

Nápoles en España. Cosimo Fanzago, Guiuliano Finelli, las esculturas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido*

Damian Dombrowski
Münster

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. VII-VIII, 1995-1996

En los últimos tiempos, la ciudad de Nápoles y su arte han llegado a ser objeto de una investigación intensiva renovada, siendo uno de los campos de interés el de las relaciones entre la producción partenopea y la clientela española vinculada a la institución virreinal. En este sentido, las relaciones mantenidas por el Virrey Conde de Monterrey y sus sucesores con los arquitectos Bartolomeo y su hijo Francesco Antonio Picchiatti, puede permitírnos establecer una serie de reflexiones al respecto. porque fue precisamente Bartolomeo Picchiatti, a quien el Conde de Monterrey encargó la realización del más ambicioso proyecto de su virreinato, entre 1631 y 1637: la construcción del convento e iglesia de las Agustinas Descalzas en Salamanca, su ciudad natal. La arquitectura y el alhajamiento de la iglesia han sido estudiados varias veces por Ángela Madruga Real, quien con razón lo designaba como "puente artístico entre Nápoles y Salamanca"¹

El retablo del Altar mayor se pensó que en principio fuera para la iglesia de las Ursulinas de Salamanca, donde el virrey planeaba una capilla funeraria para su familia, antes de que decidiese construir para las Agustinas Descalzas, hoy Agustinas Recoletas, un convento nuevo frente a su palacio². La pieza más suntuosa debía ser la iglesia de la Purísima, en cuya decoración intervinieron artistas relevantes napolitanos. El que Carl Justi se sentiera allá transportado a Nápoles³, se debe principalmente a las decoraciones de

mármol policromado, con las que Cosima Fanzago imprimió su sello inconfundible; de JI son, a parte del Altar mayor, otros cuatro altares, el gran púlpito y seguramente también la arquitectura de los monumentos funerarios para don Manuel de Fonseca y Zúñiga y su esposa doña Leonor de Guzmán. El 28 de noviembre de 1633, el virrey concertó un contrato con Fanzago para la decoración de mármol, que aún se refería a la capilla de las Ursulinas, pero también conservó su validez para el nuevo emplazamiento designado posteriormente. Ulisse Prota-Giurleo lo publicó en 1957, pero de forma incorrecta, aún con la indicación del primer lugar en que debía colocarse; por ello parecía oportuna la revisión del documento⁴. Se comprobó que inicialmente se le habían encargado a Fanzago cuatro monumentos funerarios, concretamente "*el ornamento de mármol de quatro depósitos*". Monterrey era el primo y cuñado del Conde-Duque de Olivares, a quien debía su carrera ascendente, dado que cada uno se había casado con la hermana del otro.

El "*Acta de Fundación y Patronato*", que fue ratificada por las Agustinas Descalzas en enero de 1635, estipulaba que se rezaran diariamente y hasta la eternidad dos misas y un rosario por las ánimas de la pareja y de sus hermanos⁵. Al parecer, estaba proyectado inicialmente que también Olivares y su esposa debieran encontrar su último reposo en la Capilla de las Ursulinas. En el contrato también estaban previstas las cinco

estatuas del altar: "un Crucifisso con nuestra señora y santo Juan Evangelista (y) Santiago el mayor y la Magdalena y dichas figuras van al Remate del Retablo". A finales de mayo de 1634 debía estar terminado el altar, contra el pago de 5000 ducados. Por lo visto, los trabajos transcurrieron más lentamente de lo previsto: el 28 de febrero, Fanzago declaró haber recibido del *maior domus* de Monterrey 1800 ducados por varias obras, que fueron enviados a Salamanca, entre ellas una "estatua de mármol"⁶. Indudablemente Fanzago había recibido el encargo para las cinco estatuas de tamaño natural, que se encuentran sobre pequeños pedestales de mármol por encima del entablamento del retablo. A la derecha del ático del altar, que contiene la Pietà de Jusepe de Ribera, se colocaron las estatuas de los apóstoles San Juan y Santiago; a su izquierda las citadas santas. Con excepción de Santiago, todas las estatuas dirigen mirada y ademanes hacia la Cruz⁷.

