

Sobre el quinto marqués de Villafranca, Camillo y Giulio Cesare Procaccini

Joan Bosch Ballbona

Universitat de Girona. Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural
joan.boschb@udg.edu

RESUMEN

Una vez reveladas nuevas bases documentales para la recomposición de las colecciones pictóricas de don Pedro de Toledo, quinto marqués de Villafranca, y, en particular, de las series pictóricas de la Vida de la Virgen y de la Pasión de Cristo, de Camillo y Giulio Cesare Procaccini, respectivamente, el artículo propone incorporar una inédita *Calle de la Amargura* a la segunda y comenzar a delimitar la primera a partir de *La Visitación de la Virgen*, del Blanton Museum of Austin; *La Presentación de la Virgen en el Templo*, del Museo del Prado, y la *Adoración de los pastores* y los *Desposorios de la Virgen*, actualmente en el mercado de antigüedades. Además, por vez primera se vincula al grupo de los Procaccini de don Pedro de Toledo, quinto marqués de Villafranca, el *Éxtasis de la Magdalena* de Giulio Cesare, exhibido en la National Gallery of Art de Washington.

Palabras clave:

Camillo Procaccini; Giulio Cesare Procaccini; Pedro de Toledo Osorio; Blanton Museum of Austin; Museo del Prado; National Gallery of Art de Washington

ABSTRACT

On the 5th Marquis of Villafranca, Camillo and Giulio Cesare Procaccini

After revealing new documentary sources to recompose the pictorial collections belonging to Pedro de Toledo, the 5th Marquis of Villafranca, and particularly to reunite Camillo and Giulio Cesare Procaccini's pictorial series of the Life of the Virgin and the Passion of Christ, respectively, this article proposes incorporating the hitherto unknown *Way to Calvary* to the second series and begins to delineate the first series beginning with *The Visitation of the Virgin* at the Blanton Museum of Art in Austin, Texas, *The Presentation of the Virgin Mary* at the Prado Museum of Madrid and *The Adoration of the Shepherds* and *Marriage of the Virgin* currently in the art market. Moreover, for the first time, the Procaccini collection belonging to Don Pedro de Toledo is linked to *The Ecstasy of the Magdalen* by Giulio Cesare exhibited at the National Gallery of Art in Washington.

Keywords:

Camillo Procaccini; Giulio Cesare Procaccini; Pedro de Toledo Osorio; Blanton Museum of Austin; Prado Museum; National Gallery of Art of Washington

Ha pasado algún tiempo desde que, en agosto de 2011, avancé mi intención de investigar la conexión entre diversas indicaciones contenidas en los inventarios de don Pedro de Toledo (1557-1627) y sus descendientes hasta el siglo XIX y un grupo de pinturas de Camillo (ca. 1555-1629) y Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) conservadas en colecciones públicas y privadas de Europa y de EE. UU., empezando por una serie dispersa de cuadros de la Pasión de Cristo y por una espléndida *Transfiguración* de la iglesia de Saint James en Whitehaven (Cumbria, Inglaterra)¹. Sin embargo, la reciente publicación de un importante estudio de Odette D'Albo sobre el mismo tema, impulsado por referencias documentales que di a conocer en mi trabajo «Retazos del sueño tardorrenacentista de don Pedro de Toledo»², me obliga, creo, a redimensionar los propósitos iniciales y a presentar unas conclusiones que, tal vez, tomaban forma demasiado lentamente mientras intentaba ver las obras involucradas y esclarecer la secuencia de su transmisión en las residencias de los Villafranca, básicamente a través de los inventarios conservados en el Archivo General de la Fundación Casa de Medina Sidonia (AGFCMS) relativos a los marqueses de Villafranca, y en especial los de aquellos que enlazaron con la casa de Medina Sidonia —e incluso con la de los Alba— a partir del último cuarto del siglo XVIII³.

Uno no pensaba que un tema que poco a poco estaba sacando a la luz —el de las colecciones artísticas de don Pedro— acabaría despertando un interés tan grande e inmediato en otros investigadores. Entre otras cuestiones, debo decir que mi investigación sobre los Procaccini de don Pedro de Toledo no quería contentarse con la certificación del vínculo entre las obras de la serie

pasionista y Giulio Cesare —ya casi conseguida en los estudios de Hugh Brigstocke, como advertiré al final del estudio—. Intentaba ir más lejos. Por una parte, mediante la atribución al grupo pasionista de un *Camino del Calvario* inédito y conservado hasta hace muy poco —julio de 2015— en las coordenadas de los Villafranca. Y, por otra, a través del desvelamiento de que entre los encargos de don Pedro en Milán durante su estancia en la ciudad como gobernador general entre septiembre de 1615 y el año 1619, se encontraba también una bella serie sobre la vida de la Virgen elaborada por Camillo Procaccini⁴. Finalmente, dada la vastedad y la variedad de tipologías documentales del fondo de la casa de Toledo conservado en el archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia, era esperable que una investigación paciente permitiese precisar algo más el contacto entre el marqués y los pintores, así como poder seguir con algún detalle la desmembración de ambas series y los avatares de algunos de los cuadros hasta la actualidad.

La Pasión de Giulio Cesare

Para empezar, debo recuperar el hilo de la noticia documental acreditativa de que, en 1624, el quinto marqués de Villafranca poseía, al menos, treinta y seis obras del «Procaccin» en su residencia madrileña de la calle de Don Pedro —en la última parte del estudio descubriremos que fueron bastantes más—. En «la galería», se encontraban «doce cuadros grandes de la vida de Nuestra Señora del Procachin» y «siete quadros grandes de la vida de san Carlos del Procachin», además de «ochenta y ocho Retratos de enperadores y otras personas ylustres de medio cuerpo» y de «dos quadros del credo con su cornisa»,

de los cuales no se indica autoría, aunque sabemos que los «enperadores» eran obra de Wenzel Cobergher. «En el salón», colgaban, entre más lienzos con temas del «Credo» y «de Caín y Abel», sin indicación de autor, «trece quadros grandes de la Pasión de Nuestro Señor del Procachin», «otro quadro grande del nacimiento de nuestro señor del mismo Procachin», «otro de la adoración de los reyes del tamaño de los de arriba y de la misma mano», «otro de la disputa con los doctores en el templo de la misma mano y de la mano de los de atrás» y «otro de la misma mano y del tamaño de los de atrás de dos niños en el suelo y dos en el ayre» (figura 1)⁵.

Una vez conocida esta noticia, para alguien familiarizado con la obra de Giulio Cesare Procaccini y la gestión historiográfica de su catálogo, resultaba bastante elemental sostener la conexión de esos «trece quadros grandes de la Pasión de Nuestro Señor del Procachin» con una serie de seis lienzos de tal temática esparcidos en diversas colecciones y museos que tienen en común unas dimensiones similares (210/220-140/150 cm), que suelen estar firmados con las iniciales del pintor («G.C.P.») y que presentan un parecido historial de entrada en el mercado del arte a mediados del siglo XIX y de ingreso en importantes casas de antigüedades y de colecciones públicas a partir del último tercio del siglo XX. Sobre todo, una vez divulgada una nota ulterior de archivo encontrada en una carta de Fabio Visconti Borromeo, de Milán, a Giovan Carlo Doria, de Génova, fechada en el 31 de enero de 1616:

Ill.mo S.r Oss.mo,

Son'stato dal Procaccino a vedere alcuni quadretti qual va parechiando per V.S. et alla venuta mia dice saranno pronti. Da questo S.r Governatore ha avuto carico di pingere in quadri grandi la vitta di Nostro S.re et si ricorda servitore de V.S. Dal Morazzoni gli ho mandato Giulio solo a posta, quall ancora non è ritornato per havere alcuni de'suoi quadri et di saperlo se sarà possibile al venir costì. Et intanto ch'io venghi a servirla che seguirà in breve piacendo a Dio; finisco col basciare le mani, com'anco faccio alla S.ra D. Veronica et S.r Agostino⁶.

Claro que, en este caso, ha sido fundamental el esclarecimiento de la identidad de aquel «S.r Governatore», puesto que no se trataba del marqués de la Hinojosa, como supuso V. Farina al publicarla, que así habría quedado vinculado «alle sei Scene della Passione» del maestro, originariamente «in serie ed attualmente divise tra vari musei, di cui non si conosce ancora l'antica collocazione, ma che sono concordemente data-



Figura 1.
AGFCMS. Villafranca, leg. 4885, detalle del folio 24r.º.

te tra el 1615 ed entro el 1620, e dunque ricollegabili per soggetto e cronología ai dipinti di cui fa menzione il documento», sino de don Pedro de Toledo, que ostentaba el cargo desde el otoño anterior, como aclara certeramente Odette D'Albo⁷.

