

Un'inedita lettera del nobile spagnolo Pedro de Tapia all'amico pittore Hector Crucer *

An Unpublished Letter from the Spanish Noble Pedro de Tapia to His Painter Friend Hector Crucer

NICOLA CLEOPAZZO

Dipartimento di Beni Culturali. Università del Salento. Via Dalmazio Birago, 64. 73100 Lecce

cleonico80@tiscali.it

ORCID: 0000-0003-1040-8686

Recibido: 03/06/2019. Aceptado: 08/11/2019

Cómo citar: Cleopazzo, Nicola: "Un'inedita lettera del nobile spagnolo Pedro de Tapia all'amico pittore Hector Crucer", *BSAA arte*, 85 (2019): 87-111.

Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.85.2019.87-111>

Abstract: Nel contributo viene pubblicata una lunga e inedita lettera, rintracciata nell'Archivio di Stato di Napoli, che nel marzo 1600 don Pedro de Tapia y Ribera spediva a Napoli al pittore fiammingo Hector Crucer di Anversa. Nella lettera erano fornite al pittore precise indicazioni iconografiche e tecniche per l'esecuzione di tre tele di soggetto francescano. L'ipotesi avanzata nello scritto è che il trittico fosse destinato alla chiesa del convento dei francescani scalzi di Loja (Granada), fondato da don Pedro de Tapia e da sua moglie, doña Clara del Rosal Alarcón, nativa della città andalusa. Del complesso francescano, soppresso nel 1835 e abbattuto nel 1951, sopravvivono solo le statue oranti dei due fondatori, che in origine, come in questa sede viene supposto, da due nicchie del presbiterio della chiesa guardavano il trittico del Cruzer. Le statue, oggi custodite nel Museo de la Alcazaba di Loja, sono qui ricondotte all'ambito della scultura marmorea genovese del primo Seicento dominata dalla bottega di Taddeo Carlone.

Parole chiave: Hector Cruzer; Pedro de Tapia; Taddeo Carlone; Nicolas van Aelst; Loja (Granada); scultura genovese; trittico; pittura fiammingo-napoletana.

Abstract: In the paper a long and unpublished letter, traced in the State Archive of Naples, is published. The letter was sent, in March 1600, from don Pedro de Tapia y Ribera to Naples to the Flemish painter Hector Cruzer from Antwerp. In the letter precise iconographic and technical indications were given to the painter to execute three canvases with a Franciscan subject. In the text it's hypothesised that the triptych was intended for the church of the convent of the Discalced Franciscans of Loja (Granada), founded by don Pedro de Tapia and his wife, doña Clara del Rosal Alarcón, a native of the Andalusian city. Of the Franciscan complex, suppressed in 1835

* Mi sia consentito ringraziare, per i preziosi consigli, le notizie e il materiale di studio fornitomi, Letizia Gaeta, Francesca Curti, Gabriele Langosco, Loredana Lorizzo, José Antonio Pelayo, archivero municipal di Loja, e Rosana Cansino, conservatrice del Museo de la Alcazaba de Loja.

and demolished in 1951, only the praying statues of the two founders survive. As it's supposed here, they originally looked at the Crucer's triptych from two niches in the presbytery of the church. The statues, now housed in the Museo de la Alcazaba of Loja, are here given back to the Genoese marble sculpture of the early seventeenth century dominated by Taddeo Carlone's workshop.

Keywords: Hector Crucer; Pedro de Tapia; Taddeo Carlone; Nicolas van Aelst; Loja (Granada); Genoese sculpture; triptych; Flemish-Neapolitan painting.

Il 29 marzo 1600, a Napoli, il pittore fiammingo Hector Crucer, “Neapoli commorans”, e il napoletano Giovan Lorenzo Bongiorno si presentavano al cospetto del notaio Ottavio Mideo. L'artista s'impegnava a realizzare, “de sua propria mano”, tre quadri su tela al prezzo di sessanta ducati e a consegnarli al Bongiorno entro la fine di agosto. Crucer dichiarava, inoltre, di aver ricevuto quello stesso giorno venticinque ducati d'acconto.¹ L'intera quota, comprensiva di telai, tela, colori, “oltramarino, vernice e ogni altra cosa e materiale successivo che ci occorerà e in particolare il magisterio di esso hectorre”, sarebbe stata saldata alla consegna delle opere, le quali dovevano rispettare il disegno “fatto di mano” dal notaio, come più avanti si preciserà.²

Fin qui una normale trattativa notarile tra artista e cliente, non dissimile da altri contratti del genere rogati nella Napoli vicereale. Ma a rendere straordinario il documento d'archivio è l'aggiunta al contratto di una lunga lettera del committente vero e proprio; una rara testimonianza storico-artistica meritevole di affiancare i documenti oggetto delle attenzioni critico-sociologiche di Michael Baxandall e Salvatore Settis.³ Impossibilitato a essere presente quel giorno a Napoli (“ipsi absensit”), il committente non solo aveva nominato il Bongiorno come suo procuratore, ma perché i dipinti fossero conformi alle sue volontà e non si guastassero durante il trasporto, “stanno che vanno fora regno”, aveva infatti spedito al notaio una “messiva particolare ben vista e letta da esso hectorre”.⁴

¹ La polizza d'acconto è stata pubblicata, giusto un secolo fa, da D'Addosio (1919): 387-388. Vedi anche Pinto (2014): 1811. In essa sono registrati, in forma sintetica, alcuni dati dell'operazione artistica qui esaminata: i protagonisti, il prezzo dei tre quadri, i relativi soggetti, perfino il “disegno sottoscritto di mano di n.r Ottavio Midea [sic]”. Proprio quest'ultimo riferimento ha permesso allo scrivente di rintracciare l'importante e inedito atto notarile qui pubblicato.

² Cfr. appendice documentaria, documento n° 2; Archivio di Stato di Napoli (ASN), Notai del XVII secolo, Notaio Ottavio Mideo, scheda 390, protocollo 19, cc. 85r-85v.

³ Si allude agli storici, ma sempre validi, studi di Baxandall (1972) e Settis (1981) che, partendo da precise analisi documentarie, hanno fornito puntuali indicazioni su tipologie e aspetti sociologici dei rapporti, anche contrattuali, tra artisti e committenti nell'Italia del Quattro e Cinquecento.

⁴ Cfr. appendice documentaria, documento n° 1; ASN, Notai XVII sec., Ottavio Mideo, s. 390, p. 19, cc. 81r-84r.

Lettera, ricca di precisi “avvertimenti” iconografici e tecnici, che il notaio accluse nel registro prima del contratto, apponendovi la data del 29 marzo, e che consegnò in copia al Crucer perché questi rispettasse fedelmente quanto prescritto. La missiva sarebbe infatti servita al pittore da vero e proprio ‘copione’, tanto era particolareggiata; aspetto che ci permette di avere oggi un’idea molto precisa di cosa l’artista avesse dovuto dipingere e di come i quadri dovessero essere disposti, suggerendoci al tempo stesso quale potesse essere la loro destinazione.

I dipinti avrebbero dovuto formare un trittico di medie dimensioni: i due laterali –alti ciascuno sei palmi e due dita e larghi tre palmi e un terzo (cm 160 x 85 ca.)– dovevano essere posti ai lati di un quarto quadro, di cui purtroppo nella lettera non è specificato il soggetto, che era già in possesso del committente. Mentre il terzo dipinto da eseguire *ex novo* –altro tre palmi e un terzo e largo poco più di dodici palmi (cm 90 x 320 ca.)– doveva “stare in alto supra” gli altri e fungere pertanto da cimasa dell’intera cona.

Nel pannello di sinistra, dalla “parte del evangelio”, doveva essere raffigurata la *Visione di San Francesco* (l’“indulgenza dela Porciuncula”), ossia il cosiddetto *Perdono d’Assisi*. In quello a destra, “dalla parte della epistola”, “la concessione fatta dal sommo pontefice di detta indulgenza”, storicamente avvenuta il 2 agosto 1216. Nella cimasa dovevano invece essere dipinti sette santi dell’ordine francescano a figura intera: San Francesco, Sant’Antonio da Padova, San Bonaventura, San Bernardino, San Ludovico da Tolosa, San Diego e Santa Chiara.

Gli scrupolosi dettami del committente contenuti nella lettera, e previsti quasi per ogni centimetro delle tele, ci permettono però di definire mentalmente un’immagine molto più precisa dei tre quadri rispetto a questa sintetica registrazione dei soggetti stilata dal notaio.