En lo que se refiere a la autoría de estas estatuas ha habido repetidos debates. Se ha señalado como autor de las mismas a Giuliano Finelli, que había realizado los retratos del Conde de Monterrey y su esposa del presbiterio de las Agustinas Descalzas⁸. Desde un punto de vista estilístico, no muestran las estatuas del retablo de Fanzago ni los más mínimos indicios que justificaran la autoría de Finelli. Con razón, no obstante, escribía Nava Cellini, que la autoría seguiría siendo un problema abierto a causa de la gran altura del emplazamiento en que se encuentran las estatuas, mientras no se las pudiese fotografiar y estudiar de cerca⁹. Gracias a las recientes campañas de restauración acometidas, ahora disponemos de estas fotografías¹⁰. Desde ese momento parece también cuestionable la atribución a Fanzago, que hasta ahora representaba otra alternativa al nombre de Finelli¹¹. Vistas de cerca, destacan las diferencias entre cada una de las estatuas, que elimina prácticamente la posibilidad de que pueda tratarse de un solo autor.

El Cristo presenta un estudio anatómico, que no tiene precedentes en la escultura napolitana del siglo XVII, por su falta absoluta de figuras desnudas. El rostro con los párpados cerrados en forma de concha y la barba abierta en dos puntas se relacionan con el Crucifijo de Michelangelo Naccherinos de San Carlo all'Arena, del año 1599. El único elemento que se vincularía con Fanzago es el perizoma realizado con fuertes efectos de claroscuro y dispuesto con una caída diagonal hacia abajo. El Cristo está crucificado con tres clavos, contradiciendo las indicaciones formuladas por Francisco Pacheco. El contraste de color del relicto mármol blanco de Carrara con el naranja-marrón del mármol de la madera de la cruz, que recuerda las vetas de la madera demuestra el propósito decorativo de Fanzago.



Fig. 1.- Salamanca, Agustinas Recoletas. Retablo mayor: Estatua de la Virgen.

La escultura de Santiago proviene con seguridad de las manos del mismo escultor del Cristo crucificado. Este se orienta más bien hacia el arte de Pietro Bernini (que represó junto a Naccherino el elemento dominante de la escuela florentino-napolitana de hacia 1600) que hacia las esculturas que Fanzago realizara en los primeros años treinta. La mano derecha sostiene un libro contra la cadera, y en la mano izquierda, que se ha perdido, debía de encontrarse un báculo de peregrino. La mirada se dirige hacia abajo, con párpados casi cerrados. Una melena voluminosa se extiende hacia atrás en mechones gruesos y ondulados. Los pliegues del traje son más finos y ricos, pero menos voluminosos que los paños hinchados de las restantes estatuas del grupo. El equilibrio de esta estatua tiene su origen en las obras de la generación anterior; ninguna escultura barroca presenta tal equilibrio, y menos las de Fanzago. Se deduce de la expresión patética del rostro, así como de la mirada dirigida hacia el suelo, que se trata en este caso de la obra de un maestro desconocido, que posiblemente se hubiera formado en el taller de Pietro

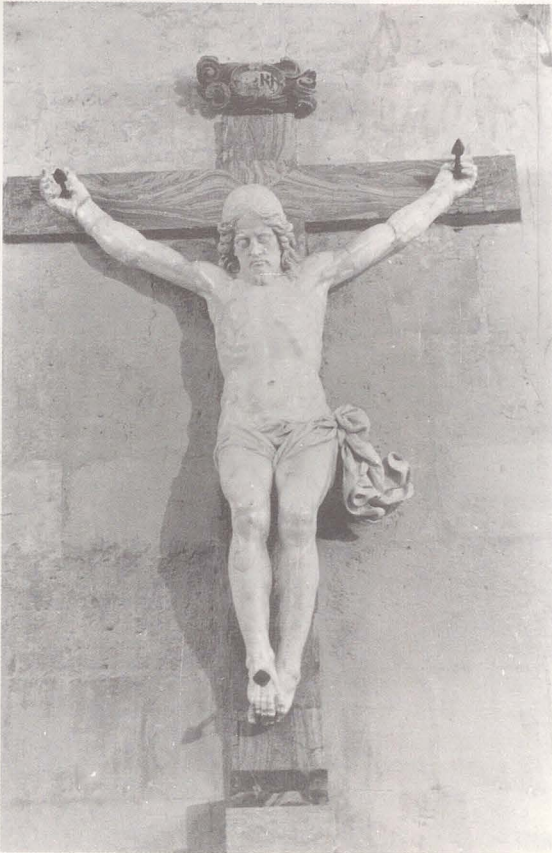


Fig. 2.- Salamanca, Agustinas Recoletas.
Retablo mayor: Estatua del Cristo.