La serie se había aglutinado poco a poco, ajena a cualquier base documental, a partir del momento en que Marco Valsecchi propuso que *La coronación de espinas*, de la Graves Art Gallery de Sheffield (217,8 x 147,3 cm), y *La elevación de la cruz*, de la Scottish National Gallery, podrían considerarse *pendants*, «in unico luogo, cappella o presbiterio», «data la concordanza delle misure e la sequenza degli episodi»⁸, y que Nancy W. Neilson (1972) acercaba ambas al *Ecce Homo* del Dallas Museum of Fine Arts (258 x 166 cm), y a la que ella llamaba, por error, *Camino del Calvario*. Como ha señalado toda la

historiografía posterior, en realidad, se trataba de una representación de «La captura de Cristo» que la autora conocía por una fotografía del fondo de la Witt Library y de la que solo nos cuenta que se encontraba en «the London art market before the Second World War»⁹.

Tales propuestas, que, en el caso de la de Neilson, incluían una acertada hipótesis de datación para el grupo en «the second half of the second decade» del siglo XVII, fueron bien acogidas por los demás expertos en el pintor boloñés enraizado en Milán. Así, los cuadros de Sheffield y Edimburgo ya se presentaron juntos en la exposición «Lombard Paintings c. 1595-c. 1630», en Birmingham (1974), quizá para poner a prueba la hipótesis¹⁰. Mientras, en el catálogo *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland* (1978), Hugh Brigstocke, además de destacar que, en el dorso de *La elevación de la Cruz*, se encuentra una «old and illegible inscription on the back of the original canvas, possibly in Spanish», aceptaba la conexión de ambas con la *Captura de Cristo* que estuvo en posesión de Tomás Harris en Londres en 1937 y que, más adelante, fue exportada a España, donde «it was last seen in 1945» (en la exposición «El arte en la Pasión de Nuestro Señor»)¹¹. Para él, la similitud entre ellas «raises the possibility that all three pictures might have formed part of a more extensive series of scenes from the Passion of Christ», añadiendo que «This hypothesis gains some strength from the surprisingly numerous references to large scale pictures of scenes from the Passion by Giulio Cesare Procaccini in England during the nineteenth century»¹², a donde habrían llegado «from a suppressed monastery following the Napoleonic wars»¹³. Sin embargo, este conservador escocés cuestionaba el vínculo del *Ecce Homo* de Dallas, mayor que los demás, que él prefería conectar con las colecciones de Gian Carlo Doria¹⁴.

En 1985, J. Bober añadió una quinta pieza al debate: la *Flagelación de Cristo*, del Museum of Fine Arts de Boston (216,6 x 148,8 cm), aunque en su caso no la imaginaba como parte de una serie pasionista. Prefería pensarla como una de las dos pinturas que decorarían los laterales de una hipotética capilla dedicada a la Veracruz presidida por la *Elevación de la Cruz* de Edimburgo:

Neither does Boston *Flagellation* seem to have been conceived as an isolated work, its subject excerpted from the venerable cycle evidently familiar to the artist. A *Mocking of Christ* by Procaccini himself, identified only in 1970 and since in the Graves Art Gallery, Sheffield, is surely the pendant to the new

Boston painting [...] perhaps as the lateral canvases in a relatively deep chapel¹⁵.

Las últimas incorporaciones al grupo se deben al persistente Hugh Brigstocke, que vinculaba una *Piedad* (214,6 x 147,3 cm), ya noticiada por Fernanda Wittgens, «which recently reappeared on the Milan art market», y a Odette D'Albo, que acierta de lleno al incluir el maravilloso cuadro *La oración en el huerto* del Museo del Prado, una obra de 216 x 147 cm, firmado «G.C.P.», ya publicado por Alfonso Emilio Pérez Sánchez, que indicaba su procedencia de la colección de los vizcondes de Roda, los cuales pudieron adquirirlo a partir de 1821-1823, como veremos al final de este estudio¹⁶.

La Calle de la Amargura y otras obras de Giulio Cesare Procaccini

Por lo tanto, para una recomposición ideal de la serie de los «trece cuadros grandes de la Pasión de Nuestro Señor del Procachin», faltarían seis por identificar. No me ilusiono con ello, puesto que, a pesar de que el tema ha ido tomando una forma tan prometedora, supongo que el tiempo también habrá hecho algún estrago. De hecho, ahora me conformo con añadir una nueva tesela al mosaico, tan bella como las demás, la octava de aquella formidable empresa en Milán, dotada incluso de un encanto especial, disipado hace muy pocos meses: el de ser la pintura que se mantuvo por más tiempo en las coordenadas de la casa de Villafranca, ya que, hasta julio de 2015, permaneció en las residencias conectadas a la saga. Tal vez por ello se trata de la tela mejor documentada del grupo. Me refiero a la *Calle de la Amargura* —o *Cristo con la cruz auestas*, si queremos mantenernos en la intitolación que la ha acompañado en su salida al mercado de la mano de la firma Christie's de Londres (figura 2)¹⁷—. Y, obviamente, cumple con cualquiera de los «indicadores» que han servido a la historiografía citada para reconstruir el ciclo antes de que se dieran a conocer las bases documentales que aquí se enrobustecen: la temática, las dimensiones (247,2 x 147,5 cm) y la firma anagramática «G.C.P.», justo debajo del pie izquierdo de Jesús.

La pintura es espléndida, imponente, y mantiene una coherencia absoluta con las demás del ciclo, de manera que, incluso sin datos documentales, habría acabado integrada en él de haber tenido una mayor visibilidad. Bastaría compararla con *La captura de Cristo* —o *El beso de Judas*—, actualmente en una colección privada tras su última venta en 2005¹⁸. Ahora, la narración avanza hacia la izquierda del espectador, pero continúa

teniendo su núcleo y su poderoso centro de atracción visual en el profundo carmesí de la túnica de Cristo. Y la escenografía sigue siendo muy parecida: se reduce al grupo de personajes apiñados en torno a Jesús, que ocupan toda la superficie del lienzo. Es así en cualquiera de los otros cuadros de la serie. Excepto en el *Ecce Homo* de Dallas, en vano buscaremos en ellos indicaciones naturales o arquitecturas solemnes. El pintor concibe sus historias como si de un escultor se tratara, narrando solo mediante los cuerpos monumentales, agitados y tensos, mostrados en los primeros planos, como si pintase en altorrelieve¹⁹. De manera que, como ocurre en otras creaciones del autor, todo indicio de paisaje o de descripción ambiental tiende a desaparecer. Tan solo el esbirro y el soldado con armadura y morrión del flanco izquierdo sugieren que la dolorosa comitiva se encuentra en un camino pendiente y arduo.

La sentimentalidad y el despliegue de emociones es parecido al de la *Captura*. En los dos lienzos, Cristo avanza entre improperios y agresiones, custodiado por rudos esbirros. Pero, a diferencia de la escena en Getsemaní o de *La elevación de la Cruz*, de Edimburgo, en esta *Calle de la Amargura* aparece desolado. Esta vez, su mirada no encuentra el consuelo del Padre al que se encomienda, entregado, en el huerto de los olivos ni el de María en *La elevación*, a quien todavía puede hablar mientras a él lo izan en la cruz y a ella la apartan agresivamente. Ahora sus ojos exhaustos no encuentran consuelo alguno, solo la imagen de la subida que conduce a la cima donde será sacrificado. María y Juan han quedado atrás, desconsolados.

Ciertamente, el cuadro es el más oscuro de lo conocido del ciclo, incluso han desaparecido los atenuados resplandores de las antorchas que destacan el rostro de Cristo en *La captura*, o su cuerpo y el rostro de María en *La elevación de la Cruz*. Únicamente hay un pequeño sector, sobre la cabeza del Cireneo (?), que permite atisbar que el anochecer se volverá tenebroso y cancelará el pequeño espacio del cuadro que aún ofrece el rastro de la última luz del día. Las caras quedan en una penumbra granulada que desvanece las formas, incluso la del dorado cabello rizado del san Juan. Todo el aparato cromático, imaginativo, sutil y delicadísimo queda muy atenuado en torno al espléndido rojo de la túnica, y solo en la vestimenta del esbirro que cierra el flanco derecho del cuadro se atisba una combinación algo más cálida y variada, un gris que se atreve a nacarse y un pálido verde al cual la luz hace dudar entre dorarse o virar hacia el turquesa.

Como los demás Procaccini adquiridos en Milán, el cuadro pasaría al palacio de los marqueses de Villafranca en Madrid, en la actual calle de Don Pedro, del barrio de San Andrés.



Figura 2.
Giulio Cesare PROCACCINI. *Calle de la Amargura*. Fotografía Christie's Images Limited («Christie's»). © Christie's Images Limited 2016.

Dicha residencia se encuentra en un solar delimitado por las calles de Don Pedro, Redondilla, Mancebos y Puerta de Moros, tocantes a lo que fue la muralla medieval y que hoy es la sede de la Real Academia de Ingeniería. Pedro de Toledo adquirió los solares y las casas preexistentes mediante venta judicial el 12 de agosto de 1608 por 17.000 ducados en un espacio muy próximo al caserón de los Lasso, que, en 1610, será adquirido por la casa del Infantado para fijar su primera residencia madrileña, y seguidamente encargó la construcción del caserón a Juan de Pedrosa a partir de 1612. Sin embargo, la edificación de un palacio propiamente dicho deberá esperar al siglo XVIII (1717-1734), coincidiendo con la instalación definitiva de los Villafranca en la Corte en época del octavo marqués, don Fadrique de Toledo Osorio. Los marqueses serían sus propietarios hasta 1876²⁰.

*Pinturas requiridas tomadas por D^o Za-
carias Velázquez Profesor de las Nobles
Artes pintadas por A. Procaccini*

Capite atado a la columna.	1.000
Otro qd qd	1.000
La oración de S ^o Pedro	2.000
Capite crucificado	2.000
Crucifixión del Señor	800
Otro Capite crucificado de unido	2.000
La Cena del Señor	2.000
La huida de Egipto	500
La Visitación de S ^o Gabriel	800
El Ecce homo	1.000
La presentación en el templo	1.500
La Magdalena	2.000
La Muerte de Abel	2.000
La Ascension del Señor	1.500
La Anunciación de S ^o M ^o	1.500
Capite en la Calle de la Amargura	3.000
Capite de unida de los Profetas	3.000
La purificación de Nuestra Señora	800
La Ascension de Nuestra Señora	3.000
+ Cristo en el Monte S ^o	1.500
+ Visitación de S ^o Gabriel	1.500
+ Desposicion de Nuestra Señora	1.500
+ Descendimiento del Señor	2.000
+ Bautismo de Nuestro Señor	2.000
+ Aparicion de Nuestro Señor a los Ap ^o s	3.000

Figura 3.
AGFCMS, leg. 5396. Tasación de los Procaccini del decimosegundo marqués de Villafranca
efectuado por Zacarías González Velázquez (detalle).

Era allí donde los encontraba, «en la galería», «en el salón» y en la «capilla», el ya citado inventario de 1624 y la tasación del año 1627 llevada a cabo por los pintores Julián González y Simón Bourquin, que valoraron «diez y ocho quadros de la vida de Nuestro Señor Jhesu Christo a 200 ducados cada uno [2.200 reales], monta 39.600 reales», «doce quadros de la vida de Nuestra Señora a çient ducados [1.100 reales] cada uno monta 13.200 reales», y los «quarenta y quatro quadros de la vida de san Carlos a quatroçientos reales monta 17.600 reales» y la «guirnalda de flores con una Nuestra Señora, en Niño y dos angeles a los lados en 5.500 reales» —el mismo valor que la entrada consecutiva, el *Ecce Omo del Teçiano*²¹.

Y fue allí donde empezaría el desmembramiento de las series pictóricas de los Procaccini, la

de la Pasión de Giulio Cesare, pero también la de la Vida de la Virgen de Camillo, y la de la Vida de San Carlos, a las que me referiré más adelante, mediante la gran almoneda de 1636 registrada en el «Borrador de Ventas des de 10 de Marzo 1636», que consigna ventas producidas hasta el 3 de diciembre de 1639²². Por desgracia, no estamos en condiciones de interpretar al detalle un registro documental tan decisivo, ya que las salidas se consignan en forma de lotes identificados con unas cifras —por ejemplo: «n^o 19-13-53 Pinturas: 880»—. Solo unas pocas obras escapan a esta norma e indican el título de la obra, y por fortuna una de ellas se refiere a un formidable cuadro de Giulio Cesare que hoy conserva el Museo del Prado, la «Guirnalda con la Virgen, el Niño y dos ángeles», identificable con el lote 33 de la almoneda: «una imagen de Nuestra Señora quadro pequeño con un niño desnudo entre flores original del Parmesano», y con la «grinalda de flores con una Nuestra Señora, el Niño y dos angeles a los lados» que se tasó en 5.500 reales en 1627²³. Justamente, el 6 de mayo de 1636, don Jerónimo de Aguilar, el administrador de Juan Alfonso Enríquez de Cabrera y Colonna (1600-1647), tanteaba esa «imagen de Nuestra Señora cuadro pequeño con un niño desnudo entre flores original del pamesano tasado en 1.100 reales que le llevó para que le viese el Almirante», pero acabó devolviéndola, al menos en primera instancia. Pero, en general, el contenido de cada lote es imposible de descifrar. Necesitaríamos la lista con la correspondencia entre esa cifra y el título de los cuadros. Dado que, de momento no he conseguido localizarla, por ahora no consigo ir más allá de la sugestión que provocan las identidades de algunos de los compradores (la Corte, el agente del almirante de Castilla, don Lorenzo de Miranda embajador de Mesina, el pintor Antonio Pereda, el duque de Pastrana, etc.) y, particularmente, la de don Luis de Haro, sexto marqués de Carpio, ya que pudo haber comprado un noveno cuadro de la serie «de dos varas y media de alto», el de la *Crucifixión*, que más adelante pasó a las colecciones de la Casa de Alba en el palacio de Liria²⁴.

A pesar de esta dificultad, hoy podemos estar seguros de que los marqueses de Villafranca conservaron durante dos siglos una parte substancial de lo que ellos mismos llamaron sus «Procaccini». Aunque entre 1773 y 1778, en el testamento e inventario del décimo marqués de Villafranca, Antonio Álvarez de Toledo, que incluye tasación de Mariano Salvador Maella, solo encontremos «Seis pinturas de la Vida de Christo de dos varas y algo más de alto, con sus medias cañas» y «la Cena de Cristo de dos varas y media de largo y dos varas escasas de alto»²⁵, Antonio Ponz era testigo de que, en realidad: «El Marqués de Vi-

llafranca tiene una colección de quadros grandes, que representan asuntos de Jesu Christo, Nuestra Señora, y otros Santos. Son obras de mérito, y atestiguan que su autor Julio Cesar Procaccini había estudiado en las de los mejores maestros de Italia, particularmente en las del Correggio»²⁶.

Será algo que demostrará de manera diáfana y reveladora el detallado inventario completo de los bienes de Francisco de Borja Álvarez de Toledo, el decimosegundo marqués de Villafranca y decimosexto duque de Medina Sidonia, fallecido en 1821, redactado en diversas fases entre 1821 y 1823. Contiene apartados particulares dedicados a la llamada «Colección de Brocaccini» (*sic*) o a las «Pinturas originales De Procachine». En realidad se trata de cuatro relaciones que presentan algunas discrepancias entre sí, en los títulos y en el valor de ventas y valoraciones²⁷. Tal vez la más fiable sea la correspondiente a la tasación efectuada por el pintor Zacarías González Velázquez (figura 3):

Pinturas originales tasadas por Dn. Zacarias Velazquez profesor de las Nobles Artes, pintadas por Brocachini: Cristo atado a la columna 3000 / Otro id. id. 3000 / La negación de Sn Pedro 2000 / Cristo resucitado 2000 / Circuncisión del señor 800 / Otro Cristo resucitado desnudo 2000 / La cena del Señor 3000 / La huida a Egipto 500 / La Visitacion de Sta Ysabel 800 / Un Ecce Homo 1000 / La presentación de Ntra. Sra. 1500 / La Magdalena 2000 / La muerte de Abel 2000 / La Ascensión del Señor 1500 / La Anunciación de N^a S^a 1500 / Cristo en la calle de la Amargura 3.000 / Cristo adorado de los profetas 3000 / La purificación de Ntra Sra. 800 / La prisión de Jesu Cristo 3000 / Moyses en el Monte Tabor 1500 / Visitacion de Sta Ysabel 1500 / Desposorios de Ntra Sra 1500 / Descendimiento del Sr 2000 / Bautismo de Jesu Cristo 2000 / Aparicion de Jesu Cristo a los Apostoles 3000 / La Elevacion de Cristo en la Cruz 3000 / El Nacimiento del Señor 3000 / La confortación de Cristo en Getsemaní 3000 / La Caridad pintura en lienzo mal tratada 2000 / [...] nota: Cristo en los brazos de su Madre de Brocaccini en 2000 r.²⁸.

Esta nueva fuente aporta el contenido de una parte substancial de los lienzos que habría adquirido don Pedro en los talleres de Giulio Cesare, en Milán, pero también de Camillo —lo veremos en seguida—. Por otra parte, indica que la *Adoración de los Reyes* («Un quadro grande con la Adoración de los Reyes»), probablemente de Giulio Cesare Procaccini, decoraba el altar del «Oratorio de la casa del Exmo Sr

Marques de Villafranca», y demuestra que los cuadros con las evocaciones de los milagros de S. Carlos Borromeo ya no formaban parte del alhajamiento de los palacios de los Villafranca, pero también que la mayoría de sus Procaccini abandonaron esos espacios entre 1821 y 1823.

En efecto, al final del cuaderno dedicado a los bienes muebles de las residencias madrileñas de los Villafranca-Medina Sidonia, se repite el elenco de los cuadros, ahora con el decisivo añadido de la expresión «se vendió / vendido/a», que certifica que, a partir de entonces, en lo que respecta a los Procaccini, solo quedaron en poder de la familia la «Anunciación de N^a S^a», «La huida a Egipto», el «Cristo en la calle de la Amargura», que he presentado hace poco, y el «Cristo adorado de los profetas Reyes». Estas se acompañaban de una letra «M» o la expresión «Sr. Marqués», que supongo referidas al hecho de que permanecieron en manos de los Villafranca (apéndice documental)²⁹.

Así pues, es indiscutible que fue entonces cuando los Villafranca se desprendieron de la mayoría de sus Procaccini, comenzando por las siete obras indicadas en la «Razon de los muebles y efectos que se han inventariado, con espresion de su tasación y valor en que se han vendido»:

13. Los desposorios muy maltratado 320 / 16. El Descendimiento 300 / 24. La Magdalena en un grupo de ángeles 1000 / 29. La negación de san Pedro 400 / 35. La Anunciación 180 / 36. La huida a Egipto 500 / 51. El nacimiento de la Virgen maltratada 800 / 52. La Presentación de Nuestra Sra en el templo 1000 / 56. El transito de la Virgen 1000³⁰.

Y, seguidamente, de piezas tan emblemáticas como, por limitarme a las integradas en el debate sobre la serie de la Pasión de Cristo, la *Coronación de espinas*, de Sheffield —citado como *Prisión de Jesu Cristo* (?)—; *La elevación de Cristo en la Cruz*, de Edimburgo, y *La confortación de Cristo en Getsemaní*, del Prado.

Sabemos que, entre los compradores, figuró el embajador de Rusia, que, el 3 de mayo de 1821, compraba «*La elevación de Cristo en la cruz* 3000», «*La Magdalena por Brocachina* 2000» y un «*Nacimiento del Sr.* 3000», además de un retrato de «El Duque de Alba Dn Fernando y su hija 100», «Una Magdalena en tabla de media vara de alto por Palomino 200», «Un retrato del Conde Duque de Olivares en caballo blanco y lienzo de vara y media alto 1000», un «Carlos 2º por Carreño 250» y «Una tabla que sirvió de cubierta a un piano historia de Paris en 100»³¹.

Por todo ello, cuando años más tarde leamos el «Inventario razonado de los efectos y menaje

[...] de la casa secuestrada del Excelentísimo señor Marqués de Villafranca en la calle de don Pedro numº. 8» de 1845, aun reconociendo que pueda tratarse de una lista parcial, veremos que solo quedaba allí: «Idem. Un quadro al olio grande de la cruz a cuestras con marco blanco y dorado»³². Es decir, nuestra *Calle de la Amargura*, que, en enero de 1867, seguimos encontrando entre los bienes de Pedro Alcántara Álvarez de Toledo, decimotercero marqués de Villafranca y duque de Medina Sidonia, junto a otros tres Procaccini:

Dos cuadros del tamaño de dos metros y quince centímetros de alto por ciento cuarenta y tres de ancho con marcos blancos y filete dorado que representan el uno a San Pedro Advíncula, y el otro la calle de la Amargura, pintados en lienzo y firmados G.C.P. de la escuela florentina, tasados en dos mil escudos / 109. Un cuadro pintado en lienzo que representa la Adoración de los Santos Reyes del tamaño de dos metros quince centímetros de alto por ciento cuarenta y tres de ancho firmado G.C.P. de escuela florentina con marco dorado tasado en seiscientos escudos / [...] 122. Otro cuadro pintado en lienzo del tamaño de dos metros y quince centímetros de alto por ciento cuarenta de ancho que representa la Coronación de la Virgen, con marco blanco, tasado en la cantidad de cien escudos³³.

Estos tres últimos Procaccini habían sido objeto de un intento de venta en 1845 que los llevó a París junto con otras pinturas del marqués de Villafranca vinculadas a las herencias del ducado de Medina Sidonia, unos Teniers (Historias de Armas de los Montcada) y unos trabajos de Claudio Coello, Luca Giordano, Van Loo (un retrato de Felipe V), Zurbarán, Juan Van der Hamen, Tintoretto, Goya, etc.:

Dos cuadros del tamaño de dos metros y quince centímetros de alto, por ciento cuarenta y tres de ancho, con marcos blancos y filete dorado que representan, el uno, a S. Pedro advíncula y el otro la calle de la Amargura, pintados en lienzo y firmados G.C.P. de la escuela florentina tasados en dos mil escudos / Un cuadro pintado en lienzo que representa la Adoración de los Santos Reyes, del tamaño de dos metros quince centímetros de alto, por ciento cuarenta y tres de ancho, firmado G.C.P. de escuela florentina, con marco dorado, tasado en seiscientos escudos³⁴.

Es evidente que, por lo que respecta a *La calle de la Amargura*, la venta no prosperó y que la obra permanecería en los ambientes de

la casa de Villafranca hasta el año 2015, cuando figuraba en el castillo de Villafranca del Bierzo, propiedad de los descendientes del tercer conde de Peña Ramiro, una rama nobiliaria salida del gran tronco Medina Sidonia-Villafranca, a partir, seguramente, de alguno de los matrimonios entre la casa de los Caro, marqueses de la Romana, y la de los Medina Sidonia y marqueses de Villafranca; bien el de Pedro Caro y Salas, cuarto marqués de la Romana, y Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox, padres de Joaquín Caro y Álvarez de Toledo, primer conde de Peña Ramiro; o bien el de la hija de estos, Rosalía Caro y Álvarez de Toledo, con José Álvarez de Toledo y Silva, decimotercero duque de Medina Sidonia y decimocuarto marqués de Villafranca.

La Vida de la Virgen, de Camillo Procaccini

A pesar de estas novedades, mi investigación sobre los Procaccini de don Pedro de Toledo no podía contentarse con certificar y robustecer el vínculo entre las obras de la serie pasionista y Giulio Cesare. Ni tan siquiera con la clarificación de algunos de sus avatares tras el fallecimiento del quinto marqués. Y menos tras la localización de otro documento relevante de los Villafranca. Se trata de la evidencia de que la historia de los Procaccini de don Pedro comenzó algunos años antes de las entradas que publiqué hace un tiempo, correspondientes al inventario de 1624³⁵.

Como era de esperar, lo hacía justo durante la estancia del marqués en Milán, en una entrada de sus libros de cuentas, la llamada «Quenta del señor Marques de Caravazzo de lo que a gastado en servicio del señor don Pedro de Toledo en brocado, telas de oro, terciopelo, paño, pasamanos de oro y otras cosas y recaudos», que clarifica algo que intuíamos: que el marqués adquiriría tanto obra de Giulio Cesare como de Camillo durante su estancia en la ciudad como gobernador general entre septiembre de 1615 y el año 1618:

Item a Julio Cesar Penachin pintor Mil y ducientas libras a buena q[uen]ta de los cuadros q[ue] para servicio de su Ex[celen]cia haze los quales se le an cargado / A Camilo Penachin pintor se le dieron otras mil y docientas libras es por la d[ic]ha razón y q[uen]ta los quales le estan cargados [...] A Carlos Constancio Carmona Mil Ciento y Ochenta y dos libras por diez cuadros que de él se compraron para su excelencia [en el margen: «que quadros: uno de Cayn y Abel 40, una Judiq 40, un Salvador de Tinº, un eze homo de Penachin 17, seis países diferentes

53. Suma 197 x 6 / 1182»] (la moneda son ducatonos de Milán a seis libras, 12 sueldos y tres dineros)³⁶.

A mi parecer, esta nueva información ha de ejercer sobre el estudio de Camillo Procaccini un efecto muy parecido al impacto que la investigación sobre la serie de la Pasión ha ido teniendo en el del arte de su hermano menor, si bien esta vez el procedimiento de reconstrucción procede en orden inverso, desde una valiosa nota de archivo que, a juzgar por las cantidades indicadas, revelaría que Camillo participó en los encargos de don Pedro tanto como Giulio Cesare —una impresión que podría variar si se tratara de pagos parciales—, y tanto como «Carlo Constancio Carmona», el intermediario que proporcionó el resto de los cuadros, entre los cuales había otro *Ecce Homo* de los Procaccini —sin más especificaciones.

