

# I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate ed un ritratto di Ribera

Alessandra Anselmi  
Università della Calabria  
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza), Italia  
alessandraanselmi@rmnet.it

## RESUMEN

---

In questo articolo si presentano ed analizzano i ritratti, tra cui alcune incisioni inedite, di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate (1597-1658), ambasciatore a Roma ed uno dei più importanti viceré della Napoli del Seicento. Viene inoltre preso in considerazione un importante ma finora trascurato libro, il *Theatrum Omnium Scientiarum*, pubblicato nel 1650, che menziona un ritratto, attualmente disperso, fattogli da Ribera. Questa testimonianza è molto importante perché finora non si aveva notizia certa di rapporti tra il viceré e l'artista.

Parole chiave:  
VIII conte di Oñate, Ribera, *Theatrum Omnium Scientiarum*.

## ABSTRACT

---

### The portraits of Iñigo Vélez de Guevara and Tassis, VIII Earl of Oñate, and portrait of Ribera

The portraits of Iñigo Vélez de Guevara and Tassis, VIII Earl of Oñate (1597-1658) are presented in this paper, who was ambassador in Rome and a very important viceroy of the Naples of the Seventeenth Century. The *Theatrum Omnium Scientiarum*, an important and forgotten book, published in 1650, is also aduced, where it is mentioned a portrait, nowadays lost, done by Ribera. This testimony is very important because there was no evidence until now of the relationship between the viceroy and the artist.

Keywords:  
Will Earl of Oñate, Ribera, *Theatrum Omnium Scientiarum*

Ringrazio il Professor Bonaventura Bassegoda y Hugas per avermi incoraggiata a studiare i ritratti del conte di Oñate. Per la loro gentilezza, cortesia ed aiuto ringrazio inoltre l'Avvocato Giacomo Antonelli, il Prof. Bernardo J. García García, Carlos Díez de Tejada, segretario del Real Consejo de las Ordenes de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, Ana Minguito Palomares, Marco Iuliano, Gabriele Finaldi, Enriqueta Harris ed il Prof. Giovanni Muto.

1. G. GALASSO, *Napoli Spagnola dopo Masaniello. Politica cultura società*, Cava dei Tirreni, 1972, p. 23. Sulla storia familiare e politica del conte di Oñate ed in particolare sul periodo in cui fu viceré di Napoli ha svolto, nell'ambito della tesi di dottorato, un'approfondita ricerca Ana MINGUITO, *Linaje, Poder y Cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara, VIII Conde de Oñate en Nápoles 1648-1653*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Letras y Filosofía, Departamento de Geografía y Historia, tesi discussa il 2 luglio 2002 e di prossima pubblicazione.

2. Notizie approfondite sono in A. MINGUITO, *Linaje, Poder y Cultura*, cit., tuttavia, dato che ho solo assistito alla discussione della tesi di dottorato ma non ho avuto modo di leggerla qui di seguito farò riferimento solo alla bibliografia da me consultata.

3. I dati biografici sopra riportati derivano da Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3278, J. PELLICER de TOVAR, *Genealogia continuada de varón en varón, de los Excelentísimos Señores i Condes de Oñate, de la casa de Guevara...*, 1651, cc. 366-369; J. A. ÁLVAREZ de BAENA, *Hijos de Madrid...*, Madrid, 1790, II, pp. 235-237; «El Trono y la nobleza», 1846-1848, I, p. 363; A. e A. GARCÍA CARRAFFA, *Enciclopedia*

**A**l pari di molti altri ambasciatori e viceré spagnoli del Seicento, la figura di mecenate di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate e III di Villamediana, signore de la casa di Guevara, deve ancora essere oggetto di studi approfonditi. In questa sede ci limiteremo a presentare ed analizzare i ritratti finora rintracciati e ad esaminare una fonte importante che menziona un ritratto fattogli da Ribera. I ritratti qui presentati potranno, dunque, essere di aiuto nell'identificare il ritratto che Ribera gli fece, attualmente disperso.

## Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate (1597-1658)

Dalle fonti e dagli studi critici risulta che il conte sia stato un abile politico tanto che «merita di essere ascritto nel novero dei grandi statisti dell'assolutismo europeo del suo tempo»<sup>1</sup>. Fu anche un uomo molto colto, promotore di molteplici iniziative culturali ed artistiche, la maggior parte delle quali ancora attende studi approfonditi.

Nacque a Madrid il 2 giugno 1597 da una delle famiglie più importanti e più ricche del regno<sup>2</sup>. Il padre, suo omonimo, Iñigo Vélez de Guevara e Tassis V conte di Oñate, era stato ambasciatore a Vienna e poi a Roma, dal 1626 al 1628, morì a Madrid il 31 ottobre 1644. La prematura morte dei due fratelli maggiori, Pedro e Juan, permise ad Iñigo di assumere il titolo di VIII conte di Oñate<sup>3</sup>. Poche sono le notizie sulla sua giovinezza. Sappiamo che ebbe il ruolo di gentiluomo di camera di Filippo IV e che nel 1625 ricevette la Grandezza di Spagna. Sposò Doña Antonia Manrique de la Cerda da cui ebbe due figlie: Doña

Catalina Vélez Ladrón de Guevara e Doña Mariana Guevara<sup>4</sup>. Come il padre, e come molti altri nobili suoi pari, decise, al fine di assicurarsi un posto nel Consejo de Estado, di arruolarsi nella diplomazia. Giunse a Roma con l'incarico di ambasciatore nel luglio del 1646, qui strinse immediatamente buoni rapporti con Innocenzo X e con la cognata del papa, l'intraprendente Donna Olimpia Maidalchini, i quali gli promisero la porpora cardinalizia. A questa speranza si collega la decisione da parte del conte di acquistare, nel gennaio del 1647, l'edificio dove abitava, attuale palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede, affidando l'incarico della sua ristrutturazione a Francesco Borromini. Il progetto di Borromini mostra che l'Oñate fu un committente colto, in grado di interagire con l'architetto, come dimostra l'ampio, comodo e luminoso scalone che caratterizza il palazzo, derivato da modelli spagnoli. Al conte, tuttavia, non fu possibile far portare a termine la ristrutturazione dell'edificio, infatti, l'opposizione della corte di Madrid alla sua nomina cardinalizia ed il concomitante scoppio della rivolta di Masaniello impedirono la realizzazione delle sue ambiziose mire cardinalizie. Quindi, nel febbraio del 1648 dovette lasciare Roma per assumere l'incarico di viceré di Napoli<sup>5</sup>. Qui riuscì a riportare il viceré alla quiete e si fece promotore di una serie di iniziative e riforme in campo economico e sociale che gli valsero prima gli elogi dei contemporanei e poi quelli degli storici<sup>6</sup>. Il conte fu richiamato a Madrid il 10 novembre 1653, ed entrò a far parte del Consejo de Estado<sup>7</sup>. Nel 1657 si pensò di designarlo governatore di Milano, al posto del conte di Fuensaldaña, ma l'Oñate si ammalò gravemente e morì a Madrid il 28 febbraio 1658<sup>8</sup>.

Dal punto di vista del mecenatismo l'Oñate a Napoli si distinse per le molteplici iniziative in

campo architettonico, urbanistico e culturale. Si deve, infatti, a lui il rifacimento dello scalone del Palazzo Reale. L'opera fu iniziata nel 1650 da Francesco Antonio Picchiatti il quale, certamente seguendo le direttive del conte, realizzò un magnifico scalone che prendeva a modello lo scalone dell'Alcázar di Toledo<sup>9</sup>. Molti altri interventi architettonici ed urbanistici, tra i quali la realizzazione di Largo Zecca de' Panni, la ristrutturazione di piazza del Carmine, la realizzazione di fontane in piazza della Sellaria, in piazza Mercato e davanti a Castel Nuovo, queste ultime due attribuite da Celano a Cosimo Fanzago, l'ampliamento dei Tribunali, la ristrutturazione delle carceri femminili alla Vicaria, la realizzazione di una nuova Polveriera, l'acquisto del palazzo di Andrea Carafa, conte di S. Severino, per la soldatesca spagnola ed il restauro del palazzo della Dogana, sono ricordati, oltre che dalle targhe commemorative, da Fuidoro, Parrino e Celano ma devono ancora essere oggetto di studi<sup>10</sup>. Così come andrebbero indagati alcuni importanti progetti non realizzati a causa della rimozione dall'incarico, quali l'abbellimento della Riviera di Chiaia e l'allungamento del Molo Grande<sup>11</sup>.

Per quanto concerne invece le istituzioni ed iniziative culturali, egli profuse molte energie nella riapertura dello Studio di Napoli, su cui ci soffermeremo più avanti e fu il primo ad introdurre a Napoli rappresentazioni pubbliche di commedie in musica<sup>12</sup>, facendo anche restaurare «con molta spesa» il teatro San Bartolomeo<sup>13</sup>.

Più nebuloso, dato che si hanno pochissime notizie, è ciò che qui più direttamente interessa, ovvero le committenze in campo pittorico. Le nostre conoscenze in questo settore si riducono alle notizie inerenti la sala dei ritratti dei viceré nel Palazzo Reale di Napoli, all'esistenza di un ritrat-

to equestre ed all'inventario della figlia del conte, redatto a Madrid nel 1684 mentre l'inventario del conte è stato rintracciato solo molto recentemente. Per quanto concerne il Palazzo Reale di Napoli, Fuidoro attesta che il conte fece decorare una sala «di quadroni» ed «in essi vi fé ritrarre tutti li viceré o i luogotenenti e capitani generali che sono stati mandati in Napoli [...] da Consalvo di Cordova [...] sino a S. E.», notizia confermata anche da Celano che attribuisce i dipinti per la maggior parte a Massimo Stanzione<sup>14</sup>. Vi sono però anche delle fonti discordi, infatti Parrino afferma che «Nel Palagio Reale fé quella Scala magnifica, che si vede al presente: la Sala detta de' Viceré, abbellita poi de' Ritratti dal Conte di Castrillo suo successore», versione ripresa anche da Giannone<sup>15</sup>. A queste testimonianze è poi da aggiungere un avviso del 10 dicembre 1652, dove si annuncia che dopo le feste «si darà principio alli Ritratti che S. E. ha risoluto di fare nella medesima Sala dal famoso pittore Cav. Massimo di 43 Vice Re che sono stati fin hora di questo Regno»<sup>16</sup>; per cui, stando a questo documento, nel dicembre del 1652 l'esecuzione dei ritratti ancora doveva avere inizio. Quindi se da un lato è certo che questo progetto pittorico fu voluto dall'Oñate dall'altro non si ha alcuna certezza che l'abbia portato a termine, considerando che meno di un anno dopo venne rimosso dal suo incarico. Di conseguenza, allo stato attuale delle ricerche non si può affermare con certezza che i ritratti, ancora *in situ* fino al Settecento ed attualmente non rintracciati<sup>17</sup>, siano stati tutti realizzati mentre era viceré l'Oñate.

L'unico dipinto finora collegato al conte di Oñate è invece il ritratto equestre, attribuito a Massimo Stanzione, conservato a Madrid all'Istituto Valencia de Don Juan<sup>18</sup> di cui ci occuperemo più avanti.

*Heraldica y Genealógica Hispano-Americana*, Madrid, 1931, pp. 246-247; L. DE SALAZAR Y CASTRO, *Los Comendadores de la Orden de Santiago*, Madrid, 1949, pp. 46-48. Cfr., inoltre, J. H. ELLIOTT, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven e Londra, 1986, ad indicem.

4. Cfr. «El Trono y la nobleza», 1846-1848, I, p. 363.

5. Cfr. A. ANSELMi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, 2001, pp. 51-76.

6. Si veda sopra la nota 1 e: I. FUIDORO, *Successi del governo del Conte d'Oñate, 1647-1653*, a cura di A. Parente, Napoli, 1932; L. CRASSO, *Elogii di Capitani Illustri*, Venezia, 1688, pp. 326-330, D. PARRINO, *Teatro*

*eroico, e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli. Dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, Napoli, 1692, II, pp. 412-476; G. CONIGLIO, *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, 1967, pp. 267-271; G. Galasso, «Napoli nel Vicerègno Spagnolo dal 1648 al 1696», in *Storia di Napoli*, Napoli, 1970, VI, pp. 3-39; G. GALASSO, *Alla periferia dell'impero. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Torino, 1994, pp. 36, 280-281; R. VILLARI, *La rivolta antispannola a Napoli. Le origini (1658-1647)*, Roma-Bari, 1980, pp. 33-58; P. BURKE, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma-Bari, 1988, pp. 237-258, 240-242 e A. MUSI, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Napoli, 1989, pp. 253-275.

7. Sul suo richiamo cfr. G.

GALASSO, *Napoli Spagnola dopo Masaniello* cit., pp. 24-26; sulla sua appartenenza al Consejo de Estado cfr., per esempio, Archi-vo General de Simancas, *Estado*, leg. 3029.

8. Cfr. G. SIGNOROTTO, *Milano spagnola. Guerra, Istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*, Milano, 2001, p. 266.

9. Cfr. F. Marías, «Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: Las Augustina de Salamanca y la escalera del Palacio Real», in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, 1997-1998, pp. 177-195 e A. ANSELMi, *Il Palazzo dell'Ambasciata*, cit.

10. Cfr. I. FUIDORO, *Successi del governo*, cit., pp. 83, 106, 118-119, D. PARRINO, *Teatro eroico e*

*politico*, cit., pp. 439, 460-467 e C. CELANO, *Delle Notizie del Bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forestieri*, Napoli, 1692, giornata IV, p. 99, giornata V, pp. 24-25, 57, 100-102, 139-141, 149, giornata VII, pp. 12-17. L'intervento al carcere della Vicaria è menzionato anche da C. DE FREDE, «Il Tribunale della Vicaria. Scene di vita, di dolore, di morte nella napoli spagnuola», in *Napoli Nobilissima*, XXXIV, 1995, fasc. I-II, p. 44. Altri interventi sono menzionati da A. Minguito Palomares, «La politica cultural del VIII conde de Oñate en Nápoles 1648-1653», in J. ALCALÁ-ZAMORA, E. BELLENGUER (coord.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, 2001, I, pp. 957-974.

11. Cfr. I. FUIDORO, *Successi del governo*, cit., p. 178 e D. PARRI-

NO, *Teatro eroico e politico*, cit., pp. 466-467.

12. Cfr. R. BOSSA, «La musica nella Napoli del Seicento», in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra Museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985 e Museo Pignatelli 6 dicembre 1984-14 aprile 1985, Napoli, 1984, II, pp. 22-23; F. MANCINI, «L'immaginario di regime». Apparat e scenografie alla corte del viceré», in *Civiltà del Seicento*, cit., pp. 27-35; S. RANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, 1990, pp. 109-111 e A. Minguito Palomares, *La politica cultural*, cit. pp. 968-970.

13. Cfr. C. CELANO, *Delle Notizie del Bello* cit., giornata V, pp. 24-25; D. PARRINO, *Teatro eroico e politico*, cit., p. 467; U. PROTA GIURLEO, *I Teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, 1962, p. 137. Per quanto concerne i suoi rapporti con il mondo della cultura, si sa che il conte fu anche in rapporto con José Vega y Verdugo, cfr. M. CUADRADO SÁNCHEZ, «En torno a Vega y Verdugo», in *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXVI, 1986, pp. 104-105, 107.

14. Cfr. I. FUIDORO, *Successi del governo*, cit., p. 164 (si veda anche p. 147), C. CELANO, *Notizie del Bello*, cit., giornata V, pp. 140-141 e S. SCHÜTZE, T. WILLETTE, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli, 1992, pp. 263-264, scheda D 18 e p. 240, scheda A 97.

15. Cfr. D. PARRINO, *Teatro eroico e politico*, cit., p. 466 e P. GIANNONE, *Istoria Civile del Regno di Napoli*, Venezia, 1766, IV, p. 302 «Egli fece quella gran Sala, ora detta de' Viceré, abbellita poi de' loro ritratti dal Conte di Castrillo suo successore».

16. Il documento è pubblicato da F. MANCINI, «L'immaginario di regime», cit., p. 29. Willette ha ripubblicato il documento usando, unitamente a tre pagamenti a Stanzione, del 23 e 26 novembre e del 24 dicembre 1652 per lavori non specificati in Palazzo Reale, come prova che i dipinti furono fatti fare dall'Oñate, ha però ignorato la testimonianza di Parrino e mi sembra che abbia forzato il documento pubblicato da Mancini, sopra citato, che non parla di opere realizzate ma che ci si accingeva ad eseguire. Cfr. S. Schütze, T. WILLETTE, *Massimo Stanzione*, cit., p. 264, scheda D 18.