Bernini, o tal vez en el de Giovanni Caccini en Florencia, y que se encontrara ahora trabajando en el taller de Fanzago. Como en el caso del Cristo, también aquí el escultor empleó su cincel con delicadeza para darle a la figura un rostro especialmente "bello", como era por regla general en Naccherino y Bernini¹².

Las esculturas de San Juan, de la Magdalena y de María son de una factura y una expresión mucho más uniformes. Pero tampoco estas siguen el lenguaje formal de Fanzago; como hipótesis quisiera proponer a un colaborador lombardo de Fanzago, que se seguía orientando todavía, como aquel en algunas obras de su juventud, en una dirección todavía prebarroca, que había sido empleado por Annibale Fontana en Milán y Bérgamo¹³. La organización corpórea de las tres figuras parece aún inmadura, y el tratamiento de las telas no presenta una estructura lógica. Al contrario de lo que ocurre con la escultura de Santiago, aquí se pone el énfasis en la mímica y los gestos extáticos; la cabeza no forma con el cuello una línea unitaria sino que se dobla sentimentalmente hacia la cruz, y queda doblado por la nuca hacia atrás.



Fig. 3.- Salamanca, Agustinas Recoletas.
Retablo mayor: Estatua de San Juan Evangelista.

En la cabeza de San Juan ofrece el artista una copia libre del "Alejandro moribundo" de los Uffizi. María cruza las manos sobre el pecho, San Juan y la Magdalena extienden su brazo derecho hacia abajo para demostrar su actitud de resignación. En esto y en los mechones gruesos de sus cabellos se parecen mucho ambas esculturas a una estatua de la Magdalena - igualmente anónima- que se encontraba antes en Santa Maria delle Grazie en Caponapoli, de tal forma que habría que pensar en un mismo maestro. Podemos ver en éste un segundo rasgo lombardo todavía no tenido en cuenta en la escultura del primer barroco al lado de los propios del estilo de Fanzago¹⁴. Como éste, no tenía en consideración el punto de vista del espectador, ni siquiera en sus creaciones más maduras (como es el caso de la escultura de San Jeremías del Gesù Nuovo); tampoco el creador de las tres esculturas de Salamanca tuvo en cuenta su futura posición que haría ser contempladas desde un punto de vista muy bajo. Por ello las esculturas, vistas desde abajo, parecen muy achaparradas. El hecho de considerar el punto de vista del espectador sería una innovación que solo más tarde



Fig. 4.- Salamanca, Agustinas Recoletas. Retablo mayor: Estatua de la Magdalena.



Fig. 5.- Salamanca, Agustinas Recoletas. Retablo mayor: Estatua de Santiago Mayor.



Fig. 6.- Nápoles, ubicación desconocida. Estatua de la Magdalena

introduciría en la escultura napolitana Finelli con sus figuras de bronce de la Cappella del Tesoro de la catedral de Nápoles.

Lo que sí es seguro es que Fanzago proyectó los nichos monumentales para las Agustinas Descalzas que acogerían los retratos funerarios de los fundadores. sería un error hablar de una colaboración de los dos artistas, porque Fanzago, justamente en los primeros años después del traslado de Finelli a Nápoles en la primavera de 1635, hizo todo lo posible para librarse de un rival indeseado¹⁵. Parece que esta incipiente rivalidad provocó que el escultor y el arquitecto no pudieran ponerse de acuerdo acerca de los monumentos funerarios. En todo caso, estatuas y nichos son completamente irrelacionables entre sí; una relación de proporciones dispares hace que las estatuas parezcan más pequeñas de lo que en realidad son¹⁶. Sin embargo, resultó una obra de conjunto que incluso tuvo sucesión: en 1649 se hizo otro monumento funerario doble para ser exportado a España. De nuevo se contrató a Fanzago para la arquitectura funeraria y a Finelli para los retratos.

Don Francisco Díaz y Pimienta, Capitán General del ejército y la Armada del océano, toma parte en 1647 en una expedición de castigo de Don Juan de Austria contra la el levantamiento de Nápoles¹⁷. El encuentro con el arte del retrato de Finelli le indujo claramente a encargar su propio monumento funerario en Nápoles; tal vez quiso imitar conscientemente el ejemplo de Monterrey, cuando encarga a Finelli los monumentos funerarios para él y su esposa. El 12 de enero de 1649, Pimienta manda desde Messina a dos agentes, Fernando de Urellana y Juan Méndez Henríquez a Nápoles, para que encargasen en su nombre a Finelli la ejecución del monumento funerario para él y doña Alfonso de Vallecilla. Pimienta ya tenía una idea bastante determinada sobre la concepción del monumento; debía de ser de mármol, decorado con incrustaciones en color, y con un sarcófago de piedra negra, cuyos pies debían tener la forma de garras de animal. Pimienta querrá que la inscripción fuese igualmente en negro con letras de oro y quedara flanqueada por putti de mármol blanco portando antorchas. La coronación del monumento funerario debían ser las estatuas del

general y de su esposa, dándose gran importancia a que fueran hechas por su propia mano. El Obispo de Pozzuoli, aquel Martín León y Cárdenas para quien Finelli realizó a continuación una estatua honorífica, debía decidir sobre el emplazamiento. León y Cárdenas también poseía un dibujo del proyecto, según el cual debía ejecutarse el monumento funerario. 900 ducados podían gastarse para el monumento¹⁸.

Urellana y Méndez concertaron el contrato con Finelli el 1 de febrero de 1649. En él se habla de las dos estatuas -de tamaño natural- incluyendo sus basas, que Finelli debía ejecutar personalmente antes de finales de abril de ese mismo año¹⁹. Se llegó a un acuerdo de pago de 500 ducados, que recibiría Finelli en cuatro plazos; los primeros 200 ducados fueron transferidos por Rellana ese mismo día²⁰. Los 400 ducados restantes se destinaron a los realizadores de los elementos arquitectónicos y decorativos de la tumba. Igualmente el 1 de febrero de 1649, se comprometieron los *marmorari Salomone Rapi y Antonio Rauzzino "di Dar finito Un Deposito, seu Interro de Pietra marmo lavorato mischio dei diversi Colori di Pietra con Urna di pietra negra Giarre, intagli, descrizione di lettere di oro In pietra negra con Puttini di Marmo con Torce all'estremi di detto deposito"*. De los 400 ducados (aquí llamados carlini de plata) correspondían a Cosimo Fanzago

250, "*del quale P detto deposito*"; Rapi y Ruzzino debían terminar el monumento funerario según su proyecto y en su taller. Finelli confirmó el acuerdo, señalando que a él sólo le correspondía la parte escultórica²¹. El reparto del trabajo entre Finelli y Fanzago fue así pues análogo al de los monumentos funerarios de Monterrey. No se sabe desgraciadamente nada del destino de los monumentos funerarios de Pimienta. Ello es lamentable especialmente teniendo en cuenta la comparación con los documentos en Salamanca. No se menciona en los documentos el lugar de emplazamiento en el que fue enterrado Díaz Pimienta, y tampoco se puede averiguar a través de las biografías españolas corrientes. Murió en su barco en 1652, mientras entraba en el puerto de Barcelona. Gracias a su matrimonio con Alfonso Jacinto Vandálica de Velasco, Pimienta consiguió el título de marqués de Villares. Su residencia familiar se encontraba en Portugaleta (Vizcaya) y posteriormente en Barcelona. En ninguna de las dos ciudades se ha podido constatar hasta ahora la existencia de la tumba. La pregunta dirigida al actual Marqués de Villares (en Jerez de la Frontera) ha quedado sin contestación. Tal vez encuentre este artículo por casualidad algún lector, capaz de ayudar en localizar la ubicación de estas tumbas.

NOTAS :

* Traducción del alemán de la licenciada Zulaika Bárbara Estada Kauert

¹ Véase Angela MADRUGA REAL, "Cosimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca", *Goya*, 125, 1975, pp. 291-297; en este caso, Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey, Salamanca, 1983 y "Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca", Ribera 1591-1652, de por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA, Museo del Prado, Madrid, 1992, pp. 106-113.

² La razón de este cambio de ideas sigue sin aclararse tanto entonces como ahora. Tradicionalmente se ha dicho, que la hija natural de Monterrey, Inés de Zuñiga, fue la superiora de las Agustinas de Salamanca (véase C. FELTON y W. B. JORDAN eds., Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto, 1591-1652, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1982, p. 170), es claramente falsa, pues nació en Madrid en 1640 (véase *Madruga Real* 1975, op. cit., p. 294). El argumento de que las medidas del retablo hubiesen influido negativamente en la armonía del complejo arquitectónico (véase *Madruga Real*, 1983, p. 53), tampoco convence. Primero, generalmente no se tenían en cuenta estas consideraciones en España, y segundo, el altar que de forma especial se ha erigido dentro de la capilla, no hubiese podido molestar espacialmente al resto de la iglesia. Sigue existiendo el hecho de que las prebendas confiadas a Monterrey en 1630 por Urbano VIII, seguían exigiendo una fundación religiosa; véase *Ibidem*.

³ Carl JUSTI, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1903 (Leipzig, 1991), p. 285. Según la opinión de Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT (*A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven-Londres, 1980, p. 116), el equipamiento de la Agustinas Descalzas es el ejemplo mejor conservado de un conjunto barroco italiano en España.

⁴ *Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, 87/11*: Andrea FASANO 1633, ff. 230v-232r: "el Cavallero Cosme Fanzago escultor se obligó por servicio de su alteza el señor Conde de Mont Rey Virrey desde Reyno di Nápoles de hacer un ornamento de Mármol para el Altar Mayor de la Capilla que su alteza hace en la Ciudad de Salamanca en el Convento de la Monjas de santa Ursula con sus Columnas con las cinco figuras ansi mismo de Mármol que son un Crucifisso con nuestra señora y santo Juan Evangelista Santiago el mayor y la Madalena y dichas figuras van al Remate del ornamento del Retablo y mas el ornamento de Mármol de quatro depositos dos Apoyadores para las Rejas y Una losa para poner entierra sobre la... y toda esta obra de Mármol enbotido de piedras de diversos colores conforme los Disignios hechos y firmados..." Compárese la transcripción incompleta de Ulisse PROTA-GIURLEO, "Ricerche archivistiche per la storia dell'arte. Notizie napoletane sugli scultori carraresi Vitale e Giuliano Finelli", *Archivi d'Italia*, serie 2, 24, 1957, p. 147.

⁵ Véase MADRUGA REAL, 1983, pp. 53-55.

⁶ Los 1800 ducados "son tanto por causa de la Custodia de Metallo... Retablo... losa de tierra Resa Apuyador estatua de Mármol y otras obras; *Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, 87/13*: Andra Fasano 1636, ff. 13v-14r. El mismo día, Fanzago hace otro contrato con Monterrey: "Cosme fansago se obliga de hacer por servicio de su alteza el señor Conde de Monte Rey la ynfraescrita obra: Dos Altares, de Colateral Mármol enbutidos, por ornamento de un santo Genaro B proporción del echo por mano de Jusepe de Rivera el qual esta en poder de su alteza y otro a dichas proposición conforme al desiño hecho en la pared de la casa del dicho Cavallero Cosmo dos cruciminetos quales han de hacer por dos Altares chicos conforme al desiño..."; *loc. cit.*, f. 33v.

- ⁷ Las medidas de las estatuas son 172 x 85 cm (la Magdalena), 178 x 65 cm (María), 175 x 65 (Juan) y 173 x 74 cm (Santiago el Mayor).
- ⁸ Véase ELÍAS TORMO Y MONZÓ, "Variadas obras maestras de Ribera, inéditas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1916, p. 18; A. MADRUGA REAL, 1975, p. 295; Marcus B. Burke, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, 2 vols., Ph. Diss., New York University, 1979, pp. 64 y ss.; C. Felton y W. B. JORDAN 1982, p. 170; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Escultura italiana del siglo XVII en España", en *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, p. 471, nota 20. Desgraciadamente fue vana la búsqueda del contrato entre el virrey y Finelli. No se encuentra entre las actas del notario particular de Monterrey, Andrea Fasano, en los años 1635-1637, por lo que el contrato debió de hacerse 1634, cuando Finelli viajó a Nápoles, para asegurarse el encargo de las dos estatuas de los Apóstoles para la entrada de la Capilla del Tesoro de la catedral. En la primavera de 1635, Finelli se mudó definitivamente a Nápoles, y empezó inmediatamente con las estatuas. El 27 de febrero de 1636, Monterrey menciona las estatuas en una carta a Castel Rodrigo, y que éstas estuvieran realizándose en Nápoles (BROWN-ELLIOT, 1979, p. 268, nota 41). Su mandato finalizó el 2 de noviembre de 1637, pero no se marchó de Pozzuoli hasta agosto de 1638. Con JI llegaron a España todas las obras encargadas para las Agustinas Descalzas. Por ello, se puede fijar con seguridad la Jpoca de la realización de las estatuas en los años 1635-1637. Por la inscripción se ve que Don Manuel fechó su propio monumento funerario en 1635; en este momento ya debían de estar terminados los nichos de mármol realizados por Fanzago. No es seguro que Finelli terminara la estatua del Conde en el año de su llegada. Pero las estatuas retrato en las Agustinas Descalzas se asemejan estilísticamente mucho a sus obras romanas, de modo que se puede suponer una rápida terminación.
- ⁹ A. NAVA CELLINI, "Tracce per lo svolgimento di Cosimo Fanzago scultore", *Paragone*, 251, 1971, p. 55.
- ¹⁰ La restauración de las Agustinas Recoletas se realizó por Patina S.L. en 1986-1993. Se renovó la iluminación original de la iglesia. De las ocho ventanas de la cúpula, cinco estaban tapiadas por razones desconocidas, antes de la restauración, y las dos del presbiterio estaban solo parcialmente abiertas. Todo el espacio del crucero y el presbiterio tiene ahora una luz resplandeciente como hasta entonces solo Tenía el cuadro del altar con la "Inmaculada Concepción" de Ribera.
- ¹¹ Véase U. PROTA-GIURLEO, 1957, p. 148; Elena SANTIAGO PAEZ: "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España", *Archivo español de arte*, 157-160, 1967, p. 122; A. NAVA CELLINI, "La scultura dal 1610 al 1656", *Storia di Napoli*, V, 1971, p. 798; F. BRAUEN, *Cosimo Fanzago and the 17th Century Neapolitan marble decoration*, Ph.Diss., Columbia University, 1973, pp. 252-256; A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Turín, 1982, p. 123; A. Madruga Real 1983, p. 128 y 1992, p. 110.
- ¹² El Cristo es de complexión fuerte, pero no es "vulgar", como lo clasificó Manuel GÓMEZ-MORENO, 1967, I, p. 296.
- ¹³ SPINOSA concede gran importancia a la escuela lombarda que tuvo Fanzago. Este llegó desde Bérgamo a Nápoles a la edad de 17 años; debió de haber tenido otro aprendizaje antes, y seguramente tuvo la posibilidad de observar de forma muy viva el desarrollo de la escuela de Bérgamo, así como también de Milán y de Pavía, donde trabajaban escultores como Annibale Fontana, Angelo Biffi, Gian Giacomo Alessi y Francesco Brambilla el Joven (A. SPINOSA, "Cosimo Fanzago, lombardo a Napoli", *Prospettiva*, 7, 1975-1976, pp. 10-26).
- ¹⁴ Posiblemente se debe también a este desconocido la representación de la "Ascensión" del altar mayor de Santa Maria degli Angeli alle Croci, aunque esta es de madera pintada.
- ¹⁵ Fanzago debió de partir de la idea de que JI recibiría el encargo de los retratos. El que lo recibiera Finelli, le hizo temer por su posición como escultor predominante; veía en peligro el encargo del ciclo de bronce de la Cappella del Tesoro (véase G. B. PASSERI, *Las biografías de los artistas de Giovanni Battista Passeri*, ed. de J. Hess, Leipzig-Viena, 1934, p. 251: "Questi ritratti, per cagione del disegno fatto da lui (Fanzago) della Cappella nelle quale andavano situati dovevano esser fatti da lui medesimo essendo anche Scultore tanto che presosi di questo alterazione per ira si gettò al partito di spaventare il Finelli dal quale oltre che si vide da quello togliere l'occasione di fare li ritratti dubitò anche delle perdita delle statue da farsi di Metallo per la Cappella di S.Gennaro, e con quelle ne argomentava anche la perdita del primo posto che sosteneva"). Por otro lado, la elección de Monterrey demuestra la fama consolidada de Finelli como escultor de retratos, que no Tenía rival en Nápoles. Esta fama la ganó rápidamente en los años después de separarse de Bernini a finales de 1628. Entre 1628 y 1631, cuando Monterrey fue embajador ante la corte papal; por la nunciatura de Giulio Sacchetti en Madrid en los años 20, esta familia Tenía una relación especial con España. Sin duda se encontrarán allí Giulio y Don Manuel, antes de volver a encontrarse en Roma a finales de los años 20. A través de esta vía, puede que Monterrey conociera y valorara a Finelli como escultor retratista, porque parece que querrá especialmente a Finelli para su retrato y el de su esposa: "il Vice-Re di quel tempo ch'era il Conte di Monterei desiderava da lui il suo ritratto e quello della moglie" (Idem, p. 250). Según Pascoli, Monterrey querrá contratarle inmediatamente después de la toma de su cargo: "appena giunto a Napoli gli fece scrivere, che voleva il suo ritratto, e quello della moglie" (L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, de architetti moderni*, Perugia, 1992, p. 867). También el largo trato que tuvo con Giovanni Lanfranco pudo influir en el encargo a Finelli. El pintor ya trabajó en Roma para Monterrey, y Jste le conminó a trasladarse a Nápoles en 1634 (véase G. P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, p. 376).
- ¹⁶ Los monumentos tienen unos diez metros, los nichos solos tienen cuatro metros y medio. Las estatuas impresionan como extremadamente pequeñas aun siendo mayor que de tamaño natural; sólo llenan los nichos hasta justo la mitad. Las aperturas de la pared son tan profundas, que los pedestales de las estatuas no sobrepasan el borde.
- ¹⁷ F. CAPECELATO, *Diario contenente la storia delle cose avvente nel Reame di Napoli negli anni 1647-1650*, vol. II. Parte I, Nápoles, 1852, p. 9, le nombra entre los consejeros del estratega de 19 años; G. CAMPANILE, *Notizie di nobiltà. Lettere*, Nápoles, 1672, p. 74, menciona a "D. Franc. Pimentel Capitano della Reale" igualmente en conexión con la revuelta de Masaniello. Para la biografía de Díaz Pimienta, véase la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, XVIII, Madrid, p. 911, así como A. y A. GARCÍA CARRAFFA: *Diccionario genealógico de apellidos españoles y americanos*, vol. XXVII, Madrid, 1955, pp. 59 y ss.
- ¹⁸ Del contrato entre Rellana, Méndez y Pimienta: "...en su nombre contraten, y se obliügen a pagar a Julian Fineli, Maestro estatuario en dicha Ciudad un Deposito, o entierro de piedra mármol labrado y embutado de diferentes colores de piedras con urna, de piedra negra, garras, Talas, descripción de letras de oro en piedra negra definición de niños de mármol con hachas, dos estatuas del dicho señor General y de la señora doña Alfonso de Vallezilla su muger de mármol, sobre bazas todo en la forma que lo contiene Un Dizeno que esta en poder del ilustrísimo señor obispo de Puzoli que se servió de concertar todo lo referido acabado en toda perfección, siendo las dos estatuas de su misma mano, y todo a satisfacción del dicho señor Obispo y delos dichos dos señores en precio de nuebecientos ducados de adies carlines moneda de Nápoles pagados por tercias partes al principio medio y fin dela obra la qual h< de entregar por...del mes de Marco..." (*Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, 317/11*: Vito Antonio RECUPERO, fol. 36-37).
- ¹⁹ Finelli se compromete "Di Dare finite Duo statue di Marmo gentile al Naturale delli detti Signori Generale francesco díaz Pimienta, et Dona Alfonso Vallesilla de Velasco sua moglie sopra Base di buono, et perfetto lavoro, et Magisterio di propria mano del detto Giuliano Finelli B so-

disfattione dell'Illustrissimo Monsignor Vescovo di Pozzuoli, et di detti signori D.Fernando et Giovanni Mendez henriquez conforme si dichiara in detta Procura; Et questo infrB, et per tutto il mese di Aprile primo Venturo del presente anno; Per prezzo di Docati Cinque Cento di questa moneta di napoli; In Conto delli quali detto Giuliano Dichiara haver ricevuto, et havuto dal detto signor D.ferdinando praesente, et dante di proprij denari del detto signor Generale Pimienta come dice per mezzo del Banco del Monte della PietB Docati Ducento di Carlini d'argento, ex oni (?) per delli quali ne quietà detto signor Don Fernando presente et per aquilina stipulatione per li Restanti ducati tre Cento B Compimento di detti ducati Cinqueto deto signor D.ferdinando tanto come procure ut sopra quanto nel suo proprio principal nome, et In solidum con detto signor Generale Promette, et si obliga Intieramente Dare, et pagare al detto Giuliano presente, b sua legittima person a quá In Napoli, cioP, Docati Cento di essi alla fine del Corrente mese di febraro; Altri docati Cento alla fine del mese di Marzo seguente del Corrente anno et li restanti ducati Cento per detto complimento. Consignando detto Lavoro pagarli detti restanti ducati Cento..." (*Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, 317/11*: Vito Antonio RECUPERO 1649, ff. 32v-35v).

²⁰ "A d.ferando d'orellsano ducati ducento, e per lui a Giuliano Finelli scultore, se li paga In nome, e parte de proprij denari del signor eccellentissimo Don francesco dias piemienta del Consiglio di Guerra di Sua Maestá, e Capitan Generale dell'armata esercito del mare oceano In conto del prezzo di due statue di marmo gentili al naturale, una del detto signor Generale Pimienta, e l'altra della signora donna Alfonso Vaglientiglia de Velasco sua moglie sopra base, quale detto Giuliano hB promesso dare finite in frB, e per tutto il mese d'Aprile prossimo venture del Corrente anno di buono, e perfetto lavoro, e magisterio di sua propria mano B sodisfatione di detto Don fernando, dell'Illustrissimo Monsignor Vescovo di Pozzuoli, e di Giovanni mendez enriquez, in conformitá dell'instrumento questo di stipulato per mano di notar Vito Antonio ricupero In curia di notare Domenico midea di Napoli, al quale, et alli patti in quello in omnibus s'habbia relatione -200-" (*Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco della PietB, giornale di cassa 1649, matr. 380, f. 253v*). Mormone ha publicado parte de esta orden de pago sin comentario; hasta hoy quedó sin mención (R. MORMONE, *Le sculture di Giuliano Finelli nel Tesoro di San Gennaro in Napoli*, Nápoles, 1956, p. 41).

²¹ Pimienta "Promette, et si obbliga Intieramente Dare, et pagare, cioé Docati Ducento Cinquanta di essi al s.Cavalier Cosmo Fanzago del quale P detto deposito con Il lavoro che hoggi se ritrova fatto al detto deposito, quale al presente P In Casa del detto signor Cavaliero Cosmo all'hora quando detti salomone, et Antonio Haverando dichiarato tenere In loro potere tutta l'opera del dudetto deposito con Il lavoro fatto per detto signor et Cavalier Cosmo...Et Mancandosi dalla Consignatura di detta opera ut sopra...si possa liquidare per quella suma, et quantitB di denari che all'hora haveranno Ricevuto" (*Archivio di Stato di Napoli, Notai del'600, 317/11*: Vito Antonio RECUPERO 1649, ff. 37r-40r).

²² Véase la nota 17; siguiendo a García Caraffa parece que el monumento funerario debe haberse encontrado en Portugalite, ya que el hijo de Francisco nació allí y más tarde, la familia está presente en Cataluña.