Señalada esta particularidad, el método de trabajo a seguir es idéntico al que presenciamos con respecto al ciclo de la Pasión, dado que, en el repertorio conocido de Camillo Procaccini, hay algunas obras que podrían vincularse a la compra milanesa: intentar conectar trabajos conservados de atribución clara, de una de las temáticas indicadas en la documentación y de unas dimensiones parecidas a las de los integrantes de la serie sobre la pasión de Cristo y a las citadas en los inventarios decimonónicos, los conocidos «8 pies de alto y 5 pies ancho». Y a poder ser de procedencia incierta antes de emerger en el mercado del arte, con la diferencia de que, hasta ahora mismo, la historiografía nunca había conjugado el nombre de Camillo con el de don Pedro de Toledo Osorio.

Para empezar una tarea que aquí no podré completar, un punto de partida óptimo es el catálogo de pintura italiana en España de Alfonso Emilio Pérez Sánchez, el mismo que, entre otras obras, notaba la existencia en España del *Beso de Judas*, de Giulio Cesare Procaccini; daba la noticia de la existencia de *La Oración del huerto*, de la colección de los vizcondes de Roda que acabaría comprando el Museo del Prado, y revelaba la de *La Presentación del hijo de Dios* (216 x 146 cm), de Camillo en la colección Madrazo, «con indicación de proceder de los Marqueses de Villafranca» (figura 4)³⁷. Se trata de la obra que hace poco ha adquirido el Museo del Prado y que pudo haber formado parte de la tercera de las series de los Procaccini indicadas en el inventario de 1624, aquella de los «doce cuadros grandes de la vida de Nuestra Señora del Procachin», integrada, creo (vuelvo a las listas de cuadros de 1821-1823), por *El nacimiento de la Virgen*, *Los Desposorios*, *La Purificación*, *La Anunciación*, *La Visitación*, *El Nacimiento de Jesús*, *La adora-*



Figura 4. Camillo PROCACCINI. *La Presentación del hijo de Dios*. Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

ción de los Reyes, *La huida a Egipto*, *La Circuncisión de Cristo*, *La disputa con los doctores*, *El tránsito de la Virgen* y *La Asunción*.

La hipótesis de que las obras señaladas por Pérez Sánchez en las entradas que dedicó a los dos hermanos pintores se desgajaran de ambas series es muy convincente y sugiere que el pago (o los pagos) a Camillo Procaccini estaría relacionado con su elaboración, quedando para Giulio Cesare la temática de la Pasión y, tal vez, la mayoría de las demás pinturas que han ido apareciendo en este artículo, incluidos los «siete quadros grandes de la vida de san Carlos del Procachin», dos de los cuales conocía Pérez Sánchez que los vio en la Casa de Alba y en el Museo de Valencia: dos milagros de san Carlos Borromeo, copias de los *quadroni* de la catedral de Milán. El primero, conservado en el palacio de Liria de Madrid, era una «copia de buena calidad de uno de los grandes lienzos



Figura 5.
Camillo PROCACCINI. *Visitación de la Virgen*. Blanton Museum of Art. The University of Texas at Austin. Purchase through the generosity of Suzan and Julius Glickman, M.K. Hage Jr., Derek Johns, Lawrence Lawver, Susan Thomas, Julia Wilkinson and Jimmy and Jessica Younger, 2005. Photo by Rick Hall.



Figura 6.
Camillo PROCACCINI. *Adoración de los pastores*. Fotografía: Fundación Federico Zeri. Università di Bologna.

de la catedral de Milán. Hasta hace pensar en una reducción de propia mano del artista»; mientras que el segundo, *La curación milagrosa de Margarita Vertua por San Carlos Borromeo* (112 x 163 cm), sería una «copia de mediana calidad del cuadro de Cerano de la catedral de Milán». La relación del primero —al menos— con don Pedro de Toledo encontraría un refuerzo decisivo en el hecho, también documentado, de que el marqués solicitara del capítulo de la catedral de Milán una autorización para que un pintor no identificado copiase los cuadros con los milagros de san Carlos Borromeo³⁸.

Esta hipótesis, ya intuida por Andrés Úbeda en el momento de la adquisición de la *Presentación en el Templo* del Museo del Prado, permitiría enlazar los avatares de esta con una *Visitación* (figura 5), de dimensiones parecidas (213 x 146 cm) y atribución diáfana a Camillo Procaccini exhibida hoy en el Blanton Museum of Art de Austin (EE. UU.), que la adquirió en el año 2005³⁹; con *Los desposorios de la Virgen y san José* y que actualmente está en venta en el

mercado anticuario español (220 x 157 cm)⁴⁰; y con una *Adoración de los pastores* (220 x 145 cm) (figura 6) que conozco de una antigua catalogación de la Fundación Federico Zeri y por su subasta de la firma Farsetti Arte en Prato en el año 2002⁴¹. A día de hoy, ninguna de ellas aparece en los estudios dedicados a un formidable pintor que está pidiendo a gritos una nueva monografía que actualice la venerable de Nancy Ward Neilson (1979)⁴².

Como sucedía con el encadenamiento de los cuadros de la serie de la Pasión de Giulio Cesare, y aunque aquí falte el factor del anagrama con la firma, también el grupo «mariano» se aglutina gracias a la temática, a las dimensiones, a una gran coherencia estilística y a la atribución indiscutible a Camillo Procaccini, tan fácil de acreditar comparando *La Presentación en el Templo*, del Prado, y la *Adoración de los pastores* con las escenas equivalentes de Santa Maria della Campagna, en Pallanza (figura 7); *La Visitación* de Austin con la de la Pinacoteca Brera, o los *Desposorios* del catálogo de Isbilya Subastas con las interpretaciones



Figura 7.
Camillo PROCACCINI. *Adoración de los pastores*. Santa Maria della Campagna en Pallanza. Wikipedia Commons. Fotografía: Giovanni Dall'Orto.



Figura 8.
Camillo PROCACCINI. *Adoración de los Pastores*. Iglesia de Sant'Alessandro. Milán. Fotografía del autor.

del tema en las iglesias milanesas del Carmine y, sobre todo, de San Simpliciano.

Estas «nuevas» cuatro pinturas se acoplan al lenguaje del autor en la segunda década del siglo XVII, ciertamente en declive, superado por la nueva manera emocional y dramática que promovían su propio hermano Giulio Cesare junto a G. B. Crespi, *il Cerano* (1573-1632), y a P. F. Mazzucchelli, *il Morazzone* (1573-1626). La de Camillo fue una de las últimas expresiones del tardomanierismo «cosmopolita» y contrarreformista, en su caso, construida sobre referencias romanas, parmesanas y boloñesas. Él la condujo al Milán de los Borromeo en 1587, con sus cultismos, sus recuerdos del miguelangelismo, de Correggio, de Barocci; con su colorido refulgente llenando de luz y de animado cromatismo los solemnes altares de la Milán borromea, su inteligencia compositiva —ya menos fantasiosa, sin embargo, que en sus frescos de la basílica de San Prospero de Reggio Emilia—, su fidelidad a la tradición

iconográfica y su interpretación obediente de la doctrina católica tridentina. Era lo que Cassinelli y Vanoli llamaban «una formula di devoto accademicismo, di sicuro gradimento presso la committenza religiosa, non solo lombarda»⁴³, que, en las pinturas del quinto marqués, aparece en una versión sintética, abreviada, lacónica. Es algo muy evidente al comparar la lujosa, solemne y delicada *Adoración de los Pastores* en la capilla de Giulio Cesare Morliano —o de la Natividad—, en San Alessandro de Milán, datable hacia 1614 (figura 8), y la interpretación sumaria ofrecida en el cuadro aparecido en la subasta de Farsettiarte en 2002.

El contraste entre ese mundo pictórico de Camillo y el de su hermano Giulio Cesare debía de ser uno de los grandes atractivos de los ciclos de la Vida de la Virgen y de la Pasión mientras compartieron los espacios en la residencia de los Villafranca. Por una parte, la espiritualidad dulcificada y ligera de Camillo; por otra, la atmósfera densa, dramática y conmovedora



Figura 9.
Giulio Cesare PROCACCINI. *Éxtasis de la Magdalena*. ©National Gallery of Art de Washington.

de Giulio Cesare, centrado en la exploración, con Cerano y Morazzone, de una vía inédita, diversa del tardomanierismo caduco y del caravaggismo emergente.