Dalle dirette parole del committente veniamo così a sapere che nella parte superiore del *Perdono*, tra nubi chiare e risplendenti, dovevano comparire sia numerosi serafini, ritratti secondo la consueta iconografia, sia diversi angeli a figura intera, vestiti e seminudi, intenti a suonare e cantare. Quindi, sotto questa nuvolaglia angelica, doveva figurare Gesù in trono, vestito regalmente e “che de tutta la persona mostri fuora grandissimo splendore et particolarmente dalla facie”; mentre alla destra del Figlio doveva sedere, su un analogo trono, la Vergine coronata di stelle, con lunghi capelli biondi e sciolti, vestita di un abito rosso cremisi “del maggiore vivo et fino colore” e coperta di un manto turchese oltremarino, guarnito tutt’intorno da un ricamo di due dita. Un po’ più indietro, ai lati del gruppo divino, il committente ordinava che fossero dipinti i santi Pietro e Paolo in piedi e dietro di essi una nutrita corte di angeli “li quali hano da essere molto belli” e con ali e abiti “molto gagliardi, ricami vistosi et differenti e de diverse fatture guarnicioni et colori”. Altri angeli, disponendosi davanti al gruppo divino in due file distanziate, avrebbero dovuto creare una

strada o piazza nel cui centro avrebbe trovato posto San Francesco in ginocchio. Il santo doveva essere dipinto col viso di profilo o di tre quarti mentre, “con gran humilta et spirito [...] con alcune vive lagrime et contento”, riceveva dalle mani di Maria –il cui braccio doveva essere “no molto disteso”– sei rose bianche e sei rosse rosse “molto cremisi et vive”. Ancora più in basso, all’estremità inferiore destra del quadro, “acciò no resti filo scampito come perché anco apertiene alla jstoria”, doveva essere raffigurato nuovamente il santo d’Assisi mentre, orante e in ginocchi, volgeva la faccia “escavada” alla celeste visione indicatagli con la sinistra da un angelo, che con la destra gli tirava la manica per attrarne l’attenzione. Infine il committente richiedeva significativamente all’artista fiammingo, per la parte inferiore sinistra, un inserto paesaggistico: una città o un paese con un monastero davanti alla cui porta dovevano esserci “dui cappuccini piccando como che giungessino de camino”, e ancora “verdure et fonti o ruscelli”.

La stessa considerazione era riservata dal committente al paesaggio dell’altro quadro laterale: *il Riconoscimento da parte di papa Onorio III dell’Indulgenza della Porziuncola*. Nella zona superiore della tela infatti, sotto un cielo chiaro e illuminato dal sole, dovevano vedersi da lontano “alcune montagne arbusti fonti fiumi et paese con sue forteze, o roche et cittadde”. E, ancora più in basso, secondo una delle poche richieste formulate con apparente libertà d’arbitrio, doveva essere dipinta una veduta della città di Roma “la quale potendosi retraere, che se potra perche vi sono tanti retratti, l’haverà caro”.

Affollato, come nell’altro pannello, era lo schema compositivo previsto per la scena storica, giacché accanto alla veduta di Roma doveva aprirsi un salone con porticato sorretto da colonne, nella cui parte più alta doveva sedere, sotto un baldacchino di broccato, coronato del Triregno e in abiti ufficiali, il Papa affiancato dai cardinali. Questi ultimi, disposti secondo l’ordine gerarchico previsto durante il concistoro, avrebbero dovuto creare al centro uno slargo dove San Francesco, in ginocchi, avrebbe offerto al Pontefice le dodici rose ricevute dalla Vergine. Dovevano chiudere il quadro, nella parte inferiore, cinque frati inginocchiati del seguito di Francesco.

Quanto invece alla cimasa il committente precisava solamente che San Francesco, cui era evidentemente dedicata la cona, doveva essere posto al centro, tra gli altri sei “gloriosi” santi, i quali, tutti identificati dai loro canonici attributi “accio siano conosciuti”, dovevano essere “molto belli et ben finiti” nonostante il quadro “ha da stare jn alto”.

Non pago di queste accurate direttive iconografiche, l’ordinante aggiungeva a fine lettera una serie di brevi indicazioni per alcuni dettagli figurativi dei due quadri laterali. Tra esse particolarmente interessante l’invito al pittore di provare a dipingere, nella gloria angelica del *Perdono*, le note musicali in maniera tale che si potessero vedere, nonostante la distanza da terra del dipinto e le pagine “cossi piccole”. Quanto invece all’aula pontificia il

committente precisava che doveva essere molto ampia in basso e restringersi verso l'alto "con sue ombre che pari essere molto de scuro", mentre i cardinali posti ai lati del Papa dovevano discorrere tra loro ed essere almeno sei per parte. Un indicativo ammonimento chiudeva infine lettera e disposizioni iconografiche: "nel abito delli religiosi e insegna delli santi et nel luoco che ogn'uno ha da stare se observara l ordine che la eclesia et la pintura jn eo sole observare".

La lettera, oltre a queste vincolanti istruzioni figurative, conteneva diversi suggerimenti tecnici, utili non solo ad avere un quadro ancora più chiaro della commissione ma anche a ricavare notizie generali sulla pratica artistica nella Napoli di fine Cinquecento. Dalla missiva si deduce così che la cona, com'era logico aspettarsi, doveva essere dotata di una cornice lignea riccamente intagliata. I sette riquadri della cimasa dovevano essere infatti separati tra loro da "una cornice finita della largheza che le raguna [...] pero molto curiosa et cossi viva che rilevi molto et pari verdatiera". Cornice che doveva ovviamente connettere tra loro anche i tre quadri del registro principale, in modo che quelli raggiugessero la larghezza di dodici palmi della cimasa.

Particolare attenzione, come si può già dedurre da alcuni passi qui trascritti, era posta dal committente al colore, che nelle vesti di Cristo e della Vergine o nelle ali e nei panneggi degli angeli "have a essere delli meglio maggiore et fino". Un avvertimento, più volte ripetuto, giustificato dal fatto che i colori "molto fini, vivi ancor che pechino un poco de crudi" avrebbero evitato le conseguenze dell'utilizzo di colori "un poco slavati et scoloriti", i quali soprattutto nei polittici "perche stano nel alto et se vedeno et mirano di longo [come in questo caso], luceno et pareno poco". Mentre da parte sua il notaio specificava, secondo una consueta formula legata alla specifica importanza di quel colore e al suo costo, che il turchese da utilizzare nei quadri doveva essere di "ultramarino fino".⁵

Tanto dalla lettera che dalla registrazione notarile ricaviamo poi precise indicazioni su una pratica ordinaria in operazioni simili: la stesura di un disegno preliminare. Dalle parole del committente si deduce infatti che egli aveva approntato uno schizzo di massima dove erano stati segnati almeno tutti gli 'spazi' e le figure della cona. Uno strategico espediente che, in circostanze simili e proprio negli stessi giorni del 1600, sarebbe stato utilizzato anche dal mercante senese Fabio Nuti al momento della commissione al Caravaggio di un non meglio specificato quadro "cum figuris". Nella relativa *obligatio*, stipulata

⁵ Su questo aspetto si vedano le osservazioni contenute nei testi citati a nota 3. Sulla traccia di essi sarà utile sottolineare quanto prima riportato e cioè che nel prezzo stabilito col pittore per la nostra cona era compreso il costo di tutti i materiali, incluso il blu oltremarino, il quale non doveva quindi essere fornito a parte dal committente secondo quanto invece pattuito in altri casi simili. Quanto alla cornice si deduce invece che sarebbe spettato sempre al Cruzer, secondo una pratica diffusa nella Napoli del tempo, subappaltare ad altre maestranze i lavori d'intaglio.

a Roma il 5 aprile 1600, assente Nuti, il Merisi s'impegnava infatti, davanti al procuratore del senese e a diversi testimoni, a realizzare l'opera "conforme allo sbozzo" da lui stesso realizzato rispettando le misure e un disegno che Nuti gli aveva consegnato.⁶

Nel nostro caso lo schizzo del committente non era però una traccia oltremodo vincolante, poiché in alcune parti dell'epistola egli si affidava all'"arbitrio" del notaio e del pittore per decidere ciò che "giudicaranno et teneranno per meglio et piu a proposito". La gloria angelica, l'aula del Papa, le parti inferiori dei pannelli laterali, si sarebbero potuti infatti perfezionare e arricchire di elementi inizialmente non previsti. Il notaio, come si ricava da un altro passo della lettera, avrebbe dovuto quindi approntare, sulla base sia delle disposizioni sia, supponiamo, dello schizzo del committente, il disegno definitivo dei tre quadri "una o piu volte [...] remirandolo molto accio si accerti meglio". L'elaborato grafico avrebbe dovuto infatti garantire che i quadri avessero "buono ordine et disegno et inventione et garbo et tanta arte" in modo che il risultato fosse "instremo bueno et che non sia l'opera vacua". E la riprova di quanto scritto nella lettera si trova nella registrazione dell'accordo, quando il notaio, come anticipato, annotava che il Crucer s'impegnava a dipingere le tre tele "conforme al disegno fatto di mano de me stesso"; disegno che veniva consegnato all'artista, insieme alla copia della lettera, affinché egli seguisse tutte le prescrizioni e i dettami ivi contenuti.

Tutto insomma mirava a far sì che i tre quadri riuscissero "jn tutta perfezione et multo ben finiti incanto durono assaj", e sempre a tale scopo la stesura pittorica doveva essere "di molto bueno pennello dolce" specie nelle figure principali della cona.

Ma ecco che in un illuminante passaggio della lettera il committente sembrava quasi giustificare le sue incalzanti direttive: "sono stato cossi longo et preciso per farmi meglio intendere perche già che sto cossi lontano non ve sia difficoltà in cio, ne domande et resposte perche jl tempo et la distancia non da luoco".

La distanza, che non avrebbe permesso al committente di sorvegliare secondo prassi l'operazione artistica, magari con sopralluoghi, consigli e cambiamenti in corso d'opera, era d'altra parte la ragione per cui lo stesso ordinava che la tela da utilizzare fosse molto forte, liscia e "che no se ha da comprimere ne adrezare con yssso ne con altra cosa". Visto che i quadri, come annotato dal notaio, "vanno fora regno" bisognava infatti evitare che nell'arrotolare le tele per spedirle, il gesso "crepi, o scendi et guasti la pintura"; al contrario bisognava utilizzare colla naturale e "con le altre cose piu suave".

⁶ Per questo ormai celebre episodio caravaggesco, i personaggi coinvolti, il relativo atto notarile e la recente tesi di identificare il dipinto in esso menzionato, purtroppo senza alcuna indicazione iconografica, con la dispersa *Natività* di Palermo, vedi Curti / Sickel (2011); Curti (2017): 116-117; Curti (2018); tutti con bibliografia precedente.

Per lo stesso motivo i dipinti dovevano essere spediti solo quando fossero stati “ben finiti et sciugati accio non si impiccino, o guastino per lo camino”.⁷ E il Mideo a sua volta ribadiva che le tele dovevano risultare di “tutta perfetione bonta e bellezza qualità e mistura itache nel involgersi non si crepino ne impiccino e guastino”.

Infine l'ultima, rilevante raccomandazione espressa dal committente teneva conto proprio di questo lungo “camino” dei dipinti. Durante la lavorazione delle tele bisognava fare attenzione alla loro inchiodatura ai telai, essendo quella provvisoria. Ripiegate per l'estensione di due dita oltre i bordi dei telai, le tele dovevano essere fissate a quelli con “centrelle”⁸ non eccessivamente calcate, di modo che, una volta concluso il lavoro del pittore, quelle potessero facilmente schiodarsi evitando danni al supporto. In questo modo all'arrivo delle tele, perfettamente integre, il committente avrebbe provveduto a inchiodarle nei telai da lui predisposti.

Già ma qual'era questo luogo “fora regno” cui erano destinate le tre tele del Cruzer? E quindi chi il meticoloso committente autore della lettera-copione non firmata?

A esplicitarlo fu il notaio Mideo quando rubricò la *conventio* sotto il nome di “Pietro [o Petrus] de Tappia”, registrando l'uomo come seconda parte assente. Mentre nella polizza d'acconto incassata dal Cruzer si precisava che “detti quadri li fa d'ordine di Pietro de Tappia de Madrid”.

Si trattava dell'alto funzionario spagnolo –come d'altronde alcuni termini italo-iberici della lettera fanno intuire– Pedro de Tapia y Ribera (1549-1627), nato a Madrigal de las Altas Torres da una nobile famiglia originaria di Arévalo (Ávila). Laureato in legge, il Tapia fu nominato dapprima giudice delle cancellerie di Valladolid e Granada, poi, nel 1595, della Contaduría Mayor de Hacienda. Nel 1590 aveva sposato doña Clara del Rosal Alarcón, appartenente a una facoltosa famiglia di Loja (Granada), incassandone la cospicua dote di 13000 ducati e rafforzando così ulteriormente la sua posizione socio-economica. La sua ascesa politica, grazie ai favori del duca di Lerma, coincise con l'inizio del regno di Filippo III (1598-1621). Nel 1598 ottenne infatti il titolo di giudice fiscale del Consiglio Reale e nel 1600, l'anno della nostra commissione –indice di un invidiabile *status* politico-economico raggiunto– divenne membro del Consiglio di Castiglia. Fu così in grado di acquistare dalla Corona, nel 1601, l'*alcaldía* della fortezza di Loja e nel 1603 una vasta terra, sita negli *Entredichos* del Regno di Granada, soggetta a una città in seguito ribattezzata col nome di Villa de Tapia y Alarcón o Villanueva de Tapia, di cui don Pedro divenne primo Señor.

⁷ Un avvertimento che richiama alla mente l'intoppo occorso dieci anni dopo alla *Sant'Orsola* del Caravaggio, anch'essa destinata a veleggiare sul Tirreno salpando dal porto di Napoli; cfr. Pacelli / Bologna (1980): 25.

⁸ Dal greco κέντρον: chiodo.

Particolarmente importante, per il nostro discorso, è però un altro ruolo ricoperto dal Tapia, quello di membro del Consiglio dell’Inquisizione.⁹ Una carica che non solo conferma la profonda religiosità che doveva animare il giurista, tanto da spingerlo a una commissione artistica di così alto profilo, ma che c’illumina anche sull’attenzione, appunto quasi ‘inquisitoria’ e vicina ai dettami post-tridentini sui fatti artistici, della sua missiva.¹⁰ Se ne riconoscono gli effetti sia nella scelta e nell’articolazione dei soggetti della cona, col giusto peso assegnato al ruolo ufficiale e garante della Chiesa o con la raccomandazione di disporre i cardinali gerarchicamente, secondo le regole del concistoro, sia nel decoro e nella spiritualità che doveva trasparire dalle figure sacre come la Vergine, la cui faccia doveva essere “gravissima et con honesta giocondeza et afabilita”. Quindi, *last but non least*, in quel monito sui luoghi, gli attributi dei santi e gli abiti dei religiosi perché rispettassero l’ordine che la “eclesia et la pintura jn eo sole observare”.

Ebbene proprio i suoi importanti incarichi burocratico-politici potettero obbligare il Tapia a soggiornare per qualche tempo a Napoli. Una polizza bancaria attesta ad esempio che tra maggio e luglio 1590 un “Pedro de Tapia”, verosimilmente il nostro committente, si faceva da intermediario di un certo Bernardino Cantorio per pagare a Napoli il pittore Giovanni Andrea Taurella e il maestro d’ascia Simone de Lamberto per una cona perduta destinata alla chiesa di San Domenico a Ferrandina, in Basilicata.¹¹

Una notizia che potrebbe aiutarci a rintracciare origini e circostanze del legame tra don Pedro e il pittore fiammingo Hector Cruzer (Anversa 1559-Napoli? *post* 1620)¹²; legame che doveva necessariamente risalire a qualche anno addietro, visto che lo spagnolo nel 1600 qualificava nella lettera il pittore come “bueno e frucale e mio amico”, assicurandolo che con quella commissione avrebbe ricevuto fama e “honore [...] et a me farmi piacere”. In quell’ultimo decennio del Cinquecento, Cruzer stava difatti instaurando numerosi e proficui rapporti lavorativi con alcuni dei più autorevoli esponenti dell’*establishment* burocratico spagnolo di stanza a Napoli. Tra essi Pedro de Toledo Osorio y Colonna (1557-1627), a quel tempo capitano generale delle galee di Napoli, quinto marchese di Villafranca e, aspetto non di poco conto in relazione alla notizia prima riportata, secondo duca di Ferrandina. Nell’ottobre

⁹ Per queste e altre notizie su Pedro de Tapia, costretto a ritirarsi dalla vita pubblica agli inizi del regno di Filippo IV (1621-1665) con l’accusa di essersi eccessivamente arricchito, e che fu mecenate di Miguel de Cervantes, il quale dedicò il libro di poesie *Viaje del Parnaso* a Rodrigo de Tapia, figlio di Pedro, fondamentale resta Lasso de la Vega (1952): 34-61. Vedi anche Soria Mesa (2005): 112-114; Otero Cabrera (2008).

¹⁰ L’intensa religiosità dell’uomo, “como católico cristiano”, traspare inoltre in più punti del suo testamento, integralmente pubblicato da Lasso de la Vega (1952): 44-58.

¹¹ Vedi Pinto (2014): 3201, 6282.

¹² Un sintetico ma esaustivo profilo di Hector Cruzer è in Abbate (ed.) (1999): 272, con bibliografia precedente; vedi anche, tra i contributi più recenti, Margiotta (2013): 76-77, 81-82.

1594 Cruzer approntò gli apparati effimeri dei funerali di Elvira de Mendoza, moglie del Toledo, segno di un rapporto di fiducia tra i due già consolidato.¹³

Com'è ormai noto, qualche tempo dopo Pedro de Toledo fu promotore, tra le altre, di un'importante vicenda storico-artistica lungo la rotta Italia-Spagna: nel febbraio 1601 egli siglò un contratto a Roma coi pittori fiamminghi ivi residenti, Paul Bril, Wenzel Cobergher, Willem I van Nieulandt e Jacob Frankaert, per l'esecuzione di novanta quadri di "Heremiti" e altri quattrocento di "Imperatori et huomini illustri antichi" (questi ultimi richiesti al solo Cobergher) destinati alla sua terra natia. Un cospicuo "encargo" di cui sopravvivono oggi solo trenta tele con scene eremitiche custodite nel monastero dell'Anunciada di Villafranca de Bierzo; tele che si fondano, sul piano compositivo, su una serie di incisioni 'inventate' da Maarten de Vos e realizzate da Johannes I e Raphael I Sadeler e nelle quali ampio spazio è concesso a una descrizione realistica e lenticolare *in primis* di paesaggi, poi di città e interni.¹⁴ Una commissione insomma singolarmente vicina a quella di Pedro de Tapia per prossimità cronologica, per la nazionalità dei soggetti coinvolti e per qualità tecnico-artistiche richieste ai pittori; testimonianze evidenti, entrambe, di preferenze e gusti ben radicati nella classe dirigente spagnola di stanza a Napoli. Gusti e qualità che il Tapia riconobbe nella pittura di Hector Cruzer, probabilmente conosciuta qualche anno prima del 1600 per il tramite proprio del Toledo o comunque frequentando quel fitto e coeso circuito iberico-fiammingo di arte e potere tra Roma e Napoli.¹⁵

Necessitava il Tapia, come si è visto, per alcune parti secondarie delle sue tre tele francescane, di un pittore capace di ritrarre "verdure", fonti, fiumi,

¹³ I documenti che attestano la presenza del Cruzer a Napoli tra il 1594 e il 1620 sono trascritti in Pinto (2014): 1809-1814; il primo di essi, datato 1 ottobre 1594, riguarda proprio le opere effimere per le esequie di Elvira de Mendoza, poi saldategli nel luglio seguente. Già in questa commissione intermediario dello spagnolo fu Gian Lorenzo Bongiorno, il procuratore della nostra trattativa, che dopo questi primi contatti instaurò col Cruzer una lunga frequentazione, caratterizzata dalla commissione per suo conto di diverse opere 'da stanza'. Vedi Pinto (2014): *ad indicem*.

¹⁴ Cfr. Bosch Ballbona (2007-08); (2009); De Mieri (2012): 77-78.

¹⁵ Potrebbe costituire un'altra traccia del legame tra Pedro de Toledo e Cruzer la notizia della commissione al pittore, nell'ottobre 1595, di una *Crocifissione* con la Vergine, San Giovanni e la Maddalena, da parte del "Licenciado Buyza maese escuela la Colegial de Villafranca", il quale nel 1601 fu in rapporto epistolare col Toledo. Un quadro chissà se non identificabile col "Christo grande que está en el coro con la Magdalena a los pies", già nella chiesa del monastero dell'Anunciada di Villafranca. Cfr. Nappi (2004): 172; Bosch Ballbona (2007-08): 132; (2009): 131, 139, 144 nota 39, 145 nota 65.

L'interesse di Pedro de Tapia verso l'arte non si fermò all'episodio qui raccontato visto che egli, diversi anni dopo, rivestì il ruolo di sovrintendente alla fabbrica della nuova Plaza Mayor di Madrid (1617-1619), città dove possedeva un complesso di case presso la Fuente de la Priora e dove, almeno dal 1598, risiedeva. Tale circostanza potrebbe aver indotto l'estensore napoletano della polizza bancaria prima citata a qualificare il Tapia come "de Madrid", benché egli fosse nativo di Arévalo e signore di Villanueva de Tapia; vedi nota 1.

ruscelli, montagne, città e paesi con rocche e fortezze. E che Crucer potesse accontentarlo al meglio lo dimostrano alcune opere del suo catalogo, le quali rilevano una cura assai ricercata nella resa degli inserti paesaggistici. È il caso della *Madonna degli Angeli* della chiesa dei Cappuccini di Bivona (Agrigento), dove proprio alle spalle di San Francesco si apre, sotto montagne dai profili evanescenti, un brumoso paesaggio lacustre con paesi, rocche e fortezze; mentre, tra arbusti e ‘verdure’ alla Paul Brill, ecco profilarsi la sagoma di una chiesetta classico-rinascimentale sul cui portone due figure (forse cappuccini) sono pronte ad accogliere due avventori visibili sulla piana (fig. 1).¹⁶ Un particolare che non può non ricordare la richiesta del Tapia di ritrarre in uno dei suoi quadri un monastero alla cui porta “ve stiano dui cappuccini piccando como che giungessino de camino”.



Fig. 1. *Madonna degli Angeli e Santi* (particolare). Hector Crucer. 1609 ca.
Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo dei Cappuccini. Bivona

Allo stesso tempo l’arte incisoria, altro campo in cui i fiamminghi primeggiavano, avrebbe potuto fornire al Crucer uno dei “tanti retratti” cui basarsi per effigiare in uno dei dipinti per il Tapia la “Citta di Roma”, così come suggerito dallo spagnolo. Che il fiammingo avesse dimestichezza sia con le stampe nordiche sia direttamente con la città dei papi –tanto da potersi ispirare, per quella veduta, a personali ricordi artistici o addirittura a schizzi e disegni

¹⁶ Per la tela, vicinissima a quella della chiesa cappuccina di Petralia Sottana (Palermo) firmata e datata –“Ettore Kreutzer 1609”– vedi la bibliografia citata a nota 12.

autografi eseguiti a suo tempo dal vivo— è stato d'altronde già da tempo ventilato dalla critica sulla base dell'analisi stilistica delle sue opere. Si è ad esempio dimostrato che la fastosa *Adorazione dei Magi* di Chiusa Sclafani (fig. 2) deriva parzialmente da un'incisione di Jacob Matham tratta da Federico Zuccari, mentre l'*Adorazione dei Pastori* di Sciacca si rifà quasi alla lettera all'omologa incisione di Cornelis Cort impostata su un disegno di Taddeo Zuccari.¹⁷



Fig. 2. *Adorazione dei Magi*. Hector Cruce. 1593. Chiesa Matrice, già chiesa dei Cappuccini. Chiusa Sclafani

Ebbene due importanti notizie documentarie, rese note nel lontano 1940 ma a quanto mi risulta finora trascurate dagli studi, confermano sia la presenza del Cruce a Roma nel penultimo decennio del Cinquecento, sia la sua 'familiarità' col mercato romano di stampe nordiche. Il 5 ottobre 1589 "Ettore

¹⁷ Abbate (ed.) (1999): 272.

Crucer d'Anversa" era infatti a Roma tra i testimoni di nozze di Nicolas van Aelst "de Bruxelles" (1550 ca.-1613), ossia il famoso editore e commerciante di stampe, sostenuto e protetto proprio in quegli anni da papa Sisto V.¹⁸ Una notizia questa di estrema importanza per tutta l'attività del pittore e nello specifico per la nostra commissione, se si tiene conto che Van Aelst stampò diverse e famose serie d'incisioni dei monumenti dell'antica Roma e che nella sua collezione personale di stampe c'erano anche "doi paesi di Paolo Brillo".¹⁹

A Roma, dove il 22 giugno 1586 aveva preso moglie,²⁰ Cruzer, come finora si era pensato, poté d'altra parte conoscere direttamente l'arte di Scipione Pulzone, dello stesso Brill, degli Zuccari, dei pittori attivi nel cantiere del Gesù. Ed è quindi nella città eterna che egli maturò la sua formula pittorica neoparmense, dolce, pastosa, raffinata e decorativa, affine, anche nel percorso evolutivo benché forse da essa dipendente, a quella dell'altro connazionale, Dirk Hendricksz, in quegli stessi anni attivo e ben impiantato a Napoli. Così come già al soggiorno romano poteva risalire l'incontro tra il fiammingo e Pedro de Toledo, estimatore dell'arte di alcuni di quei connazionali 'conosciuti' a Roma dal Cruzer e pronto ad affidare al pittore, subito dopo il suo trasferimento a Napoli, un incarico tanto privato e affettivo quanto visibile e prestigioso.²¹

Nella capitale del Vicereame, dove si stabilì tra il 1590 e il 1594 ingrossando le fila della già nutrita colonia fiamminga, Cruzer innestò al suo idioma flandro-romano, come d'altronde sarebbe successo all'Hendricksz, proficui apporti della maniera religiosamente composta ma piacevole, domestica e rasserenante, dei locali Santafede e Azzolino. Ne scaturì per il fiammingo una pittura filologicamente decorosa e devozionalmente funzionale perché attraente, ingentilita com'era da dettagli preziosi, da delicati chiaroscuri, da colori "molto fini, vivi ancor che pechino un poco de crudi". Tutte qualità che fecero al caso di Pedro de Tapia. Le stesse che resero la pittura del Cruzer particolarmente gradita ai cappuccini.

Del ristretto gruppo di opere finora restituite al fiammingo oltre la metà sono state difatti rintracciate in chiese cappuccine della Sicilia, provincia quasi monopolizzata dall'opera del Cruzer forse a causa dei rapporti stabiliti dal

¹⁸ Hoogewerff (1940): 205. Sul Van Aelst vedi il recente contributo di Lorizzo (2014).

¹⁹ Lorizzo (2014): 11 figg. 8, 12, 19. Una delle due stampe derivava da un disegno preparatorio per gli affreschi delle lunette della cappella Sistina in Santa Maria Maggiore (1590), affreschi che Cruzer poté visionare dal vivo durante la fase finale del suo soggiorno romano; cfr. *infra*.

²⁰ Si trattava di Leonora Todeschi, nipote del pittore Ippolito Leoni di Ferrara; cfr. Hoogewerff (1940): 205 nota 3.

²¹ Si allude all'incarico del 1594 ricordato a nota 13. Nel 1608 Willem I van Nieulandt e Jacob Frankaert, tra i quattro pittori a cui il Toledo nel 1601 richiese i novanta quadri con eremiti, erano in rapporto col citato Van Aelst, amico del Cruzer; altro indizio che quest'ultimo era da tempo parte di uno specifico 'asse' politico-artistico che univa Napoli a Roma; cfr. Bosch Ballbona (2009): 128.

pittore con i vertici siciliani dell'ordine presenti a Napoli, città da cui le sue pale venivano spedite alla volta dell'isola.

E sempre a una chiesa cappuccina doveva probabilmente essere destinato il trittico Tapia, considerati i soggetti richiesti e visto che nel paesaggio del *Perdono* i frati intenti a bussare al convento dovevano vestire l'abito cappuccino. Una circostanza che spiegherebbe, accanto e anzi prima delle altre ragioni, la mirata scelta del Cruzer come esecutore delle tre tele. Sennonché, restando nel campo delle mere congetture, questa prima intenzione del Tapia non trovò seguito a causa di alcune congiunture storico-religiose nel frattempo occorse.²²

Pedro, assai vicino all'ordine francescano, tanto che alla morte, il 4 luglio 1627, fu “amortajado con el hábito de San Francisco”,²³ negli anni seguenti si prodigò assieme alla moglie per fondare a Loja un convento di francescani scalzi di San Pietro d'Alcántara (poi detti alcantarini) intitolato alla Santa Croce, ottenendone il 1 ottobre 1608 il diritto di patronato, quindi la facoltà di esservi sepolto.²⁴ E al riguardo nel suo testamento, steso in due fasi, la prima delle quali vicina a quella data,²⁵ l'uomo diede precise disposizioni in merito. Il Tapia ordinava infatti ai suoi esecutori testamentari che il suo corpo e quella di doña Clara fossero sepolti nella chiesa del convento “del Seráfico Padre San Francisco” di Loja, da loro fondato e dotato di “ornamentos, cálices y todo lo demás”, precisamente nella “capilla mayor”, ossia l'area presbiteriale, dove:

Se hagan nuestros bultos en dos nichos, los cuales bultos hice traer de Génova y están en la ciudad de Cartagena, en poder de Francisco Oíglera, y la Justicia sabe dónde están, que son grandes, y están en sus cajas y costaron mucho y por traer pleito con los frailes de la Observancia y no saber si el monasterio permanecerá allí no los he llevado.²⁶

²² Se le cose sono davvero andate in questo modo, sarebbe questo un altro motivo di affinità con la citata commissione del 1601 di Pedro de Toledo, inizialmente destinata a un collegio gesuita, cfr. Bosch Ballbona (2007-08): 131-132, 138. Va qui ricordato che la *Visione della Porziuncola* anche in Spagna fu un tema frequentemente adottato per i retabli delle chiese francescane; per qualche esempio andaluso superstite e per maggiori dettagli su tale iconografia, cfr. Sánchez López (1997): 249-252.

²³ Lasso de la Vega (1952): 43.

²⁴ Nell'accordo col quale i francescani concedevano il patronato ai Tapia, vi era una clausola assai anomala e significativa, specie se letta in rapporto ad alcuni passi della lettera qui esaminata. Ai coniugi era infatti concesso il diritto di “habitar la casa contigua alla Iglesia y constituir una orquesta sacra [...] por lo que deducimos que este matrimonio debería ser muy aficionado a la música”, Villegas Ruiz (2000): 414-415.

²⁵ Purtroppo la prima parte del testamento non reca alcuna data, la quale sarebbe stata un utile *terminus ante quem* per la cronologia delle statue di cui si dirà. Nella seconda parte, datata 1619, il Tapia dichiarava però: “teniendo hecho este mi testamento muchos años”, Lasso de la Vega (1952): 56.

²⁶ Lasso de la Vega (1952): 45-46.

Fin dalla sua fondazione il convento degli scalzi di Loja fu però fortemente osteggiato dai locali Osservanti, che, dopo forti pressioni sui vertici ecclesiastici, nel 1612 riuscirono a far chiudere quella prima, provvisoria struttura. Nel 1619, ottenuta regolare licenza, si decise di fondare un secondo convento, che il 22 luglio 1623, giorno in cui il Santissimo Sacramento venne collocato nella nuova chiesa, era quasi concluso. Solamente dopo quest'ultima data quindi le statue dei due fondatori, fatte venire da Genova e depositate per tali difficoltà a Cartagena, poterono trovare posto nella "Capilla del Patronato".²⁷

Tutto ci porta quindi a credere che, a seguito di queste vicende, anche la cona francescana, ordinata al Cruzer già nel 1600, venne 'dirottata' verso la cappella sepolcrale dei Tapia a Loja, divenendo protagonista di un allestimento consono a esaltarne la colorata e 'formicolante' *facies* italo-fiamminga.²⁸ Si potrebbe infatti immaginare che nel presbiterio della chiesa francescana, secondo le intenzioni dei fondatori, gli sguardi delle loro statue oranti, poste di tre quarti in due nicchie laterali, dovevano rivolgersi verso il dipinto racchiuso al centro del trittico partenopeo.²⁹ Una scenografia simile a quella concepita per la chiesa del convento di Portaceli a Valladolid, dove le statue funerarie di Don Francisco e Don Rodrigo Calderón, e relative consorti (1610 ca.; fig. 3), peraltro anch'esse giunte da Genova al porto di Cartagena, dovevano essere poste, in coppia, dal lato dell'epistola e da quello dell'evangelio "en los nichos de la bóveda de sus enterrios", e da qui guardare il retablo pittorico-scultoreo dell'altare maggiore.³⁰

È però altrettanto plausibile supporre che le tre tele del Cruzer, se effettivamente portate a termine, conobbero un destino simile a quelle dei ritratti scultorei dei coniugi Tapia: giunte via mare da Napoli e depositate a Cartagena,

²⁷ Nel 1619, quando il Tapia rinnovò il suo testamento a seguito della morte della moglie, le statue si trovavano ancora a Cartagena. Il giurista in tale occasione invitava infatti nuovamente i suoi eredi a trasferire il suo corpo e quella di doña Clara da Madrid alla chiesa del convento di Santa Cruz, dove "labrada la capilla mayor [...] se pongan dos nichos al lado del evangelio y de la epístola y en ellos se pongan nuestros bultos que están en Cartagena", Lasso de la Vega (1952): 56.

²⁸ Quando questo 'dirottamento' sia avvenuto è difficile dirlo, visto che sulla data di fondazione del convento degli scalzi di Loja le fonti sono imprecise e discordanti. Generalmente l'avvio dell'iter di costituzione del luogo viene fatto risalire al 1606; eppure si ha notizia che già nel 1602 i frati chiesero all'*Ayntamiento* di Loja di raccomandare l'*oidor* Pedro di favorire "cierta pretension", cfr. Archivo Histórico Municipal de Loja (AML), Col. Del Rosal, leg. 12, f. 4. L'allettante notizia riportata dal Rosal Pauli (1997): 235, secondo la quale i Tapia ottennero "la escritura fundacional" del convento il 1 ottobre 1601, sembra invece essere frutto di una svista, volendo lo studioso riferirsi alla data di concessione del patronato (1608).

²⁹ Ovvero il quadro già posseduto dal Tapia nel 1600: una *Madonna* "Reina de los Ángeles" invocata dallo spagnolo a protezione di sé e della famiglia nel suo testamento? Cfr. Lasso de la Vega (1952): 45.

³⁰ Per questa straordinaria impresa artistica vedi Martín González (1988).

sotto la custodia dell'autorità giudiziaria, vi stazionarono per anni prima di poter essere trasferite a Loja. Mentre è ancora più difficile sapere se alla fine i quadri giunsero davvero in quest'ultima località.



Fig. 3. *Sepolcro di don Rodrigo Calderón y doña Inés de Vargas.*
Taddeo Carlone (attr.).
1610 ca.
Chiesa del convento de Portaceli.
Valladolid

Dalle fonti sappiamo che nel 1740 la “Capilla mayor” della chiesa alcantarina di Loya fu interessata da lavori strutturali per i quali i frati richiesero all’*Ayuntamiento* “24 arboles”.³¹ Mentre quando il convento fu soppresso nel 1835, a seguito della terza *desamortización*, veniva registrato sull’altare maggiore della chiesa non un polittico, ma un affresco coi *santi Francesco e Domenico* che contemplavano una gloria di angeli reggenti al centro lo stemma dei fondatori, nel quale era incastonata la custodia del Santissimo.³²

Destinato in seguito ad asilo per bambini e anziani, il convento, danneggiato e abbandonato dopo la Guerra civile, nel 1951 fu demolito “a golpe de piqueta”.³³ Dalle foto d’archivio scattate per l’occasione si può dedurre che la struttura della piccola chiesa non fosse quella originaria e che anche la zona

³¹ AML, Col. Del Rosal, leg. 12, f. 4.

