata, nuova frontiera del commercio ligure (1750-1810)	»	933
<i>Sandro Patrucco Núñez-Carvalho</i> , Inserción italiana en el Perú virreinal del siglo XVIII	»	965

 **Associazione all'USPI**
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncub*, Presidente della Società

Editing: *Fausto Amalberti*

ISBN - 978-88-97099-03-1

ISSN - 2037-7134

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Tiziana - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo