



Studi
della Bibliotheca
Hertziana / 8

L'arte del dono

Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650

a cura di Marieke von Bernstorff e Susanne Kubersky-Piredda



L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650

Contributi in occasione della giornata internazionale di studi, 14-15 gennaio 2008,
Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte

a cura di

Marieke von Bernstorff
Susanne Kubersky-Piredda

redazione

Marieke von Bernstorff

assistenza redazionale

Tobias Daniels
Anka Ziefer

a cura di
Sybille Ebert-Schifferer e Elisabeth Kieven

in copertina
Artista fiorentino, *Tavolo del pappagallo*, dettaglio
Madrid, Museo Nacional del Prado
Foto: Museo Nacional del Prado



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Impaginazione
Michele Bazzoni

Redazione
Michela Crociani

Coordinamento organizzativo
Michela Bramati

Segreteria di redazione
Emma Altomare

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2013 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro,
senza il permesso scritto dell'editore.



Sommario

- 7 *Marieke von Bernstorff e Susanne Kubersky-Piredda*
Introduzione
- 13 *Miguel Falomir*
Dono italiano e "gusto spagnolo" (1530-1610)
- 27 *Hillard von Thiessen*
Exchange of Gifts and Ethos of Patronage
in the Relations between Spain and the Papal States
in the Early Seventeenth Century
- 33 *Walter Cupperi*
Sculpture per siti reali: la fortuna di Bambaia
in Spagna, da Filippo II a Filippo IV d'Asburgo
(1579-1666)
- 51 *Kelley Helmstutler Di Dio*
Sculpted Diplomacy: State Gifts of Sculpture
from Italy to Spain in the Sixteenth
and Seventeenth Centuries
- 67 **Tavole**
- 89 *Almudena Pérez de Tudela*
I doni dei Della Rovere per Filippo II
- 103 *Susanne Kubersky-Piredda*
"Costola o altro osso notevole": reliquie e reliquiari
in dono a Filippo II d'Asburgo
- 129 *Lisa Goldenberg Stoppato*
"Et qui si stimano i regali quanto a Costantinopoli":
doni per il monastero dell'Encarnación
e la diplomazia medica a Madrid
- 151 *Salvador Salort Pons*
Titian's *The Tribute Money*
and Las Descalzas Reales
- 161 *Marieke von Bernstorff*
Doni eloquenti di un nobile romano. Le nature
morte presentate da Giovan Battista Crescenzi
a Filippo III e Cassiano dal Pozzo
- 183 *Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas*
"Ianua Palladis, Templum Virtutis Honorisque":
An Instructional Garden of Automata Devised
by Cosimo Lotti for the Count-Duke of Olivares
- 201 *David García Cueto*
I doni di monsignor Innocenzo Massimo
alla corte di Spagna e la crisi di uno stile
diplomatico
- 223 *David García López*
A Royal Gift which "ha fatto gran rumore
per la corte": *The Apotheosis of Claudius*
as Philip IV of Spain's Glory
- 239 *Katrin Zimmermann*
"Al fin resolve e trata de i Bacanali far quel Ré
contento...". The Viceroy Monterrey, the
Ludovisi and the Princedom of Piombino

Sommario

- 7 *Marieke von Bernstorff e Susanne Kubersky-Piredda*
Introduzione
- 13 *Miguel Falomir*
Dono italiano e “gusto spagnolo” (1530-1610)
- 27 *Hillard von Thiessen*
Exchange of Gifts and Ethos of Patronage
in the Relations between Spain and the Papal States
in the Early Seventeenth Century
- 33 *Walter Cupperi*
Sculture per siti reali: la fortuna di Bambaia
in Spagna, da Filippo II a Filippo IV d’Asburgo
(1579-1666)
- 51 *Kelley Helmstutler Di Dio*
Sculpted Diplomacy: State Gifts of Sculpture
from Italy to Spain in the Sixteenth
and Seventeenth Centuries
- 67 **Tavole**
- 89 *Almudena Pérez de Tudela*
I doni dei Della Rovere per Filippo II
- 103 *Susanne Kubersky-Piredda*
“Costola o altro osso notevole”: reliquie e reliquiari
in dono a Filippo II d’Asburgo
- 129 *Lisa Goldenberg Stoppato*
“Et qui si stimano i regali quanto a Costantinopoli”:
doni per il monastero dell’Encarnación
e la diplomazia medica a Madrid
- 151 *Salvador Salort Pons*
Titian’s *The Tribute Money*
and Las Descalzas Reales
- 161 *Marieke von Bernstorff*
Doni eloquenti di un nobile romano. Le nature
morte presentate da Giovan Battista Crescenzi
a Filippo III e Cassiano dal Pozzo
- 183 *Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas*
“Ianua Palladis, Templum Virtutis Honorisque”:
An Instructional Garden of Automata Devised
by Cosimo Lotti for the Count-Duke of Olivares
- 201 *David García Cueto*
I doni di monsignor Innocenzo Massimo
alla corte di Spagna e la crisi di uno stile
diplomatico
- 223 *David García López*
A Royal Gift which “ha fatto gran rumore
per la corte”: *The Apotheosis of Claudius*
as Philip IV of Spain’s Glory
- 239 *Katrin Zimmermann*
“Al fin resolve e trata de i Bacanali far quel Ré
contento...”. The Viceroy Monterrey, the
Ludovisi and the Princedom of Piombino

Walter Cupperi

Sculture per siti reali: la fortuna di Bambaia in Spagna, da Filippo II a Filippo IV d'Asburgo (1579-1666)

Indagare il ruolo e le modalità del dono nello scambio internazionale di oggetti artistici significa anche esplorare un ventaglio di soluzioni alternative che, pur non rientrando nella casistica dei regali diplomatici, consentivano tuttavia al beneficiario di procacciarsi manufatti di pregio senza doverli comperare dal proprietario o commissionare a un artefice. La segnalazione di opere d'arte disponibili fuori mercato o di canali privilegiati per entrare in loro possesso fu una di queste forme di omaggio: come la donazione di manufatti, essa mirava a conseguire favori, corroborare relazioni sociali e facilitare l'aggiornamento culturale del destinatario.

Nei rapporti tra Filippo II d'Asburgo (1527-1598) e i suoi sudditi e alleati italiani l'invio di opere d'arte verso la corte iberica privilegiò spesso forme di acquisizione diverse dalla compravendita o dall'incarico diretto: doni e segnalazioni, rendendo tangibili i legami tra il sovrano e i suoi interlocutori, rientravano tra le espressioni di lealismo cui era affidata la visualizzazione del consenso politico. Nel nostro caso, tali forme di partecipazione consentivano al monarca

spagnolo di interagire a distanza con la cultura della Penisola e dei suoi domini milanesi e napoletani.

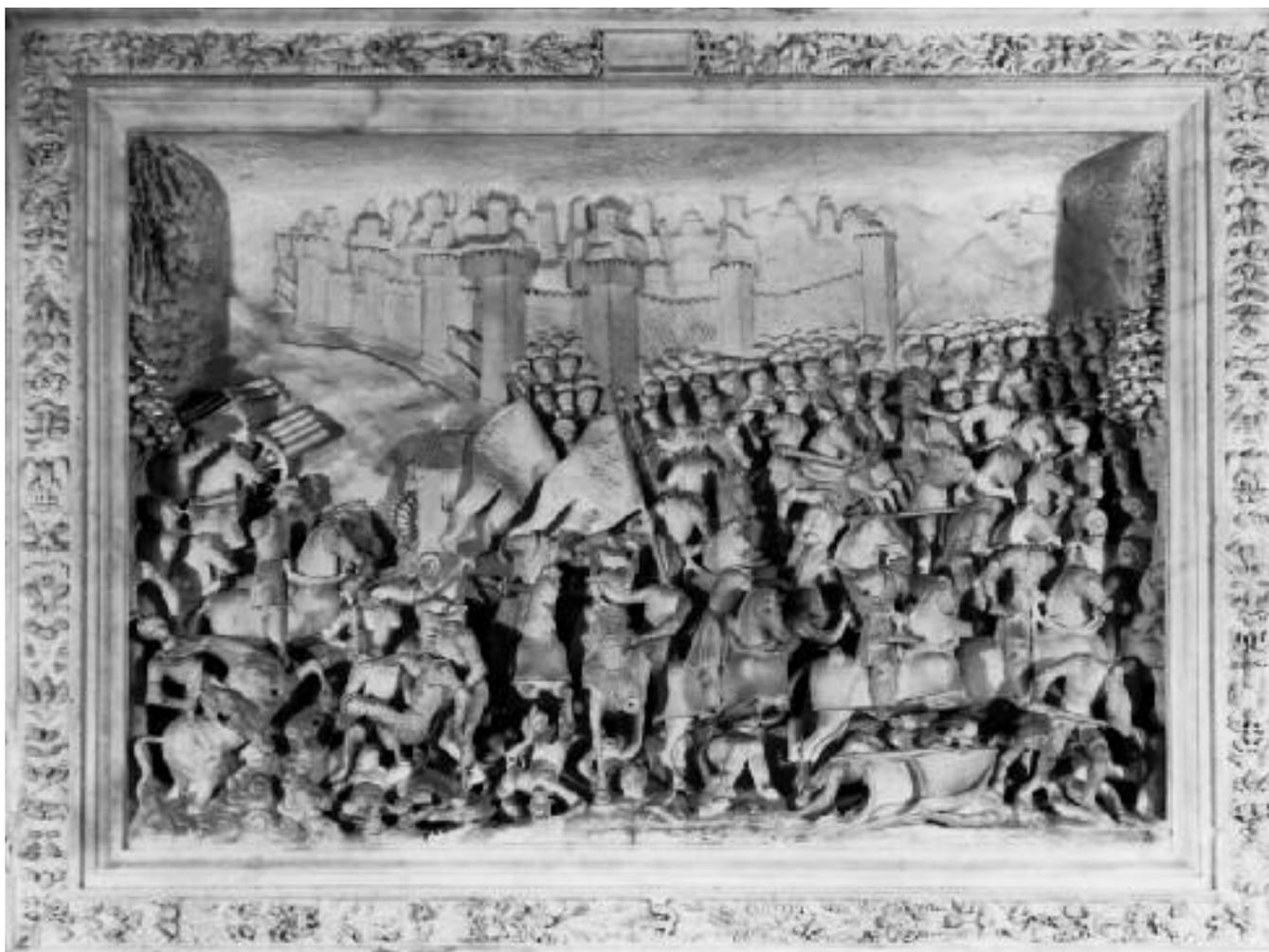
Nel caso della storiografia filippina tale prospettiva critica riveste un interesse del tutto particolare. Si dà il caso infatti che la quantità e l'importanza dei doni scultorei che Filippo II ricevette dall'Italia siano interpretate tuttora come la prova di una sua irriducibile disaffezione per la scultura profana e di una sua attitudine passiva nell'acquisizione di busti e statue; per molti versi invece la questione dell'atteggiamento del sovrano rispetto alla scultura profana e alle numerose proposte, donazioni e segnalazioni di cui egli fu destinatario in questo ambito si presta a essere riletta sotto una luce affatto diversa.¹ Ne daremo qui un esempio basato su alcune *trouvailles* d'archivio.

Il presente contributo documenta un episodio singolare e sconosciuto della fortuna di Agostino Busti (1483-1548), lo straordinario scultore di Busto Arsizio meglio noto come il Bambaia.² Nel 1579 alcune sue opere giacenti nel monastero di Santa Marta e in via della Sala a Milano vennero segnalate a Madrid come manufatti di pregio e confiscate dalle autori-

Mi è gradito ringraziare per il loro prezioso aiuto Isabel Aguirre (Archivo General de Simancas), Maria Pia Bortolotti (Archivio di Stato di Milano), Massimo Ferretti (Scuola Normale Superiore di Pisa) e Stephan Schröder (Museo Nacional del Prado), Rossana Sacchi e Silvio Leydi per la loro attenta lettura del testo. Alla Bibliotheca Hertziana, che ha reso possibili queste giornate di studi e messo a disposizione le proprie strutture per la presente ricerca, va la mia più viva riconoscenza.

¹ Sui doni inviati a Filippo II dall'Italia cfr. in particolare SYLVIE DESWARTE-ROSA, "Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'œuvres d'art et envoi d'artistes", *Revue de l'art*, 88 (1990), pp. 52-63; ROSEMARIE MULCAHY, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin 2004, pp. 1-50 e STEPHAN F. SCHRÖDER, "Las series de los Doce Emperadores", in *El coleccionismo de escultura clásica en España* (atti del simposio, Madrid), a cura di Fernando Checa Cremades, Madrid 2001, pp. 43-60. L'idea che le donazioni di statue siano dovute a un disinteresse di Filippo II per la scultura profana risale a JOSÉ MIGUEL MORÁN TURINA, "Sobre el gusto por la escultura en la corte de Carlos V y Felipe II", in *Los Leoni, escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* (catalogo della mostra, Madrid), a cura di Jesús Urrea, Madrid 1994, pp. 17-28, ed è ripresa da ALMUDENA PÉREZ DE TUDELA, "Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el obispo de Arrás y Leone Leoni", *Archivo español de arte*, 73 (2000), pp. 249-266. Per un giudizio assai meno perentorio sulla questione cfr. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor en palacio: viaje a través de la escultura de los*

Austria, Madrid 1991, pp. 110-145; MARGARITA ESTELLA, "Sobre las esculturas del Jardín de la Isla en Aranjuez", in *Velázquez y el arte de su tiempo* (atti della giornata di studio, Madrid 1990), a cura di José López-Rey, Fernando Chueca Goitia, Virginia Tovar Martín et al., Madrid 1991, pp. 333-348; ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "Felipe II y la escultura: el retrato de busto, la medalla y la escultura decorativa", in *Felipe II y el arte de su tiempo*, a cura di José Martínez Millán, Fernando Marías Franco, Agustín Bustamante García et al., Madrid 1998, pp. 425-440. ² Sull'opera di Bambaia cfr. soprattutto GIOVANNI AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990 (per una spiegazione del suo soprannome, cfr. p. 128, nota 53); MARIA TERESA FIORIO, *Bambaia: catalogo completo*, Firenze 1990; Ead., "Agostino Busti: uno scultore lombardo per il re di Francia", in *Agostino Busti, detto il Bambaia, 1483-1548. Il monumento di Gaston de Foix, duca di Nemours, maresciallo di Francia, luogotenente di Luigi XII. Castello Sforzesco di Milano, un capolavoro acquisito*, a cura di Alessandro Porro, Milano 1990, pp. 13-31; JANICE SHELL, "Il problema della ricostruzione del monumento a Gaston de Foix", *ivi*, pp. 32-61; ROSSANA SACCHI, "1539: Bambaia e Callisto Piazza nel Duomo di Novara", *Osservatorio delle arti*, 6 (1991), pp. 34-41; VITO ZANI, "Un inedito bambaiesco e la ricomposizione di un monumento funebre", *Raccolta Vinciana*, 26 (1995), pp. 185-210; SERGIO GATTI, "Un amico del Bambaia: monsignor Traiano da San Celso", in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento* (atti del seminario di studi, Varenna 1994), a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano 1996, pp. 149-159.



1. Agostino Busti, detto Bambaia, *Gaston de Foix*, lastra tombale dal monumento funebre di Gaston de Foix, 1516 ca.-1522. Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica

2. Agostino Busti, detto Bambaia, *Morte di Gaston de Foix nella battaglia di Ravenna (1512)*, rilievo dal monumento funebre di Gaston de Foix, 1516 ca.-1522. Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica

tà spagnole in Lombardia per ordine di Filippo II. Il sovrano considerò poi la possibilità di impiegarle per decorare l'Escorial o altri siti reali castigliani, mobilitando a tal fine numerose personalità dello scenario culturale madrileno e milanese: l'architetto Juan de Herrera (1530-1597), lo scultore Pompeo Leoni (1530 circa-1608), l'intagliatore Giovangiaco Nizzola da Trezzo (1514/15-1589), l'ageminatore Giovan Battista Panzeri detto Zarabaglia (1520 circa-1591?) e il pittore-architetto Pellegrino Tibaldi (1527-1596). Infine, il progetto fu in tutta probabilità abbandonato, lasciando però un cospicuo numero di sculture bambaiesche a disposizione della monarchia spagnola e degli acquirenti che si affacciarono sul mercato milanese nel corso dei decenni successivi.

Oltre a gettare luce sulle esigenze di decoro della corona spagnola e sulle procedure attraverso cui l'acquisizione e l'importazione di oggetti d'arte venivano vagliate in funzione di siti specifici, e non solo in considerazione della qualità dei pezzi, la vicenda delle sculture bambaiesche notificate al sovrano fornisce nuovi dettagli e ulteriori spunti di ricerca su quell'opera capitale della scultura rinascimentale italiana che fu il sepolcro incompiuto di Gaston de Foix, cui Bambaia lavorò tra il 1516 circa e il 1522.

Il monumento e i suoi disiecta membra

Nel marzo 1582 il cardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586), presidente del Consiglio d'Italia a Madrid, convocò presso di sé Juan de Herrera, architetto reale e supervisore dei lavori per la fabbrica di San Lorenzo El Real all'Escorial, e Giovangiaco Nizzola da Trezzo, intagliatore di pietre dure impegnato dal 1579 nella realizzazione del tabernacolo e del *retablo* per l'altare maggiore di quella basilica.³ A quanto apprendiamo da un resoconto del prelado custodito presso l'Istituto Valencia de Don Juan a Madrid (app. 6), i tre discussero l'opportunità di acquisire per il re di Spagna tutti i marmi residui "de la sepoltura de Fois", monumento che le autorità milanesi proponevano di "acomodar" almeno in parte "para cosas sacras" e di inviare in Castiglia.

Quanto sopravvive delle lettere con cui il cardinal Granvelle gestì la pratica, coordinando gli interventi del segreta-

rio reale Mateo Vázquez presso il sovrano e del gran cancelliere Danese Filiodoni in Lombardia, non lascia dubbi sul fatto che l'oggetto di quella riunione fosse il sepolcro di Gaston de Foix (1489-1512, fig. 1), nipote di Luigi XII d'Orléans e duca di Nemours, divenuto governatore di Milano nel 1512, ma ferito mortalmente durante la Battaglia di Ravenna in quello stesso anno (fig. 2). Allorché nel 1516, a quattro anni dalla restaurazione del principato sforzesco, Francesco I di Valois riconquistò Milano e ne affidò il governo al luogotenente Odet de Foix (1485-1528), cugino di Gaston, il sovrano francese decise anche di onorare il maresciallo defunto ricelebando le sue esequie e commissionando per le sue spoglie un'"arca superba" da erigere nella nuova chiesa di Santa Marta.⁴ Nel 1522 però, ricaduta la città sotto il controllo spagnolo e ristabilita definitivamente la sovranità di Francesco II Sforza, la costruzione del sepolcro fu abbandonata, lasciando il Bambaia padrone di disporre della porzione non pagata delle sculture marmoree già realizzate.⁵ I marmi per la tomba, già confusi con quelli destinati ad altri sepolcri incompiuti, rimasero nel monastero, dove Giorgio Vasari nel 1568 li descrisse in questi termini:

"Ho veduto io, ancorché si abbia con difficoltà licenza d'entrare in quel luogo, la sepoltura di Monsignor di Fois [...] in più pezzi di marmo, nei quali sono da dieci storie di figure piccole, sculpite con molta diligenza, de' fatti, battaglie, vittorie et espugnazioni di torre fatte da quel signore, e finalmente la morte e sepoltura sua. E per dirlo brevemente, ell'è tale quest'opera, che mirandola con stupore, stetti un pezzo pensando se è possibile che si facciano, con mano e con ferri, sì sottili e maravigliose opere, veggendosi in questa sepoltura fatti con stupendissimo intaglio fregiature di trofei [fig. 3], d'arme di tutte le sorti, carri, artiglierie e molti altri strumenti da guerra, e finalmente il corpo di quel signore armato e grande quanto il vivo [fig. 1], quasi tutto lieto nel sembiante, così morto, per le vittorie avute. E certo è un peccato che quest'opera, la quale è degnissima di essere annoverata fra le più stupende dell'arte, sia imperfetta e lasciata stare per terra in pezzi, senza essere in alcun luogo murata; onde non mi maraviglio che ne siano state rubate alcune figure, e poi vendute e poste in altri luoghi".⁶

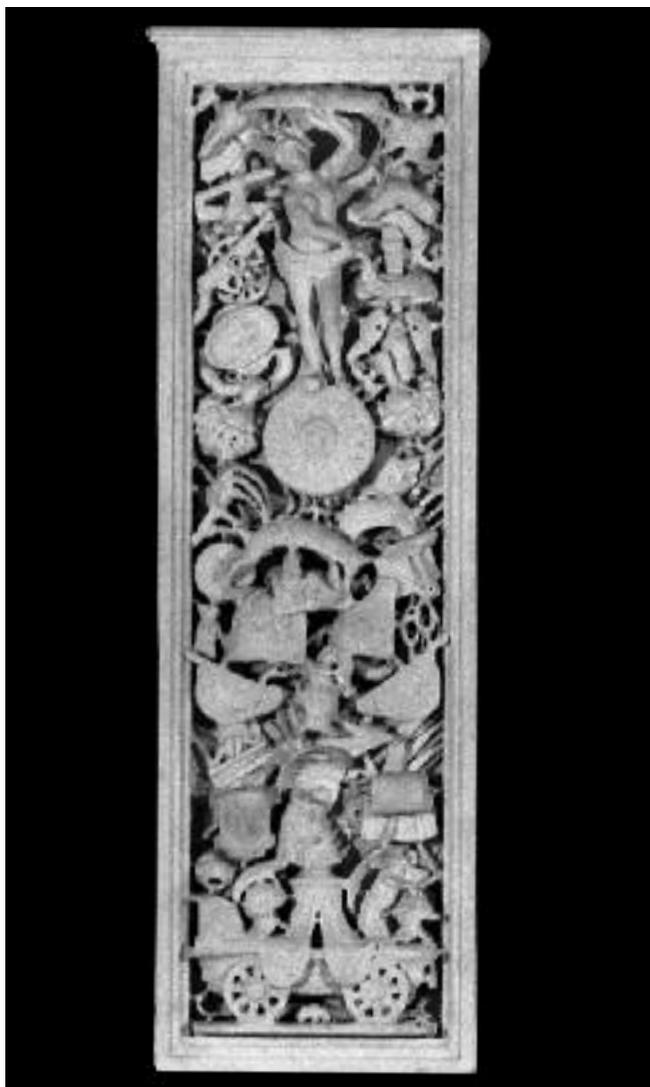
³ Sugli artisti citati cfr. CATHERINE WILKINSON-ZERNER, *Juan de Herrera, Architect to Philip II of Spain*, New Haven/London 1993, pp. 101-115; JEAN BABELON, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial*, Bordeaux/Paris 1922, pp. 119-159. Sul *retablo* escurialense, per il quale Giovangiaco da Trezzo collaborò con Juan Bautista Comane, Leone e Pompeo Leoni, cfr. almeno ROSEMARIE MULCAHY, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge/New York/Melbourne 1994, pp. 162-168; e AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, *La octava maravilla del Mundo: estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid 1994, pp. 411-430 e 463-517.

⁴ La citazione è tratta da una lettera del 2 ottobre 1517 inviata a Denis Briçonnet dalla priora di Santa Marta, Angela Panigarola (in GIUSEPPE BOSSI, *Descrizione del monumento di Gastone di Foix, scolpito da Agostino Busti detto il Bambaia*, Milano 1852, p. 43).

⁵ Sulla commissione cfr. AGOSTI 1990 (nota 2), pp. 135-168; SHELL 1990 (nota 2), pp. 37sg. La salma di Gaston rimase nella

cappella della Madonna in Santa Marta, dove aveva trovato sepoltura nel 1516.

⁶ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, 11 voll., Firenze 1976-1987, vol. 5, pp. 433sg. (passo nel quale la parola "Monsignor" va intesa come un francesismo per "monsieur", e non come un titolo ecclesiastico). Sulla commissione cfr. anche *Vitruvio de architectura translato, commentato et affigurato da Cesare Caesariano*, Como 1521 [ed. anast. a cura di Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore, Milano 1981], c. 14v. Sulla fortuna visiva e storiografica di Bambaia si veda soprattutto AGOSTI 1990 (nota 2), pp. 3sg.; ma cfr. anche ROSSANA BOSSAGLIA, "Rilettura del Vasari a proposito degli scultori del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia", in Zygmunt Ważbiński, Bruno Bearzi, Ugo Procacci et al., *Il Vasari, storiografo, artista* (atti del congresso, Arezzo/Firenze 1974), Firenze 1976, pp. 797-804.