Epílogo

En conclusión: hoy sabemos que el quinto marqués de Villafranca llegó a poseer en torno a una docena de obras más de los hermanos Procaccini respecto de las treinta y seis que yo referencí cuando solo contaba con el inventario del guardarropa de 1624. Se trataba de la *Guirnalda de flores con una Nuestra Señora con el Niño y dos ángeles a los lados*, de Giulio Cesare, promovida por D'Albo, que actualmente se encuentra en el Museo del Prado; del retrato de don Pedro de Toledo que Giulio Cesare tenía aún en su poder al morir en 1625, ya

que aparece en el inventario de su taller (y que, es de suponer, acabaría llegando a España)⁴⁴, y de otra decena de pinturas mencionadas en los inventarios de 1821-1823, una vez descontadas aquellas que, por temática, deberían integrarse en las series de la Pasión, de la Vida de la Virgen María y de los milagros de san Carlos —y con la duda de dónde contar iconografías como la *Resurrección de Cristo* o la «*Aparición de Jesu Cristo a los apóstoles*»—. Me refiero a la telas de *San Pedro ad Vincula*, el *Bautismo de Cristo*, la *Magdalena*, la *Muerte de Abel*, la *Ascensión de Cristo*, la *Caridad*, el *Moisés en el monte Tabor*, además de segundas versiones de la *Visitación de la Virgen a su prima Isabel*, la *Flagelación de Cristo* y la *Resurrección de Cristo* —o *Cristo resucitado desnudo*⁴⁵.

De estas, creo que es cierto que el *Bautismo* de don Pedro podría reconocerse en el cuadro de Giulio Cesare conservado en la Slovenská Národná Galleria de Bratislava, que divulgó L. Konečný⁴⁶, ya que ofrece coincidencias con las pinturas de la serie de la Pasión, como sus dimensiones (215 x 147,8 cm) y la presencia del anagrama «G.C.P.»⁴⁷; y que el refinadísimo y delicado *Éxtasis de la Magdalena* de parmiggianescos ángeles y prodigioso colorido de Giulio Cesare que hoy exhibe la National Gallery of Art de Washington (figura 9) podría ser la «*Magdalena*» o «*La Magdalena en un grupo de ángeles*», de los inventarios de 1821-1823. La hipótesis se sustenta bien en su tamaño —213,8 x 143,6 cm— y en su ubicación madrileña antes de entrar en el mercado internacional, concretamente en su relación con la colección de los condes de Adanero, por la que también, recordemos, había pasado *La oración en el huerto* del Museo del Prado⁴⁸.

Es mucho más difícil saber algo de la suerte del *San Pedro ad Vincula* que tantos siglos permaneció en las residencias de los Villafranca. Uno intentaría conectarlo con el *San Pedro liberado por los ángeles* del Museo Civico d'Arte Antica de Turín, donde ingresó por adquisición en 1959⁴⁹, incluso aceptando que sus medidas (209 x 132,5 cm) ya no concuerdan con las de las series mejor conocidas, algo que no debería desconcertarnos, puesto que resulta difícil de creer que todos y cada uno de los cuadros del marqués de Villafranca midieran lo mismo (la *Transfiguración* de Whitehaven, ahora lo veremos, mide 274,3 x 189,2 cm). Pero hay un inconveniente: la catalogación actual del cuadro lo identifica como *Abraham y los tres ángeles*, una interpretación muy convincente a la vista de la tríada angélica, el aspecto patriarcal del protagonista y la ausencia de las cadenas. Es una dificultad que se antoja insalvable, a no ser que especuláramos sobre una posible malin-



Figura 10.
Giulio Cesare PROCACCINI. *Transfiguración de Cristo*. Saint James en Whitehaven. Fotografía del autor.



Figura 11.
Giulio Cesare PROCACCINI. *Transfiguración de Cristo* (detalle). Saint James en Whitehaven. Fotografía del autor.

interpretación del tema ya desde los inventarios antiguos, algo alambicado y difícil de justificar.

En cambio, un título como *Moyses en el Monte Tabor* podría abrir perspectivas esperanzadoras para una de las grandes obras del catálogo conocido de Giulio Cesare Procaccini, la bellísima *Transfiguración de Cristo* (figuras 10 y 11), que, gracias a una donación del tercer conde de Lonsdale, Lord Henry Lowther (1818-1876), preside desde 1869 el altar mayor de la iglesia de Saint James en Whitehaven. Hugh Brigstocke la dio a conocer en 1973, instalándola entre las obras imprescindibles de Giulio Cesare Procaccini con todas las garantías: la obra va firmada «G.C.P.» y se ajusta a la manera del pintor emiliano, aunque, como señala, con razón, el propio estudioso, sea uno de sus trabajos más próximos al lenguaje de su hermano mayor Camillo⁵⁰.

En efecto, su vínculo con los Villafranca es indiscutible. Lo afirma una fuente tan fidedigna como su copia a dibujo realizada cuando se encontraba en el palacio del marqués de Villa-

franca que el acuarelista inglés Richard Cooper Jr. (1740-1822) tomó durante su estancia en Madrid entre 1767 y 1769, como atestigua una indicación manuscrita al pie de la lámina⁵¹. Y aun con ello, yo creí que debería perseverar en la búsqueda de alguna prueba que la vinculara inequívocamente a las empresas pictóricas de don Pedro en Milán y que descartase la posibilidad, rara, de que pudiera tratarse de una adquisición posterior. Creo que la mención al monte Tabor podría ser esa evidencia, especialmente si dicha denominación se refiriese al «quadro del Salvador grande» incluido en la tasación de los bienes de 1627 y apreciado en 3.300 reales por los pintores Simon Bourquin y Julián González⁵².

Paradójicamente, a pesar del dibujo y su inscripción, Brigstocke nunca llegó a conectar la *Transfiguración* de Whitehaven con Pedro de Toledo, el quinto marqués de Villafranca, al desconocer su existencia y, no digamos, su dimensión de gran coleccionista. Aun así, me gustaría reivindicar su búsqueda, ya que estuvo muy cer-

ca de conectar el mundo de los Procaccini —o, al menos, el de Giulio Cesare— y el de don Pedro. En este sentido, encontré revelador el dossier que las National Galleries of Scotland conservan en relación con su *Elevación de la cruz*⁵³. Entre tantos otros aspectos, pone de manifiesto que él estuvo a punto de descifrar el enigma de la procedencia de la *Transfiguración* y, con ello, quizás, el del grupo de telas con historias de la Pasión que andaba conjugando en sus estudios. Y lo hace muy particularmente una carta fechada el 18 de febrero de 1970, en la cual Enriqueta Harris (o Frankfort), por entonces conservadora de la colección fotográfica del Warburg Institute, contestaba así a su pregunta a propósito

de la identidad de los Villafranca, el desconocido nombre heráldico que el conservador escocés había descubierto al pie del dibujo de Richard Cooper Jr.: «I am sorry I cannot find any information about the Villafranca Collection, but I shall keep in mind in case I come across any references to it other than Ponz». Brigstocke también le preguntaba por el *Beso de Judas* que llegó a poseer Thomas Harris —hermano de Enriqueta—, un tema sobre el cual ya le había interrogado en 1968. Desde entonces no dejó de pensar en cómo hubiera cambiado la historiografía de los Procaccini si alguno de los dos hubiera tenido noticia de la existencia de un tal don Pedro de Toledo Osorio, gobernador de Milán.

Apéndice documental

Detalle del inventario de los bienes de Francisco de Borja Álvarez de Toledo, el decimosegundo marqués de Villafranca y decimosexto duque de Medina Sidonia, redactado en diversas fases entre 1821 y 1823, que muestra uno de los apartados dedicados a las pinturas de los Procaccini.

Pinturas originales		
Se vendio	Cristo atado a la coluna	3000
Id.	Otro id. id.	3000
Id.	La Negacion de Sn Pedro	2000
Id.	Cristo resucitado	2000
Id.	La Circuncision del Señor	800
Id.	Un cristo resucitado desnudo	2000
Id.	La Cena del Señor	3000
Sr Marq[ue]s	La huida de Egypto	500
Vend[id]a	La Visitacion de Sta Isabel	800
Vendido y	Un Ecce hommo	1000
Vend[ida]	La Presentacion de Ntra Señora	1500
Vend[ida]	Una Magdalena	2000
No se sabe si es vinculada		
Vend[id]a	La Muerte de Abel	2000
Vend[id]a	La Ascension del Señor	1500
Sr Marq[ue]s	La Anunciacion de Ntra Sra	1500
M.	Cristo en la calle de la Amargura	3000
M.	Id. Adorado de los Profetas Reyes	3000
Vend[id]a	La Purificacion de Ntra Sra	800
Id.	La Prisión de Cristo	3000
Vend[id]o	Moyses en el Monte Tabor	1500
No se sabe si es vinculado		
Vend[id]a	La Visitación de Sta Isabel	1500
Vend[id]a	Los Desposorios de Na Sa	1500
Vend[id]o	El Descendim[ien]to del Señor	2000
Id.	El Bautismo de Cristo	2000
Id.	La Aparicion de Cristo a los Apostoles	3000
Vend[id]o	La Elevacion de Cristo en la cruz	3000
Vend[id]o	El Nacimiento del Señor	3000
M.	La Confortac[i]o[n] de Cristo en Getsemani	3000
Vend[id]a	La Caridad en lienzo mal tratada	2000
No se sabe si es vinculado		
Id.	Cristo en los brazos de su Madre	2000
No se sabe si es vinc[ula]do		
Vend[id]a	Una tabla q[ue] representa a la Virgen Cristo y S[a]n Juan, no se conoce su autor	2000-

AGFCMS. Villafranca, leg. 5396.