³² AML, Col. Del Rosal, leg. 12, f. 3; vedi anche Rosal Pauli (1997): 236.

³³ Rosal Pauli (1997): 237. Per maggiori notizie sul convento della Santa Cruz di Loja, vedi almeno Rosal Pauli / Derqui del Rosal (1957): 238-239; Rosal Pauli (1997): 235-237; Fernández Ortega (2000): 262-265; Villegas Ruiz (2000); (2001); (2016): 977-990.

presbiteriale nei secoli fosse stata rimaneggiata (fig. 4). Scomparso l'affresco, probabilmente risalente ai lavori del Settecento, nel 1951 resistevano ancora nelle nicchie delle pareti laterali le due statue oranti dei fondatori (fig. 5).³⁴



Fig. 4. Chiesa del convento di Santa Cruz di Loja.
AML, Col. Del Rosal, foto n. 181r, 1951



Fig. 5. *Statua orante di don Pedro de Tapia.*
Scultore genovese (bottega dei Carlone?).
1608 ca. AML, Col. Del Rosal,
foto n. 179r, 1951



ESTATUA DE DON PEDRO DE TAPIA
Loja. Convento de San Francisco, fundación suya, destruido en 1936-39.
Dibajo del natural por don Manuel Gómez Moreno (1834-1917).

Fig. 6. *Statua orante di don Pedro de Tapia.*
Manuel Gómez-Moreno. Ante 1918.
Da Lasso de la Vega (1952): tav. fuori testo

³⁴ Oltre alle foto d'archivio, un altro documento delle due sculture nella collocazione 'originaria', quindi della loro angolazione all'interno delle nicchie, è costituito dai due precisi disegni (fig. 6) del pittore Manuel Gómez-Moreno (1834-1918) pubblicati da Lasso de la Vega (1952): tav. fuori testo.

Ricoverate in un primo tempo nella contigua cappella del generale Narváez (1800-1868), fondatore dell'asilo, dal 2004 esposte nel Museo de la Alcazaba di Loja (fig. 7), esse sono state impropriamente riferite allo scultore spagnolo Giraldo de Merlo (1574-1620).³⁵ Si tratta invece, testamento del Tapia alla mano, dell'ennesimo esempio di ritratti marmorei richiesti dai notabili spagnoli,



Fig. 7. *Statue oranti di don Pedro de Tapia e doña Clara del Rosal Alarcón*. Scultore genovese (bottega dei Carlone?). 1608 ca. Museo Histórico Municipal de la Alcazaba. Loja (Granada)

per i loro monumenti funebri, al vivace mercato artistico genovese di primo Seicento, e da qui poi approdati a Cartagena, uno dei porti più coinvolti in questo tipo di rotte artistiche.³⁶ Realistiche nel loro imperturbabile sguardo contemplativo ‘senza tempo’, puntualmente abbigliate secondo le regole di

³⁵ Marías (1981): 184; Martín González (1983): 254-255.

³⁶ Vasta la bibliografia e i documenti sull'argomento, vedi almeno Santamaria (2011) e Franchini Guelfi (2013). Prima di giungere a Villafranca del Bierzo anche i numerosi quadri della più volte ricordata commissione del 1601, insieme ad altre opere “italiane” della collezione di Pedro de Toledo, stazionarono nel 1602 nel porto di Cartagena, cfr. Bosch Ballbona (2007-08): 133; (2009): 127.

decoro e dignità della migliore ritrattistica internazionale, le statue dei coniugi Tapia, nel modellato preciso ma compendiario o nelle morbide pieghe dei panneggi, non possono non evocare la maniera di Taddeo Carlone (1543-1616), il principale scultore in marmo della Genova tra XVI e XVII secolo, a cui sono state ipoteticamente riferite anche le statue di Valladolid prima citate (figg. 8-9).³⁷ Esse costituiscono comunque forse le uniche, preziose tracce di un appassionante episodio di committenza ‘mediterranea’, fatto di contrasti religiosi, amore coniugale, esibizione di potere, rigoroso controllo artistico.



Figg. 8-9. *Statue oranti di don Pedro de Tapia e doña Clara del Rosal Alarcón.* Scultore genovese (bottega dei Carlone?). 1608 ca. Museo Histórico Municipal de la Alcazaba. Loja (Granada)

³⁷ Martín González (1988): 285. Lo studio della scultura marmorea genovese tardomanierista è a uno stadio tale che non ci permette di assegnare con certezza le statue di Loja a Taddeo Carlone, alla sua bottega o a un altro membro della celebre famiglia di artisti di origini ticinesi. Credo però che questa sia la strada giusta da percorrere; pur potendosi infatti trattare di una lapicida ‘esterno’ ai Carlone, nelle statue di Loja è evidente l’influenza della loro maniera, inevitabile dato il peso di quella bottega nella Genova del tempo. Su Taddeo Carlone cfr. da ultimo Langosco (2018). Sulla presenza in Spagna di opere dei Carlone, oltre ai testi citati alla nota precedente, vedi l’ancora fondamentale López Torrijos (1980).

E il trittico di Cruzer invece? Se non fu dirottato verso un altro sito in attesa della sospirata apertura della chiesa degli scalzi di Loja (1623), è possibile che sia stato smembrato, disperso o peggio ancora distrutto ben prima della soppressione ottocentesca del convento. Se così è stato, don Pedro de Tapia, potendo prevedere tale infausto destino, forse, e nostro malgrado, avrebbe volentieri evitato di essere “cossi longo et precisio”.

APPENDICE DOCUMENTARIA³⁸

Documento n. 1. Lettera di Pedro de Tapia al notaio Ottavio Mideo. Napoli, 29 marzo 1600.

Die 29 mensis martij XIII^{ma} ind. 1600

Un quatro delli dui che supplico a V.S. hade stare alla parte del evangelio et hada essere alto sei palmi et doi boni deta, et largo tre palmi et un terzo, et in la summita di detto quatro si ha da pintare alcune nube molto chiare bianche et resplendente in le quale vi ha de parere gran numero de Angeli, o sarafini de quali solo se hada vedere le facie et le ale como ordinariamente si sole pingere nelle nube//et un poco piu sotto vi hano da essere piu angeli integri como che stano in ayra pintati in quelle forme che meglio possono parere vestiti, o meno vestiti sonando et cantando lasciando questo ad arbitrio de V. S. et del pintore accio decidino et eleghino quello giudicaranno et teneranno per meglio et piu a proposito//et subito piu sotto di quegli Angeli vi hada stare nostro S. Jesu Christo sedendo in una seggia regale et vestito con gran maesta et con la maggiore bellezza de facie che si possa et che de tutta la persona mostri fuora grandissimo splendore et particolarmente dalla facie//et dalla mano dritta ha da stare la Vergine SS.ma sua madre sedendo in altra sedia simile con il suo vestito cremisi del magiore vivo et fino colore, e il suo manto torchino ultra marino, con una guarnicione ricamata de dui deta al intorno et li capelli molto belli biondi et sciolti et in bona proporzione longhi, et sopra de quelli una corona de stelle como se suole pingere et la facie bellissima, gravissima et con honesta giocondeza et afabilita, at alli lati del figlio et della madre li principi della eclesia S. Pietro et S. Paulo in piedi como che stessero un poco jndietro, et cossi anco hano da stare la Vergine et il suo SS.mo figliolo de dietro et alli lati accompagnati/c. 81v/de un altro grandissimo numero de Angeli integri cheli faccino Corte tutti li quali hano da essere molto belli con differente facie et si hano da vedere alcuni tutti integri e delli altri parte et de altri la facie, o altro de piu repartiti di manera como piu meglio possono parere, et le ale et le vestimenti tuttj molto gagliardi, ricami vistosi et differenti et de diverse fatture guarnicioni et colori acciò campegino et parino meglio et faciano la piu devota, graciosa et bella vista, et tutti li colori cossi de vestimenti como delle ale have aessere delli meglio maggiore et fino colore//et hanno da star decti Angeli non solo como già ho detto di dietro et alli lati de nostro S.re et de nostra S.ra xero anco hanno de esser jn ala o filera xer ogni lato un buono numero de

³⁸ La trascrizione dei due documenti è fedele agli originali; solo in pochi casi, per ragioni di leggibilità, sono state sciolte le abbreviazioni e si è effettuata una distinzione tra maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno. Le integrazioni testuali e le parti omesse sono indicate tra parentesi quadre.