17. Cfr. S. SCHÜTZE, T. WILLETTE, *Massimo Stanzione*, cit., pp. 240, scheda A 97, 263-264, scheda D 18. Per quanto concerne la testimonianza di Parrino, il quale asserisce che le incisioni da lui pubblicate derivano da questi dipinti si veda qui stesso più avanti.

18. Cfr. S. SCHÜTZE, T. WILLETTE, *Massimo Stanzione*, cit., pp. 293-240, scheda A 97 e qui stesso, più avanti.

19. Cfr. M. CUADRADO SÁNCHEZ, «Contribución al estudio del coleccionismo nobiliario madrileño de la primera mitad del siglo XVII: el inventario de los bienes de la Condesa de Oñate», in *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*, Atti del VII Congresso del CEHA (Murcia, 1988), Murcia, 1992, pp. 227-281.

20. Cfr. Archivo Historico de Protocolos Notariales, Madrid, prot. 111.60 e prot. 1162. Si veda anche L. CRASSO, *Elogii di Capitani Illustri*, cit., pp. 477-480, D. PARRINO, *Teatro eroico e politico*, cit., p. 471, A. e A. GARCÍA CARRAFFA, *Enciclopedia Heráldica*, cit., p. 247 e L. DE SALAZAR Y CASTRO, *Los Comendadores*, cit., p. 48. Da notare che Parrino, diversamente da quanto riportato dalle altre, fonti afferma che Catalina era figlia unica.

21. L'inventario dell'VIII conte di Oñate è stato rintracciato da Ana Minguito, la quale mi ha gentilmente inviato una copia. L'inventario, che intendo pubblicare in un prossimo studio, elenca 120 dipinti, nessuno è attribuito e non sono menzionati ritratti del conte.

22. Cfr. M. CUADRADO SÁNCHEZ, «Contribución al estudio», cit., p. 279 si veda anche A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Ribera y España», in *Ribera 1591-1652*, direzione scientifica A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, N. SPINOSA, catalogo della mostra, 2 giugno-16 agosto 1992, Museo del Prado, Madrid, 1992, pp. 86-87.

23. L'inventario fu redatto con l'ausilio di Juan Carreño de Miranda, vi sono però, oltre il dipinto di Ribera, solo altre tre attribuzioni: un Sacrificio di Abramo, attribuito a Bartolomeo (sic!) Barocci, un San Francesco attribuito a El Greco, e cinquantacinque «laminas de diferentes pinturas» attribuite a David Teniers. Cfr. M. CUADRADO SÁNCHEZ, «Contribución al estudio», cit. Vi sono menzionati anche molti oggetti preziosi, cui fa riferimento A. GONZÁLES PALACIOS, *Las Colecciones Reales Españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, 2001, p. 32, che menziona anche l'invio di argenti in Spagna da parte del padre (cfr. *ibidem*, p. 29).

24. Per quanto concerne l'uso del teatro a fini propagandistici cfr. F. MANCINI, «L'immaginario di regime», cit., pp. 27-35 e S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 33. Per quanto concerne il controllo sulla stampa cfr. F. FUSCO, «La "legislazione" sulla stampa nella Napoli del Seicento», in *Civiltà del Seicento a Napoli*, cit., pp. 459-460. Si veda, inoltre, A. Minguito Palomares, *La política cultural*, cit., pp. 972-974.

25. Su questo libro vi è una breve scheda di S. BARLETTA, «Roberto Mollo», in *Civiltà del Sei-*

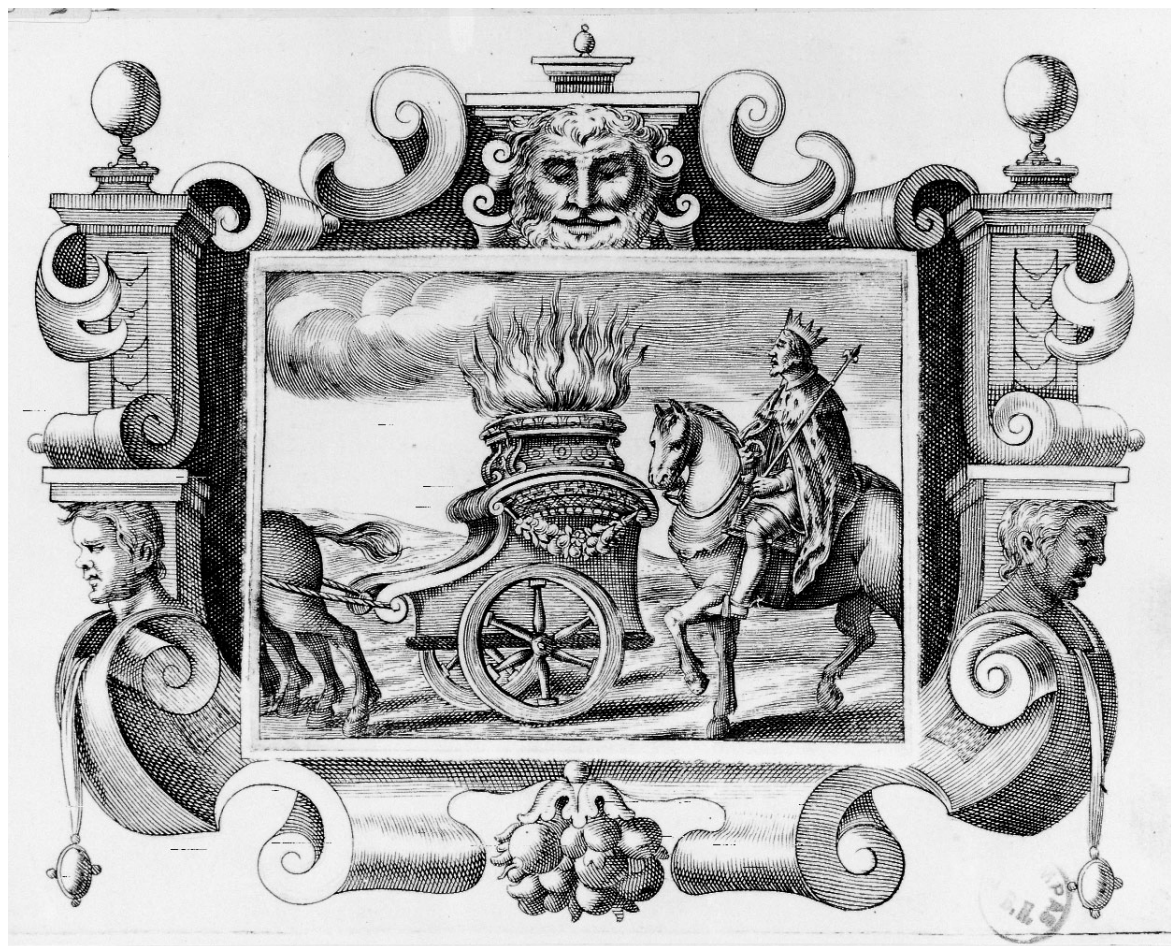


Figura 1.  
*Theatrum Omnium Scientiarum*, Napoli, 1650, Emblema I, «Regna Sapientibus committenda».

Infine, abbiamo un articolo inerente l'inventario dei beni di Catalina Vélez de Guevara, IX contessa di Oñate, morta nel 1684<sup>19</sup>. La quale però, contrariamente a quanto si pensava, non era la moglie bensì la figlia primogenita del conte, la quale aveva sposato il fratello del padre Beltrán de Guevara e Tassis, morto nel 1652 mentre era viceré di Sardegna, e poi in seconde nozze Ramiro Nuñez Felipez de Guzmán, II duca di Medina de las Torres<sup>20</sup>. Chiarito questo equivoco, è evidente che, per stabilire quali delle 674 opere di pittura menzionate nell'inventario potessero essere appartenute al padre sarà prima necessario studiare l'inventario di quest'ultimo<sup>21</sup>. L'unica opera menzionata nell'inventario del 1684 che è certamente da collegare al conte è però per noi piuttosto interessante, in quanto si tratta di «un retratto del Señor conde de Oñate a cavallo quando entro en Nápoles con marco dorado de Joseph Rivera de quatro baras de largo y dos y media de ancho»<sup>22</sup>. La «vara» corrisponde a 835, 9 millimetri il dipinto dunque misurava circa 3 metri e 32 centimetri per 2 metri e 6 centimetri, quindi il dipinto citato nell'inventario, potrebbe anche corrispondere,

considerando che le misure fornite negli inventari non sono quasi mai esatte, ed ammesso che Juan Carreño de Miranda possa essersi sbagliato<sup>23</sup>, al citato ritratto attribuito a Massimo Stanzione, che misura 3 metri e cinque centimetri per 2 metri e 40 centimetri. Se anche così non fosse, il dipinto attribuito a Ribera doveva, comunque, presentare un'analoga iconografia, la stessa che caratterizza anche il ritratto di Don Giovanni d'Austria.

Non è questo però il solo documento a parlarci di un ritratto ufficiale del conte fatto da Ribera abbiamo, infatti, un'altra testimonianza da una fonte finora trascurata di cui ci occuperemo di seguito.

## Il *Theatrum Omnium Scientiarum* ed un ritratto di Ribera del conte di Oñate

Come detto sopra, il conte di Oñate fu molto interessato alla promozione e, qui possiamo aggiungere, controllo<sup>24</sup> della vita culturale di Napoli.

Una delle sue iniziative è ricordata da un bel libro, il *Theatrum Omnium Scientiarum Exc.mo Comiti de Oñate plaudentium*, pubblicato a Napoli dall'editore Roberto Mollo nel 1650<sup>25</sup> e dedicato al viceré dai professori dello Studio, ovvero Università, di Napoli.

Lo Studio di Napoli, o Ginnasio Napoletano, sin dalla sua fondazione fu un'istituzione strettamente legata ai sovrani e poi ai viceré. Risentì sempre dei problemi politici del regno e poi del vicereame, a causa dei quali fu talvolta chiuso, come accadde anche durante la rivolta di Masaniello. Sedata la rivolta, il conte di Oñate oltre a riaprire lo Studio fece restaurare l'edificio che lo ospitava dai tempi del conte di Lemos e istituì di nuovo anche l'insegnamento di Matematica<sup>26</sup>. Il conte volle che la riapertura fosse celebrata con una solenne cerimonia, svoltasi nel novembre del 1649<sup>27</sup>. All'interno dello Studio, e più precisamente nel teatro e nel percorso che ad esso conduceva<sup>28</sup>, come spiegato e descritto nel *Theatrum Omnium Scientiarum*, venne realizzato un fastoso apparato, formato da drappi in seta ornati da figure allegoriche, imprese ed emblemi che elogiavano le capacità militari, politiche e soprattutto culturali dell'Oñate ed in particolare la sua sapienza. Affinché non si perdesse memoria dell'apparato, come spiegato nel libro, si decise di realizzare e dedicare al conte il menzionato libro, ricco di incisioni dove sono riprodotti gli emblemi (fig. 1)<sup>29</sup>, le imprese e le allegorie che, come sopra detto, decoravano lo Studio in occasione della cerimonia<sup>30</sup>. Le immagini sono accompagnate da iscrizioni esplicative ed inoltre nel libro vi sono odi elogiative del viceré<sup>31</sup>. Autore dei testi, scritti in latino, è Giovan Battista Cacace, professore di Istituzioni Civili e Retorica<sup>32</sup>.

Il frontespizio, disegnato ed inciso da Nicolas



Figura 2.  
Nicolas Perrey, Frontespizio del *Theatrum Omnium Scientiarum*, Napoli, 1650.

cento a Napoli, cit., p. 464, il quale cita la copia della Biblioteca Nazionale di Napoli (anche se in realtà il libro si trova nella Biblioteca di Storia Patria), io ne ho individuate altre due copie: una nella Biblioteca Nazionale di Madrid (che ha come data di stampa 1651) e l'altra alla Biblioteca Nazionale di Roma. Barletta osserva che «Quest'opera è la dimostrazione di come, in presenza di una committenza ricca, in questo caso Innico de Guevara, Conte di Oñate, come tipografi che non andavano per la maggiore, si trasformavano in straordinari artisti». È comunque da notare che Roberto Mollo stampa molti dei libretti delle rappresentazioni teatrali patrocinati dall'Oñate. Cfr. A. Minguito Palomares, *La politica culturale*, cit., p. 969. Il libro è dedicato all'Oñate dai professori dello Studio di Napoli e lo presentano come una loro inizia-

tiva (cfr. più avanti la nota 30) ma non escluderei, come sembra asserire Barletta, che il vero committente dell'intera operazione sia stato il viceré.

26. Cfr. G. ORIGLIA, *Istoria dello Studio di Napoli*, Napoli, 1753-54; N. CORTESE, «L'età spagnola», in *Storia della Università di Napoli*, Napoli, 1924, pp. 386-388 e A. SARUBBI, «Lo Studio Napoletano nella cultura meridionale del Sei-Settecento», in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XVI, 1977, pp. 231-243.

27. Cfr. G. ORIGLIA, *Istoria dello Studio*, cit., libro V, p. 89 e N. CORTESE, «L'età spagnola», cit., p. 341. Il mese in cui si svolge la cerimonia è specificato nel *Theatrum Omnium Scientiarum*, si veda la prefazione al «benevolo lectori» di G. B. Cacace. Mentre, I. FUIDORO, *Successi del governo*,

cit., pp. 118-119 riporta che la cerimonia si svolse in ottobre.

28. Incisioni riproducenti l'esterno dello Studio, la pianta ed il teatro sono pubblicate in C. CELANO, *Delle Notizie del Bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forestieri*, Napoli, 1759, tra le pp. 8-9 e 10-11.

29. Nel libro vi sono in tutto 29 emblemi, 25 imprese, otto «Icones scientiarum» e ventuno odi. L'emblema qui riprodotto, come spiegato nel libro (cfr. *Theatrum Omnium Scientiarum* cit., Emblema I) è desunto dal XXIII libro delle *Rerum gestarum libri XXXI*, di Ammiano Marcellino (330 c.-400 c.) dove si parla dell'usanza dei Persiani di far precedere i loro re da un carro con il fuoco sacro. Dato che il fuoco presso gli antichi era considerato

anche simbolo della sapienza, con questo emblema si vuole indicare, come si legge nel titolo sopra l'immagine, che i regni devono essere affidati ai sapienti, che portano la pace ed il bene: «undè arripita occasione in Excellentissimum Comitem de Oñate diggremur, quem omnibus sapientum Principum laudibus excellere suo bono laetatur nostra Neapolis».

30. Cfr. *Theatrum Omnium Scientiarum*, cit., la dedica dei Professori «Né tamén idem qui occidenti soli tantae celebritati terminus esset, omnem hunc Apparatum Typis committere, tuoque Nominibus constituimus consecrare». Tuttavia, si veda quanto osservato nella nota 25.

31. L'apparato è sommariamente descritto anche da I. FUIDORO, *Successi del governo*, cit., pp. 118-119. Sul *Theatrum Omnium*

*Scientiarum*, ed in particolare sulla sua iconografia e significato ho assegnato una tesi di laurea, presso l'Università degli studi della Calabria, a Maria Emilia Grosso Sgarillo, la quale ha svolto un'interessante ricerca, che verrà pubblicata.

32. Cacace, morto di peste nel 1656, è menzionato anche da I. FUIDORO, *Successi del governo*, cit., p. 119 e da C. CELANO, *Delle Notizie del Bello* cit. giornata V, p. 99, il quale afferma che a Cacace, «vivacissimo ingegno de' nostri tempi, che morì nella passata peste», si deve la scritta della fontana di piazza Mercato, come detto sopra fatta realizzare a Fanzago dall'Oñate. Fece anche parte dell'Accademia degli Erranti, cfr. C. MINIERI RICCIO, *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli*, Napoli, 1879, p. 48.



## I ritratti del conte di Oñate

Conviene iniziare la disamina dei ritratti del conte iniziando da quelli che possono essere considerati i più fisionomicamente attendibili.

Al primo posto dobbiamo certamente mettere il ritratto che appare nel frontespizio del *Theatrum Omnium Scientiarum* (fig. 2), realizzato da Nicolas Perrey e pubblicato nel 1650. Il libro su cui appare il ritratto è coevo al conte e per di più è a lui dedicato, quindi dobbiamo presumere che Perrey abbia fatto il possibile per realizzare un ritratto in cui il conte potesse riconoscersi. Qui l'Oñate appare con un cappello piumato, allora di moda, come mostrano per esempio i famosi ritratti equestri di Filippo III, Filippo IV, Olivares ed il principe Baltasar Carlos di Velázquez<sup>35</sup>. Il fatto che il conte facesse uso del cappello è testimoniato anche da Fuidoro, il quale riporta che in occasione della festa celebrata nel 1652 per la riconquista di Barcellona il viceré era «vestito di panno leonato, tutto ricamato d'oro, con piuma bianca al cappello»<sup>36</sup>.

Nell'incisione di Perrey, il conte presenta un volto piuttosto paffuto, occhi allungati ed un'arcata sopraccigliare anch'essa piuttosto allungata, naso lungo e con dorso dritto ma con due piccole gobbe laterali, bocca piccola ma carnosa. I baffi e la barba, ovvero la «perilla», seguono la moda dell'epoca<sup>37</sup>. I capelli sono piuttosto lunghi, anche se sotto il cappello si intuisce una fronte stempiata. L'espressione è piuttosto ingentilita, quasi trasognata e romantica, tanto che il viceré sembra dimostrare meno anni dei 53 che aveva all'epoca della pubblicazione del libro. Un ritratto molto simile a questo ma più realistico nella resa dell'età anagrafica lo abbiamo in un'incisione, incollata su un manoscritto conservato nella Biblioteca Nazionale di Madrid (fig. 3)<sup>38</sup>. Qui il conte indossa l'armatura con una fascia che gli traversa il petto. Stando alla scritta posta sull'incisione il ritratto raffigura l'Oñate quando fu ambasciatore a Roma.

Segue in ordine cronologico un'incisione pubblicata da Lorenzo Crasso negli *Elogii di Capitani illustri*, stampato nel 1683 a Venezia (fig. 4)<sup>39</sup>. Qui il conte ha sempre un cappello piumato, che sembra poggiare su una parrucca<sup>40</sup>, indossa l'armatura<sup>41</sup>, tiene il bastone del comando, ovvero la «bengala», nella mano destra ed inoltre porta gli occhiali, le cui lenti fanno apparire gli occhi più grandi. I tratti fisionomici sono sostanzialmente gli stessi che caratterizzano le due incisioni sopra menzionate, ma la qualità artistica del ritratto è decisamente superiore: lo sguardo è più espressivo ed i particolari fisionomici sono resi con maggiore accuratezza ed abilità disegnativa.

Abbiamo poi l'incisione pubblicata da Parrino nel 1692 (fig. 5), il quale, nel frontespizio del suo libro, sotto al titolo, afferma che le incisioni dei ritratti dei viceré da lui pubblicate derivano «da



*Innicus Velez de Guenara, & Tassis  
per Cathol. Maiest. Orator apud Rom. Pont.*

Figura 3.  
Ritratto del conte di Oñate, da Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 2150, *Memorie del Duca di Guisa*, c. 40v.

33. Poche le notizie su Perrey, stando ad A. OMODEO, *Grafica Napoletana del 1600. Fabbrikatori di immagini. Saggio sugli incisori, illustratori, stampatori e librai della Napoli del Seicento*, Napoli, 1981, p. 19. Perrey era figlio di un orafo spagnolo, attivo nella prima metà del Seicento, fu un prolifico incisore con una vasta produzione di cui la Omodeo cita alcuni esempi.

34. Cfr. *Theatrum Omnium Scientiarum*, cit., p. 78. Ana Minguito Palomares, *La politica cultural*, cit., p. 971, menziona il dipinto ma non la fonte, ovvero il libro.

35. A. CIRILLO MASTROCIINQUE, «Moda e Costume», in *Storia di Napoli*, VI, tomo II, Cava dei

Perrey<sup>33</sup> (fig. 2), oltre alle personificazioni delle scienze reca anche un piccolo ritratto del conte, su cui torneremo.

Ma la notizia certamente più interessante riguarda il fatto che, tra gli apparati realizzati per decorare il teatro del Ginnasio in occasione della solenne cerimonia di riapertura, è menzionata una «tabula [...] nostri Excellentissimi Comitum Imaginem referens mira Iosephi Reverae expictam solertia, a regione solii constituta quod ille inessurus erat», ovvero un dipinto, collocato sopra il trono destinato al viceré. Al di sopra del dipinto, vi era un elogio dell'Oñate, definito «Princeps Sapientissime», grazie al quale, dopo gli sconvolgimenti degli ultimi anni «revivixerint literae»<sup>34</sup>. Peraltro il tema della sapienza, saggezza e cultura del viceré è il tema ricorrente di tutto il *Theatrum Omnium Scientiarum*.

La menzione di questo ritratto di Ribera è molto importante, perché, a parte il dipinto menzionato nel citato inventario della figlia, della cui attribuzione a Ribera, peraltro, non possiamo esser certi, non sia aveva altra notizia di rapporti tra il viceré e l'artista.

Per favorire l'identificazione di questo ritratto sarà certamente utile l'esame dei ritratti finora rintracciati del conte di Oñate, alcuni dei quali finora inediti.



Figura 4.  
Ritratto del conte di Oñate, Bibliothèque Nationale de France, D 228292, da Lorenzo Crasso, *Elogii di Capitani illustri*, Venezia, 1683, p. 326.



Figura 5.  
Ritratto del conte di Oñate, da D. Parrino, *Teatro eroico, e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli...*, Napoli, 1692, p. 412.

quelli, ch'adornano una delle Galerie del Palagio Reale»<sup>42</sup>. Tuttavia, il ritratto da lui pubblicato del conte di Oñate non coincide totalmente con l'iconografia di quello descritto da Celano nella «sala detta de' Vice Rè». Quest'ultimo, infatti, riporta che: «nel ritratto del Conte d'Ognatte vi si veggono dipinti à piedi un lupo, e un agnello, che mangiano assieme per dimostrare doppio d'avere sedati i rumori popolari d'havere introdotto nel Regno colla sua giustitia una quiete grande»<sup>43</sup>. E' dunque evidente che Celano descrive quello che nell'incisione pubblicata da Parrino è il piccolo quadro riportato a fianco del ritratto. In mancanza dell'originale, si può solo ipotizzare o che Celano si sia sbagliato o che l'incisione non riproduca fedelmente il dipinto o che nell'incisione siano stati fusi due dipinti in uno. Inoltre, dato che la data di realizzazione dei ritratti dei viceré del Palazzo Reale non è certa<sup>44</sup>, non sappiamo se l'incisione

Tirreni, 1970, p. 782 osserva che il cappello di feltro a falde larghe ornato di piume e nastri era detto «chapeau suédois» in quanto ispirato a quello che gli svedesi portavano durante la guerra dei trent'anni. Non mancano esempi nei dipinti di persone che indossano cappelli di questo tipo, tuttavia se si osservano i ritratti dei viceré pubblicati da Parrino vediamo che il cappello è indossato solo dal conte di Oñate e da suo fratello Beltrán de Guevara, quindi era un accessorio diffuso ma evidentemente non indossato da tutti.

36. Cfr. I. FUIDORO, *Successi del governo*, cit., p. 187.

37. Cfr. C. BERNIS, *El Traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, 2001, pp. 192-200.

38. Biblioteca Nazionale di Madrid, Ms. 2150, *Memorie del Duca di Guisa*, c. 40 v.

39. Ho trovato un esemplare «sciolto» dell'incisione pubblicata da Crasso alla Biblioteca Nazionale di Parigi e sono risalita al libro di Crasso grazie ad E. PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana*, Madrid, 1967, IV, p. 304. Lorenzo Crasso, che nel libro si definisce Napoletano Barone di Pianura, stando a L. CAPUTO, *I poeti italiani dall'antichità ad oggi*, Milano, 1960, p. 36 era un giuriconsulto e poeta. Oltre al citato libro scrisse le *Epistole Eroidiche*, Venezia, 1655, gli *Elogii d'huomini letterati*, Venezia, 1666, una raccolta di Poesie, Venezia, 1669 e una *Historia di poeti greci e di què che in greca lingua han poetato*, Napoli, 1678. Nella Biblioteca Nazionale di Roma vi è inoltre una *Vita di Galileo Galilei*, pubblicata in *Vite di Galileo scritte da contemporanei, ristampate dalle originali e rare edizioni*, Firenze, 1907, pp. 17-18.

40. Per quanto concerne la par-

rucca I. FUIDORO, *Successi del Governo*, cit., p. 72 parla di barbieri borgognoni e francesi che le fabbricavano attestandone dunque l'uso.

41. Sulla tipologia del ritratto a mezza figura in armatura cfr. M. PISANI, «Dal ritratto classico alla nascita ed evoluzione del ritratto ufficiale cinquecentesco. Committenza a Napoli tra Sei e Settecento», in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra Napoli, Palazzo Reale 20 dicembre 1997 - 15 marzo 1998, Napoli, 1997, pp. 58-62.

42. Cfr. D. PARRINO, *Teatro eroico e politico*, cit.

43. Cfr. C. CELANO, *Delle Notizie del Bello*, cit. giornata V, pp. 140-141.

44. Cfr. quanto osservato sopra.

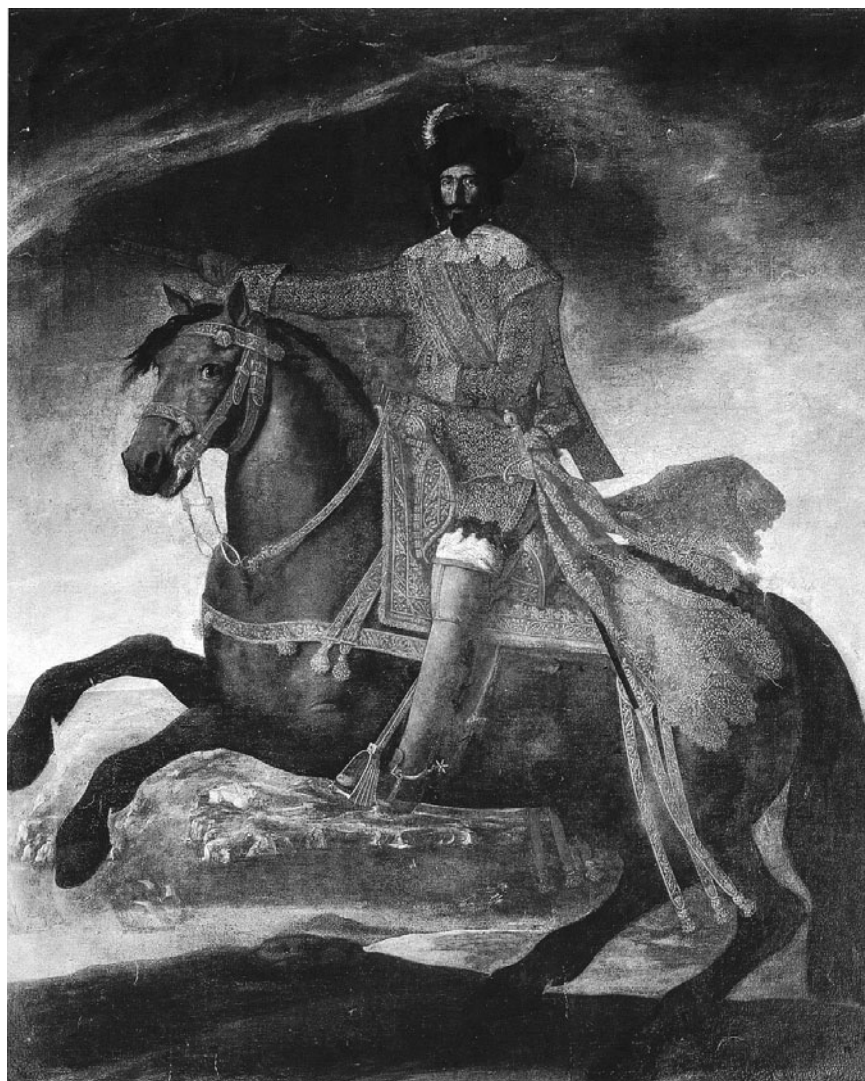


Figura 6.  
Massimo Stanzione, *Ritratto equestre del conte di Oñate*, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

45. Cfr. Archivo Histórico Nacional, *Ordenes Militares*, Calatrava, Expediente 2.760, 1621. L. de SALAZAR y CASTRO, *Los Comendadores*, cit. Ringrazio Carlos Díez de Tejada, secretario del Real Consejo de las Ordenes de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa per avermi gentilmente aiutato ad individuare l'insegna che appare nel ritratto. Su questi ordini militari cfr. E. POSTIGO CASTELLANOS, *Honor y privilegio en la corona de Castilla. El Consejo de las ordenes y los caballeros de hábito en el siglo XVII*, Junta de Casilla y Leon, Almazén, 1998, la quale però non fornisce un elenco dei nomi delle persone che vi appartennero.

46. Cfr. S. SCHÜTZE, T. WILLETTE, *Massimo Stanzione*, cit., pp. 239-240, scheda A 97.

47. Sul Carlo V di Tiziano e sulla sua fortuna cfr., in ultimo, *La restauración de el emperador Carlos V a caballo en Mühlberg*

de Tiziano, catalogo della mostra, Madrid, Museo Nacional del Prado, giugno-settembre 2001, Madrid, 2001, cui si rimanda anche per la precedente bibliografia.

48. Vedi sopra nota 36.

49. L. CRASSO, *Elogii*, cit., p. 327 afferma che «Hebbe il Conte d'Ognate picciol corpo, occhi grandi, naso grosso, e alquanto aquilino». Per quanto concerne il volto le caratteristiche menzionate da Crasso ritornano in tutti i ritratti considerati. Per quanto concerne la corporatura, questa è decisamente piccola nel dipinto di Stanzione e nell'incisione di Parrino. Il conte appare più robusto nell'incisione pubblicata da Crasso ma la presenza dell'armatura rende difficile la valutazione.

50. Certamente all'epoca doveva esservi più di un ritratto dipinto del conte di Oñate. Per

esempio, G. LABROT, *Études napolitaines villages, palais, collections XVII-XVIII siècles*, Champ Vallon, 1993, pp. 212 e 217 osserva che l'aristocrazia napoletana nelle sue dimore aveva i ritratti dei Re di Spagna e dei viceré, e tra questi ultimi l'Oñate ed il marchese del Carpio risultano i favoriti. Labrot segnala tre ritratti dell'Oñate, da lui rintracciati negli inventari ma purtroppo non specifica in quali delle collezioni da lui studiate.

51. Non ho preso in considerazione un ritratto del conte pubblicato U. PROTA GIURLEO, *I Teatri di Napoli nel '600*, cit. p. 137. Si tratta di una riproduzione in formato molto ridotto di una stampa di cui Prota Giurleo non indica la provenienza, in ogni caso il ritratto non presenta nessuna somiglianza con i ritratti finora esaminati.

52. Cfr. N. SPINOSA, «Un caballero de la orden de Santiago», in

pubblicata da Parrino riproduca un ritratto realizzato mentre l'Oñate era ancora a Napoli. Certo è che tra tutti i ritratti qui esaminati questo è quello dove il conte appare più brutto.

Per quanto concerne la fisionomia, anche in questo caso abbiamo un naso importante, occhi grandi ed allungati come l'arcata sopraccigliare, bocca piccola e carnosa, barba e baffi, ed un guancione piuttosto preminente che termina con un mento piuttosto piccolo. Il taglio dei capelli è uguale a quello delle incisioni che si trovano nel *Theatrum Omnium Scientiarum* (fig. 2), e nel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Madrid (fig. 3). Tuttavia, i tratti fisionomici, rispetto a queste due incisioni ed a quella pubblicata da Crasso, risultano più marcati tanto che la somiglianza fra queste ultime, dove il conte ha un aspetto decisamente più gradevole, ed il ritratto pubblicato da Parrino non è immediatamente percepibile. Ovvero, analizzando i quattro ritratti si riscontrano gli stessi lineamenti fisionomici che sono però tradotti sulla carta in modo diverso.

Anche nel ritratto pubblicato da Parrino il conte indossa un cappello piumato ed è inoltre visibile, sia sull'abito sia ai lati del suo stemma di famiglia, l'insegna dell'ordine di Calatrava, ordine a cui apparteneva<sup>45</sup>.

Per quanto concerne la pittura, l'unico dipinto che finora è stato collegato al conte di Oñate è il ritratto attribuito a Massimo Stanzione (fig. 6). L'opera, datata agli anni in cui fu viceré, quindi 1648-1653<sup>46</sup>, raffigura il conte a cavallo, secondo una consolidata tipologia che ha le sue origini nel prototipo istituito da Tiziano con il celeberrimo ritratto di Carlo V a Mülbergh<sup>47</sup>.

In questo dipinto, dove il conte indossa sempre un cappello ed un ricco abito ricamato d'oro, che ricorda quello descritto da Fuidoro<sup>48</sup>, ritroviamo le stesse caratteristiche fisionomiche sopra descritte: ovvero naso lungo e dritto, con dorso piuttosto largo, la bocca non molto grande ma con labbra piuttosto carnose, ed occhi grandi, guance prominenti, nonostante il volto sia complessivamente affilato, baffi e barba che nascondono un mento sottile. L'unica vera differenza, che ad un primo impatto fa perdere di vista la rassomiglianza rispetto alle incisioni, è data dal fatto che il volto, nel dipinto attribuito a Stanzione, è più piccolo ed anche la corporatura appare più esile<sup>49</sup>. E' però da considerare che il ritratto equestre presenta una veduta da lontano con tratti fisionomici tutto sommato piuttosto «accennati».