1. Véase mi conferencia en el teatro de Villafranca del Bierzo del 4 de agosto de 2011: <<https://www.youtube.com/watch?v=14MczRhegc>>. Este artículo fue recibido en la redacción de la revista el 21 de marzo de 2016. Los recursos para mi investigación nacen del proyecto HAR2009-14149-C02-01/02: *Recepción del arte barroco en Cataluña (1640-1808): Fortuna historiográfica y vicisitudes patrimoniales*.
2. Odette D'ALBO (2014), «I governatori spagnoli a Milano e le arti: Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini e le "Historie Grandi della Vitta di Nostro Signore"», *Nuovi Studi*, 20, p. 145-163.
3. Agradezco las condiciones de amena y provechosa consulta garantizadas por el archivo gracias a la eficiente labor de doña Caridad López y a la gestión de la fundación que preside Liliane Dahlmann.
4. Para una nota biográfica sobre el quinto marqués, véase JOAN BOSCH BALLBONA (2009), «Retazos del sueño tardorenacentista de don Pedro de Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, p. 121-146, y particularmente p. 121-123.
5. AGFCMS. Villafranca, leg. 4885: «Entrega que hace Pedro Vergerent guardarropa de don Pedro de Toledo mi señor de toda la guardarropa y recámara y plata que estava a cargo de Juan de Encinas que se le entrega en la manera siguiente», f. 23v.-25v., publicado en JOAN BOSCH BALLBONA (2009), «Retazos del sueño tardorenacentista...», op. cit., p. 130. La asignación de los «Emperadores» a Cobergher procede de JOAN BOSCH BALLBONA (2007-2008), «Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert, Willem I van Nieu-landt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca», *Locus Amoenus*, 9, p. 127-154..
6. Viviana FARINA (2002), *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Florencia, Edifir Farina, p. 133 i L18.
7. Odette D'ALBO (2014), «I governatori spagnoli a Milano...», op. cit., p. 148.
8. Marco VALSECCHI (1970), «Schede Lombarde per G.C. Procaccini (e il Morazzone)», *Paragone*, 243, p. 12-35. *La coronación de espinas* se encuentra en la Graves Art Gallery de Sheffield, mide 217,8 x 147,5 cm y está firmada en el ángulo izquierdo con las iniciales «G.C.P.». *La elevación de la Cruz* está en la National Gallery of Scotland desde su adquisición en Colnaghi de Londres en 1965 y mide 218 x 148,6 cm.
9. Nancy W. NEILSON (1972), «An altarpiece by Giulio Cesare Procaccini and some further remarks», *Arte Lombarda*, 37, p. 22-25 y 55-57.
10. Peter CANNON-BROOKES (ed.) (1974), *Lombard Paintings c. 1595-c. 1630*, Birmingham, City Museums and Art Gallery, especialmente en páginas 184-187. Las exponía y proponía considerarlas como parte de un «cycle of the Passion of Christ» junto a *La captura de Cristo* que él situaba en Barcelona —tal vez no conocía la aportación de Nancy W. Neilson.
11. Manuel TRENS (1945), *El arte en la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)*, catálogo de la exposición [...], Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, nº 13. Décadas más tarde, la pintura reaparece en la ciudad, como atestigua Artur RAMON (2012), *Nada es bello sin el azar*, Barcelona, p. 77-81.
12. Hugh BRIGSTOCKE (1978), *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edimburgo, The National Gallery of Scotland, p. 105-109. Sus informaciones amplían las ofrecidas en Colin THOMPSON y Hugh BRIGSTOCKE (1978), *National Gallery of Scotland. Shorter Catalogue*, Edimburgo, National Gallery, p. 79.
13. Hugh BRIGSTOCKE (2002), *Procaccini in America*, Londres y Nueva York, Hall & Knight Ltd, p. 42. Como en la mayoría de los otros casos, en la *Captura*, la temática, el formato (210,8 x 142,2 cm) y la firma «G.C.P.», que casa con una atribución indiscutible, avalan su vinculación con la casa de Villafranca y las adquisiciones de don Pedro. La primera referencia de la *Captura* se refiere a su primer propietario británico, Abraham Darby, cuya colección se dispersó tras su venta en 1867. Uno de sus últimos propietarios fue Piero Corsini. De sus herederos, pasó a Sotheby's de Nueva York, que la subastó en enero de 2009 por 962.000 USD. Mientras fue propiedad de los Corsini, la pintura se exhibió en Mónaco (*Genova Tempo Fà*, 1997, *Le Meraviglie dell'Arte*, 2005), Londres (Agnew's, *Millenium Exhibition*, 2000), Canberra (*Titian to Tiepolo: Three Centuries of Italian Art*, 2002) y Nueva York (*Procaccini in America*, 2002), Cfr. <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08516/lot.58.html>>.
14. Hugh BRIGSTOCKE (1989), «Giulio Cesare Procaccini (1574-1625): Ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux», *Revue de l'Art*, 85, p. 45-60, en p. 52. Él mismo, en «Giulio Cesare Procaccini reconsidered», *Jahrbuch del Berliner Museen*, 18 (1976), p. 84-13 (p. 88, nota 33), se refería a una parte del grupo como a unas «extremely magnificent but undocumented pictures which have come to light or become available for study since 1964 [...]».
15. Jonathan BOBER (1985), «A "Flagellation of Christ" by Giulio Cesare Procaccini: Program and Pictorial Style in Borromean Milan», *Arte Lombarda*, 73-75, p. 55-80, concretamente, en p. 64-66.
16. Hugh BRIGSTOCKE (2002), *Procaccini in America...*, op. cit. p. 42 y 176, siguiendo a Fernanda WITTGENS (1933), «Per la cronologia di G.C. Procaccini», *Rivista d'Arte*, 15, p. 35-64; Odette D'ALBO (2014), «I governatori spagnoli a Milano...», op. cit., p. 148 y 152, y Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ (1965), *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid, p. 363.
17. Christie's, Sale 10389, Old Master & British Paintings Evening Sale, 9 July 2015. Lote 35: Giulio Cesare Procaccini (Bologna 1574-1625 Milan), *Christ carrying the cross*. No debe extrañar que la documentación comercial de su venta incorpore informaciones exactas sobre su procedencia. Son datos que yo mismo había comunicado a los propietarios anteriores mientras me permitían estudiarla. Agradezco la gentileza del señor Paul Raison, Deputy Chairman, Old Master Pictures, en Christie's, que me facilitó la bella imagen que publico, con los derechos de reproducción.
18. Antes de este último destino, *La Captura* vagó por el mercado anticuario hasta llegar a la casa Corsini de Nueva York, donde la publicó Marco Rosci y donde la catalogaría Hugh BRIGSTOCKE (2005), «Giulio Cesare Procaccini: La cattura di Cristo», *Le Meraviglie Dell'Arte: Important Old Master Paintings*, Maison d'Art, Monte Carlo, p. 55-60. Se trata de la misma firma que en 2013 vendió *La Oración en el huerto* al Museo del Prado.
19. Nada raro para quien fue escultor. Para esta faceta de Giulio Cesare Procaccini, el referente es Giacomo BERRA (1991), *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procac-*