Angeli e jn ogni ala o filera della detta strada quantita de angeli l un po l'altra et ambe le due ale o filere dellj detti angeli poste di maniera che facciano strada e ve sia alcuna distanza dal una al altra filera. Pero nessuno delli detti Angeli ha da stare avanti sue Maesta divine xerche jnla strada o piazza tra le dette filere delli angeli ha da star jl serafico S.to Francesco adenochiato con gran humilta et spirito posto di modo che se li veda la facie o la magior parte di quella con alcune vive lagrime et contento reverenzial et cossi vicino a nostra S.ra che un poco distese le braccia le alza con piacevoleza a pigliar jn le sue mani sei rose bianche et sei rosse molto cremisi et vive che nostra S.ra le sta porgendo no molto disteso il braccio della Vergine//et più sotto nel fine del quadro acciò no resti filo scampito come perché anco aperte alla jstoria ha da stare Jl glorioso San Francesco al lato del detto quadro della parte de dentro adenochiato jn oracione et un angelo che lo tira dalla manica con la mano dritta como che lo chiami et con la man stanca li facci segno mostrando la Vergine e il suo SS.mo figlio dando a intendere, o dimostrando che le/c.82r/maesta loro lo mandino a chiamare e che jl sarafico S. Francesco tene la facia escavada mirando la devina visione che l'angelo li mostra//et al altro lato bascio del detto quadro xer la parte de fora potra pintare una citta o paese di quella con un monasterio et che alla porta di quello ve stiano dui cappuccini piccando como che giungessino de camino et alcune verdure et fonti o ruscelli, o altro al proposito che vi pari bene.

L'atro quadro che hada stare dalla parte della epistola et ha da essere della medesima misura che è jl sudetto cossi lungo et largo, jn la summita di quello si hada pintar jl cielo molto bello chiaro et resplendente como che sia un giorno molto chiaro et bello et che jl sole lo jllumina con tutto il suo splendore, et piu bascio alcune montagne arbusti fonti fiumi et paese con sue forteze, o roche et cittade che se vedino di longe e tutto quello molto bello et che campeggi molto conforme al tempo//et più sotto la Citta di Roma la quale potendosi retraere, che se potra perche vi sono tanti retratti, l'haverà caro et saria molto meglio//epiu sotto unito et congiunto alla detta Citta pintarvi una bella et gran sala amaniera de Portico che si possi vedere quello che dentro ve sia, et jl suolo del ditto portico, o sala Aspiata jn la quale ci ha de star jl sommo Pontifice jn la parte di supra della detta sala, o portico verso la citta jn una Sedia Pontificale sotto un baldachino di brocado vestito alla Pontificale lo meglio che si possi et con sua corona, o Regno pontificale jn testa//et dal un lato del pontificie et dal altro deritto et stanco molti cardinali con loro capelli et musetti camusi sedendo vecino al Pontifice jn grado piu bascio como quando stano jn concistoro jn bon ordine posti et di modo faccino strada et ve sia fra l una et l'altra filera delli detti cardinali algun largo et piazza jn la forma che/82v/di già si è detto delli Angeli//e jn mezo della detta piazza, o nava che li cardinali vi fanno, ve stia jl Serafico S. Francesco indinochiato avanti jl summo pontifice et cossi vecino a luj che giunghi a darli con le mani le sei rose bianche et sei rosse che nostra S.ra li donò et che anco qui se li veda al glorioso santo lo piu che si puo della facie//et jn la parte piu bascia del detto quadro non giungendo alli ultimi cardinali che stano seduti alla ultima parte del concistoro se pintaranno altri cinque capuccini anco adinochiati che sono quelli che acompagnarno al glorioso santo//et parendo giungerci piu sotto jn alcuna altra parte del quadro per suo adorno altro se facci//et cossi quello se pintarà jn questo quadro como nel sudetto se reparti di modo et con cossi buono ordine et disegno et inventione et garbo et tanta arte et stia bene sapendo che ha de parere instremo bueno et che non sia la opera vacua//et oltre che desejo siano questi quadri jn tutta perfezione et

multo ben finiti incanto durono assaj che siano li colori molto fini vivi ancor che pechino un poco de crudi perche quando sono un poco slavati et scoloriti luceno et pareno poco principalmente jn cone perche stano nel alto et se vedeno et mirano di longo, et con tutto ciò voglio la pittura molto dolce et di molto buono pennello dolce et le figure le maggiore che si possa et jnspecie quelle de nostro S.re e de nostra S.ra de S. Francesco del Pontifice che sono le piu principale della cona

Anco se mi ha da fare un altro quadro de tre palmi et un terzo alto de duodeci palmi et alcuna cosa piu longo nel quale se vi hanno da pingere li sette santi che sono in questo sacro ordine che sono jl sarafico S. Francesco S. Antonio di Padua S. Bonaventura S. Berardino S. Luise vescovo di Tolosa et figlio del Re de Sicilia/c. 83r/et S. Diego et S. Chiara et ogni santo di quegli con lor jnsegne che si suole pintare accio siano conosciuti e jl glorioso S. Francesco ha de stare jn mezzo et tre di loro a un lato et l'altri tre alaltro e l uno et l altri di un jstessa grandezza eguali et de una jstessa misura et compasso l uno dal altro et tral uno et l'altro santo una cornice finita della larghezza che le raguna et l'arte dia luoco in esso ampio pero molto curiosa et cossi viva che rilevi molto et pari verdatiera et li gloriosi santi cossi interi et che si vedino dalli piedi sino al capo perche possono tenere in circa tre palmi di alteza che sera bona pero percion[...]stera meglio et se figurerano bene ancorche queglo quadro ha da stare jn alto supra le dui supradetti che si farrano cossi; et supra di altro che ha de stare jn mezo de essi che tengo qui che tutti et con la cornice de mezzo tengono di larghezza piu di dodeci palmi pero siano bellissimi et finiti jn tutta perfecion//et adverto che tutti quegli quadri se hanno da pingere supra tela molto forte et liscia et che no se ha da comprimere ne adrezare con ysso ne con altra cosa che nel rivolgerli per mandarmeli se crepi, o scendi et guasti la pittura ma con la sua colla et con le altre cose piu suave, et alli lati del telaro dove si poneranno per pintarli ha da soverchiare due deti di tela et ponencesi le centrelle con che si inchiederanno, non soverchiamente calcate ma di maniera che al schiodarle possino senza difficulta levarse ancorche se rompino et che più possino con facilità agiustarli et tornarli a ponere et chiodarli nelli telari che se haveranno de ponere

c. 83v/Sono stato cossi longo et preciso per farmi meglio intendere perche gia che sto cossi lontano non ve sia difficulta in cio ne domande et risposte perche jl tempo et la distancia non da luoco e per farmi gracia se pingli mano jn essi subito accio se finischino poco a poco senza pressa et se mi possa mandare ala maniera conforme per letera che io scrivero e venghino come ho detto ben finiti et sciugati accio non si impiccino, o guastino per lo camino et che li gloriosi sette santi anco siano molto belli et ben finiti; et prima de ogni altra cosa se facci una o piu volte jl [dise]gno di essi remirandolo molto accio si accerti meglio ancorche confido de V. S. et haverlo caro che il magnifico hettorre creucer fiamengo accasato con una nepote della moglie de Ipolito pintore³⁹ che fu de mia Signora se incaricasse de essi perche lo tengo per molto buono e frucale e mio amico e procurara come tale guadagnare opinione et honore jn essi et a me farmi piacere.

Quello che sta pintato al quadro di mezzo delli dui sudetti

Jl Cielo o gloria adonde stanno li sarafini salvo meglio parere vorria jo stesse la volta che fanno tra eguali et che egualmente comprendesse alla vergine como a suo figlio SS.mo//la strada che li Angeli fanno che mira verso jl monasterio deve stare

³⁹ Questa notizia biografica conferma quanto riportata prima; vedi nota 20.

deritta che miri verso la mita del quadro abascio//jl monasterio ha de stare dove sta l'angelo et S. Francesco//et Francesco et l'angelo ha de stare adonde sta jl monasterio jn la forma che la relazione dice//la musica de jnstrumenti et canti che li Angeli fano tra la gloria/c. 84r/delli sarafini et Jesu Xsto et nostra S.ra se vagni disegnata como che sono le pagine cossi piccole se si pote pintare de modo che si potesse vedere si ricorda accio che si facci

Nel quadro dove sta jl pontifice ultra de che lo perfezionaranno et aggiungeranno quello che li parera concederegli in pace, che il luoco adonde Sua Santità sta si hadaessere como al disegno sta disegnato, ossia un portico coverto supra colonne molto aperto alla parte de bascio e vadi restringendosi verso sopra con sue ombre che pari essere molto de scuro et nec stretto et alto del pontefice di quello, assiso jl Pontifice, e di la per l un lato et l'altro scendere discorrendo li cardinali como stanno al disegno et almeno ve siano sei per ogni parte.

nel abito delli religiosi e insegna delli santi et nel luoco che ogn'uno hada stare se observara l ordine che la eclesia et la pintura jn eo sole observare.

ASN, Notai del XVII secolo, Ottavio Mideo, scheda 390, protocollo 19, cc. 81r-84r.

Documento n. 2. Conventio tra Hector Cruzer e Giovan Lorenzo Bongiorno. Napoli, 29 marzo 1600

/c.85r/ die XXVIIIo mensis martij XIIIma ind. 1600 neapoli in nostri presentia constitus hector cruzer flamingus pictor Neapoli commorans [...] ad questionem devenit cum Jo. Laurentio Bongiorno de Neapoli procuratori in solidum nobis ex parte Petri de Tappia ipsi absensit [...] videlicet: che il detto hectorre promette e se obliga de sua propria mano pintare doi quatri jn tela alti palmi sei e doe deta, e larghi palmi tre, e uno terzo lungo, nelquali vi ha da pittare la visione de nostra S.ra deli angeli che hebbe San francesco de Assisa della jndulgenza dela porciuncula jn uno, e la concessione fatta dal sommo pontefice di detta jndulgenza jn laltro, e un altro quatro pur pintato jn tela de palmi dodeci un poco più largo e palmi tre e uno terzo alto, da pintarvi jl detto Santo Francesco e altri sei santi del suo ordine repartitj jn ordine, come su sette quatrj conforme al disegno fatto di mano de me stesso e conforme li avvertimenti datoli jn una messiva particolare ben vista e letta da esso hectorre se declara amplamente con tutte quelle circostanze e qualità jn essa messiva e disegno contenutj, ben finitj ben coloritj e delli migliori e finj colorj, e jl torchino da ponerci sia de ultramarino fino e de tutta perfezione bonta e bellezza qualità e mistura itache nel involgersi non si crepino ne impiccino e, guastino, stanno che vanno fora regno, quali quatri nel modo ut destintj detto hectorre promette consignare al predetto Jo lorenzo [...] o altra legata persona per il detto Pietro de Tappia per la fine del mese de agosto prossimo venturo del presente anno conforme se nota in detta messiva quale se preserva appresso de me medesimo e un altra consimile appresso de esso hectorre con jl detto disegno. a questo prezzo tra esse parti convenuto per ducati sessanta; jnparte deli quali detto hectorre declara havere ricevuto dal detto Jo. lorenzo [...] per poliza firmata dal dottor pompeo de roggiero per mezzo del banco del Spirito Santo/c. 85v/ducati vinti cnque contanti, e li restanti ducati trentacinque detto Jo. lorenzo [...] promette integralmente dare e pagare al detto

hectorre, o suo legata persona, alla consignazione deli detti quatri [...] neli quali ducati sessanta si includeno telari tela colori ultramarino vernice e ogni altra cosa e materiale successivo che ci occorera e jn particolare jl magisterio di esso hectorre [omissis]

Presentibus iudice Jo. Baptista Fontana de neapoli notaio et Domenico Caputo.

ASN, Notai del XVII secolo, Ottavio Mideo, scheda 390, protocollo 19, cc. 85r-85v.

BIBLIOGRAFIA

- Abbate, Vincenzo (ed.) (1999): *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*. Napoli, Electa Napoli.
- Baxandall, Michael (1972): *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*. Londra, Oxford University Press.
- Bosch Ballbona, Joan (2007-08): "Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Fraenkert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca", *Locus Amoenus*, 9, 127-154.
- Bosch Ballbona, Joan (2009): "Retazos del sueño tardorenacentista de Don Pedro de Toledo Osorio y Columna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 121-146.
- Curti, Francesca (2017): "Caravaggio a Roma tra botteghe d'arte e committenze: il metodo storico e nuovi spunti documentari sui cavalletti e sul quadro *cum figuris*", in Pierluigi Carofano (coord.): *Atti delle giornate di studi "Caravaggio e i suoi"*. Pisa, Felici edizioni, pp. 109-119.
- Curti, Francesca (2018): "Mercanti, pittori, intermediari in rapporto con Caravaggio: la commissione del quadro «cum figuris» e di un San Giovanni Battista", in Alessandro Zuccari (coord.): *Il giovane Caravaggio "sine ira et studio"*. Roma, De Luca editori d'arte, pp. 148-152.
- Curti, Francesca / Sickel, Lothar (2011): "Un quadro «cum figuris»: il mercante Fabio Nuti", in Michele Di Sivo *et alii* (eds.): *Caravaggio a Roma: una vita dal vero*. Roma, De Luca editori d'arte, pp. 82-89.
- D'Addosio, Giovan Battista (1919): "Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo", *Archivio storico per le province napoletane*, 45, 375-397.
- De Mieri, Stefano (2012): "Wenzel Cobergher tra Napoli e Roma", *Prospettiva*, 146, 68-87.
- Fernández Ortega, Antonio (2000): "La expansión de la orden descalza franciscana en el reino de Granada", in Manuel Peláez del Rosal (dir. ed ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IV Curso de Verano*. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 260-274.
- Franchini Guelfi, Fausta (2013): "Les marbriers génois entrepreneurs et marchands. Les routes du marbre de l'Italie aux demeures d'Europe", in Pascal Julien (dir.): *Marbres de rois*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, pp. 165-182.
- Hoogewerff, Godefridus Johannes (1940): "Nederlandsche Kunstenaars te Rome, 1600-1725. Uittreksels uit de parochiale archieven III", *Mededelingen Koninklijk Nederlands Instituut te Rome. Tweede reeks*, 10, 129-232.

- Langosco, Gabriele (2018): “Appunti per Taddeo Carlone e Pietro Francavilla a Genova”, *Paragone. Serie III*, 167, 60-73.
- Lasso de la Vega, Miguel (1952): “Dos mecenas de Cervantes: El Duque de Béjar y don Rodrigo de Tapia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 130, 6-61.
- López Torrijos, Rosa (1980): “Obras de los Carlone en España”, *Goya*, 158, 80-85.
- Lorizzo, Loredana (2014): “Nicolas van Aelst’s Will and a List of His Plates”, *Print Quarterly*, 31/1, 3-20.
- Margiotta, Rosalia Francesca (2013): “Opere d’arte francescane dall’alto Belice corleonese alla Valle del Sosio”, in Maria Concetta Di Natale (coord.): *Opere d’arte nelle chiese francescane*. Palermo, Plumelia, pp. 67-90.
- Marías, Fernando (1981): “Girardo De Merlo, precisiones documentales”, *Archivo Español de Arte*, 54/214, 163-184. Handle: <http://hdl.handle.net/10486/667936>
- Martín González, Juan José (1983): *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Cátedra.
- Martín González, Juan José (1988): “Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón”, *BSAA*, 54, 267-308.
- Nappi, Eduardo (2004): “Documenti inediti per la storia dell’arte a Napoli per i secoli XVI-XVII”, *Quaderni dell’Archivio Storico del Banco di Napoli*, 137-176.
- Otero Cabrera, Isidoro (2008): “El origen abulense del licenciado Pedro de Tapia”, *Rayya*, 4, 273-288.
- Pacelli, Vincenzo / Bologna, Ferdinando (1980): “Caravaggio, 1610: la ‘Sant’Orsola confitta dal tiranno’ per Marcantonio Doria”, *Prospettiva*, 23, 24-45.
- Pinto, Aldo (2014): *Artisti, artigiani, luoghi, famiglie. Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni (con aggiornamenti successivi)*. Disponibile in: <http://www.www.fedoa.unina.it.9622> (consultato il 31 maggio 2019).
- Rosal Pauli, Rafael del (1997): “Franciscanos en Loja”, in Manuel Peláez del Rosal (dir. ed ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de Verano*. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 231-237.
- Rosal Pauli, Rafael del / Derqui del Rosal, Fernando (1957): *Noticias Históricas de la Ciudad de Loja*. Loja, Ayuntamiento de Loja.
- Sánchez López, Juan Antonio (1997): “Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística”, in Manuel Peláez del Rosal (dir. ed ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de Verano*. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 241-280.
- Santamaria, Roberto (2011), “Rotte artistiche fra Genova e la Spagna nei documenti d’archivio”, *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, 51/1, 695-704.
- Settis, Salvatore (1981): “Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento”, in Corrado Vivanti (coord.): *Storia d’Italia. Annali*, vol. 4: *Intelletuali e potere*. Torino, Einaudi, pp. 701-761.
- Soria Mesa, Enrique (2005): “Burocracia y conversos. La Real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII”, in Francisco José Aranda Pérez (coord.): *Letrados, juristas y burocratas en la España moderna*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 107-144.
- Villegas Ruiz, Manuel (2000): “El convento franciscano de Loja (Granada) en la crónica inédita de la provincia descalza de S. Pedro de Alcántara”, in Manuel

- Peláez del Rosal (dir. ed ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IV Curso de Verano*. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 407-422.
- Villegas Ruiz, Manuel (2001): "El regreso de los franciscanos descalzos al convento de Loja tras su expulsión en 1612", in Manuel Peláez del Rosal (dir. ed ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del V y VI Curso de Verano*, vol. 1. Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 509-524.
- Villegas Ruiz, Manuel (2016): "Conventos descalzos de Loja y Priego: bulas, privilegios y breves", in Manuel Peláez del Rosal (dir. ed ed.): *El franciscanismo: identidad y poder*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos e Universidad Internacional de Andalucía, pp. 977-998.