In conclusione, possiamo dire che sono soprattutto le diverse abilità artistiche di coloro che realizzarono questi ritratti e probabilmente il fatto che alcune delle incisioni derivano da dipinti diversi<sup>50</sup> a determinare delle differenze che non sono però sostanziali. Semmai, tra i cinque ritratti esaminati, l'unico che potrebbe porre dei dubbi



nell'identificazione è il dipinto attribuito a Stanzone ma come detto la raffigurazione a distanza potrebbe giustificare alcune diversità rispetto agli altri ritratti<sup>51</sup>.

Ciò che, invece, colpisce è la straordinaria e notevolissima somiglianza tra il conte di Oñate, come ci appare nel ritratto pubblicato da Crasso, ed il «cavaliere dell'Ordine di Santiago» di Ribera, conservato nel Meadows Museum di Dallas (Texas) (fig. 7). L'opera è stata anche esposta alla mostra dedicata nel 1992 a José de Ribera, artista al quale il dipinto è attribuito dalla maggior parte della critica. La sua datazione è incerta, nessuna ipotesi finora formulata è risultata convincente riguardo l'identificazione del personaggio raffigurato e poco si sa riguardo la sua originaria provenienza<sup>52</sup>.

Come osserva Nicola Spinosa, si tratta certamente di un ritratto ufficiale; inoltre, gli abiti del personaggio, ovvero il giubbotto di pelle sopra l'abito scuro, la collana da cui pende l'insegna dell'ordine di Santiago, la banda rossa che attraversa il petto ed il bastone tenuto nella mano destra, e la spada nella sinistra permettono di affermare con certezza che si tratta di un alto dignitario della corte spagnola, ovvero un Capitano Generale, e più probabilmente, osserva sempre Spinosa, di un viceré<sup>53</sup>, ritratto con deciso naturalismo e «vigore espressivo»<sup>54</sup>.

Lo stesso Spinosa, tuttavia, ritiene poco probabile che si tratti, come supposto da Felton, di Manuel de Zuñiga y Fonseca, VI conte di Monterrey, viceré di Napoli dal 1631 al 1637, infatti vi è una notevole diversità fisionomica rispetto ai ritratti che certamente raffigurano Monterrey, ovvero la statua eseguita da Finelli per Las Augustinas di Salamanca e l'incisione pubblicata da Parrino<sup>55</sup>, a cui possiamo aggiungere un'altra incisione, che si trova sempre nel sopra citato manoscritto della Biblioteca Nazionale di Madrid (fig. 8).

Il personaggio raffigurato nel dipinto di Meadows presenta invece, come sopra osservato, una notevolissima somiglianza con il ritratto del conte di Oñate pubblicato nel libro di Lorenzo Crasso (fig. 4). Identici sono i tratti fisionomici che caratterizzano entrambi i ritratti: il naso lungo e dritto, con dorso piuttosto largo e non perfettamente regolare dato che presenta due piccole gobbe laterali —queste ultime più evidenti nel dipinto e nel ritratto pubblicato nel *Theatrum Omnium Scientiarum* (fig. 2)— la narice larga, la bocca non molto grande ma con labbra piuttosto carnose, le guance paffute mentre il volto si restringe verso il mento, caratteristica che nel ritratto di Ribera ed in quello pubblicato da Crasso è ben camuffata dai baffi a punta e dalla barba. La fronte è ampia e lo è ancor di più nel dipinto data la calvizie e l'assenza del cappello, presente nell'incisione, al di sotto del quale è probabilmente una parrucca<sup>56</sup>. Gli occhi piuttosto grandi sono leggermente deformati dagli occhiali, le cui lenti



Figura 7.

José Ribera, *Retrato de un caballero de la Orden de Santiago*, Meadows Museum, Dallas (Texas).

Ribera, cit., pp. 360-362. Si veda anche, più recentemente, il catalogo della mostra *Pintura española de la Colección Meadows*, Museo Thyssen-Bornemisza (10 maggio-27 agosto 2000 e Museo Nacional d'Art de Catalunya, 5 settembre-5 novembre 2000), Madrid, 2000, p. 50. Si rimanda a queste schede per la precedente bibliografia.

53. Cfr. N. SPINOSA, «Un caballero», cit., il quale osserva anche che la banda rossa che attraversa il petto «confirma su supuesta pertenencia al bando español durante la Guerra de los Treinta Años». In realtà, se è vero che la banda rossa denota-

va l'appartenenza all'esercito spagnolo il suo uso non fu limitato alla guerra dei Trent'anni e risale almeno alla fine del Cinquecento, cfr. G. PARKER, *El Ejército de Flandes y el camino español 1567-1659*, Madrid, 1976, p. 208 nota 208. Non sono, invece, riuscita a trovare studi specifici inerenti l'abbigliamento dei viceré, studi che sarebbero state utili anche per l'analisi degli altri ritratti del conte sopra esaminati. L'argomento non è trattato da R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964-1969; A. CIRILLO MASTROCINQUE, «Moda e Costume», cit., e non rientrava nei limiti del pur importante la-

voro sull'abbigliamento spagnolo del '600 di C. BERNIS, *El Traje*, cit.

54. Sul «naturalismo» e «vigore espressivo» che caratterizza i ritratti di Ribera cfr. N. SPINOSA, «Il ritratto napoletano tra naturalezza e «ufficialità», in F. CAROLI, a cura di, *L'Anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, Milano, 1998, p. 559.

55. Cfr. C. FELTON, *Josepe de Ribera: a catalogue raisonné*, Pittsburgh, 1971, I, pp. 248.249 e N. SPINOSA, «Un caballero», cit.

56. Cfr. sopra nota 40.



Figura 8.  
Ritratto di Manuel de Zuñiga y Fonseca, VI conte di Monterrey, da Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 2150, *Memorie del Duca di Guisa*, c. 34v.

57. Cfr. *Occhiali da vedere: arte, scienza e costume attraverso gli occhiali*, a cura di M. MINIATI e W. WINKLER, Firenze, 1985, pp. 32, 52, 56, 39; H. H. MANN, *Augenglas und Perspektiv. Studien zur Ikonographie zweier Bildmotive*, Berlino, 1992; *Vedere vicino vedere lontano. Guida alle collezioni di occhiali del Museo Storico Nazionale dell'Arte Sanitaria*, a cura di T. BOVI, Venezia, 1996.

58. Cfr. sopra nota 45. Apparteneva, invece, all'ordine di Santiago il padre, Íñigo Vélez de Guevara, V conte di Oñate, il quale decise di lasciare in eredità l'abito e la relativa «encomienda» a Beltrán. Dato che quest'ultimo già apparteneva all'ordine di Alcántara venne chiesta un'apposita dispensa ad Innocenzo X. L'abito fu conferito a Beltrán nel 1645 e alla sua morte i frutti dell'«encomienda» passarono a sua moglie Catalina. Cfr. L. de SALAZAR y CASTRO, *Los Comendadores* cit., pp. 46-48 e 277. Beltrán de Guevara fu an-

che Luogotenente e Capitano Generale del Regno dal 7 maggio 1650 fino al mese di agosto, ovvero mentre il fratello era impegnato a Portolongone. L'unico ritratto finora rintracciato di Beltrán è quello pubblicato da Parrino dove egli appare con l'insegna dell'ordine di Alcántara sul petto (fig. 10). Rispetto al fratello, che era anche suo suocero, Beltrán ha un volto più quadrato con mascelle più robuste ed occhi grandi ma a mandorla. Presenta invece un naso ugualmente importante, una bocca piccola e carnosa e analoghi baffi e barba. Difficile stabilire se nel ritratto indossi o meno una parrucca. Anch'egli presenta una certa somiglianza con il ritratto del Meadows Museum ma certamente non così forte come il fratello, quale ci appare nel ritratto pubblicato da Crasso. Cfr. I. FUIDORO, *Successi del governo*, cit., pp. 119, 122-123, 163 e D. PARRINO, *Teatro eroico e politico*, cit., pp. 476-480.