- cini: Documenti e testimonianze*, Milán, Nuove Edizioni Duomo.
20. Ángela GARCÍA CARBALLO, Gonzalo MADRAZO y Juan Francisco MATO (2009), *La sede de la Real Academia de Ingeniería: Historia del Palacio de los Marqueses de Villafranca*, Madrid, p. 59-69.
21. AGFCMS. Villafranca, leg. 4885.
22. AGFCMS. Villafranca, leg. 4995.
23. La asociación se debe, una vez más, a Odette D'ALBO (2014), «I governatori spagnoli a Milano...», op. cit., p. 155, al conectar el cuadro con *La Virgen María con el Niño y dos ángeles en una guirnalda de flores*, de Giulio Cesare Procaccini y Jan Bruegel, que pasó a las colecciones reales españolas en 1772 y que actualmente se encuentra en el Museo del Prado. Como ella supone, «Proprio l'estrema grazia della composizione avrà probabilmente indotto i responsabili della vendita a dirottare l'attribuzione sul piú rinomato, e quindo costoso, pittore parmense».
24. Ángel de BARCIA (1911), *Catálogo de la colección de pinturas del excmo. Sr. Duquel de Berwick y de Alba*, Madrid, p. 252, citado por Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ (1965), *Pintura italiana del siglo XVII en España...*, op. cit., p. 365.
25. AGFCMS. Villafranca, leg. 5081.
26. Antonio PONZ (1776), *Viage de Espana*, tomo v, Madrid, D. Joachin Ibarra, p. 335.
27. AGFCMS. Villafranca, leg. 5396. El primer listado del pliego, tal vez el más antiguo, parece un primer borrador: «Pinturas / Colección de Brocachini / 1. Y todas de 8. pies de alto y 5. pies ancho representa, el Sr. En el huerto...3000 / 1. Nacimiento del Sr...3000 / 1. cristo en el calvario...0500 / 1. de la Sacra Fama en...0800 / 1. cristo con la cruz a cuesta...3000 / 1. representa la adoracion de los Santos Reyes...3000 / 1. representa la huyda a Egipto...0500 / 1. representa la cena del Sr...3000 / 1. representa la resurreccion...2000 / 1. representa la circuncesion del Sr...800 / 1. Cristo resucitado aparecido a los Apostoles...2000 / 1. La negación de Sn Pedro...2000 / 1. representa Cristo atado a la columna...3000 / 1. transito de Ntra Sa...3000 / 1. Cristo en el Calvario desnudándole...3000 / 1. representa el Ecce Homo...1000 / 1. Presentación de Ntra. Sa. En el tesmplo...1500 / 1. Id. la caridad...2000 / 1. representa la visita-ción de Ntra Sa ...0800 / 1. Asuncion de Ntra Sa...0400 / 1. representa la muerte de Abel...2000 / 1. Id. Prision de Jesucristo...3000 / 1. El Baptismo del Señor...2000 / 1. aparición del Sr. a los Apostoles...3000 / Cristo muerto en los brazos de su madre...2000 / Desposorios de la virgen...1500 / Visitacion de Ntra Sa...1500 / Moises en el Monte Tabor...1500 / Cristo en el calvario despojándole de sus vestidos...0500 / Sigue a Brocachini [...]». Si lo comparamos con la lista de Zacarías Velázquez, observaremos algunas discrepancias intrigantes. Quizá las más trascendentes afecten a las ausencias de la *Magdalena*, valorada en 2.000 reales, y de la *Elevación de la Cruz*, apreciada en 3.000 reales. Me he planteado si la primera no puede obedecer a una confusión entre esta y el tema del *tránsito de Ntra. Sra.*, aunque las valoraciones no concuerdan, y la segunda a *Cristo en el calvario desnudándole*. En este caso, sí coincidiría el precio, pero sorprendería la ambigüedad temática.
28. AGFCMS. Villafranca, leg. 5396.
29. AGFCMS. Villafranca, leg. 5396.
30. AGFCMS. Villafranca, leg. 5396.
31. AGFCMS. Villafranca, leg. 5396.
32. AGFCMS. Villafranca, leg. 4961.
33. AGFCMS. Villafranca, leg. 4571.
34. AGFCMS. Villafranca, leg. 5539.
35. Joan BOSCH BALLBONA (2009), «Retazos del sueño tardorenacenta...», op. cit., p. 130.
36. AGFCMS, leg. 5483. El marqués de Caravaggio sería Muzio Sforza Colonna (1576-1628).
37. Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ (1965), *Pintura italiana del siglo XVII en España...*, op. cit., p. 360-361. Agradezco mucho las facilidades proporcionadas por Andrés Úbeda para acceder a la reserva del Museo del Prado.
38. Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ (1965), *Pintura italiana del siglo XVII en España...*, op. cit. p. 364; Annalisa ALBUZZI (2009), «*Per Compire l'apparato che suole farsi ogn'anno nel Duomo di Milano*». *I più tardi teleri sulla vita di san Carlo: Dal progetto alla realizzazione*, Perugia, Pliniana, p. 414.
39. Agradezco la gentileza y eficiencia de Jeongho Park, *curatorial research associate*, y de Stephanie Ruse, *collections and exhibitions assistant* del Blanton Museum. Para la hipótesis de Andrés Úbeda remito a Odette D'ALBO (2014), «I governatori spagnoli a Milano...», op. cit., p. 161, nota 66.
40. <http://www.isbilyasubastas.com/catalogos/1.-%20SESION_PINTURA%20ANTIGUA.pdf>, lote 57.
41. *Farsetti Arte, Asta n. 100*, Prato, 2002, n.º 335. Atribución propuesta por Federico Zerri en 1997, que sugería los años 1591-1593 para la datación.
42. La referencia para el catálogo conocido de Camillo Procaccini no puede ser otra que Nancy W. NELSON (1979), *Camillo Procaccini: Paintings and Drawings*, Nueva York, Garland.
43. Daniele CASSINELLI y Paolo VANOLI (eds.) (2007), *Camillo Procaccini (1561-1629): Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, Milán, Silvana Editoriale, p. 44.
44. Hugh BRIGSTOCKE (2002), *Procaccini in America...*, op. cit., p. 134.
45. Me he decantado por no incluir entre ellas el *Cristo adorado por los profetas* indicado en la tasación de Zacarías González Velázquez, ya que, en realidad, se trataría del *Cristo adorado de los profetas Reyes* mencionado entre los cuadros que quedaron en posesión del marqués de Villafranca tras las ventas de los años 1821 al 1823. Se trataría, pues, de una obra integrable en la serie de la Vida de la Virgen.
46. Para la obra: L. KONEČNÝ (1986), «Due segnalazioni per Giulio Cesare Procaccini», *Paragone*, XXXVII, p. 59-64, particularmente, p. 59-60.
47. La asimilación se debe a Odette D'ALBO (2014), «I governatori spagnoli a Milano...», op. cit., p. 154-155, que también acertaba en esto, invocando, sin embargo, una explicación poco convincente a la luz de los materiales que ahora doy a conocer: «non sembra si possa escludere del tutto che alcuni soggetti fossero stati traslasciati

nerlla stesura dell'inventario o semplicemente compresi tra le storie della passione perché riguardanti il Cristo adulto».

48. Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ (1965), *Pittura italiana del siglo XVII en España...*, op. cit., p. 363, y Hugh BRIGSTOCKE (2002), *Procaccini in America...*, op. cit., p. 106-108 (aunque este último parece más inclinado a vincularla a la colección de Gian Carlo Doria, lo cual influye en la actual catalogación del museo), que notaba el aire parmigianesco.

49. Luigi MALLÉ (1963), *I dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Turín, Museo Civico, p. 163.

50. Hugh BRIGSTOCKE (2002), *Procaccini in America...*, op. cit., p. 54, 68 y 191. La primera noticia aparece en Hugh BRIGSTOCKE (1973), «Preview to the Lombard exhibition of 17th century art in

Italy», *The Connoisseur*, 325, p. 12-17, en particular en la nota 10: «This picture was presented to the church by the third Earl of Lonsdale [Henry Lowther (1818-1876)] in 1869. According to the parish records (cf. D.P. Sewell, *History Notes in St. James Church Whitehaven*, 1972, p. 32) the picture was taken from Madrid during the Napoleonic invasions and later acquired in Paris by Lord Lonsdale. This account is endorsed by the evidence of a copy of the picture in a sketchbook made in Spain by Richard Cooper (c. 1740- c. 1814); he notes that the picture was then in the collection of the "Marqs. Villafranca"».

51. Hugh BRIGSTOCKE (1973), «Preview to the Lombard exhibition...», op. cit., p. 13 y fig. 6. Sin embargo, la primera cita historiográfica en el contexto de los estudios sobre Giulio Cesare Procaccini aparece en Nancy W.

NEILSON (1972), «An altarpiece by Giulio Cesare Procaccini...», op. cit., nota 17, aunque, para la autora, la pintura podía proceder de la iglesia de San Celso de Milán.

52. Para la tasación, véase Joan BOSCH BALLBONA (2009), «Retazos del sueño tardorenacentista...», op. cit., p. 130.

53. Agradezco la amabilidad y las informaciones de Ian Nicholson, archivero de la parroquia de Saint James en Whitehaven (Cumbria), como también de su párroco John Bannister; así como la eficacia, las atenciones e indicaciones que me aportaron Aidan Weston Lewis, conservador de pintura italiana, Hannah Blockenhurst, conservadora de dibujos y grabados, y Graeme Gollan, jefe del departamento de conservación de papel de las National Galleries of Scotland, que me proporcionó una amena contemplación del dibujo.