

# «No hay más que ver en el mundo» I panni ricamati del duca di Medina de las Torres da Napoli a Madrid\*

Milena Viceconte  
Universitat de Barcelona  
milena.viceconte@gmail.com

## ABSTRACT

Questo saggio, incentrato sulla serie di paramenti che si conserva presso il Museo Arqueológico Nacional de Madrid, è parte di uno studio più generale sulle collezioni d'arte di Ramiro Felípez Núñez de Guzmán (1600-1668), duca di Medina de las Torres e viceré di Napoli dal 1637 al 1644. Oltre a ricostruire le vicende che hanno portato al trasferimento di questa serie da Napoli a Madrid – e in particolare al convento di Santa Teresa de Jesús, fondato dal figlio Nicola Carafa –, si offre altresì una significativa apertura alla conoscenza delle raccolte di paramenti e di arazzi posseduti dal viceré Medina, alla luce di una lettura dei documenti d'archivio noti e inediti e di qualche testimonianza letteraria sinora trascurata dalla critica.

Parole chiave:

Medina de las Torres; Nicola Carafa; convento di Santa Teresa de Jesús de Madrid; collezionismo; arazzi; paramenti; Museo Arqueológico Nacional

## ABSTRACT

«No hay más que ver en el mundo»: Embroidered hangings of the Duke of Medina de las Torres from Naples to Madrid

This essay, which describes a group of hangings kept in the National Archaeological Museum of Madrid, is part of a more general investigation into the art collection of Ramiro Felípez Núñez de Guzmán (1600-1668), Duke of Medina de las Torres and Viceroy of Naples from 1637 to 1644. In addition to reconstructing the events leading to the transfer of this series from Naples to Madrid – and, in particular, to the Convent of Santa Teresa de Jesús founded by his son Nicola Carafa – it also adds significant contributions to our knowledge of Viceroy Medina's collections of hangings and tapestries through the reading of various archival documents, both familiar and unpublished, along with formerly neglected literary evidence.

Keywords:

Medina de las Torres; Nicola Carafa; Convent of Santa Teresa de Jesús; Madrid; art collection; tapestries; hangings; Museo Arqueológico Nacional

In un articolo comparso sulla *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* ormai più di un secolo fa (1900), Vicente Vignau proponeva per la prima volta di riferire alla committenza di Ramiro Felípez Núñez de Guzmán, duca di Medina de las Torres, un gruppo di nove paramenti che si conservano, oggi come allora, presso il Museo Arqueológico Nacional di Madrid, provenienti dal convento di Santa Teresa de Jesús della stessa città<sup>1</sup>. Nelle armi raffigurate su un paio di essi, già identificate convenzionalmente con quelle del conte duca di Olivares, lo studioso riconosceva a ragione l'emblema del casato Guzmán e quello della famiglia Carafa Aldobrandini<sup>2</sup>. Rispetto alla provenienza dei pezzi, la scoperta di alcuni documenti conservati presso l'Archivo Histórico Nacional<sup>3</sup> gli consentiva di rivelare che la serie era giunta al convento madrileni nel 1687 grazie alla donazione del principe di Stigliano Nicola Carafa, figlio del duca di Medina de las Torres e principale finanziatore delle carmelitane.

Nonostante l'apertura del Vignau, l'attenzione della critica per questo prezioso corpus tessile che, come si vedrà, era ben noto ai contemporanei, è stata sinora alquanto scarsa. Solo in tempi recenti, infatti, Juliana Sánchez è tornata ad occuparsi della serie, offrendone una convincente analisi iconografica e interpretando in chiave simbolica i soggetti naturalistici raffigurati<sup>4</sup>.

Rispetto alle vicende collezionistiche di questo gruppo di panni, invece, manca uno studio complessivo che, partendo dalle poche notizie finora emerse, ne ricostruisca le tappe che ne determinarono il passaggio dall'Italia a Madrid, e in particolare le circostanze del trasferimento al convento carmelitano di Santa Teresa, sino alla

sua destinazione finale al museo archeologico della capitale spagnola. L'obiettivo di questo articolo è ricostruire la storia di questa committenza e ripercorrerne, con maggiori precisazioni, le vicende collezionistiche, tenendo conto della documentazione sinora emersa e riprendendo qualche testimonianza letteraria finora trascurata dalla critica.

## Le raccolte di paramenti del duca di Medina de las Torres

Secondogenito di Gabriel e Francisca Núñez de Guzmán, Ramiro Felípez Núñez de Guzmán apparteneva a una delle principali dinastie castigliane, quella dei marchesi di Toral. Nato a El Burgo de Osma nel 1600<sup>5</sup>, intraprese la carriera politica grazie al conte duca di Olivares, che lo introdusse a corte facendolo sposare, nel 1624, con la sua primogenita María. Tale matrimonio segnò per il giovane Ramiro il punto d'avvio di una serie di riconoscimenti, privilegi e titoli nobiliari – tra cui quello di duca di Medina de las Torres – che lo fecero rapidamente ascendere agli alti ranghi della nobiltà spagnola gravitante attorno ai monarchi. Parallelamente, venne investito di molteplici incarichi di palazzo che gli consentirono una stretta vicinanza alla famiglia reale, come quello di *sumiller de corps*, ma soprattutto rivestì importanti ruoli diplomatici e governativi, tra cui quelli di viceré di Napoli (dal 1637 al 1644) e di ministro del Consiglio di Stato<sup>6</sup>.

Al prestigio dovuto alla sua brillante carriera politica, si aggiunse ben presto la notorietà delle sue collezioni d'arte, tra cui una ricchissima quadreria, già oggetto studio da parte della critica<sup>7</sup>, e un'altrettanto pregevole raccolta di arazzi<sup>8</sup> e

paramenti che, per ampiezza e valore, godette di speciale ammirazione presso i contemporanei. Come accadde per molti personaggi della corte spagnola, la formazione delle raccolte d'arte personali avveniva in occasione di soggiorni diplomatici in Italia, nel corso dei quali essi erano chiamati ad acquistare per conto del sovrano i capolavori dell'arte italiana, destinati alla decorazione della nuova residenza del Buen Retiro<sup>9</sup>. Ma era l'esperienza vicereale a Napoli a fornire agli uomini della corte di Filippo IV l'occasione migliore per poter arricchire notevolmente la propria collezione personale<sup>10</sup> che, come spesso accadde, finì per confluire nelle stesse collezioni reali<sup>11</sup>. Nel caso del duca di Medina, tuttavia, un altro fattore dovette certamente influenzare la sua attitudine collezionistica: il secondo matrimonio, avvenuto nel 1637, con la nobildonna napoletana Anna Carafa, principessa di Stigliano ed erede di una gloriosa stirpe di mecenati<sup>12</sup>.

In tempi recenti, la conoscenza delle raccolte d'arte del duca ha visto un forte impulso grazie al rinvenimento di un corpus inventariale reso noto, ma solo parzialmente analizzato, da Fernando Bouza<sup>13</sup>. Gli elenchi, redatti inizialmente in vista del trasferimento della guardaroba personale del Guzmán da Napoli a Madrid al termine del mandato vicereale (1644), includono diverse categorie di oggetti, spaziando dall'arredo al vestiario, dai paramenti agli arazzi, dai quadri alle carrozze; a volte scarni e telegrafici, altre volte invece molto dettagliati, costituiscono comunque una ricca fonte di notizie utili non solo a identificare le opere d'arte, ma anche a ricostruire le fasi del loro passaggio dall'Italia alla Spagna.

Rispetto alle tappezzerie, in linea generale, le referenze archivistiche sono carenti in quanto a descrizione puntuale dei singoli esemplari. La natura stessa del manufatto tessile, considerato in molti casi più un elemento d'arredo transitorio che un pezzo da collezione permanente, ha fatto sì che se ne perdessero facilmente le tracce archivistiche, e di conseguenza anche quelle materiali<sup>14</sup>. Ciò nondimeno, la lettura di questi inventari, come pure di alcune fonti antiche, ha riservato qualche sorpresa interessante.

Nelle liste dei beni del duca di Medina relative alle tappezzerie va notato, innanzitutto, che viene sempre rispettata la distinzione tra paramenti propriamente detti, ovvero tessuti ricamati e dipinti, e «panni d'arazzo» o «di razza», registrati sempre in un elenco separato. In merito ai primi, l'inventario più antico, datato al 1638 e relativo al trasferimento della guardaroba di famiglia da Palazzo Carafa a Chiaia a Palazzo Reale, ci informa che a quella data il viceré possedeva già oltre quaranta serie di panni ricamati nei più diversi tessuti (tela d'oro e d'argento,

seta, damasco, velluto, broccato, cataluffa). Alcune serie erano dotate, oltre che dei riquadri parietali, di pezzi complementari (rivestimenti di sedie, dossali o baldacchini). Quanto ai motivi decorativi, predominavano gli elementi naturalistici, talvolta personalizzati dall'inserimento dello stemma araldico delle famiglie Guzmán, Carafa, Colonna e Aldobrandini<sup>15</sup>. Per quanto riguarda invece gli arazzi, nell'inventario del 1638 venivano elencate dodici serie con soggetti storici, mitologici e religiosi: *Storie di Giuditta*, *Storie di Giacobbe*, episodi del *Vecchio Testamento*, quattro serie di boscherecce e un gruppo di quattro panni raffiguranti cavalli<sup>16</sup>.

La raccolta si arricchì presto di nuovi ingressi: nella lista di paramenti del 1641 si trova una dettagliata descrizione di un gruppo di panni ricamati in seta raffiguranti animali all'interno di un porticato che, come si dirà in seguito, costituisce al momento l'unica serie identificata di panni ricamati. L'elenco degli arazzi<sup>17</sup>, invece, riportava l'ingresso in collezione di una serie raffigurante *Storie di Alessandro Magno* – di cui si conservano alcuni frammenti presso l'Istituto Valencia de Don Juan, recentemente analizzati da Victoria Ramírez Ruiz<sup>18</sup> – e di altre due serie, ora disperse, aventi come soggetto le *Storie d'Achille* e le *Storie di Circe*.

Sulla localizzazione delle serie all'interno delle residenze, è ragionevole pensare che venissero esposte ciclicamente in relazione non soltanto dell'avvicendamento delle stagioni o di occasioni e festività particolari, ma anche della disponibilità degli spazi e, più semplicemente, delle preferenze dei proprietari: i panni d'arazzo, più grandi per dimensioni e più elaborati per lavorazione, occupavano (su esempio delle fastose dimore reali italiane ed europee) gli spazi pubblici del palazzo, a differenza dei panni in lana o seta decorata, destinati in genere ai meno frequentati ambienti di disimpegno<sup>19</sup>.

Con il ritorno a Madrid di Ramiro de Guzmán anche i paramenti presero la via della Spagna, con spedizioni realizzate in tempi diversi. Nel 1647 giunsero a Madrid due serie di arazzi, raffiguranti rispettivamente *Storie di Carlo Magno* e *Storie di Ulisse*<sup>20</sup>; il nucleo più considerevole, costituito da tredici serie di panni – tra cui la nostra serie con animali – venne trasferito nel 1655<sup>21</sup>.

A questi riferimenti documentari, che ci consentono di avere un'idea, seppure approssimativa, della consistenza e dell'evoluzione di questo nucleo della collezione familiare, vanno aggiunte altre interessanti notizie rinvenute da un inedito estratto del testamento del segretario di casa Guzmán-Carafa, Giuliano Zubrazze, contenente l'inventario di tutti i beni che si trovavano in casa al momento della sua morte, avvenuta

nel 1686<sup>22</sup>. Stando a quanto riferisce il rogito testamentario, nello studio del segretario era conservato l'archivio personale di Nicola Carafa e della sua famiglia, contenente documenti — alcuni in copia e altri in originale — di vario genere, dai capitoli matrimoniali del duca di Medina de las Torres, alle rendite dei possedimenti napoletani ottenute dal matrimonio con Anna Carafa, sino agli inventari dei beni di famiglia<sup>23</sup>. Tra di essi, due rivestono particolare importanza in merito alla conoscenza delle tappezzerie appartenute ai Guzmán: si tratta di venticinque libri che trattano della guardaroba e delle *alajas* giunte da Napoli, e di un fascicolo riguardante l'acquisto di arazzi di proprietà del conte di Peñaranda<sup>24</sup>. Sfortunatamente non si dispone al momento di maggiori precisazioni in merito a quanto registrato in questo documento; né appare possibile rintracciarne un riscontro nell'ultimo documento noto che fa menzione della collezione, ovvero l'inventario della stima dei beni del duca realizzato all'indomani della sua morte, nel 1668<sup>25</sup>.

## Il trasferimento a Madrid delle raccolte di arazzi e paramenti

Mirad – les dezía – qué alegre vista de colgaduras naturales. ¿Qué tienen que ver con ellas las más ricas y bordadas del célebre Duque de Medina de las Torres, las más finas tapicerías de Flandes, aunque sean dibuxos del Rubens?<sup>26</sup>.

Giunte a Madrid, le serie di panni e arazzi del Guzmán cominciarono a godere dell'ammirazione della nobiltà spagnola, che già precedentemente aveva riservato parole di elogio alle tappezzerie spedite ad amici e parenti quando egli ancora risiedeva a Napoli: basti pensare, a tal proposito, al «paramento di broccato d'oro con ricami di gran valore» che alla fine del 1642 aveva regalato al figlio del conte duca di Olivares, Enrique de Guzmán<sup>27</sup>, per onorare le nozze di questi con Juana de Velasco y Tovar avvenute in quell'anno. A questo dono aveva fatto seguito un secondo invio di regali, tra cui una carrozza, una lettiga rivestita d'oro e sei cavalli di razza, e ancora «una colgadura de brocado riquisima, con su dosel, una alfombra extremada turca con 24 almohadas de brocado con las cenefas de bordado de oro relevado»<sup>28</sup>.

Stando a quanto riporta l'inventario della guardaroba partita nel 1644, in quell'anno giunsero in città, oltre alle già menzionate *Storie di Achille*, una serie di arazzi chiamata convenzionalmente *Fructus Belli*<sup>29</sup>. In merito a quest'ultima, in tempi recenti sono emersi alcuni interes-

santi documenti che ci permettono di definirne le circostanze di acquisto e la destinazione finale<sup>30</sup>. Da un avviso medico si apprende che il gruppo, ora disperso, era stato acquistato a Venezia dallo stesso viceré agli inizi degli anni '40<sup>31</sup>; nel 1659 venne donato al re di Spagna, dietro sua esplicita richiesta, e questi a sua volta se ne servì come dono di scambio in occasione delle trattative preliminari alla Pace dei Pirenei<sup>32</sup>. Nella lettera, indirizzata al segretario del Consiglio di Guerra Fernando de Fonseca Ruíz de Contreras e datata 10 ottobre 1659, le parole del duca di Medina de las Torres illustrano perfettamente, anche se con una formulazione ampiamente convenzionale, le ragioni di questo episodio emblematico di *donación graciosa*:

Todo cuanto estaba en mi casa está a los pies de su Magestad. [...] El amor que tengo a Su Magestad y a lo que toda mi vida le he servido, me hará merecedor de que recibiese de mi este corto sacrificio, no hallando causa por donde a un vasallo como yo se le niegue esta licencia<sup>33</sup>.

Per un vassallo della corte – oltre a costituire un obbligo ineludibile, allorché richiesto – non poteva che essere motivo di orgoglio servire il re facendogli dono dei propri capolavori d'arte, specie quando essi avrebbero rappresentato simbolicamente la cortesia reale in un'occasione così importante: «Quando compré esta tapicería, no la compré para venderla, sino para conservarla; oy tengo infinito más gusto de servir a Su Magestad que de tenerla»<sup>34</sup>.

La lettera appena citata è interessante anche per un'altra ragione. In un primo momento, infatti, Ramiro de Guzmán non aveva intenzione di fare omaggio al re degli arazzi *Fructus Belli*, bensì di un'altra serie non meglio specificata di paramenti: «diferentes motivos me obligaron a poner a los pies de Su Magestad mi colgadura, juzgando que al ser única en aquel genero y que su riqueza y variedad, la hará ser digna dádiva de un tan gran Rey». Alla fine, però, la serie rimase in possesso del duca, dal momento che «dijo S.M. no querría la colgadura, sino la tapicería de Frutus Beli»<sup>35</sup>. La richiesta esplicita di Filippo IV, evidentemente a conoscenza del prestigioso patrimonio del suo fidato ministro, colse dunque alla sprovvista il duca, che ciò nondimeno dovette intenderla anche come un onore concessogli dal sovrano. Ma cosa ne è stato degli altri paramenti?

A rigor di logica, il fatto che non risultino documentate altre donazioni o vendite di beni della stessa tipologia lascia pensare che essi dovettero restare per il momento nelle mani del duca di Medina de las Torres, e seguire pertan-



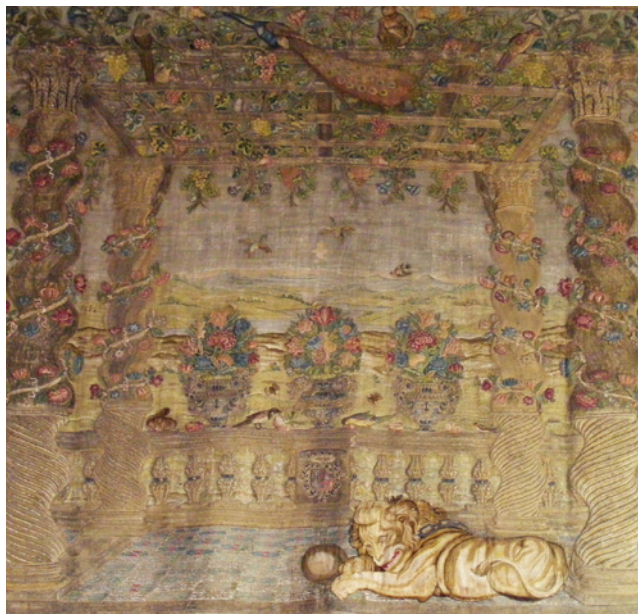


Figura 1.  
Serie di paramenti Guzmán-Carafa, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Figura 2.  
Serie di paramenti Guzmán-Carafa, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

to il medesimo destino toccato agli altri nuclei della raccolta. Considerando questa ipotesi, è ragionevole provare a cercarne qualche traccia negli inventari di famiglia, dove effettivamente una serie di panni ricamati si distingue dalle restanti per la sua magnificenza, tanto da essere descritta in maniera insolitamente particolareggiata.

## I paramenti del Museo di Madrid

Nel 1655 Jerónimo Barrionuevo, attento cronista della corte spagnola, registrava con stupore l'arrivo a Madrid di una nave proveniente da Napoli: «ochenta cajones de ropa le han llegado al [duque] de Medina de las Torres. Pídenle en los puertos 11.000 ducados de derechos. Los siete son de plata labrada, los demás de colgaduras y de alhajas. Traen 3 libreas bordadas diferentes y costosas, y de cada librea 120 vestidos»<sup>36</sup>. Con questa spedizione Elena Aldobrandini, madre della defunta Anna Carafa, inviava al genero e al nipote Nicola Carafa – trasferitosi ormai da sei anni a Madrid – un cospicuo patrimonio di beni mobili costituito da arazzi, quadri, sculture, gioielli e panni ricamati. Le casse contenenti tali beni dovettero essere consegnate evidentemente al palazzo che il duca aveva sistemato per il matrimonio del figlio Nicola con Maria Álvarez de Toledo y Velasco. In un avviso di poco successivo, il Barrionuevo così descriveva la magnificenza dei paramenti che decoravano la residenza di Nicola: «la tapicería, digo mal, la colgadura que tiene el Príncipe de Astillano [...]

está tasada en 200.000 ducados. Pesa 50 arrobas, las 36 de plata dorada y las 14 de sedas de colores. Es alhaja de un Rey»<sup>37</sup>.

Dei beni mobili inventariati nella «Guardarrobba dell'Eccellentissimo Principe di Stigliano» che alla fine del 1655 partì da Napoli alla volta della Spagna, i primi ad essere annotati furono sette grandi panni bordati «alti et larghi palmi deced'otto foderati con tela di casa, [et] dui panni più piccoli per le quinte della medesima altezza, et larghi palmi otto in circa» raffiguranti:

[...] una pergola sustentata da colonne d'oro di relevo co' ucelli al naturale, pigne d'uva, et altri frutti recamati d'oro, et seta di più colori con una balagustrata, et sopra feste di racamo d'oro con fiori di seta al naturale di basso rilievo, et per ciascun panno un animale racamato di seta al naturale, cioè uno co' una tigre, dui co' leoni, uno con cervo, uno co' anticervo, uno co' cane, un altro co' orso che sbrana un cane, et li dui piccoli con cagnolo et scimmia, et tutti guarniti intorno con listoni d'oro, et racamo, et a' ciascun panno arravogliato co' cortina di tela bianca in una colonna et cassa<sup>38</sup>.

La serie qui descritta corrisponde a quella oggi conservata presso il Museo Arqueológico di Madrid e costituisce al momento l'unica pervenuta ai giorni nostri, benché mutila di qualche pezzo. Si compone di sette panni di formato quadrato che misurano 4,77 x 4,06 metri, e di due pezzi della stessa altezza, ma più stretti (cm 477



Figura 3.  
Serie di paramenti Guzmán-Carafa, Madrid, Museo Arquelógico Nacional.

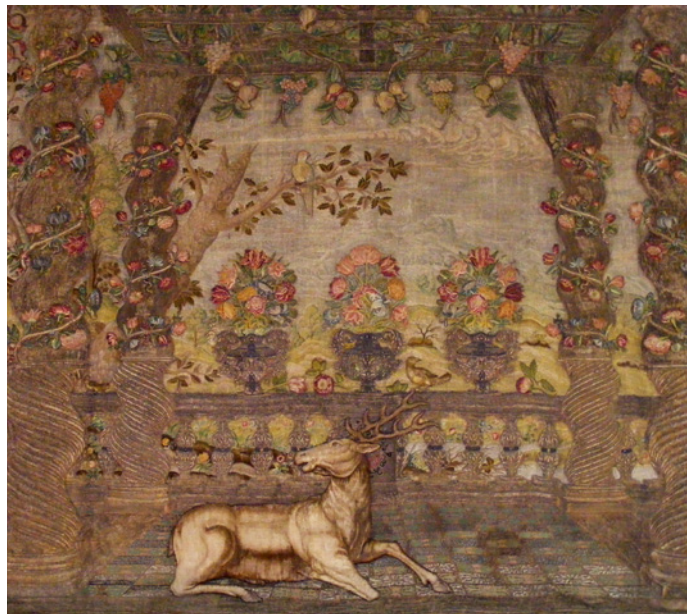


Figura 4.  
Serie di paramenti Guzmán-Carafa, Madrid, Museo Arquelógico Nacional.

x 231). Il fondo è riccamente ricamato in seta di vari colori, oro e argento, e presenta imbottiture e applicazioni a rilievo, in particolare nelle colonne e negli animali in primo piano. Ciascun panno raffigura un pergolato formato da un baldacchino su quattro colonne tortili – che si riducono a due nel caso dei panni più stretti – all'interno del quale è rappresentato un animale (figure 1-5).

Le colonne hanno base strigliata e corpo liscio ricoperto da racemi floreali che seguono la curva della spira, scendendo dal capitello corinzio; il pergolato è costituito da una ricca varietà di fiori e frutta (uva, pere, zucche, fichi, melograni) e ospita, spesso accoppiati, volatili e altri animali quali il pavone, il gallo, il gufo, l'anatra, l'aquila, la donnola e la scimmia; una balaustrata marmorea separa il baldacchino dallo sfondo campestre paesaggisticamente ben indagato (si intravedono le colline, un fiume, un mulino e edifici sparsi in lontananza), mentre completano la scena tre anfore a due anse contenenti fiori, poste al centro della cimasa della balaustra. Protagonisti delle scene sono però gli animali collocati all'interno del pergolato, diversi in ciascun pezzo: un cervo (inv. 52632), un montone (inv. 52642), un leopardo (inv. 52649), un levriero (inv. 52653), un leone (inv. 52690 e 52699), un orso che morde un cane (inv. 52707) e, nei panni più stretti, un cucciolo di cane (inv. 52674) e una scimmietta che gioca con la frutta (inv. 52675).

Tra le colonne della balaustrata compare lo stemma araldico che, come si è detto, venne identificato dal Vignau con quello della famiglia Guzmán-Carafa (figura 6). Lo scudo è bipartito e contiene, rispettivamente, a sinistra le armi de-

lla famiglia Guzmán (due calderoni a scacchi e i serpenti rossi che occupano le quattro parti delimitate dalla croce di Sant'Andrea, il tutto circondato da una cornice in cui si alternano una torre e un leone) e a destra quelle delle quattro famiglie da cui discende la moglie: Carafa (le tre strisce d'argento), Gonzaga (la croce di Santo Stefano e quattro aquile), Colonna (la colonna coronata) e Aldobrandini (la spina d'argento con sei stelle dorate). Come di consueto, lo stemma è sovrastato dalla corona ducale; mancano invece le iscrizioni che tradizionalmente accompagnano l'emblema del duca di Medina de las Torres, vale a dire il motto «Philippi IV Munificencia» riportato in un cartiglio in cima alla corona e, sotto di esso, le iniziali F. E. I. (*Fortuna etiam invidente*)<sup>39</sup>.

Dal punto di vista simbolico e iconografico, la serie costituisce un'esaltazione della famiglia Guzmán-Carafa, con gli animali che rappresentano un'allusione alle virtù nobiliari. Così, com'è stato osservato, il cervo simboleggia la prudenza e si contrappone al montone, che rappresenta la forza; il leopardo, raffigurato incatenato e dunque domato, esprime la potenza militare controllata dalla ragione; analogamente, anche i leoni che compaiono in altri due panni sono legati con una catena, rappresentando così la potenza che si trasforma in temperanza. Infine, il cucciolo di cane raffigurato in uno dei due panni più stretti rappresenta la fedeltà<sup>40</sup>. Quanto al resto, la proliferazione di flora e di fauna sul pergolato, intorno alle colonne e nei vasi sulla balaustra costituisce un palese richiamo alla fertilità e all'abbondanza (figure 7-10).





Figura 5.  
Serie di paramenti Guzmán-Carafa, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



Figura 6.  
Serie di paramenti Guzmán-Carafa, Madrid, Museo Arqueológico Nacional (particolare dello stemma araldico Guzmán-Carafa).

In merito alle circostanze che ne caratterizzarono la creazione, ancora una volta è il Barrionuevo a venirci in aiuto, spiegandoci, in un avviso relativo alla celebrazione della festa di San Tomás nel 1656, che il gruppo era stato commissionato a Napoli dallo stesso duca di Medina de las Torres durante la sua permanenza nella capitale partenopea in qualità di viceré. Data la straordinaria ricchezza del manufatto, i tempi di realizzazione si erano protratti per ben diciassette anni:

Domingo, primero de éste, hubo una grande procesión, y desde el Colegio de Santo Tomás, por la calle de las Carretas y calle Mayor y Platerías, volvió por la Plaza a la iglesia nueva que han hecho ahora los frailes dominicos, que es cosa grande y suntuosa. Estuvieron las calles riquísimamente aderezadas. Hubo diez y siete altares con las mayores riquezas que sabré encarecer, tomando todas las religiones a su cargo cada una el suyo. El de Medina de las Torres hizo uno, y colgó una colgadura de 8 paños y un dosel bordados de matices, columnas y relieves de oro, que está apreciada en 300.000 Reales ducados, y se ha tardado en hacer en Nápoles diez y siete años. No hay más que ver en el mundo, y su altar tuvo de plata otro

tanto, todo suyo, y de joyas un tesoro, que todo se lo ha enviado la agüela al nieto para el casamiento con nieta del Duque de Alba, que se hará desde aquí a Navidad. En particular hubo un brasero tan grande como un hombre, y como una m...ada tinaja de ancho, que pesa 20 arrobas, y la colgadura 260, que para solo verla pasó el Rey en coche a las doce del día, de que soy testigo<sup>41</sup>.

Volendo ipotizzare una data approssimativa per l'avvio di questa committenza, si deve pensare, appoggiandosi alle indicazioni fornite in questo avviso, a una data *ante* 1638, ma *post* 1° giugno 1636, giorno del matrimonio tra Ramiro de Guzmán e Anna Carafa. Purtroppo, la mancanza di ulteriori precisazioni non ci consente di conoscere la ragione di tale incarico, volto certamente alla celebrazione della famiglia. Eppure, procedendo per via deduttiva, l'ipotesi più ragionevole andrebbe orientata, come qui si propone, a considerare come riferimento la nascita del primogenito Nicola Carafa, avvenuta il 22 marzo 1638. Se si tiene conto, infatti, che sia l'inventario della guardaroba del 1655 che gli avvisi madrileni dell'anno successivo indicano come destinatario della serie il giovane principe Nicola Carafa, non sarebbe da escludere l'ipotesi che, diciassette anni prima, il duca avesse



Figure 7-8.  
Serie di paramenti Guzmán-Carafa, Madrid, Museo Arquelógico Nacional (particolari).

commissionato i paramenti proprio per celebrare i natali dell'erede universale della stirpe.

Per il tipo di impaginazione l'opera attinge in maniera evidente a un repertorio di modelli derivanti dall'antico, quali il pergolato, i capitelli, le nature morte di fiori, frutti e animali, ripresi ricorrendo a una costruzione barocca<sup>42</sup>, che, stilisticamente, non sembra presentare caratteri fiamminghi, com'è invece stato proposto. Significative affinità compositive lo accomunano infatti ad alcuni esemplari, seppure di poco successivi, di produzione italiana e in particolare meridionale<sup>43</sup>. La sostanziale coerenza stilistica e compositiva dei panni, nonché l'uniformità qualitativa delle scene, inducono a ritenere che siano stati eseguiti tutti dalle medesime maestranze, plausibilmente napoletane. Come accade per buona parte della manifattura tessile prodotta in questa epoca, il campionario di immagini utilizzato dai ricamatori è il medesimo adottato in altri settori dell'arte plastica coeva come la scultura, l'oreficeria e la ceramica<sup>44</sup>.

L'idea stessa di ambientazione in un contesto arcadico riprende un *topos* che ebbe particolare successo nelle rappresentazioni figurative napoletane, arrivando in molti casi a esiti descrittivi sorprendenti<sup>45</sup>. Volendo cercare un riferimento puntuale ai giardini delle residenze suburbane di Napoli, la dimensione bucolica rievocata dalle scene sembra voler ricordare il perduto casino rinascimentale di Poggio Reale che, celebrato dalle fonti per la sua magnificenza, costituiva ancora nel Seicento il modello per eccellenza della villa nobiliare fuori città<sup>46</sup>. L'ipotesi scaturisce dalla lettura delle descrizioni antiche della villa di Alfonso II, grazie alle quali sappiamo, ad esempio, che qui Giuliano da Maiano riprese l'idea del pergolato all'antica che compare anche

nei nostri panni, con funzione di quinta scenica. Un altro elemento in comune è dato dal pavimento con mattonelle in ceramica che copriva il cortile interno della villa, e che costituì un altro modello adottato abbondantemente in epoca barocca: nel caso della serie ricamata, troviamo tappeti maiolicati con motivi geometrici che, dal punto di vista ornamentale, si apparentano bene con quelli di produzione napoletana<sup>47</sup>. A rendere ancora più plausibile il riferimento evocativo al casino di Poggio Reale è il fatto che, come ricorda il Celano, all'epoca del vicereame del duca di Medina de las Torres l'area dove sorgeva la villa costituiva ancora un rigoglioso luogo di delizie, allietato da giochi d'acqua e da fontane che ne facevano lo scenario ideale per l'attività ricreativa della nobiltà partenopea:

Vedesi una pischiera che occupa quasi due moggi di terra, circondate da sei gran fontane quali con la stessa pischiera stan dissipate. Essendo io ragazzo, in tempo del Duca Medina de las Torres viceré, la vidde piena d'acque e vi si fe' una bellissima pesca avendovi posti i pesci ivi portati vivi dal mare in certi tini e botti pieni d'acque marine. E veramente fu vista molto dilettevole, perché sembrava un picciolo mare, e vi erano dieci vaghissime e bene adornate barchette<sup>48</sup>.

Tornando alla citazione del Barrionuevo del 1656, sfortunatamente non si dispone di altre notizie sull'ubicazione dei panni, almeno sino al loro trasferimento al convento carmelitano di Santa Teresa, dove giunsero nel 1688 in seguito alla donazione del principe di Stigliano. Tuttavia, prima di questa data, mi sembra di poterli rintracciare a Palacio Oñate, la residenza madri-





Figure 9-10.  
Serie di paramenti Guzmán-Carafa, Madrid, Museo Arquelógico Nacional (particolari).

lena del duca di Medina de las Torres, in considerazione di quanto riporta nel suo diario di viaggio il segretario olandese Lodewijck Huygens, in visita diplomatica a Madrid nel 1661<sup>49</sup>. Oltre a descrivere la magnificenza dei rivestimenti degli ambienti pubblici, delle raccolte di oggetti d'arte e degli arazzi che ornavano le pareti delle sale, l'olandese rimase piacevolmente colpito da una serie di paramenti conservati in un ambiente secondario del palazzo, che sembrano corrispondere con quelli sin qui trattati:

[...] sin embargo, el más valioso de todos se conservaba arriba, con varios otros muebles, en un almacén. Había costado 100.000 reales de a ocho y la mayoría reconocía no haber visto nada igual en ninguna parte. El tapiz representa una serie de paisajes en seda que se entrevén a lo lejos por entre unas columnas de que llevan incorporados unos ornamentos arquitectónicos bordados en oro. Los bordados tienen tal grossor que parecen bajorrelieves. Arriba hay pájaros de todo tipo y abajo se ven unos animales en seda muy bien trabajados. Hay 36 sillas que hacen juego con el tapiz, así como un dosel, también extraordinariamente valioso, y unos cojines para colocar encima de un estrado<sup>50</sup>.

Per quanto a tratti generica, questa suggestiva descrizione sembra faccia riferimento proprio ai nostri quadri ricamati – lì impropriamente definiti arazzi – che, a dispetto del loro pregio, non erano appesi alle pareti, bensì riposti in un magazzino. L'annotazione dell'olandese fornisce informazioni interessanti anche in merito



all'uso che se ne faceva, giacché l'abbinamento della serie con numerose sedie, un baldacchino e alcuni cuscini indurrebbe a pensare a una precedente collocazione in una sala di rappresentanza del palazzo.

### La donazione dei paramenti al convento di Santa Teresa de Jesús

Le informazioni di cui disponiamo in merito alle committenze del principe di Stigliano Nicola Carafa si riferiscono quasi esclusivamente a una grande impresa con finalità devozionali, realizzata nell'ultimo torno d'anni della sua vita (grossomodo dal 1683 al 1687): «deseando se aumentase el culto y devoción de la gloriosa Santa Theresa de Jesús», il 7 settembre del 1683 firmò infatti l'atto di fondazione del monastero di clausura di Santa Teresa, ubicato in calle Barquillo a Madrid<sup>51</sup>. La decisione scaturiva dall'incontro, avvenuto l'anno precedente, con alcune monache che vivevano in un convento in



Figura 11.  
Sala Nobile del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

rovina situato ad Ocaña, nei pressi di Toledo. Mosso da «singular devoción y cordial afecto» per le devote a Santa Teresa, e in particolare per la carismatica Mariana Francisca de los Ángeles, aveva voluto dotarle di un convento in città, dove effettivamente le religiose si trasferirono un paio d'anni più tardi<sup>52</sup>.

La donazione del principe Carafa si inserisce nel contesto più ampio del fermento devozionale per Teresa d'Avila che si delinea in tutto il territorio spagnolo ed europeo a partire dalla sua canonizzazione, con la conseguente fioritura di conventi, sia nella capitale che nelle province del regno<sup>53</sup>. Oltre alla quella iniziale, finalizzata alla costruzione del convento, i documenti riferiscono anche delle molte donazioni successive: si trattò prevalentemente di cessioni di rendite e censi provenienti dalle proprietà del Regno di Napoli, utili al sostentamento delle monache, ma in qualche caso abbiamo testimonianza anche di donazioni di opere d'arte. «Para el mayor culto y ornato», donò alle monache «alhajas de plata, ornamentos y muchas pinturas de gran estimación y valor originales»<sup>54</sup>, tra cui la pala raffigurante la *Trasfigurazione* all'epoca attribuita a Raffaello e proveniente dalla quadreria del padre, che venne subito collocata sull'altare maggiore della chiesa<sup>55</sup>. Più tardi, con un atto ufficiale rogato il 29 novembre 1688, Nicola Carafa trasferì al convento anche la nostra «tapiceria bordada de realce de oro y plata», costituita da:

[...] nueve paños de cinco varas y media de carda, y un dosel, cuerpo y cielo con un escudo de Armas, y cinco goteras, y en cada uno de dichos paños con cuatro columnas, todas bordadas de oro de relieve, con unos

narrados en forma de galeria con diferentes pájaros y flores, y en lo varo un corredor y en medio de él un leon, y en las demás diferentes animales del tamaño natural [...] que los dichos nueve paños, cuerpo de dosel, cielo y goteras son diez y seis piezas, y estan tasados por Francisco Davela [Francisco de Ávila], bordador del Rey Nuestro Señor, y Antonio de Robles, tambien bordador, en un quento treinta y tres mil y docientos reales de vellón<sup>56</sup>.

Tuttavia la cessione non dovette avvenire immediatamente, in quanto poco prima della donazione Nicola aveva utilizzato la serie di quadri ricamati come pegno in una causa nei confronti di Vincenzo Giustiniani e del genovese Francesco Maria Piquinotti; in ragione di ciò, erano destinati ad essere inviati a Genova. Nel 1689, quando Nicola Carafa era già morto, le monache rivendicarono la proprietà dei paramenti in forza dell'atto notarile che ne aveva ufficializzato la donazione, e poterono così scongiurare la possibilità di lasciare disattese le volontà del fondatore del convento in merito alla destinazione di questo importante *corpus*<sup>57</sup>.

Sul loro utilizzo negli ambienti monastici, documenti successivi ci informano che, nonostante l'iconografia non propriamente consona a un contesto religioso, i panni decoravano l'atrio del convento in occasione delle festività<sup>58</sup>. Non si può escludere che a muovere le monache a destinarli a un luogo così aperto alla circolazione dei fedeli vi fosse la volontà di onorare il fondatore e le sue nobili origini familiari.

Con la rivoluzione del 1868 il convento di Santa Teresa, che già versava in cattive condizioni, venne demolito per costruire le nuove strade di calle Campoamor, Argensola e Santa Teresa<sup>59</sup>. In un primo momento la comunità di monache trovò accoglienza nel vicino monastero delle suore salesiane, poi nel dismesso convento della Concepción presso El Pardo e infine, dopo ventidue anni, nel nuovo convento ubicato in calle Ponzano, dove la comunità vive tuttora<sup>60</sup>. I documenti d'archivio non riportano alcuna informazione su quanto accadde al patrimonio artistico che, stando a quanto riferiscono le monache che attualmente risiedono nel convento, è andato quasi totalmente perduto<sup>61</sup>. Quanto ai panni ricamati, in una data a noi ignota, ma probabilmente prossima all'abbattimento dell'edificio, deciso ed eseguito nel 1868, sappiamo che vennero trasferiti presso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; da qui, per ordine reale, il 30 giugno 1877 essi passarono al Museo Arqueológico Nacional della capitale spagnola, dove oggi, recentemente restaurati<sup>62</sup>, decorano tre sale del piano nobile (figura 11)<sup>63</sup>.



\* Il presente articolo è tratto dalle ricerche svolte dalla scrivente nell'ambito della Tesi di Dottorato dal titolo *Il duca di Medina de las Torres (1600-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo culturale e decadenza della monarchia*, discussa il 12 giugno 2013 presso l'Università degli Studi di Napoli «Federico II» e svolta in cotutela con l'Universitat de Barcelona. Ringrazio i professori Provvidenza Paola D'Alconzo e Joan Luís Palos Peñarroya, che hanno diretto con pazienza il mio lavoro di tesi. Sono grata, inoltre, a Elisa Acanfora e a Ida Mauro per le preziose segnalazioni, e a Mauro Vincenzo Fontana per la sua immancabile e affettuosa disponibilità.

1. V. VIGNAU (1900), «La colgadura del convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Madrid», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, p. 32-48.

2. In supporto all'identificazione dello stemma, l'autore si serviva dell'incisione riportata nel *Teatro heroico* del Parrino: D. A. PARRINO (1730), *Teatro heroico, e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli*, Napoli, Francesco Ricciardo, 3 voll., II, p. 183 (1ª ed. Napoli, Parrino e Mutii, 1692-1694).

3. Archivo Histórico Nacional de Madrid (d'ora in poi AHN), *Clero*, libro 7127.

4. J. SÁNCHEZ AMORES (1985), «Las colgaduras bordadas del convento de Santa Teresa de Jesús de Madrid en el MAN», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III (2), p. 177-193.

5. Non è questa la sede per affrontare nei dettagli la questione della data di nascita di Ramiro de Guzmán, in merito alla quale sono state avanzate varie ipotesi. Nei capitoli matrimoniali con María de Guzmán, datati 1624, si dichiara che Ramiro aveva allora quattordici anni, e che pertanto era nato nel 1610; di contro, Fernando Bouza ne ha anticipato la nascita al 1602, appoggiandosi a quanto riportato nell'atto d'ingresso all'Ordine di Calatrava, risalente al 1622, in cui si dice che Ramiro era allora ventenne: F. BOUZA (2009), «De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)», *Boletín del Museo del Prado*, XLV (27), p. 44-71: 68, nota 2. Come segnalato nella tesi di dottorato, la scoperta di un inedito manoscritto rinvenuto dalla scrivente ha permesso finalmente di stabilire in maniera inequivocabile che il duca di Medina de las Tor-

res «nacío en el Bulgo de Osma en dicho obispado el 29 de marzo de 1600»: AHN, *Nobleza*, Olivares, caja 1, doc. 5.

6. Sulla carriera politica di Ramiro de Guzmán si segnalano principalmente: R. A. STRADLING (1976), «A Spanish statesman of appeasement: Medina de las Torres and Spanish policy, 1639-1670», *The Historical Journal*, XIX (1), p. 1-31; M. P. RODRÍGUEZ REBOLLO (2006), «El Consejo de Estado y la Guerra de Portugal (1660-1668)», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 26, p. 115-136; C. HERMOSA ESPESO (2009), «En torno a la Secretaría de Estado de Felipe IV (1661-1665)», *Cuadernos de Investigación Histórica*, 26, p. 159-191.

7. L'avvio alla conoscenza delle collezioni del duca di Medina de las Torres si deve a J. L. BARRIO MOYA (1988), «Los objetos de plata del Leones Don Ramiro Nuñez de Guzman duque de Medina de las Torres (1668)», *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, XXVIII (71), p. 15-26. A questo contributo si affiancarono presto nuove indagini, riguardanti in particolare la quadreria personale e i rapporti che il viceré e il suo segretario ebbero con il pittore Jusepe de Ribera: M. B. BURKE (1989), «Paintings by Ribera in the collection of the Duque de Medina de las Torres», *The Burlington Magazine*, CXXXI, p. 132-136; G. FINALDI (2003), «Ribera, the Viceroy of Naples and the King. Some observations on their relations», in *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, atti del colloquio (Casa de Velázquez, maggio 2001) a cura di J. L. COLOMER, Madrid, Villaverde, p. 379-387; M. CARBONELL BUADES (2009), «Los Ribera del poeta mallorquín Antonio Gual, secretario del duque de Medina de las Torres, virrey de Nápoles», *Ricerche sul '600 napoletano*, p. 21-34.

8. Sulla raccolta di arazzi è intervenuta in tempi molto recenti Victoria Ramírez Ruiz: V. RAMÍREZ RUIZ (2013), «La colección de tapices del II duque de Medina de las Torres y la IX condesa de Oñate», *Goya*, 344, p. 208-219: 212-214. Tale articolo è tratto dalla tesi di dottorato della studiosa, incentrata sull'analisi delle collezioni di arazzi della nobiltà spagnola nel XVII secolo: V. RAMÍREZ RUIZ (2013), *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, tesi di dottorato, Madrid, Universidad Complutense.

9. A. ÚBEDA DE LOS COBOS (2005), «La decoración pictórica del palacio

del Buen Retiro», in *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 giugno-27 novembre 2005) a cura di A. ÚBEDA DE LOS COBOS, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 15-27. Cfr. anche A. ANSELMINI (2000), «Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie sugli argentieri spagnoli a Roma», in *The Diplomacy of Art: Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, atti del colloquio (Villa Spelman, 1998) a cura di E. CROPPER, Milano, Nuova Alfa Editoriale, p. 101-120; F. RANGONI GAL (2001), «“In communis vita splendidus et munificus”: La collezione di dipinti del cardinale di Cremona Desiderio Scaglia», *Paragone*, CII (35), p. 47-100.

10. Sulla questione: A. GONZÁLEZ PALACIOS (1984-1985), «Un adorno vicereale per Napoli», in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte) a cura di E. BELLUCCI, 2 voll., Napoli, Electa, II, p. 241-302; F. HASKELL (2001), «The political implications of art patronage in seventeenth-century Europe», in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg: peintures et dessins en France et en Italie, XVIII-XVIII siècles*, a cura di A. OTTANI CAVINA, J. CUZIN, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, p. 228-235.

11. Seguendo un destino comune a diverse raccolte vicereali, una parte della quadreria del duca di Medina de las Torres trovò destinazione finale nei *Reales Sitios* della monarchia spagnola, in particolare presso il monastero del Escorial: cfr. B. BASSEGODA (2002), *El Escorial como museo: La decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona; D. GARCÍA CUETO (2009), «Presences de Nápoles: Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII», in *España y Nápoles: Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J. L. COLOMER, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 293-321; M. DÍAZ PADRÓN (2011), «La Virgen con el Niño de Van Dyck del duque de Medina de las Torres identificada en el Monasterio de El Escorial», *Reales Sitios*, 48, 189, p. 4-15.

12. Per un profilo biografico della principessa di Stigliano si rimanda a: A. E. DENUNZIO (2012), «Anna Carafa», in *Alla Corte Napoletana: Donne e Potere dall'età aragonese al Vicereame austriaco (1442-1734)*,



a cura di M. MAFRICI, Napoli, Friedericiana Editrice Universitaria, p. 189-211. Si veda anche A. E. DENUNZIO (2011), «Sulla provenienza de Il trionfo della Morte di Pieter Brueghel il Vecchio: Le collezioni di Vespasiano Gonzaga tra Sabbioneta, Napoli e Madrid», *Boletín del Museo del Prado*, XXIX (47), p. 6-15.

13. Si tratta del legajo 51182 che si conserva nell'Archivio Histórico Nacional di Madrid, costituito da sette fascicoli contenenti inventari della guardaroba del duca di Medina de las Torres e della viceregina Anna Carafa, redatti in anni diversi, in un arco di tempo molto ampio che va dal 1638 al 1660. Cfr. BOUZA (2009), «De Rafael a Ribera...», op. cit., p. 44-71. Lo studioso si è soffermato, in questo articolo, sulla quadreria del Medina, arrivando a identificare un nutrito corpus di dipinti, servendosi delle puntuali descrizioni contenute in tali inventari.

14. S. MUSELLA GUIDA (2006), «Percorsi incrociati: La fortuna degli arazzi ricamati nella Napoli di fine Seicento», *Confronto*, 6-7, p. 97-121.

15. AHN, *Consejos suprimidos*, legajo 51182/I/1638, f. 2r.-10r.

16. Ivi, f. 23v.-24r. (trascritto qui in appendice 1).

17. Ivi, legajo 51182/I/1638-1641, f. 41r.-41v. (trascritto qui in appendice 2).

18. V. RAMÍREZ RUIZ (2013), «La colección de tapices...», op. cit.

19. È noto che i paramenti ricamati svolgevano una funzione che non era esclusivamente decorativa, ma anche pratica. Durante i mesi invernali era abbastanza frequente appenderli alle pareti della galleria per coprire i quadri e proteggerli così dalle rigide temperature. Generalmente gli inventari registrano i manufatti di questo tipo con la specifica «da sala», ovvero destinati agli ambienti di rappresentanza, o piuttosto «da camera», in riferimento al quarto privato del palazzo. Cfr. C. HERRERO CARRETERO (1994), «Las tapicerías ricas del Alcázar de Madrid», in *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, settembre-novembre 1994) a cura di F. CHECA, Madrid, Nerea, p. 288-307: 295. Sull'uso degli arazzi presso la corte spagnola: V. RAMÍREZ RUIZ (2012), «Función de las tapicerías en la corte: s. XVII», *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, I (1), p. 23-40.

20. Ivi, legajo 51182/I/1647, f. 27v.

21. Ivi, legajo 51182/I/1655, f. 3r.-7r.

22. AHN-sección Nobleza, *Oliveras*, caja 1, doc. 8.

23. Sfortunatamente, non si dispone di alcuna notizia in merito al destino di questo prezioso archivio familiare.

24. Nei documenti spagnoli antichi la denominazione generica *albaja* si riferisce a «lo que comunemente llamamos en casa colgaduras, tapicería, camas, sillas bancos, mesas»: S. DE COVARRUBIAS OROZGO (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, p. 46-47. Riguardo invece alle raccolte di arazzi appartenute a Gaspar de Bracamonte, conte di Peñaranda, cfr. I. MAURO (2007-2008), «Le acquisizioni di opere d'arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)», *Locus Amoenus*, XI, p. 155-169: 168.

25. Nell'inventario post mortem figurano una lista generica di *colgaduras de cama* ed un elenco di *tapicería* costituito da una serie di boscherecce e dai cicli di Achille e Alessandro Magno prima menzionati: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (d'ora in poi AHPM), protocollo 8181 (notaio Juan de Burgos), f. 388r.-405v. (colgadura), 402r.-414v. (tapicería). cfr. V. RAMÍREZ RUIZ (2013), «La colección de tapices...», op. cit.

26. La citazione è tratta da B. GRACIÁN (1651-1657), *El Crítico*, 3 voll. (ed. Hildesheim, Georg Olms, 1978), I, p. 68.

27. Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Mediceo del Principato*, filza 4112, Avvisi di Napoli (avviso del 18 novembre 1642), trascritto in: A. E. DENUNZIO (2010), «Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli», in *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos xv - xviii)*, a cura di J. MARTÍNEZ MILLÁN, M. RIVERO RODRÍGUEZ, 3 voll., Madrid, Ediciones Polifemo, II, p. 1981-2003: 1988, nota 19.

