



134. Luca Cambiaso, *La Gloria*, 1584-1585, Monastero di El Escorial (Madrid), chiesa di San Lorenzo, volta del coro.

## LA PITTURA GENOVESE IN SPAGNA

Il XVI secolo è storicamente per la Spagna un secolo di grande espansione, di scoperte e immensi possedimenti, di grandi ricchezze e di amplissimi orizzonti per gli uomini nati nei suoi regni con possibilità di partecipare alla conquista americana o alle campagne militari europee, ma è anche un secolo di coinvolgimento in tutti gli scenari bellici, in tutte le lotte politiche e in tutte le controversie religiose. Un secolo di grandissime spese, di grande attività militare, politica ed economica, ma che ha concesso poche possibilità di riflettere sopra tutto questo e di sfruttarlo in vista del futuro; insomma, un periodo di molti cambiamenti e di nuove opportunità, insperate e diverse da quello che si poteva prevedere pochi anni prima della fine del secolo precedente.

È ben conosciuto il peso della presenza spagnola in Italia durante questo secolo ed è stato studiato giustamente più dal punto di vista storico che da quello artistico, ma non è stata ugualmente valutata la presenza italiana in Spagna, problema che riguarda fundamentalmente Genova.

L'importanza della Repubblica per la Spagna, e viceversa, in campo economico, militare e politico è nota, ma una storia delle relazioni umane tra di esse è stata appena abbozzata. Si conoscono certamente molti nomi e le attività di ambasciatori, banchieri e *asentistas* residenti nella capitale spagnola e in alcuni dei suoi principali centri d'affari (ad esempio Siviglia e Burgos), alcune delle famiglie più importanti stabilitesi in Andalusia, Castiglia o Levante, alcune delle stirpi genovesi che ricevettero titoli nobi-

liari in Spagna dove rimasero i loro discendenti, ma tuttavia ci sorprende incontrare i cognomi Spinola, Grimaldi, Doria, Centurione, Lomellino, Lercari, Gentile, ecc. in piccole città e paesi della costa e dell'interno della Spagna, al margine degli affari con la corte o con le Indie. Proprio questa storia delle relazioni umane sarebbe particolarmente importante per la storia dell'arte, poiché oltre a spiegare i motivi della presenza di alcune immagini nelle cattedrali, di alcuni oggetti in piccole parrocchie, di alcuni tessuti in conventi, e la ragione per la quale pittori quasi sconosciuti lavorano in luoghi inattesi, e scultori e capomastri appaiono in siti insospettati, spiegherebbe anche come la facilità di comunicazione creata da un'ampia rete finanziaria e politica stabilì la possibilità di conoscere e contrattare attività artistiche già sperimentate in Genova.

A titolo di esempio, possiamo ricordare che è l'origine genovese della famiglia che porta i Paganò a commissionare nella loro città di origine un portale come quello dei Fieschi per la loro casa murciana<sup>1</sup> e che i marchesi di Aguilar parenti dei conti di Fuensalida, entrambi, rispettivamente<sup>2</sup>, con sepolcri genovesi a Aguilar de Campo e Toledo sono zii della moglie di Juan de Idiáquez, ambasciatore di Spagna a Genova il quale aveva in precedenza commissionato il monumento funebre dei suoi genitori a Taddeo Carlone<sup>3</sup>.

Logicamente lo stesso succede con le opere di pittura. Così, per esempio, sappiamo che Giovanni Andrea Doria mandò nel 1585-1586 il suo pittore Benedetto Brandimarte al servizio di Juan de Idiáquez, già ambasciatore e in seguito segretario di Filippo II<sup>4</sup>; che, nel 1554, Antonio Semi-



no e suo figlio Andrea dipingono a Genova per il segretario dell'ambasciatore di Spagna che viveva allora nel quartiere dei nobili Spinola<sup>5</sup> e che i pittori Alessandro Roncagliolo e Pietro Giovanni Ghio di Pantaleo vanno a Madrid nel 1610 per dipingere per l'Illustrissimo Signor Carlo Doria<sup>6</sup>.

Questo ci indica che tanto la diplomazia spagnola a Genova quanto i diplomatici e uomini d'affari genovesi a Madrid, o altrove, si servivano di pittori genovesi per le loro proprie residenze. Naturalmente c'è da tenere in conto che la pittura in rapporto alla scultura risulta molto più effimera, soprattutto quando il supporto sono le pareti di case private, che si vendono, si trasformano o si distruggono con gran facilità lungo i secoli.