59. Cfr. *I cinque sensi nell'arte. Immagini del sentire*, cat. della mostra a cura di S. Ferino-Pagden, Cremona, Centro Culturale «Città di Cremona», Santa Maria della Pietà, 21 sett. 1996 - 12 genn. 1997, Martellago (Venezia), pp. 174-175 e pp. 204-205. Per gli autoritratti di Giordano cfr. *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra Napoli 3 marzo-3 giugno 2001, Napoli, 2001, pp. 310-313 e M. PISANI, «Dal ritratto classico», cit., p. 63, fig.17.

60. Cfr. C. BAUMANN, «Gli occhiali nell'arte», in *Occhiali da vedere*, cit., pp. 23-27. Non ho avuto invece modo di consultare il catalogo della mostra *Gli occhiali presi sul serio: arte, storia, scienza e tecnologie della visione*, a cura di R. RICCINI, catalogo della mostra Milano Palazzo dell'Arte, 4 maggio-29 settembre 2002, Milano, 2002.

61. Cfr., da ultimo, W. C. DAWSON, «Zu El Greco Portraits», in

fanno sembrare le palpebre quasi rigonfie. Un comune attributo è poi costituito dal bastone del comando, tenuto nella mano destra. E' diverso l'abbigliamento ma questa non è certo una differenza significativa per quanto concerne l'identità del personaggio ritratto, dato che sia l'abito del dipinto sia l'armatura possono rimandare ad uno stesso ruolo politico ovvero quello di viceré.

In sintesi, nei due ritratti ricorrono gli stessi lineamenti fisionomici, ed identica è la foggia di barba e baffi. Ovviamente gli occhiali, con una montatura piuttosto consueta per l'epoca<sup>57</sup>, contribuiscono a rafforzare l'impressione che il personaggio del dipinto sia la stessa persona raffigurata nell'incisione ovvero Íñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate. Vi è però un particolare fondamentale, che impedisce l'identificazione del personaggio del dipinto di Dallas con il conte di Oñate. Il personaggio ritratto da Ribera mostra, infatti, l'insegna di cavaliere dell'Ordine di Santiago, ordine al quale il conte di Oñate non risulta essere appartenuto<sup>58</sup>. L'identificazione del «caballero» de la Orden de Santiago rimane dunque un problema aperto. La somiglianza tra il conte di Oñate ed il cavaliere ritratto da Ribera è però talmente forte che non poteva essere ignorata, anche se solo per escludere l'identificazione.

Data la rarità dei ritratti con gli occhiali, l'incisione pubblicata da Crasso merita, però ancora la nostra attenzione.

## I ritratti con gli occhiali

Per quanto concerne gli occhiali è importante specificare che si tratta di un attributo decisamente poco consueto nei ritratti ufficiali. Di norma, infatti, nella pittura, a partire dai celebri affreschi di Tommaso da Modena con personaggi eminenti dell'ordine domenicano nella Sala Capitolare di San Nicolò a Treviso (1352), gli occhiali sono quasi sempre raffigurati in opere che ritraggono persone nell'atto di scrivere o leggere, o che si accingono a farlo.

Ovvero, nella maggior parte dei casi si tratta di ritratti dove gli occhiali sono raffigurati in quanto svolgono o stanno per svolgere una funzione che è sempre di tipo dotto, come accade anche nei dipinti e incisioni che, nelle opere dedicate ai cinque sensi, rappresentano la vista. E, solo per citare un esempio, non è certo un caso che nell'ambito della serie dei *Cinque Sensi*, realizzata da Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718), l'artista metta una dedica, che menziona «l'indole studiosa» del dedicatario, sul senso della vista, impersonificato da un uomo con gli occhiali. Oppure, anche se non stanno per svolgere alcuna funzione, caratterizzano i ritratti di «intellettuali» come il famo-



Figura 9.  
Ritratto di Francesco IV Caetani, duca di Sermoneta, Fondazione Caetani, Roma.



Figura 10.  
Ritratto di Beltrán de Guevara, da D. Parrino, *Teatro eroico, e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli...*, Napoli, 1692, p. 477.

so ritratto di Quevedo, conservato a Madrid all'Instituto Valencia de Don Juan oppure persone che evidentemente aspirano ad esserlo, come Luca Giordano nei celebri autoritratti<sup>59</sup>. Gli occhiali sono dunque associati a figure di uomini dotti, diventando così simbolo della sapienza e della scienza<sup>60</sup>.

Molto più rari sono invece i ritratti con gli occhiali di uomini politici o comunque appartenenti alle alte gerarchie laiche o ecclesiastiche. Oltre al ritratto del conte di Oñate, ne posso citare solo tre: il celebre ritratto di cardinale di El Greco del Metropolitan Museum<sup>61</sup>, un inedito ritratto di Francesco IV Caetani, che fu anche governatore di Milano dal 1660 al 1662 e viceré di Sicilia dal 1663 al 1667 (fig. 9)<sup>62</sup>, ed un'incisione raffigurante Antonio Pedro Álvarez Ossorio Gómez Davila y Toledo, Marchese di Velada y Astorga, viceré di Napoli dal 1672 al 1675<sup>63</sup>. Ne esisteranno sicuramente altri esempi ma certamente non così tanti

da modificare l'assunto che il ritratto ufficiale con gli occhiali, di uomini che non siano «intellettuali» o artisti, costituisce una rarità. Forse non è un caso che tutti i citati personaggi siano legati alla Spagna, dove stando ad alcuni studiosi gli occhiali avevano un particolare valore simbolico di potere e ricchezza<sup>64</sup>. Resta però il fatto che anche in ambito spagnolo la stragrande maggioranza dei ritratti ufficiali ci mostra personaggi senza occhiali.

Si potrebbe obiettare che non tutti ne avevano bisogno o che all'epoca degli occhiali si faceva uso inferiore rispetto al presente, dato questo però sul quale non abbiamo sufficienti dati medico-statistici per poter rispondere.

Quindi ci dobbiamo contentare di constatare la rarità di questo tipo di ritratto e nel contempo riscontrare che di norma gli occhiali dal punto di vista iconografico rimandano all'idea della sapienza e della saggezza.

*El Greco*, a cura di S. FERINO PAGDEN, F. CHECA CREMADES, catalogo della mostra Kunsthistorisches Museum Wien, 4 maggio-2 settembre 2001, Milano, 2001, pp. 92-93.

62. Il ritratto conservato a Roma nella Fondazione Caetani mi è stato gentilmente segnalato dall'Avvocato Giacomo Antonelli, presidente della Fondazione, che qui ringrazio per la sua gentilezza e cortesia. Su Francesco IV Caetani, cfr. G. SIGNOROTTO, «Aristocrazie italiane e monarchia cattolica nel XVII secolo. Il «destino spagnolo» del duca di Sermoneta», in *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, II, 1996, pp. 57-77 e G. SIGNOROTTO, *Milano spagnola*, cit., pp. 268-284.

63. Ho trovato questa incisione in *Occhiali da vedere*, cit., p. 69

64. Cfr. *Pintura española de la Colección Meadows*, cit.: «A pesar de tratarse de un retrato ofi-

cial, el modelo ha decidido posar con unos grandes anteojos de ébano, de un tipo que solían lucir los españoles distinguidos», affermazione quest'ultima che però non è documentata. Anche H. H. MANN, *Augenglas und Perspektiv*, cit., pp. 82 e 160, il quale pubblica il ritratto del Meadows Museum, afferma che in Spagna nel Seicento portare gli occhiali era simbolo di particolare potere e ricchezza e rimanda ad uno studio di M. Scholz Hänsel che non sono riuscita a rintracciare.

65. Cfr. *Theatrum Omnium Scientiarum*, la citazione è tratta da un paragrafo intitolato «Enarratio apparatus» ma di analoghe se ne riscontrano in tutto il libro.

Si tratta, dunque, di un attributo che ben si confaceva all'immagine pubblica che il conte di Oñate volle dare di sé, ovvero di un regnante risoluto ed energico ma anche sapiente, così come lodato ed esaltato nel *Theatrum Omnium Scientiarum*. Nell'incisione pubblicata da Crasso il conte, che indossa l'armatura ma anche gli occhiali, ci appare dunque come un capitano generale pronto alla guerra ma anche saggio. D'altra

parte è così che egli era celebrato nella cerimonia del 1649 per la riapertura dello Studio di Napoli, come un «Principi verè magnanimo, pace, belloquè tam armis, quam literis probatissimo»<sup>65</sup>. Quanto di questa affermazione rifletta la realtà storica e quanto invece corrisponda all'intramontabile e consueta retorica del potere, che si autocelebra ed auto-promuove, andrà verificato in altra sede.