28. Cfr. «Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús: sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648», in *Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*, 50 voll., XIII-XIX, Madrid, Imprenta Nacional, 1861,

XVII (5), p. 28 (lettera del 17 febbraio 1643). Nel 1645, quando già era rientrato a Madrid, il duca spediva a Toro i tessuti destinati ad adornare la camera ardente del conte duca di Olivares, morto il 22 giugno, offrendo anche il prezioso cuscino sul quale sarebbe stato collocato il defunto: G. MARAÑÓN (1936), *El conde-duque de Olivares, la pasión de mandar*, Madrid, Espasa Calpe, p. 393.

29. AHN, *Consejos suprimidos*, legajo 51182/I/1644, f. 13v.

30. In merito alla ricostruzione di tale vicenda, la scrivente è intervenuta in occasione della conferenza internazionale *European Networks in the Baroque era*, tenutasi dal 26 al 29 settembre 2012 presso il Josephinum di Vienna, nell'ambito del progetto europeo ENBaCH (European Network for the Baroque Cultural Heritage).

31. «Si fecero ieri li soliti altari in Palazzo per la festa della Concezione della Vergine e furono tutti bellissimi di inventione e sontuosità, con ricchissimi parati di arazzi et in particolare 10 pezzi grandi di bonissimo disegno del signor viceré comprati a Venezia intitolati *Fructus Belli*, con diversissimi accidenti, che costano 15 mila ducati»: ASF, *Mediceo del Principato*, filza 4112, Avvisi di Napoli (avviso del 22 dicembre 1643), trascritto in A. E. DENUNZIO (2010), «Alcune note inedite...», op. cit., p. 1997, nota 43.

32. Archivo General de Simancas (d'ora in poi AGS), *Estado*, K, legajo 1622, doc. 80. Il documento è stato reso noto da J. L. COLOMER (2003), «Paz política, rivalidad suntuaria: Francia y España en la isla de los Faisanes», in *Arte y diplomacia de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*, a cura di J. L. COLOMER, Madrid, Fernando Vallverde Ediciones, p. 61-88: 84, nota 19. Sugli aspetti tipologici della serie cfr. G. DELMARCEL (1992), «Fructus Belli, une tenture bruxelloise de la Renaissance italienne pour les Gonzague», in *Autour des Fructus Belli: Une tapisserie de Bruxelles du XVII<sup>e</sup> siècle*, Parigi, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 15-26.

33. AGS, *Estado*, K, legajo 1622, doc. 80. Sul concetto di *donación graciosa* cfr. J. BROWN, J. H. ELLIOTT (1980), *A palace for a king: The Buen Retiro and the court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press (ed. Madrid, Taurus, 2003), p. 103.

34. Ibidem. Per un ulteriore approfondimento della vicenda, si

rimanda alla bibliografia citata in V. RAMÍREZ RUIZ (2013), «La colección de tapices...», op. cit., p. 219, nota 33.

35. AGS, *Estado*, K, legajo 1622, doc. 80.

36. *Avisos de Jerónimo Barrionuevo (1654-1658)*, a cura di A. PAZ Y MÉLIA, 4 voll., Madrid, M. Tello, 1892-1894, II, p. 156 (avviso del 9 ottobre 1655).

37. Ivi, p. 288 (avviso del 2 febbraio 1656).

38. «A' 20 di maggio 1655. Inventario di robbe consignate a Giovanni Petorino», AHN, *Consejos suprimidos*, legajo 51182/I/1655, c. 3r. Come indica una nota al termine delle descrizioni, cinque delle tredici serie vennero inviate in Spagna attraverso Alfonso Peralta; partirono con il vascello chiamato San Giorgio il Grande, del capitano olandese Curte da Silvestro, il 31 maggio 1655.

39. Si pensi ad esempio allo stemma che appare sulle legature fatte fare dal Medina per la sua biblioteca: G. A. YEVES ANDRÉS (2008), *Encuadernaciones heráldicas de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, Ollero y Ramos, p. 287-299.

40. J. SÁNCHEZ AMORES (1985), «Las colgaduras...», op. cit., p. 182.

41. *Avisos de Jerónimo Barrionuevo (1654-1658)*, a cura di A. PAZ Y MÉLIA, 4 voll., Madrid, M. Tello, 1892-1894, III, p. 9-10 (avviso del 4 ottobre 1656). Sulla pratica di addebbare le piazze con tappezzerie di vario genere in occasione delle feste pubbliche, cfr. V. RAMÍREZ RUIZ (2012), «Función de las tapi-erías en la corte: s. XVII», *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, I (1), p. 23-40: 28-32.

42. Sull'uso in epoca moderna delle colonne tortili, a partire dal baldacchino del Bernini, e sulla diffusione di tale modello in Spagna, cfr. F. MARIÁS (1999), «Alonso Cano y la columna solomónica», in *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argentaria, p. 291-321.

43. Si veda ad esempio il paliotto che si conserva nella chiesa di Santa Maria a Corteorlandini di Lucca: cfr. L. PORTOGHESI (1984-1985), «Paliotto», scheda di catalogo in *Civiltà del Seicento...*, II, op. cit., p. 435, scheda 5.167. Sebbene qui il tipo di ricamo con coralli, seta e argento rimandi esplicitamente a un

contesto di esecuzione siciliano, l'idea del recinto balaustrato che si affaccia su un paesaggio ideale, il tipo di vasi con fiori ivi riposti, l'impiego delle colonne tortili per delimitare lo spazio interno (in questo caso coperto da una loggia) nonché il rivestimento maiolicato del pavimento dialogano apertamente con i medesimi elementi presenti nei panni Gúzman-Carafa.

44. Confronti con i vasi intarsiati della cappella Bonaiuto in San Lorenzo (1629-1633) e con quelli realizzati da Cosimo Fanzago per la Cappella di San Bruno nella certosa di San Martino sembrano rivelare una comune radice iconografica.

45. Per utili confronti si veda L. CAPALDO, A. CIARALLO (1984), «Orti e giardini del quadro urbano», in *Seicento napoletano: Arte costume ambiente*, a cura di R. PANE, Milano, Edizioni di Comunità, p. 142-156.

46. «Questo vago ed amenissimo luogo, detto Poggio Reale, è un miglio distante dalla città [...]. Alfonso, figliuolo di re Ferrante I, vi fe' bellissimi edifici con comode stanze [...]. Quivi sono deliziosi giardini, fontane e giuochi d'acque innumerabili, adornate di marmi e statue. Questo era anticamente il luogo del diporto de' re passati»: P. SARNELLI (1685), *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, 2 voll., Napoli, Antonio Bulifon (ed. digitale a cura di G. ACERBO, in [www.memofonte.it/ricerche/napoli.html](http://www.memofonte.it/ricerche/napoli.html), dicembre 2008, data ultima consultazione: 30 settembre 2013), II, p. 374-375. Tuttavia, il casino versava in uno stato di degrado già ai tempi del Capaccio: «Vedrete di più la regal fabrica di Poggio Regale, diporto delle loro fatiche quando erano stanchi per la caccia di che tanto si diletta-vano. Poggio veramente di gusti regali, ancor che vi recarà disgusto grande che si nobil loco sia così mal trattato che i fonti stiano sordidi per mancamento dell'acqua, e Dio perdoni a chi n'è cagione; che l'edificio ogni giorno ruvini; che le delitie sian tutte lordure; e quelle stanze ove tanta maestà si unirono sian fatte postriboli di sceleratezze, e che 'l carbone habbia per tutto deturpato il gran nome aragonese», G. C. CAPACCIO (1634), *Il forastiero*, Napoli, per Domenico Roncagliolo (ed. digitale a cura di S. DE MIERI, M. TOSCANO, in [www.memofonte.it/ricerche/napoli.html](http://www.memofonte.it/ricerche/napoli.html), maggio 2007, data ultima consultazione: 30 settembre 2013), p. 267.

47. G. DONATONE (1974), *La maiolica napoletana dell'età barocca*,

Napoli, Libreria Scientifica Editrice, p. 31-35; G. PARENTE (1988), «Pavimenti maiolicati napoletani del Rinascimento», in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. LEONE DE CASTRIS, Napoli, Electa, p. 97-104.