3. Agostino Busti, detto Bambaia, *Fortuna e trofei*, lesena dal monumento funebre di Gaston de Foix, 1516 ca.-1522. Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica

La testimonianza delle *Vite* è senz'altro un segnale della fortuna critica di cui l'opera di Bambaia godeva nella seconda metà del Cinquecento (e ciò nonostante il fatto che la Firenze di Vasari e la Milano di Filippo II avessero imboccato strade assai distanti dalla "diligenza" del Busti nelle rispettive produzioni scultoree). Il passo citato documenta però anche la validità di cui le sculture bambaiesche continuava-

⁷ LUCA BELTRAMI, "Opere d'arte disperse già appartenenti alla chiusura del coro all'Abbazia di Chiaravalle milanese", *Rassegna d'arte*, 15 (1975), pp. 175-179, pp. 175sg.; LICIA PARVIS MARINO, "Il coro ligneo", in *Chiaravalle: arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di Paolo Tomea, Milano 1992, pp. 454-480, p. 457. Dopo la rimozione della transenna, almeno alcune delle sculture bambaiesche di Chiaravalle confluirono nel Museo Patrio Archeologico di Milano (1863) e infine nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco: FIORIO 1990 (*Bambaia*, nota 2), pp. 36-38, nn. 3.3-3.6. La transenna (databile entro il 1571, ma forse addirittura entro il viaggio vasariano del 1566) recuperava altre due

no a godere come arredi: nello stesso giro di anni in cui Vasari raccoglieva a Milano la notizia che alcune "figure" provenienti da quella tomba erano state "poste in altri luoghi", per decorare la transenna della chiesa abbaziale di Chiaravalle milanese venivano infatti reimpiegate una *Temperanza* e quattro statuette di *Apostoli/Profeti* oggi ricondotte a quel sepolcro.⁷ Nella seduta del marzo 1582 (app. 6) anche l'intagliatore Giovangiaco da Trezzo – che essendo lombardo aveva un ricordo diretto della sepoltura di Gaston – espresse a Granvelle un parere positivo sulle sculture della tomba, dichiarando "que la obra es muy linda y se podrían acomodar las pieças a grandes ornamentos".

Ma come si era giunti a quella singolare riunione, nella quale due artisti della corte si confrontavano con uno dei massimi collezionisti d'arte allora presenti sul suolo spagnolo, quell'Antoine Perrenot de Granvelle, che al servizio di Carlo V in qualità di segretario (1500-1558), era stato committente di Tiziano, Antonio Moro, Francesco Primaticcio, Leone e Pompeo Leoni; da cardinale a Roma aveva stretto importanti legami con la cerchia di Fulvio Orsini, e come ministro spagnolo fungeva ora da consulente artistico per il re?⁸

Le informazioni che siamo in grado di fornire su questo episodio degli scambi artistici tra Spagna e Italia asburgica provengono da documenti archivistici di tre tipi. In primo luogo, le carte sciolte dell'Instituto Valencia de Don Juan, acquistate sul mercato antiquario e costituite da minute di lettere e copie di allegati che il ministro Granvelle teneva presso di sé per consultazione; fonte preziosa ma discontinua, esse forniscono notizie così lacunose ed ellittiche che il loro effettivo valore documentario è rimasto sinora incompreso. In secondo luogo, è stata considerata la serie completa dei dispacci inviati da Filippo II a Milano e conservati *ab antiquo* presso l'Archivo General de Simancas nella forma di registri di copialettere. Una volta incrociate con i *dossier* del ministro, queste disposizioni a carattere ufficiale (del tutto inedite) consentono di ricostruire la vicenda delle sculture confiscate fin quasi dai suoi esordi, facendo chiarezza sui moventi e sui protagonisti di questo memorabile intervento. In terzo luogo, da qualche anno sono noti alla bibliografia sulle armature milanesi (ma non ancora a quella sul collezionismo di Filippo II) i mandati di Cancelleria che a Milano documentano l'attuazione dei risarcimenti previsti dal monarca contestualmente alla confisca dei marmi del sepolcro.⁹ Se riletti alla luce del quadro contestuale restituito dagli archivi spagnoli, i registri

testimonianze figurative del primo Cinquecento, il *Cristo al Limbo* e l'*Incredulità di Tommaso* di Antonio da San Marino: AGOSTI 1990 (nota 2), pp. 6sg. e 36sg., nota 9.

⁸ La pubblicazione di riferimento sul mecenatismo di Antoine Perrenot rimane *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, a cura di Krista De Jonge e Gustaaf Janssens, Leuven 2000. Cfr. anche WALTER CUPPERI, "Per la delectatione che delle memorie antiche generosamente suol prendere": le antichità di Antoine Perrenot de Granvelle...", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, in corso di stampa.

⁹ SILVIO LEYDI, "Regesto dei documenti", in *Parate trionfali: il Manierismo nell'arte dell'armatura italiana* (catalogo della mostra,

della Cancelleria milanese dimostrano che non tutti gli interventi considerati da Filippo II e dai suoi *oficiales* in riferimento alle opere bambaiesche rimasero senza seguito, e lasciano anzi intendere che l'acquisizione da parte della Regia Ducal Camera di Milano possa aver avuto conseguenze cospicue non solo sulle sorti delle sculture destinate al monumento de Foix, ma anche su quelle di molti altri sfortunati capolavori bambaieschi mai messi in opera.

“Cosas de enemigo”

Il primo punto da affrontare, a proposito della vicenda dei marmi bambaieschi, è chiarire chi sottopose all'attenzione delle autorità spagnole a Madrid lo stato d'abbandono di quei capolavori. Le lettere del gran cancelliere Filiodoni e i dispacci di Filippo II concordano nell'indicare che la disponibilità del “sepulchro de Gaston de Foix” fu notificata da “Juan Baptista Sarabaglia” o “Pancé Çaravalla” (app. 7 e 3), “sculptor” attivo per il sovrano almeno dal 1579 (app. 1) e identificabile con l'armaiolo e ageminatore milanese Giovan Battista Panzeri Zarabaglia.¹⁰ L'artista si trovava in Castiglia per realizzare un “altare di metal sigillato” per il “Cattolico Re” ricordato nel 1587 dalle *Rime* di Giovan Paolo Lomazzo, che ne descrive “gl'Apostol, Vangelisti, et l'immortale / Natività nel mezzo, anzi la quale / son la Nonziata e i Magi al manco lato”.¹¹ I documenti qui pubblicati consentono anzi di precisare le date del soggiorno spagnolo di Panzeri, che si protrasse per lo meno fino al 1582 (app. 1 e 9).¹²

Giovan Battista Zarabaglia aveva ragioni molto concrete per segnalare a Filippo II la possibilità di accaparrarsi alcune opere del Bambaia. In forza della sua parentela con lo scultore, menzionato come “Augusto Zaraballa” anche in dispacci reali del 24 febbraio 1581 e dell'11 maggio 1582 (app. 3 e 7), egli aveva potuto accreditarsi come un intermediario ideale rispetto agli eredi dell'artista – i figli Giuseppe e Francesco –, i quali detenevano diritti sulle opere di Bambaia non pagate dai committenti (app. 1).¹³ In secondo luogo, l'ageminatore (cui la posizione di artista del re garantiva un trattamento di riguardo) riteneva di poter avanzare pretese per la “terçia parte del valor del sepulchro que está en essa çiudad en Sancta Marta y en las casas de Juseppe y Francisco de Busto”: e questo non tanto per diritto eredita-

rio, quanto “por razón de la revelación que nos hizo del dicho sepulchro, de que acá no se tenía noticia, ni nuestros oficiales d'esse Estado la tenían” (app. 3).¹⁴

Filippo II reagì alla segnalazione con vivo interesse e intervenendo in prima persona. In un primo momento, con dispaccio del 6 luglio 1579, egli richiese al governatore di Milano Antonio de Guzmán una descrizione delle opere e un parere sulla situazione, sollecitandolo a informarsi “con la cautela y brevedad necessaria” (app. 1). Al contempo, ordinò che le sculture giacenti a Santa Marta e presso la casa di via della Sala venissero poste preventivamente sotto custodia “en parte que esté por nos y en nuestro nombre”, in tutta probabilità nel timore che si ripetessero i furti già lamentati da Vasari. L'intervento dell'autorità pubblica venne giustificato sulla base del fatto che Gaston de Foix era morto da nemico in flagranza di reato (“con las armas en la mano contra el Rey Cathólico”, cioè suo cognato Ferdinando II d'Aragona, bisnonno di Filippo II: app. 1). La risposta al dispaccio giunta da Milano dovette suonare incoraggiante, perché il 17 gennaio 1580 Filippo II, con l'enfasi propria delle questioni prioritarie, ribadì l'ordine di sequestro, chiedendo inoltre al Guzmán di fornire un inventario dettagliato, una stima dei pezzi e ogni altro dettaglio utile per decidere le sorti delle sculture poste sotto custodia (app. 2).

A distanza di un anno, nel 1581, l'intenzione di acquisire le sculture per la Regia Ducale Camera sembra ormai maturata: il 24 febbraio Filippo II chiese infatti al gran cancelliere Danese Filiodoni, seconda carica dello Stato di Milano e funzionario di vasta esperienza, di interpellare “personas pláticas y de confianza” allo scopo di chiarire la situazione giuridica dei marmi e vagliare la soluzione più confacente nella forma legale e nella sostanza economica (app. 3).

Nel 1582, messo da parte ogni indugio, il sovrano ordinò di convertire il sequestro in una confisca: risultando Gaston de Foix già condannato dalle autorità milanesi, sarebbe bastato “que el fisco [...] pidiera por iusticia” le sculture del suo sepolcro “como cosa de enemigo nuestro” perché gli eredi non potessero rivendicarne la proprietà (app. 4). Quanto a Giuseppe e Francesco Busti, si deliberava a loro beneficio un risarcimento di 3000 scudi, pari al valore delle parti del monumento che a suo tempo “se quedaron

Ginevra), a cura di Silvio Leydi e José-A. Godoy, Milano 2003, pp. 531-571, p. 562; cfr. anche AGOSTI 1990 (nota 2), p. 129, note 56-58. Una parte della documentazione, custodita all'Istituto Valencia de Don Juan (qui app. 6, 8-9), è citata curiosamente da FERNANDO CHECACREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid 1987, p. 261.

¹⁰ Sul Panzeri sono disponibili due studi notevoli: SILVIO LEYDI, “Giovan Battista Panzeri, detto Zarabaglia, intagliatore in ferro e soci”, *Nuovi studi*, 6 (1998), pp. 31-56; e Id., “Gli armaioli milanesi: notizie biografiche”, in LEYDI/GODOY 2003 (nota 9), pp. 516sg.

¹¹ GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Rime... divise in sette libri ...*, Milano 1587, p. 132.

¹² Dai documenti dell'Archivio di Stato di Milano, Zarabaglia scompare però già dal 1572: LEYDI 2003 (nota 10), p. 517.

¹³ Già GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scol-*

tura et architettura [Milano 1584], in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di Paolo Roberto Ciardi, 2 voll., Firenze 1973-1974, vol. 2, 1974, p. 309, 379 e 534; LOMAZZO 1587 (nota 11), p. 512 e 561, e *Le tavole del Lomazzo*, a cura di Barbara Agosti e Giovanni Agosti, Brescia 1997, pp. 15 e 53, menzionava Bambaia come “Agosto Cerebaglio”, “Agosto Zarabalia”, “Agosto Zarabalia”, “gran Zarabaglia” e “Agosto Zarabaglia”; l'uso del cognome “Zarabaglia/Cerebaglia” in riferimento al Busti è poi attestato anche da PAOLO MORIGI, *La nobiltà di Milano*, Milano 1595, p. 284, in associazione con il sepolcro di Gaston. Tra il Panzeri e Bambaia intercorsero anche rapporti di fiducia: quest'ultimo stilò infatti diversi contratti per le commissioni dell'ageminatore, il quale a sua volta figura come testimone in diversi atti siglati dallo scultore: LEYDI 2003 (nota 10), p. 516.

¹⁴ Va quindi corretta l'affermazione di LEYDI 2003 (nota 10), p. 516, secondo cui Zarabaglia avrebbe ceduto a Filippo II opere provenienti dalla propria porzione dell'eredità di Agostino Busti.

deviando al maestro [*scil.* Bambaia] por la hechura” e che nel gennaio 1582 si trovavano presso la loro abitazione. Il 22 maggio 1583 si provvedeva inoltre a richiedere alle autorità milanesi una stima “de la recompensa que se havrá de dar a las monjas de Sancta Marta por la parte de los mármoles que en aquel monasterio ay de la sepoltura de monseñor de Foix”, cosicché le medesime non potessero avanzare per il futuro diritti di usucapione (app. 13).