48. C. CELANO (1692), *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri, date dal canonico Carlo Celano, divise in dodici giornate*, 9 voll., Napoli, Giacomo Raillard (ed. digitale a cura di P. CONIGLIO, S. DE MIERI, F. DE ROSA, P. FELICIANO, F. LEONE, M. R. LEONE, F. LOFFREDO, M. L. RICCI, S. STARITA, in [www.memofonte.it/ricerche/napoli.html](http://www.memofonte.it/ricerche/napoli.html), aprile 2010, data ultima consultazione: 30 settembre 2013), VIII, p. 21-22. Sul casino di Poggio Reale, cfr. A. COLOMBO (1892), «Il Palazzo e il giardino di Poggioreale», *Napoli Nobilissima*, I, p. 117-120, 136-138, 166-168. Più recentemente, è intervenuto sul tema G. PANE (2004), «Nuove acquisizioni su Poggioreale», *Napoli Nobilissima*, V, p. 189-199.

49. *Un holandés en la España de Felipe IV: El diario del viaje de Lodewijck Huygens (1660-1661)*, a cura di M. EBBEN, Madrid, Doce Calles-Fundación Carlos de Amberes, 2010, p. 228-229.

50. Ibidem.

51. Archivo Histórico Nacional de Madrid, *Clero*, legajo 3828, f. s. n. (la scrittura originale si trova in AHPM, protocollo 11536, notaio Juan Mazón de Benavides, c. 983-1005): cfr. L. VERDÚ BERGANZA (2001), *La «arquitectura carmelitana» y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)*, tesi di dottorato, Madrid, Universidad Complutense, p. 524. Una breve nota relativa al patronato Carafa è contenuta in J. A. ÁLVAREZ Y BAENA (1786), *Compendio histórico*, Madrid, Antonio de Sancha (ed. Madrid, El Museo Universal, 1985), p. 176-177.

52. Il 6 settembre del 1683, il giorno prima della firma dell'atto di fondazione, Nicola comprò una casa prospiciente la nuova sede conventuale, per consentire alle monache di disporre di maggiore spazio. La prima messa fu tuttavia celebrata già prima del trasferimento delle monache, il 10 settembre del 1684. Cfr. VERDÚ BERGANZA (2001), *La «arquitectura carmelitana»...*, op. cit., p. 521. Sulla venerabile Mariana Francisca de los Angeles, che divenne priora del convento, si veda la biografia A. DE LA MADRE DE DIOS (1736), *Vida historico-panegirica de la venerable Madre y penitentísima*

*virgen Mariana Francisca de los Angeles, extática religiosa Carmelita Descalza en el convento de Ocaña, fervorosa fundadora de el de Santa Teresa de Madrid*, Madrid, Manuel Fernández. Nel libro è contenuta un'incisione su disegno di Antonio Palomino raffigurante la monaca, morta in odore di santità.

53. Cfr. A. ANSELMI (2003), «Roma celebra la monarchia spagnola: Il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)», in *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, atti del colloquio (Madrid, Casa de Velázquez, maggio 2001), Madrid, Villaverde, p. 221-246. Dei tre conventi carmelitani sorti a Madrid, il primo venne fondato dall'Ordine nel 1586 sotto il titolo di Sant'Anna; a questo fece seguito, nel 1651 quello finanziato dalla baronessa Beatriz de Silveira; per ultimo, quello fondato dal principe Carafa. Del resto, è noto come la stessa famiglia di María Álvarez de Toledo y Velasco, figlia del VII duca d'Alba e moglie di Nicola Carafa, fosse una delle più devote alla santa.

54. È quanto risulta dalla «Relación del patronato y memorias del convento de monjas carmelitas descalzas de Santa Theresa de Madrid» redatta nel 1725 per Carlo II, che aveva disposto la sottomissione del convento al patronato reale all'indomani della morte di María de Toledo, moglie di Nicola Carafa: AHN, *Clero*, libro 7128, f. s. n.

55. «La Transfiguración de nuestro

señor de mano de Raphael de Urbina» (AHN, *Clero*, libro 7128, f. s. n.; L. VERDÚ BERGANZA (2001), *La «arquitectura carmelitana»...*, op. cit., p. 524). Sulla pala del Penni il contributo più recente è in *El último Rafael*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 12 giugno-12 settembre 2012), a cura di T. HENRY, P. JOANNIDES (2012), Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 160-177, scheda n. 29.

56. AHPM, protocollo 10.893, f. 408-417, notaio Isidro Martínez: L. VERDÚ BERGANZA (2001), *La «arquitectura carmelitana»...*, op. cit., p. 253. La descrizione è riportata nel testamento del principe: AHPM, protocollo 10.894, f. 146 (notaio Isidro Martínez).

57. Si veda l'appendice documentaria riportata in V. VIGNAU (1900), «La colgadura...», op. cit., p. 37-48.

58. La notizia si ricava da una relazione ottocentesca in cui si aggiunge, erroneamente, che i panni erano stati regalati dal conte duca di Olivares: cfr. «Los tapices de las monjas teresas existentes en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, II, 1881, p. 40-42.

59. Presso il Museo de Historia de Madrid si conserva una foto del convento prima della demolizione (inv. 1628; pubblicata in M. C. PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO (2011), «Coleccionismo y ciudad», in *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, a cura di M. D.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, A. ALZAGA RUIZ, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, p. 143, figura 10).

60. Nel 1936 un incendio avvenuto nel nuovo convento comportò per le monache un ennesimo, seppur breve, allontanamento dalla loro sede: cfr. P. F. GARCÍA GUTIÉRREZ, A. F. MARTÍNEZ CARBAJO (2011), *Iglesias conventuales madrileñas*, Madrid, Ediciones La Librería, p. 146-159.

61. Nel fondo della dismissione dei conventi madrileni che si conserva presso l'Archivo Histórico Nacional non si fa alcun riferimento a quello di Santa Teresa de Jesús. In merito alla *Trasfigurazione* del Penni, il ritrovamento di documenti inediti consente oggi di chiarire le ragioni che portarono al suo trasferimento presso le raccolte statali, e quindi nel Museo del Prado.

62. Nel 2011 i paramenti sono stati oggetto per la prima volta di un restauro che ha comportato la pulitura della superficie e, laddove necessario, la ricucitura dei pezzi in rilievo.

63. Le sale occupano lo spazio principale dell'edificio e nel corso degli anni sono state adibite a vari usi. Furono sede del Gabinete Numismático, e in generale venivano utilizzate per custodire i fondi più antichi della Biblioteca del Museo. Oggi vi si tengono concerti, conferenze e atti ufficiali. Attualmente, sei dei nove panni sono collocati nella sala centrale, mentre i restanti sono appesi nelle due salette laterali.



## Appendice documentaria

I

17 giugno 1638 – Inventario degli arazzi del duca di Medina de las Torres (AHN, Consejos suprimidos, legajo 51182/I/1638, c. 23v.-24r.).

Nota di panni di razza

Una sala di panni di razza detti della Pastora, di numero nove

Una cammera di panni otto con l'Historia di Giuditta, di razza

Una cammera di panni di razza con l'Historia di Gacob, di numero sette

Una cammera di panni di numero cinque, di razza, con l'Historia di Sia

Una cammera di panni quattro, di razza, con cavalli

Una cammera di panni quattro, di razza, del Testamento Vecchio

Cinque pannetti di razza per sopraporte

Undeci panni di razza di boscaglia

Otto panni di razza, più novi, di boscaglia

Sei pannetti di razza di boscaglia, di più sorte

Un tappeto di lana grande, da ponere in terra

Quattro altri mezzi tappeti da ponere in terra

2

8 luglio 1641 – Inventario degli arazzi del duca di Medina de las Torres (AHN, Consejos suprimidos, legajo 51182/I/1638-1641, cc. 41r.-41v.).

Nota di panni d'arazzo

Una sala di panni di razza detti della Pastora, di numero nove

Una cammera di panni otto con l'Historia di Giuditta, di razza

Una cammera di panni di razza con l'Historia di Gacob, di numero sette

Una cammera di panni di numero cinque, di razza, con l'Historia di Sia

Una cammera di panni quattro, di razza, con cavalli

Una cammera di panni quattro, di razza, del Testamento Vecchio

Cinque pannetti di razza per sopraporte

Undeci panni di razza di boscaglia

Otto panni di razza, più novi, di boscaglia

Sei pannetti di razza di boscaglia, di più sorte

Un tappeto di lana grande, da ponere in terra

Quattro altri mezzi tappeti da ponere in terra

Panni di arazzo nuovi

Otto con l'Historia di Alessandro Magno, con fodera

Otto con l'Historia di Achille, con fodera

Otto senza fodera, dell'Historia o favola di Circe, fra grandi e piccoli, e due di essi in una parte rotti