Il 24 febbraio 1581 Filippo II dichiarava inoltre al Filiodoni la propria intenzione di riconoscere “al dicho Pancé la satisfacción que es justo por su diligencia y trabajo” – laddove il termine “diligencia” precisava la valenza di omaggio con cui l’atto di notifica veniva percepito, mentre “trabajo” riconosceva il ruolo di Zarabaglia come conoscitore e forse come intermediario (app. 3). Il trattamento di riguardo riservato dal sovrano al suo servitore mette in evidenza le gratifiche non solo economiche, ma anche personali riservate a chi facilitava il reperimento di opere d’arte per le esigenze del sovrano. Quando poi, nel 1582, Panzeri contestò la stima effettuata a Milano circa la somma di sua spettanza, e fece presente che essa doveva tenere conto anche “de lo que está en Sancta Marta” (app. 7), Filippo esaminò la questione personalmente, risolvendosi per un compromesso che concedeva a Panzeri 350 scudi: la cifra era sicuramente inferiore alla quota di un terzo del valore dell’opera inizialmente pretesa dall’artista, sia perché il ministro Granvelle gli riconosceva di diritto solo un quarto di tale valore, sia perché Zarabaglia versava in una difficile situazione finanziaria, che lo poneva in una posizione contrattuale debole (app. 10). In compenso, il sovrano riconosceva al suo protetto ulteriori privilegi, disponendo che si facesse “anotamiento para que al hijo en su tiempo se dé algún officio de los para servicio de los quales el pueda ser a propósito” (2 agosto 1582, app. 11): effettivamente il 13 agosto 1583 Giovan Paolo Panzeri, figlio di Giovan Battista, fu nominato coadiutore del cancelliere del Magistrato Ordinario a Milano in ossequio al dispaccio reale.¹⁵

Pochi mesi prima, il mandato di pagamento emesso il 27 gennaio 1583 in esecuzione dell’ordine sovrano descriveva i 350 scudi corrisposti al Panzeri come un “ayuda e merced de costa” rispetto “al *servicio* que [...] nos hizo los días passados en rebelar a essa nostra Cámara el drecho que le tocava de los mármoles de la sepoltura [...] para monsiur de Foix”; il documento precisava inoltre che il denaro corrisposto sarebbe stato impiegato da Zarabaglia *senior* per la dote della figlia.¹⁶

La terminologia prescelta dal pagamento in favore di Giovan Battista Panzeri e la forma assunta dalla ricompen-



4. Agostino Busti, detto Bambaia, *Apostolo* (Sant’Andrea?), dal monumento funebre di Gaston de Foix, 1516 ca.-1522. Milano, Castello Sforzesco, Museo d’Arte Antica

sa (la dote per la figlia e un impiego per il figlio) rientravano nel quadro di un rapporto neofeudale tra signore e servitore: mentre il termine “ayuda” corrispondeva al concetto di “trabajo” e indicava un rimborso forfettario per le spese e il tempo profuso, la “merced” era una concessione deliberata dal sovrano a titolo di premio finale e in segno di gratitudine.

Sculture di Bambaia all’Escorial?

La seconda questione sollevata dalle lettere qui pubblicate riguarda l’impiego e la destinazione delle sculture di Bambaia acquisite dalla Regia Ducal Camera di Milano. Il carteggio del cardinal Granvelle e di Filippo II con le autorità

¹⁵ LEYDI 2003 (nota 9), p. 562. Cfr. anche Archivio di Stato di Milano, *Registri della Cancelleria dello Stato, serie V, Dispacci reali d’ufficio e ad istanza di parte*, b. 3, c. 39v, n. 37: “Al Magistrato Ordinario. Il Re nostro signore, per sua carta data in Madrid a’ XXX di dicembre de l’anno passato MDLXXIX, ci scrive un capitolo dil tenor che segue: ‘Avisareysnos de la suficiencia y partes de Juan Battista Siton, coadjutor de los ragonatos d’esse Estado, y de la de Juan Paulo Zerballa, hijo de Juan Battista nuestro escultor, que nos han supplicado

por el dicho officio de ragonato, que vacava por el Carnago, para que en otra ocasion se pueda tener con sus personas la quenta que ellos merecieren’. Però vi cometiamo che informati di ciò che Sua Maestà col preinserto capitolo ricerca, ci facciate relatione de la suficiencia e parti delli detti Giovan Battista Sitone et di Giovan Paulo Zarabaglia figliuolo di Giovan Battista scultore di sua Maestà [...]’. In Milano, a’ di XII di marzo MDLXXX”.

¹⁶ LEYDI 2003 (nota 9), p. 562.

milanesi, sebbene non fornisca elementi risolutivi su quanto occorse effettivamente alle opere confiscate nel 1582, documenta nondimeno alcune soluzioni considerate dal sovrano e dai suoi consiglieri a tale proposito.

Ancora il 22 marzo una lettera del Granvelle al segretario reale Vázquez dichiarava possibili destinazioni assai diverse per le sculture bambaiesche: “[...] consentir que allá [cioè a Milano] se vendan las pieças, o hazerlas traer acá [cioè a Madrid]” (app. 6). Allo scopo di sciogliere l’alternativa, l’11 maggio un dispaccio di Filippo II commissionò l’esecuzione di “un rascuño muy particular y muy al bivo de todo [...], con distinción particular de cada una dellas” (app. 7), cioè un schizzo molto dettagliato e dal vero di ciascun elemento scolpito. Il sovrano recepiva così le richieste avanzate dall’architetto Juan de Herrera, che già nel marzo 1582 aveva espresso l’esigenza di ricevere “los diseños de lo que está esculpido, para que aquí se puedan ver, con las medidas” (app. 6).

A tale data, alcuni pezzi venivano valutati per un possibile reimpiego in Spagna: secondo il gran cancelliere Daniele Filiodoni, si sarebbero potuti “acomodar para cosas sacras, algunas para sepulturas, y otras para cosas de devoción” (app. 6) nell’ambito del principale cantiere regio del momento, il monastero di San Lorenzo El Real all’Escorial (app. 9), la cui basilica era per l’appunto anche un mausoleo dinastico; ed è sintomatico che gli artisti coinvolti in questa vicenda sul versante spagnolo, cioè Juan de Herrera, Giovangiaco da Trezzo, Pompeo Leoni e Giovan Battista Zarabaglia, fossero tutti impegnati in quella fabbrica.¹⁷

A questo punto della nostra ricostruzione, esaminare i dati sulla base dei quali Filippo II poté valutare l’eventuale riallestimento delle sculture può essere utile per comprendere le modalità con cui questo tipo di arredi veniva selezionato e destinato in ambito spagnolo. A tale scopo il sovrano, il cardinal Granvelle e gli artisti coinvolti avevano ricevuto dal gran cancelliere Filiodoni due *dossier* che non sono più inclusi nella documentazione conservata a Madrid e a Simancas: è probabile che, come in molti altri casi, la loro natura di

carte sciolte (e il loro interesse storico-antiquario) ne abbia favorito la dispersione. Alcuni dati sul loro contenuto sono però desumibili dal carteggio del cardinale.

Il primo *dossier*, menzionato il 26 febbraio 1582 da Filippo II (app. 5) e il 22 marzo dal Granvelle (app. 6), consisteva in una “relación [...] de lo del sepulcro de Foix” (app. 5). Sul secondo *dossier*, allestito su richiesta di Filippo II in vista del possibile reimpiego di alcune sue parti in Spagna, conosciamo invece più dettagli: tra le carte del cardinal Granvelle ci è infatti pervenuta una copia della lettera d’accompagnamento, datata 2 giugno 1582 e sottoscritta dal gran cancelliere Filiodoni (app. 9). Quest’ultimo aveva commissionato gli “schizzi” delle sculture bambaiesche all’ingegnere camerale di Milano, il pittore e architetto Pellegrino Tibaldi, che aveva stilato anche la prima relazione.¹⁸ Il secondo *dossier*, inviato a Madrid il 2 giugno 1582, consisteva in una “relatione”, un rilievo con “le misure delle statove della sepoltura di Foix” e un “disegno di una statua” (app. 9), probabilmente una delle *Virtù* o uno degli *Apostoli* o *Profeti* del Museo d’Arte Antica di Milano (fig. 4).¹⁹ Gli schizzi degli altri elementi, vuoi per i continui impegni di Tibaldi come ingegnere camerale e architetto della Fabbrica del Duomo, vuoi per il sopraggiungere di nuove decisioni, non furono mai eseguiti.

Bisognerà comunque osservare che quell’unico disegno *d’après* Bambaia giocò un ruolo significativo nella carriera di Tibaldi, giacché esso fu probabilmente la prima prova figurativa che Filippo II poté giudicare direttamente.²⁰ Da quasi un anno il nuovo governatore milanese Sancho de Guevara y Padilla tentava di mettere in luce agli occhi del sovrano le multiformi doti di pittore, architetto e decoratore di Pellegrino, e quando il *dossier* tibaldiano pervenne sulla scrivania di Filippo II, il sovrano stava appunto raccogliendo informazioni sull’artista.²¹ Le impressioni che il monarca spagnolo poté trarre dal disegno dovettero essere positive quanto le referenze fornite dal governatore, perché nel giro di alcuni mesi Pellegrino fu chiamato all’Escorial come pittore.

¹⁷ Dopo l’arrivo della relazione di Filiodoni a Madrid, Giovangiaco da Trezzo formulò un giudizio favorevole, ma generico circa il possibile reimpiego delle sculture di Bambaia: l’opera era “muy linda y [...] se podrían acomodar las pieças a grandes ornamentos” (app. 6).

¹⁸ Sull’attività di Tibaldi come architetto e ingegnere cfr. soprattutto AURORA SCOTTI, “Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo”, *L’arte*, 18-20 (1972), pp. 55-90; Ead., “Architettura e spazi urbani nell’opera di Pellegrino Pellegrini”, *Arte lombarda*, n.s., 94-95 (1990), pp. 65-75; e STEFANO DELLA TORRE e RICHARD V. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele di Milano: invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994. Su Pellegrino pittore, quadraturista e disegnatore cfr. almeno VITTORIA ROMANI, *Primiticcio, Tibaldi e la questione delle ‘cose del cielo’*, Cittadella 1997; e GIULIANO BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.

¹⁹ Secondo il riassunto redatto da Granvelle il 30 giugno, il disegno raffigurava invece più genericamente “las figuras que hay en uno de los mármoles” (app. 8).

²⁰ Nel 1572 Tibaldi aveva però partecipato all’elaborazione di un progetto per la basilica escorialense poi accantonato: cfr. FRANCESCO REPISHTI, “Disegni et modelli et pareri di Giuseppe Meda, Vincenzo Seregni e Pellegrino Tibaldi per l’Escorial (1572)”, *Arte lombarda*, n.s., 128 (2000), pp. 61-63. Dieci anni più tardi, quindi, il suo nome non poteva essere del tutto ignoto al monarca spagnolo, che nel 1574 aveva anche donato alcuni disegni architettonici tibaldiani alla Real Biblioteca dell’Escorial (GREGORIO DE ANDRÉS, *La Real Biblioteca del Escorial*, Madrid 1970, p. 53).

²¹ MICHAEL SCHOLZ, “New Documents on Pellegrino Tibaldi in Spain”, *The Burlington Magazine*, 126 (1984), pp. 766-769; SYLVIE BÉGUIN e MARIO DI GIAMPAOLO, “Pellegrino Tibaldi e gli affreschi del sagrario e del chiostro”, in *Los frescos italianos de El Escorial*, a cura di Mario Di Giampaolo, Madrid 1993, pp. 146-149; MARZIA GIULIANI, “Nuovi documenti per la biografia e la formazione culturale di Pellegrino Pellegrini”, in *Pellegrino Tibaldi architetto dell’età borromaica* (atti della giornata di studio, Milano), a cura di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano 1997, pp. 47-69.

Dopo i due *dossier* di Tibaldi, un terzo documento di natura descrittiva e consultiva avrebbe dovuto essere redatto da Pompeo Leoni nel 1582. Lo scultore di corte di Filippo II, appena giunto a Milano per modellare e fondere in bronzo assieme al padre Leone quindici statue per il *retablo mayor* della basilica di San Lorenzo El Real all'Escorial, aveva in effetti ricevuto dal sovrano anche l'incarico di segnalare artisti e opere d'arte per le esigenze di quella fabbrica. Il gran cancelliere approfittò di questa circostanza per coinvolgere Pompeo nel dibattito sul sepolcro de Foix: “[...] come informato dell'opera che si ha da fare allo Scuriale, potrà anche egli dare il suo giudizio se potranno esse statue servire a quell'opera o no”, scriveva Filiodoni il 2 giugno 1582 (app. 9). Non sappiamo però se la perizia di Leoni, attesa ancora il 14 luglio di quell'anno (app. 10), sia mai stata scritta, giacché la documentazione rinvenuta si arresta nel 1583, senza rivelare quale fosse la destinazione finale o provvisoria decisa per le sculture.

Senz'altro né le statuette, né i rilievi bambaieschi risultano esser mai stati impiegati per decorare la basilica di San Lorenzo el Real. A chi consideri come nel mecenatismo di Filippo II le nuove accessioni venissero valutate rispetto alle esigenze di decoro di uno specifico scenario edilizio, apparirà comprensibile che per una fabbrica come quella escurialense, decorata quasi sempre con arredi commissionati *ad hoc* e improntati a una rigorosa uniformità, il reimpiego delle sculture di Bambaia dovesse presto apparire fuori luogo – a differenza di quanto era avvenuto un decennio prima nella chiesa abbaziale di Chiaravalle.²²

Tuttavia, il contrasto tra la clamorosa acquisizione di marmi bambaieschi e il loro mancato invio all'Escorial fornisce senz'altro nuovi argomenti di riflessione. Si può forse ammettere che la donazione di oggetti d'arte potesse talvolta giungere a compimento solo per non deludere il proponente, ma questo non è il caso di una confisca come quella del 1582, che non solo non era stata condizionata da simili vincoli sociali, ma aveva anche comportato sforzi notevoli. L'acquisizione delle “*estatuas de bulto y otras manufacturas y ornamentos*”, nonostante il canale adottato, aveva infatti

comportato spese superiori a 3650 scudi. Diversi livelli dell'apparato statale centrale e locale erano stati coinvolti per mesi, artisti oltremodo impegnati erano stati chiamati a dire la loro, e il sovrano stesso era intervenuto più volte in prima persona per sottolineare il proprio interesse per le sculture e autorizzare un intervento autoritario come la confisca. Perché approfondire tante energie se le opere acquisite non fossero rientrate tra le classi di oggetti d'arte gradite a sua Maestà? E soprattutto: perché decidere, dopo aver esaminato disegni, rilievi e relazioni, di acquisire opere che già sulla carta non apparivano idonee alla destinazione prospettata?

Per quanto ne sappiamo, appare invece più plausibile che Filippo II – accantonata definitivamente la prospettiva di portare le sculture bambaiesche all'Escorial – le facesse confiscare perché fossero custodite a Milano in attesa di una collocazione definitiva, da considerare una volta completate le altre regge castigliane; d'altro canto, come suggeriva Gravelle in un capitolo del 10 luglio 1582, le opere acquisite avrebbero comunque potuto essere vendute a gran prezzo in un momento più favorevole, “*por ser la obra mucha y labrada de muy buen maestro y con exquisita diligencia*” (app. 10). In tutta verosimiglianza, nel 1582 quel che più premeva al sovrano spagnolo era cogliere tempestivamente l'occasione offerta dagli uffici dello Zarabaglia.²³ Ciò spiegherebbe perché le prime notizie circa la cessione dei marmi rimasti a Santa Marta non risalgano agli anni immediatamente successivi al mancato reimpiego escurialense, bensì a quelli che seguirono la morte di Filippo II (1598) e precedettero la ricostruzione del monastero (1621-1624) – in previsione della quale si rese necessario liberare gli ambienti occupati dalle sculture e forse venderne qualcuna per fare cassa. Fu in tali circostanze, a detta di Pietro Paolo Busca (1672), che maturò l'acquisto di alcune lesene decorate a trofei da parte del cardinale Flaminio Piatti (1552-1613);²⁴ alcuni anni più tardi, in una lettera del 19 maggio 1618, Girolamo Borsieri segnalò sculture riconducibili alla tomba de Foix nella collezione Arconati a Castellazzo.²⁵

²² AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, “Estatuas clásicas: apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI”, *Anuario del Departamento de historia y teoría del arte*, 14 (2002), pp. 117-135, pp. 124sg., avanza proposte interessanti per una rilettura del mecenatismo di Filippo II rispetto agli specifici problemi di decoro e di contesto edilizio sollevati dalla scultura in Spagna.

²³ La fortuna storiografica dell'Escorial come edificio simbolo dell'immagine del *Rey Prudente* (e in quanto reggia eccezionalmente preservata nei suoi arredi) non deve mettere in ombra ulteriormente l'esistenza di un sistema di dimore principesche (l'Alcázar e la Casa de Campo di Madrid, il Palazzo di Aranjuez) che nel corso del regno di Filippo II fu investito da profonde imprese di rinnovamento, ma del cui arredo cinquecentesco poco conosciamo. Persino l'inventario in morte di Filippo II (1602) fu redatto in forma parziale, sia perché ne sono escluse residenze come il Palacete del Pardo e la Casa de Campo, sia perché non vi sono descritti che i beni mobili (cioè le sculture non murate): cfr. MARTÍN GONZÁLEZ 1991 (nota 1), pp. 144sg. e, per un esempio delle conseguenze di queste lacune documentarie sulle ricostruzioni correnti della collezione di Filippo II, SCHRÖDER 2001 (nota 1), pp. 43-60.

²⁴ PETRI PAULI BOSCHAE... *De origine et statu Bibliothecae Ambrosianae hemidecas*, Mediolani 1672, p. 169: “Porro cum ea toreumata [scil. le sculture “*Pario marmore... atque saxo*” per il sepolcro di Gaston de Foix] venalia prostant (nam maiori sumptu restituebatur aedes Marthae, in qua Foxius fuerat tumulatus), emit unum aureis numis ducentis Cardinalis Flaminus Plattus, atque Caesar Abbas a patruo suo acceptum donavit Ambrosianae Bibliothecae”. Sulla storia del monastero cfr. MARIA TERESA FIORIO, *Le chiese di Milano*, Milano 1985, p. 338.

²⁵ LUCIANO CAMEL, “Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri”, *Contributi dell'Istituto di storia dell'arte medioevale e moderna*, 1 (1966), pp. 91-235, p. 169, n. LXIII, lettera a Federico Vassallo, segnalata da AGOSTI 1990 (nota 2), p. 7. Cfr. ANTONIO FRANCESCO ALBUZZI, “Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi”, a cura di Giorgio Nicodemi, *L'arte*, LIV (1954), pp. 53-74 dell'appendice, p. 73; LUCA BELTRAMI, “Notizie inedite riguardanti frammenti del sepolcro di Gastone de Foix conservati nella villa dei conti Sormani al Castellazzo”, *Rassegna d'arte*, 2 (1902), pp. 132-134, 132; SHELL 1990 (nota 2), p. 40; ALESSANDRO MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005, p. 70. Forse l'acquisto delle sculture giunte a

Sciogliendo tutte le opere bambaiesche rimaste senza collocazione da ogni possibile vincolo con gli eredi dell'artista e dei suoi committenti, la confisca ordinata da Filippo II aveva finito paradossalmente per facilitare la dispersione delle sculture e la loro fortuna collezionistica.²⁶

Non meno interessanti sono le conclusioni che il carteggio di Filippo II suggerisce rispetto al problema della ricostruzione del monumento de Foix. In primo luogo, esso chiarisce che la ripartizione degli elementi del sepolcro incompiuto tra il monastero di Santa Marta e la casa di via della Sala non rispecchiava il loro livello di finitura, bensì la distinzione tra le sculture pagate decenni addietro da Francesco I di Valois e già consegnate al suo giuspatronato milanese, e quelle che Bambaia aveva eseguito a spese proprie e trattenuto presso di sé nella vana speranza che la Corona francese saldasse i conti. Nella bottega di Bambaia rimanevano infatti in giacenza non solo materiali lapidei intonsi, ma anche "mármoles labrados" invenduti, non finiti o non consegnati (app. 2), mentre quanto dell'opera si trovava a Santa Marta era senz'altro il corrispettivo dell'importo già versato dal committente, giacché su questo gruppo di sculture gli eredi di Bambaia non avanzarono pretese.²⁷

In secondo luogo, alla luce della documentazione rinvenuta, la provenienza unitaria delle statuine assise del Castello Sforzesco (oggi ricondotte al sepolcro de Foix, ma problematicamente sovrannumerarie rispetto agli schemi ricostruttivi sinora proposti) non può più essere considerata una prova "che suggerisce inequivocabilmente la loro provenienza dalla tomba",²⁸ giacché la confisca decisa da Filippo II poté sortire l'effetto di accorpare nuclei di sculture di destinazione disparata e accomunate solo dal fatto di non essere mai state consegnate e messe in opera. In un quadro così compromesso

anche per quanto riguarda le rimanenze, solo il ritrovamento delle relazioni di Tibaldi, finora ignote, potrà forse fornire informazioni più affidabili per la ricostruzione del sepolcro de Foix e l'identificazione dei suoi elementi sopravvissuti.

Per mettere a fuoco ulteriormente la questione occorrerà infine tenere presente che neppure le autorità milanesi erano del tutto attendibili nel ricondurre il gruppo di opere confiscate nel 1582 ai lavori per il sepolcro de Foix. In realtà, è possibile che una certa confusione tra i lacerti di quel monumento e altre rimanenze della bottega di Bambaia sussistesse già nella seconda metà del Cinquecento: come ricorda Vasari, nel monastero di Santa Marta le tombe bambaiesche rimaste incompiute e "in pezzi" erano infatti più d'una, poiché giaceva nello stesso sito anche il sepolcro smembrato di Giovanni Antonio Bellotti (†1528), commendatario dell'abbazia di Sant'Antonio a Grenoble.²⁹ A maggior ragione, anche nella casa di via della Sala potevano essersi accumulate sculture di ogni tipo, ivi comprese quelle che Bambaia aveva subappaltato a collaboratori come Benedetto Cervi: almeno nel 1522 quest'ultimo risiedeva in casa del maestro e poté forse lasciarvi proprie opere rimaste invendute o incompiute.³⁰

Rilievi da collezione: Velázquez, Filippo IV e l'Alcázar madrileno

A questo punto della nostra discussione è però opportuno ricordare che nel Museo del Prado sono conservati due rilievi marmorei di ambito bambaiesco: essi provengono dalle antiche collezioni reali e raffigurano un *Trionfo con l'intervento di una divinità* (fig. 5) e una *Sfilata di soldati* (fig. 6).³¹ Danneggiati dall'incendio dell'Alcázar madrileno nel 1734, restaurati nel 1789-1790 e infine deteriorati ulteriormente

Castellazzo (i rilievi storici e alcuni pannelli decorati a trofei riconducibili alla tomba de Foix) fu reso possibile dagli uffici di Paola Maria Arconati, superiora di Santa Marta dal 1560 circa al 1604.

²⁶ Sulla fortuna collezionistica di Bambaia nel XVII secolo cfr. soprattutto AGOSTI 1990 (nota 2), pp. 7sg. Altri elementi del sepolcro de Foix entrarono a far parte della collezione di Manfredo Settala (1600-1680) dopo il 1630 circa: cfr. ANTONIO AIMI, VINCENZO DE MICHELE e ALESSANDRO MORANDOTTI, *Musaeum Septalianum: una collezione scientifica nella Milano del Seicento* (catalogo della mostra, Milano), Firenze 1984, pp. 23-33 (con bibliografia). Nei chiostrini clausurali di Santa Marta rimasero dapprima solo "certi avanzaticci del sontuoso mausoleo" (CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674, p. 133) e infine forse solo il *gisant* di Gaston, che nel 1674 fu dotato di un'epigrafe (SERVILIANO LATUADA, *Descrizione di Milano*, 5 voll., Milano 1737-1738, vol. 4, 1738, p. 62).

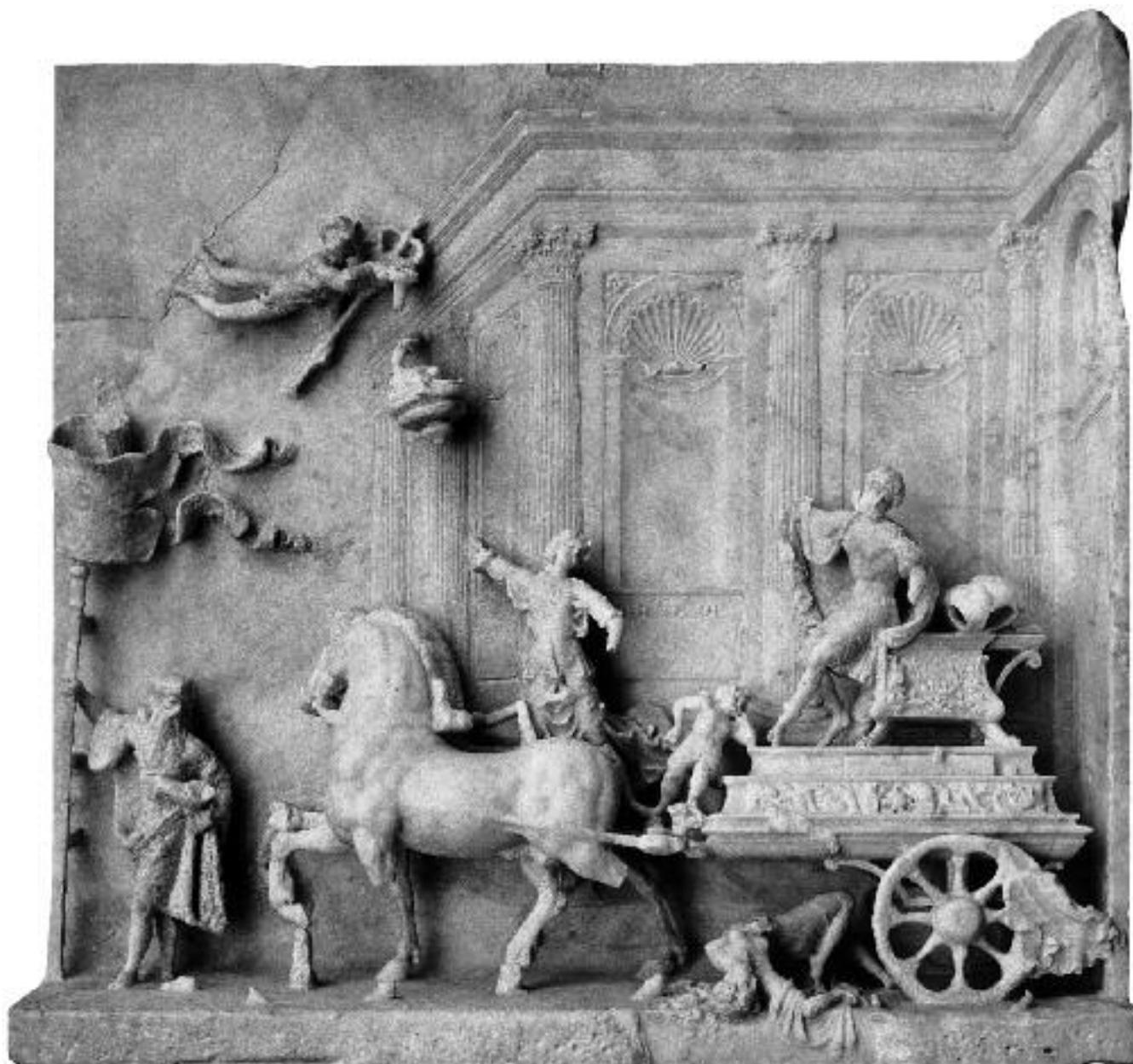
²⁷ Secondo il testamento dettato da Bambaia il 29 aprile 1528, il marmo di Carrara non lavorato rimasto in bottega dopo la finitura del sepolcro de Foix sarebbe dovuto passare alla Fabbrica del Duomo milanese "in remedio animae suae", nonché in cambio della costruzione di una tomba per l'artista e di altri servizi (GIORGIO NICODEMI, *Agostino Busti detto Bambaia*, Milano 1945, p. 9): ciò tuttavia non implica che in via della Sala non giacesse alcun marmo scolpito, come ha desunto erroneamente SHELL 1990 (nota 2), p. 38.

²⁸ SHELL 1990 (nota 2), pp. 44sg.

²⁹ Il sepolcro Bellotti, commissionato nel 1528, fu interrotto nel 1531 risolvendo il contratto e lasciando le lastre già compiute a

disposizione dell'artista: SHELL 1990 (nota 2), pp. 37sg. Vasari riferisce di aver visto "alcun'opere [di Bambaia] in Santa Marta, monasterio di donne in Milano; *fra le quali*" era la sepoltura di Gaston (VASARI/BAROCCHI/BETTARINI 1976-1987 [nota 6], vol. 5, p. 433): dall'espressione riportata in corsivo pare dunque di poter desumere che le sculture giacenti a Santa Marta (app. 12) non fossero tutte riconducibili al sepolcro del maresciallo francese. ³⁰ SHELL 1990 (nota 2), p. 36 e 58, nota 39. I dubbi sulla pertinenza alla tomba de Foix di alcuni frammenti si sono perpetuati fino alla bibliografia otto-novecentesca, la cui restituzione del monumento presenta tuttora numerose zone d'ombra: AGOSTI 1990 (nota 2), p. 148; FIORIO 1990 (*Bambaia*, nota 2), pp. 22-29; SHELL 1990 (nota 2), pp. 43-56.

³¹ Sui due rilievi madrileni cfr. EDUARDO BARRON, *Catálogo de la escultura*, Madrid 1908, p. 193, n. 268, e p. 211, n. 290; ANTONIO BLANCO e MANUEL LORENTE, *Catálogo de la escultura*, Madrid 1969, p. 186, n. 268, e p. 45, n. 290; GIORGIO NICODEMI, *Il Bambaia*, Brescia 1925, p. 37 e p. 70; NICODEMI 1945 (nota 27), p. 25 e 49; JOHN W. POPE-HENNESSY, *Catalogue of Italian Sculpture*, 3 voll., London 1964, vol. 2, pp. 547-549; AGOSTI 1990 (nota 2), p. 158; FIORIO 1990 (*Bambaia*, nota 2), p. 68, n. 3.49, e p. 149, n. 10a; ROSARIO COPPEL ARÉIZAGA, *Museo del Prado: catálogo de la escultura de época moderna*, Madrid 1998, pp. 54-56, nn. 4-5; STEPHAN F. SCHRÖDER, in *La fiesta en la Europa de Carlos V* (catalogo della mostra, Siviglia 2000), a cura di Fernando Villaverde, Madrid 2000, p. 287, n. 18.



5. Benedetto Cervi, detto Benedetto Pavese, *Trionfo con l'intervento di una divinità*, secondo quarto del XVI secolo. Madrid, Museo Nacional del Prado



6. Agostino Busti, detto Bambaia, o sua cerchia, *Sfilata di soldati*, prima metà del XVI secolo. Madrid, Museo Nacional del Prado

da un bombardamento nel 1936, essi appartengono a due serie diverse per formato e impaginazione: la *Sfilata di soldati* (incompiuta) è stata accostata alle scene belliche dei Musei Civici di Torino attribuite a Bambaia, il *Trionfo* (privo ormai dell'angolo sinistro e di alcune figure) a due rilievi allegorici del Victoria and Albert Museum ascritti al suo collaboratore Benedetto Cervi.³²

La storia dei due rilievi del Prado è ricostruibile con certezza solo a partire dalla metà del XVII secolo: già Rosario Coppel li ha identificati nell'inventario redatto all'interno dell'Alcázar madrilenno nel 1686, ma una verifica sui documenti pubblicati da Yves Bottineau ci consente di anticipare il loro ingresso nella galleria meridionale della reggia entro

la data di stesura dell'inventario precedente, stilato nel 1666.³³ È quindi molto verosimile che l'inclusione delle due opere rientrasse nella celebre operazione di riallestimento degli ambienti del terzo piano dell'Alcázar intrapresa dopo il 1636 e culminata nell'arrivo dei dipinti, bronzi, marmi, calchi in gesso e tavoli in porfido acquistati e commissionati in Italia dall'*ayuda de cámara* Diego Velázquez tra il 1649 e il 1651.³⁴

Nel 1666 la Galería de Mediodía costituiva uno dei fulcri degli appartamenti reali: essa conduceva da un lato allo studiolo di Filippo IV, dall'altro alla *Pieza Ochavada* costruita nel 1646-1648 sul modello della Tribuna degli Uffizi.³⁵ I rilievi bambaieschi, protetti da cornici nere e da

³² Due rilievi con "historie", forse identificabili con quelli oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, furono subappaltati dal Bambaia a Benedetto Pavese in data anteriore al 1532: SERGIO GATTI, "Nuove giunte al catalogo di Benedetto 'Pavese', collaboratore di Agostino Busti detto il Bambaia", *Arte lombarda*, 96/97 (1991), pp. 117-119. COPPEL ARÉIZAGA 1998 (nota 31), p. 54, attribuisce erroneamente a John Pope-Hennessy il giudizio che entrambi i rilievi madrileni siano ascrivibili al collaboratore di Bambaia: in realtà, lo studioso inglese si pronunciò in tal senso solo a proposito del *Trionfo* (fig. 5): cfr. POPE-HENNESSY 1964 (nota 31), loc. cit., e J. W. POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, III ed., Oxford 1986, p. 338.

³³ YVES BOTTINEAU, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686", *Bulletin hispanique*, 58 (1956), pp. 421-452; 60 (1958), pp. 30-61, 145-179, 289-326, in particolare p. 159: "un triunfo de un emperador echo de marmol blanco y un carro, con su vidriera delante y marco negro [...] otro triunfo de otro emperador, también de marmol, con su vidriera y marco negro". I due rilievi non sono invece

registrati dall'inventario in morte di Filippo II del 1602 (*Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, a cura di Francisco J. Sánchez Cantón, 2 voll., Madrid 1956-1959), da quelli parziali datati 1621 e 1623 (pubblicata in *Quadros y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid, año de 1636*, a cura di Gloria Martínez Leiva e Ángel Rodríguez Rebollo, Madrid 2007, pp. 191-203), né infine nell'inventario dell'Alcázar del 1636 (Madrid, Archivo General de Palacio, *Administración General*, legajo 768, expediente 2, pubblicato in *ivi*, pp. 1-190).

³⁴ STEVEN N. ORSO, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar in Madrid*, Princeton 1986, pp. 147-153.

³⁵ La tribuna fu arredata da Velázquez con dipinti fiamminghi, lo *Spinario* bronzeo donato a Filippo II nel 1561 e dieci statue dello stesso metallo: i *Sette pianeti* (1566 circa-1574) di Jacques Jonghelinck, acquistati nel 1637, e tre calchi dall'antico (il *Discobolo Vitelleschi*, il cosiddetto *Germanico Montalto* e il *Fauno a riposo Caetani*), fatti eseguire appositamente a Roma da Velázquez: cfr. LUC SMOLDEREN, *Jacques Jonghelinck: sculpteur, médailleur, graveur de*

vetri trasparenti, decoravano le pareti della Galleria assieme ad alcune teste di porfido, ai perduti *Dodici Cesari* “de mano de Tiziano” e a due serie di busti raffiguranti i medesimi imperatori.³⁶ L’estensore dell’inventario García de Medrano identificava i soggetti dei nostri rilievi con “un triumpho de un emperador echo de marmol blanco, y un carro”, e “otro triumpho de otro emperador”, raccordandoli così ai *Cesari* dipinti e a quelli scolpiti in una lettura iconografica in chiave imperiale – un *leitmotiv* ripreso anche nei busti del giardino prospiciente.³⁷ Culmine di questo paragone encomiastico tra antichi e moderni era la mole marmorea del *Carlo V in veste di Giove* (oggi al Museo del Prado), una statua maggiore del naturale commissionata a Leone Leoni nel 1549, ma portata a termine dal figlio Pompeo tra il 1568 e il 1572.³⁸

Nella seconda metà del XVII secolo i rilievi milanesi erano dunque esposti in una posizione oltremodo onorifica e tra pezzi scelti, molti dei quali acquistati appositamente a caro prezzo. La sottigliezza delle sculture di Bambaia e aiuti e la qualità antiquaria delle loro figure – un repertorio figurativo che Agostino Busti aveva affinato, per dirla col Cesariano, “inspeculando et symmetriando ad minus le statue de quilli solertissimi” antichi – avevano garantito alle due ‘storie’ di Madrid (figg. 5 e 6) una validità figurativa di lunga durata.³⁹ A riprova del sorprendente apprezzamento che

arrise in Spagna a questi misteriosi pezzi nel 1666 basterà ricordare il valore di mille ducati attribuito dall’inventario al rilievo più grande – una cifra pari a due volte e mezzo il valore stimato per l’*Allocuzione del Marchese del Vasto* dipinta da Tiziano (Madrid, Museo del Prado).⁴⁰

Ma ai nostri fini importa osservare che l’allestimento documentato nel 1666, pur accrescendo significativamente la presenza di sculture negli ambienti di rappresentanza dell’Alcázar, in molti casi recuperava pezzi già presenti nella collezione reale (come il *Carlo V* di Leone e Pompeo Leoni e i busti dei *Dodici Cesari*).⁴¹ Potevano avere una provenienza simile anche i due rilievi oggi al Museo del Prado (figg. 5 e 6)?

Le numerose testimonianze relative agli acquisti italiani di Velázquez, tra i quali erano i calchi, i marmi antichi e alcune sculture contemporanee destinate al sovrano spagnolo, non offrono alcun indizio sulla provenienza del *Trionfo* e della *Sfilata di soldati*.⁴² Dove reperì i due marmi bambaieschi Velázquez, che in quanto *apostador* di palazzo, del nuovo allestimento sembra esser stato il principale artefice? È possibile che egli facesse inviare i due rilievi a Madrid da Milano, dove aveva soggiornato brevemente nel 1649 senza trascurare “de ver algunas de las excelentes obras de escultura y pintura que hay en esta ciudad, como la maravillosa *Cena de Cristo y de sus Apóstoles*, obra de la feliz mano de Leonardo da Vinci, y ultimamente vió todas las pinturas y

sceaux, Louvain-la-Neuve 1996, pp. 101-107; FRANCIS HASKELL e NICHOLAS PENNY, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture*, New Haven/London 1981, rispettivamente p. 308, n. 78; p. 219, n. 42; p. 210, n. 36; pp. 33-35. DAVIDE GASPAROTTO, “Momenti della fortuna del ‘Discobolo Duncombe’”, *Prospettiva*, 75/76 (1994), pp. 65-76, pp. 67-70.

³⁶ Per i *Dodici Cesari* su tela cfr. DIANE H. BODART, “Il dodicesimo Cesare mai dipinto da Tiziano”, *Arte Documento*, 13 (1999), pp. 157-163 (dove si ipotizza che il *Domiziano* appartenente alla serie non fosse di Bernardino Campi, ma di Giulio Romano), e JONATHAN BROWN, “Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655”, in *La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655* (catalogo della mostra), a cura di Jonathan Brown e John Elliott, Madrid 2002, pp. 41-68, p. 64 (dove si ricorda che uno dei *Cesari* madrileni era in realtà una copia realizzata da Anton van Dyck in sostituzione dell’originale deteriorato). Sulle due serie di busti scolpiti, donate a Filippo II dal cardinal Giovanni Ricci di Montepulciano e da papa Pio V Ghislieri, cfr. DESWARTE-ROSA 1990 (nota 1) e SCHRÖDER 2001 (nota 1).

³⁷ ORSO 1986 (nota 34), pp. 147-152.

³⁸ COPPEL ARÉIZAGA 1998 (nota 31), p. 73, n. 11. Sulla datazione della statua e l’intervento di Pompeo Leoni cfr. WALTER CUPPERI, “Leoni, Leone”, e “Leoni, Pompeo”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma 2006, rispettivamente pp. 594-598 e 611-612, in particolare pp. 596 e 611; Id., “‘Leo faciebat’, ‘Leo et Pompeius fecerunt’: autorità multipla e transculturalità nei ritratti leoniani del Prado”, in *Leone & Pompeo Leoni* (actas del congreso internacional, Madrid), a cura di Stephan F. Schröder, Madrid 2012, pp. 66-84, in part. 70-72. L’assimilazione a Giove era indicata dall’aquila scolpita ai piedi dell’imperatore.

³⁹ CESARIANO (1521) 1981 (nota 6), c. 48v; sul viaggio romano di Bambaia cfr. MATTHIAS WINNER, *Zeichner sehen die Antike: Europäische Handzeichnungen 1450-1800* (catalogo della mostra), Berlino 1967, pp. 30sg., n. 14, e pp. 54sg., n. 34, e p. 113, n. 71;

AGOSTI 1990 (nota 2), pp. 117-128 e p. 149; FIORIO 1990 (*Agostino Busti*, nota 2), pp. 20-23.

⁴⁰ BOTTINEAU 1958 (nota 33), p. 311; Sull’*Allocuzione* (1539-1541) cfr. ad es. FILIPPO PEDROCCO, *Tiziano*, Milano 2000, p. 174, n. 117.

⁴¹ ORSO 1986 (nota 34), pp. 147-152. Per un giudizio più personale sul ruolo della scultura nelle collezioni di Filippo IV (e di Filippo II) cfr. JOSÉ MIGUEL MORÁN TURINA, “Velázquez y las antigüedades”, *Sitios reales*, 36 (1999), pp. 60-69; Id., “Velázquez, Felipe IV y las antigüedades”, in Id., *Estudios sobre Velázquez*, Madrid 2006, pp. 101-120.

⁴² Sul secondo viaggio di Velázquez in Italia (1649-1651) cfr. in particolare i documenti pubblicati in ENRIQUETA HARRIS, “La misión de Velázquez en Italia”, *Archivo español de arte*, 33 (1960), pp. 109-136; Ead., “A Letter from Velázquez to Camillo Massimi”, *The Burlington Magazine*, 102 (1960), pp. 162-166; DOMINGO MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, “El segundo viaje de Velázquez a Italia: dos cartas inéditas, en los Archivos del Vaticano”, *Archivo español de arte*, 44 (1971), pp. 1-7; JENNIFER MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art*, New Haven/London 1989, pp. 225sg.; JOSÉ MIGUEL MORÁN e KARL RUDOLF, “Nuevos documentos entorno a Velázquez y a las colecciones reales”, *Archivo español de arte*, 259/260 (1992), pp. 289-302; JOSÉ-LUIS COLOMER, “‘Dar a Su Magestad algo bueno’: Four Letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi”, *The Burlington Magazine*, 135 (1993), pp. 67-72; ANA MINGUITO PALOMARES, “El segundo viaje a Italia de Velázquez: documentos inéditos del Archivo de Estado de Nápoles”, *Madrid, revista de arte, geografía y historia*, 2 (1999), pp. 295-316; SALVADOR SALORT PONS, “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia, 1649-1653”, *Archivo español de arte*, 72 (1999), pp. 415-468; CARMEN HERAS CASAS, “Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trayó de Italia en 1651”, *Academia*, 88 (1999), pp. 77-99; SALVADOR SALORT PONS, “Velázquez e l’Italia”, in *Velázquez* (catalogo della mostra, Roma), a cura di Felipe V. Garín Llombart e

templos que hay en aquella ilustre ciudad”, come assicura Antonio Palomino nel 1724?⁴³ O piuttosto Velázquez riesumò i due arredi marmorei da qualche deposito madrilenò o da qualche precedente sistemazione entro siti reali spagnoli meno visibili e meno documentati?

Anche la questione dei rilievi di ambito bambaiesco emersi a metà Seicento sotto Filippo IV rimane aperta a diverse le soluzioni. È senz'altro possibile che essi facessero parte del folto gruppo di opere di cui Filippo II si impadronì attraverso la Regia Ducal Camera. Un indizio a favore della loro provenienza dall'abitazione di via della Sala è costituito per esempio dal fatto che la *Sfilata di soldati* (fig. 6) sia un'opera incompiuta. Tuttavia, qualunque fosse il momento in cui i due marmi pervennero in Spagna, sappiamo ora che dopo il 1582 una parte cospicua del lascito scultoreo di Bambaia e delle rimanenze della sua bottega passò sotto il controllo delle autorità spagnole a Milano per conto di Filip-

po II: nei decenni seguenti chiunque in nome del Re avrebbe potuto scegliere ed esportare alcune opere da destinare ai suoi palazzi castigliani.

In ogni caso, perché Velázquez tornasse a interessarsi alle opere di Bambaia, scultore già segnalato a Madrid dagli artisti di Filippo II, non è necessario solo postulare una fortuna collezionistica di lunga durata per il maestro lombardo, ed estendere i confini di tale apprezzamento ben oltre la sfera di una gloria locale: occorre anche ammettere che nei siti reali castigliani meno vincolati da funzioni devozionali e penitenziali (come l'Alcázar di Madrid e il Palazzo di Aranjuez) la ricerca di sculture adeguate, di soggetto antiquario e di stile 'anticamente moderno' non scaturiva da capricci episodici.

Referenze fotografiche

Madrid, Museo Nacional del Prado: 5-6; Milano, Civiche Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco: 1-4.

Salvador Salort Pons, Milano 2001, pp. 53-83; PILAR SILVA MAROTO, “En torno al segundo viaje de Velázquez a Italia”, in *Symposium Internacional Velázquez* (atti del convegno, Siviglia), a cura di Alfredo J. Morales, Siviglia 2004, pp. 139-147; ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Velázquez y la escultura clásica: el segundo viaje a Italia”, e ANTONELLA PARISI, “‘Per la total perfectione y compimento’: la misión de Velázquez y de su agente Juan de Córdoba Herrera en los documentos del Archivo del Estado de Roma”, in *Velázquez y el Alcázar* (catalogo della mostra), a cura di José María Luzón Nogué, Madrid 2007, rispettivamente

pp. 31-52 e 83-111. Si vedano infine anche i registi pubblicati in *Varia Velazqueña*, 2 voll., a cura di Antonio Gallego y Burín, Madrid 1960, vol. 2, pp. 263-287; DAMIAN DOMBROWSKI, *Giuliano Finelli, Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Berlin et al. 1997, p. 515; *Corpus velazqueño: documentos y textos*, a cura di José Manuel Pita Andrade, 2 voll., Madrid 2000, vol. 1, pp. 193-250; SALVADOR SALORT PONS, *Velázquez en Italia*, Madrid 2002, pp. 443-466 (ma cfr. anche le pp. 81-145).

⁴³ ANTONIO PALOMINO, *Vidas*, a cura di Nina Ayala Mallory, Madrid 1986, p. 173.

Appendice documentaria

Nell'edizione dei documenti sono state sciolte tutte le abbreviazioni. Si troveranno contrassegnate tra parentesi tonde le integrazioni delle lacune dovute ad abrasioni o cancellazioni del testo; tra parentesi quadre le nostre interpolazioni (ivi comprese le omissioni di parti non pertinenti del documento, indicate con "[...]") e tra parentesi uncinate le parole che l'estensore della lettera ha trascurato di cassare, ma che il lettore deve ignorare per poter comprendere la frase. Per i registri del fondo Secretarias Provinciales all'Archivo General de Simancas si trascrivono in nota le annotazioni dei copialettere circa la data di invio, i sigilli e le sottoscrizioni dei dispacci reali originali riportati.

1. Simancas, Archivo General, Secretarías Provinciales, libro 1157, c. 561r-v.

Don Phelippe etc.
Al Governador de Milán [...].

Illustre Marqués etc.¹ [...] Aquí se nos ha avisado que en el monasterio de Santa Marta de essa çiudad y en las casa de Josephe y Francisco de Busto, en la calle llamada de la Sala, ay muchas estatuas de bulto y otras manufacturas y ornamentos de marmol que el año passado de 1522 hizo un gran sculptor llamado Augusto Zerabaglio para hazer en el dicho monasterio un sepulcro insigne a Gastón de Foix, general del Rey de Françia que murió el dicho año en la batalla de Rabe-na; el qual, assí por la recuperación que aquellos años se hizo desse Estado por el Emperador mi Señor de felice memoria, como por haver muerto el dicho Gastón de Foix con las armas en la mano contra el Rey Cathólico mi visaguelo [*sic*] y también por otras razones nos toca y pertenesce, seremos servido de que informandoos luego y con la cautela y brevedad necessaria, lo hagais luego poner todo eso a buen recaudo en parte que esté por nos y en nuestro nombre. Y nos avisareis de como se avrá hecho, y en particular de lo que es esto y en que consiste, junto con vuestro paresçer. De San Lorenzo el Real, a seys de julio 1579.

Yo el Rey.²

2. Simancas, Archivo General, Secretarías Provinciales, libro 1158, c. 6r.

Don Phelippe etc.
Al Governador.

Illustre Marqués etc. Después de haver respondido a vuestras cartas por las precedentes de XXX de deziembre, se ha

¹ Antonio de Guzmán, marchese di Ayamonte e governatore di Milano dal 1573.

² “[Gabriel de] Çayas, secretarius. Con señal del Doctor Lievana. Vidit Ramon Detus [*sic*] regens; vidit Leon regens, vidit Herrera regens, vidit Carvajal regens”.

³ “Çayas, secretario general. Con señal del Cardenal de Granvela;

visto la de XIX de septiembre; y quanto a la deligencia que se havia de hazer en Sancta Marta y en las casas de Josepho y Francisco de Busto por los mármoles labrados del sepulcro de Gastón de Fox [*sic*], hareis que se haga esta muy cumplida y que se pongan en parte donde estén bien guardados y por nuestra Cámara, avisandonos muy particularmente de las pieças que son y lo que valen, con lo demás que cerca esta materia se os offresciere, con mucha particularidad. [...] De Madrid, a XVII de enero MDLXXX.

Yo el Rey.³

3. Simancas, Archivo General, Secretarías Provinciales, libro 1158, c. 75r.

Don Phelippe, etc.
Al Gran Cañçiller.

Magnífico, fiel y amado nuestro. Ya sabeis la pretensión que Juan Baptista Pancé Çaravalla nuestro sculptor tiene a la terçia parte del valor del sepulchro que está en essa çiudad en Sancta Marta y en las casas de Juseppe y Francisco de Busto por razón de la revelaçión que nos hizo del dicho sepulchro, de que acá no se tenía noticia, ni nuestros officiales d'esse Estado la tenían. Y por que ya resolvemos en su pretensión, queremos entender la que tienen los herederos de Augusto Zaraballa, que entendemos que hizo la dicha obra, y assí mismo lo que importará la tercera parte que el dicho Juan Baptista Pancé pretende por razón de la dicha su revelaçión. Seremos servido que, tratando y comunicando este negocio con las persona [*scil.* personas] pláticas y de confiança que vieredes ser conveniente, nos aviséis de todo lo que cerca d'esto se os offresciere y os paresciere qu devamos entender para que se pueda tomar en este particular la resoluçión que mas convenga; y fuéremos servido <y> dar al dicho Pancé la satisfaçión que es justo por su diligencia y trabajo. Dat(a) en Elvas, a 24 de hebrero 1581.

Yo el Rey.⁴

4. Simancas, Archivo General, Secretarías Provinciales, libro 1158, cc. 177r-178r.

El Rey.

Al Gran Canciller, magnífico, fiel y amado nuestro. Hanse rescibido vuestras cartas de 4 y 18 de noviembre. [...] Viose todo lo que dezís tocante a la parte del sepulcro [*sic*] de Foix

vidit Comes, generalis thesaurerius; vidit Ramon Dettus regens; vidit Leon regens; vidit Herrera regens, vidit Carvajal regens”.

⁴ “Çayas. Con señal del Cardenal; vidit Comes; vidit Ramon Dettus regens; vidit Carvajal regens; vidit Herrera regens; vidit León regens; vidit Moles regens”.

que se halla en poder de Josseh [*sic*] y Francisco del Busto; y quanto a la pretención que los herederos del sculptor tienen de que se les aya de pagar tres mill scudos que se quedaron deviendo al maestro por la hechura etc., que se les de liberatoria de la Cámara para que en ningún tiempo ellos, ni los herederos del Gastón de Foyx se los pidan. Proveereys que el fisco lo pida por iusticia como cosa de enemigo nuestro y que murió con las armas en la mano peleando contra el Rey Cathólico mi bisabuelo de buena memoria, y por tal confiscada y perteneciente a nuestra Cámara y Fisco; que siendo condenado por sentencia, les servirá esta deliberatoria y cautela bastante para que nadie se lo pueda pedir. Y de quanto en esto se hiziere, yreys avisando.

Datta en Lisboa, a XV de enero MDLXXXII.

Yo el Rey.⁵

5. Simancas, Archivo General, Secretarías Provinciales, libro 1158, cc. 182r-183r.

A Filiodón. Respondese en esta a tres cartas vuestras de primero, 18 y 29 de diciembre. [...] Viose la relación que me embiastes de lo del sepulchro de Foyx, que el Zaravaglia notificó. A que quando esté resuelto lo que a esto toca, se os responderá.

En Lisboa, a 26 de hebrero 1582.⁶

Servidor de Vuestra Merced,
Antonio, Cardenal de Granvelle.

6. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, envío 40, pliego 10, c. 1r, cit. in CHECA 1987 (nota 9), p. 261.

Al illustre Señor, el señor Matheo Vazquez, del Consejo, y Secretario de Su Majestad. Lisboa.

Illustre Señor, he juntado – como Su Majestad manda en la postilla puesta sobre la consulta de aquellos mármoles de la sepultura de Foix – Herrera y Jácomo de Treço. Y después de haverles refrescado la memoria de lo que hay en el negocio, dizen ellos, specialmente Jácomo, que la obra es muy linda y que se podrían acomodar las piezas a grandes ornamentos; y Herrera dize que sería menester saber que cosa es, y verla. De Milán escriven como se podría acomodar para cosas sacras, algunas para sepulturas, y otras para cosas de devoción; pero yo les he dicho que encargué algunos días ha que se escribiesse que embiassen los diseños de lo que esta esculpido – para que aquí se puedan ver – con las medidas, pues con esto se podría juzgar mejor si convenría hazer venir

las piezas. A ellos dos parece que es lo que conviene. Y así Su Majestad no manda otra cosa: esperaremos estos diseños para que después se pueda mejor resolver Su Majestad, o de consentir que allá se vendan las piezas, o hazerlas traer acá; de que he querido dar aviso a Vuestra Merced para que por su medio Su Majestad lo sepa. Guarde Nuestro Señor y prospere la illustre persona de Vuestra Merced como dessea.
De Madrid, a XXII de março 1582.

Servidor de Vuestra Merced,
Antonio, Cardenal de Granvela.

7. Simancas, Archivo General, Secretarías Provinciales, libro 1158, cc. 191v-192r.

Don Phelippe etc.

Al Gran Canciller. Visto lo que ultimamente screvistes [*sic*] a los 19 de noviembre sobre lo del sepulchro de Gastón de Foix, que Juan Baptista Sarabaglia mi sculptor reveló, junto con la estimación de la obra quanto a la parte que está en poder de los herederos de Augusto Zarabaglia, que según se entiende es la menor, me ha parecido así para lo que el dicho Juan Baptista pretende por su revelación, pues la estimación hecha allá dize que es muy baja, y ella pretende también de lo que está en Sancta Marta, como para acomodarla en la forma que de allá vino designada o otra que parezca conveniente, haviendola de traer acá, en que consiste la obra, yo así seré muy servido que haziendo sacar un rascuño muy particular y muy al bivo de todo el dicho sepulchro tanto de la parte del que se haze en Sancta Martha, como de la otra, con distinción particular de cada una dellas, y el precio y estimación de todo con tanta particularidad que no quede dubda ninguna el inteligencia dello. Y lo embiareis con brevedad, en estando hecho [*sic*].

Data en Almeria, a XI de mayo 1582.⁷

8. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, envío 40, pliego 11, c. 1r, cit. in CHECA 1987 (nota 9), p. 261.

Illustre Señor,

con esta yrá el capítulo que me escribe el Gran Canciller de Milán sobre lo de los mármoles de la sepultura de Foix, y la relación que de nuevo haze el ingeniero Pelegrín, y el designo de las figuras que hay en uno de los mármoles. Dize que Pompéo León escribiría también sobre ello, lo que hasta aquí no ha venido. Pero entretanto he querido embiar lo

⁵ “Cayas secretario. Cum eisdem signis”, cioè “Señal del Cardenal. Vidit Comes generalis thesaurerius, vidit Carvajal regens, vidit Herrera regens; vidit León regens; vidit Moles regens”.

⁶ “Señalada de todos y firmada de su Majestad. Fue con el ordinario de los cinco de março”.

⁷ “Cum eisdem firma et signis. Fue esta carta con [correo] ordinario de los 14 de mayo 1582”.

que ha venido, por que lo vea Vuestra Merced. Y quando le paresciere, lo haga ver a Su Majestad. Allý estará Herrera, que también podrá decir lo que se offresce. Dízenme que es obra rara y de excelente maestro.

Guarde Nuestro Señor la illustre persona y casa de Vuestra Merced como dessea.

De Madrid, a postrero de junio 1582.

Servidor de Vuestra Merced,

Antonio, Cardenal de Granvela.

9. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, envió 40, pliego 12, c. 1r (allegata al documento precedente), cit. in CHECA 1987 (nota 9), p. 261.

Copia di un capitolo di lettera del Gran Cancelliere di Milano al cardinale di Granvella, di Milano, alli II di giugno 1582.

Alli 4 di maggio passato scrissi a Vostra Signoria illustrissima ch'io non potevo mandare le missure delle statove della sepultura di Foix per l'absenza et occupationi [*sic*] publiche dell'ingegnere Pellegrini, le quali sono state tante che non le ho potuto mandare se non hora. Mandole con questa alligata, in modo che io spero che sodisfaranno. Et se per caso bisognasse qualche maggiore chiarezza, il Zarabaglio, che ha notificado le dette statove, et che si trova costì in Madrid, potrà darla. Et io da qui farò vedere le statue sudette a Pompeo Aretino, il quale hora si trova qui; et egli, come informato dell'opera che si ha da fare allo Scuriale, potrà anche egli dare il suo giuditio se potranno esse statue servire a quell'opera o no, et scriverne a Vostra Signoria illustrissima.

Si manda con dette misure il disegno di una statua, né si è mandato di tutte per le ragioni che dice l'ingegnere nella sua relatione.

10. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, envió 44, pliego 188, c. 1r.

Copia de capítulos de carta del Cardenal de Gran(ve)la a Matheo Vásquez, de Madrid 14 de julio 1582

Tengo la de Vuestra Merçed de 7 deste. Pompeo Leoni no me escribe otra cosa sobre la sepultura de Monseñor de Foix sino que se remitte a lo que sobre ella ha scripto al ingeniero Pelegrino, que Vuestra Merçed havrá visto. Scrivirese, plaziendo a Dios, con el primero que todavía scriva lo que le paresciere, pero no se quando podrá venir su respuesta, si de Milan se havrá encaminado por Roma y Venecia para buscar gente que le ayude. Querría saber el Gran Cancellor si hará hacer todavía designo de todas las otras pieças como ha

hecho de la una, que Vuestra Merçed havrá visto. Pero dice que seran muchos y que tardará mucho tiempo antes que se pueda acabar. Al Zarabaglio lo que se le deve de rigor es la quarta parte del precio por haverlo revelado, pero en esto ay diferentes opiniones, por que, vendiendose sin sperar tiempo da alguna ocasión que le tuviesse menester alguno, será el precio muy baxo, y si se spera coyuntura, valdría muy caro por ser la obra mucha y labrada de muy buen maestro y con exquisita diligencia. Pero como está pobre y muere de hambre, quien le diesse 300 o 350 escudos agora con ayudar en algun officio su hijo, quando aya ocasión en Milan o por acá, pues a la verdad es habil, podría passar desta manera, remittindome pero a lo que a Su Majestad parescerá mejor [...]⁸.

11. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, envió 40, pliego 13, c. 1r.

Al illustre Señor el señor Matheo Vázquez, (Con)sejero y secretario de su Majestad

Illustre Señor. Veo lo que manda su Majestad en la carta de Vuestra Merçed de 23 de passado en lo de los marmos de la sepultura de monseñor de Foix. Helo comunicado con los del Consejo [de Italia] y yo me he encargado de escribir luego al Gran Cancellor que los tome por su Majestad y que se le paguen al Zarabaglio los 350 escudos desistiendo de su pretensión, con hazer anotamiento para que al hijo en su tiempo se dé algún officio de los para servicio de los quales el pueda ser a propósito. [...] Guarde Nuestro señor la illustre persona de Vuestra Merced como dessea.

De Madrid, a 2 de agosto 1582.

Servidor de Vuestra Merced,
Antonio Cardenal de Granvela.

12. Simancas, Archivo General, Secretarías Provinciales, libro 1158, cc. 217v-218r.

Don Phelippe, por la gracia de Dios Rey de España de las dos Sicilias, de Hierusalem etc., Duque de Milán.

Al Gran Cancellor de Milán en respuesta de sus cartas. Magnífico, fiel y amado nuestro, responderasse en esta vuestras cartas de X de hebrero, XX de abril, V y XIX de mayo, XVI de junio, XIII y XXVIII de julio [...]. Ya os ha scripto el Cardenal de Granvela mi voluntad quanto a tomar los mármoles de la sepultura de monseñor de Foix, que estan en casa del sculptor, y de procurar de haver a precio moderado y razonable lo que está en el Monasterio de Sanc-

⁸ A margine è annotata la delibera del sovrano: "Que esta obra se tome toda por de Su Magestad y al Çarabaglio se le den estos 350

escudos y a su hijo, pues tiene avilidad, se le dé un officio de los que pretendía y se eximan de lo derecho que tenían a esta obra".

ta Marta, con que nos [*scil.* no os] sera menester más hazer aquellos designos de lo en ellos sculpido.
De Lisboa, a XXV de octubre MDLXXXII.

Yo el Rey.⁹

13. Simancas, Archivo General, Secretarías Provinciales, libro 1159, c. 45r-v.

Don Phelippe etc.
Al Gran Canciller de Milan.

Magnífico, fiel y amado nuestro, la carta que me escrevistes a quatro de hebrero se ha reçebido [...]. Con esta se os embia copia de lo que el año de 79 mandé escrevir cerca del navilio de Belguardo: usareis de diligencia para que se me responda a ello, pues hasta agora no se ha hecho; y assimismo en assentar lo de la recompensa que se havrá de dar a las monjas de Sancta Marta por la parte de los mármoles que en aquel monasterio ay de la sepultura de monseñor de Foix.

De Madrid, a 22 de mayo 1583.

Yo el Rey.¹⁰

⁹ “Çayas. Con señal del cardenal Granvela. Vidit Comes, vidit Leon regens, vidit Moles regens, vidit Herrera regens, vidit Carvajal regens, vidit Simonetta regens”.

¹⁰ “Çayas. Con señal de todos”.

Post Scriptum

Quando il presente contributo era ormai in bozze, gli amici Rossana Sacchi e Silvio Leydi mi hanno usato la cortesia di citarlo e di darne conto nel loro “A Milano, intorno al 1584: tra i beni del Bambaia”, in *The Gordian Knot* (in corso di stampa), fornendomi anche copia della versione finale del loro lavoro. Purtroppo, in questa sede non si è potuto tenere conto appieno di tale ricco intervento, cui si rinvia nondimeno il lettore per la questione dell’eredità di Agostino Busti (nella cui abitazione i due studiosi identificano, sulla base di un inventario del 1550 sinora ignoto, il *Trionfo del Prado*, fig. 5) e per gli aggiornamenti riguardanti l’attribuzione della *Sfilata di soldati* (fig. 6) e l’attività di Benedetto Cervi.



9 788836 627387

€ 75,00