Pertanto, per avere una panoramica reale della pittura genovese in Spagna bisognerebbe aprire nuovi canali di ricerca oltre a quelli fondamentali già segnalati e tenere, ad esempio, conto della presenza della pittura genovese nelle collezioni spagnole<sup>7</sup>, della possibilità di reperire documentazione archivistica su quei pittori che si sa dalle fonti che vennero in Spagna, come il Brandimarte, i Semino, Castello il Genovese, e altri, e di quei pittori – sicuri o probabili genovesi – dei quali conosciamo solo il nome (Noggi, Corseto, ecc.). Inoltre occorrerebbe affrontare lo studio in parallelo di opere "italianizzanti" che si trovano in Spagna senza il nome dell'autore.

Accantoniamo per il momento questi problemi e consideriamo la pittura genovese in Spagna basandoci su tre tipi di committenza, che possono esemplificare molto bene le forme di penetrazione di questa pittura e il suo sviluppo.

Se nella scultura l'attività genovese in Spagna va unita a un materiale, il marmo, e le botteghe sono vincolate ad una incipiente organizzazione internazionale di agenti che contrattano, incaricano e distribuiscono, nella pittura l'attività va unita a una tecnica, l'affresco, e le maestranze sono collegate da rapporti familiari. E se nella scultura è preponderante la realizzazione di monumenti funebri, che perpetuano la memoria di una stirpe o di alcuni individui per l'eternità, in pittura lo sarà la decorazione interna di palazzi o cappelle che mostrano la

ricchezza, la nobiltà e gli ideali di una famiglia che intende sfruttare il valore educativo o propagandistico di alcune immagini, cosciente tuttavia della loro maggiore caducità.

La monarchia occupa ovviamente il primo posto nella committenza spagnola e, fin dal principio del secolo, si constata la chiamata reiterata di artisti italiani per la realizzazione di affreschi nelle opere reali. I canali attraverso cui si attua questa richiesta sono all'inizio gli ambasciatori, gli agenti e i nobili con rappresentanza o in missione ufficiale in Italia, ma talvolta viene anche sollecitato l'intervento della nobiltà italiana in buone relazioni con la Spagna.

All'inizio la domanda è rivolta logicamente verso le città dove oltre ad una offerta di maggior qualità si registra anche una maggiore presenza spagnola: Napoli, Roma, Genova e Firenze di preferenza. Durante la prima metà del Cinquecento le commissioni reali ebbero poca necessità di frescanti e quando vi fu – nel caso delle abitazioni imperiali nell'Alhambra di Granada – si ricorse a pittori romani che lavoravano già in Spagna (Aquiles e Mayner, condotti dal segretario imperiale Francisco de los Cobos per la decorazione dei suoi palazzi).

Nella seconda metà del secolo si incrementano le opere nei palazzi reali e la costruzione del monastero di El Escorial, soprattutto, determinerà la grande domanda di artisti italiani<sup>8</sup>.

Il primo pittore genovese ad arrivare è Giovanni Battista Castello il Bergamasco, che nel settembre del 1567 è già in Spagna e che il cinque dello stesso mese è nominato pittore del re "para que entienda en hacer las trazas y modelos, y otras cosas de pintura, que por nos le fue ordenado", come dice la cedola reale<sup>9</sup>.

Non si è ancora trovato il contratto relativo alla sua partenza per la Spagna. Si è supposto che vi abbiano avuto parte Baldassarre Lomellino<sup>10</sup> e Luis de Requesens, ambasciatore a Roma, che nel 1567 si occupò anche di contrattare Cincinnato e Cascesi (Cajés) per le opere reali<sup>11</sup>.

Il Requesens, infatti, durante la sua permanenza a Genova nel 1564 aveva commissionato al Bergamasco il monumento funebre dei marchesi del Zenete<sup>12</sup> e un progetto per un suo pa-

lazzo in Spagna<sup>13</sup>. Tuttavia il rapporto con il re di Spagna è sicuramente anteriore alla sua nomina, poiché nel luglio del 1567 Filippo II aveva già in mano un modello di scalone per El Escorial<sup>14</sup>. Quindi Castello si recò presso la corte spagnola principalmente per lavorare nella decorazione ad affresco.

Dal 1563 aveva avuto l'incarico di dirigere la decorazione delle residenze reali Gaspar Becerra, pittore spagnolo formatosi in Italia, dove aveva acquisito esperienza nella tecnica dell'affresco. Tuttavia le sue frequenti malattie e la quantità di lavoro accumulato fecero sì che, a partire dal 1567, si cercassero altri pittori italiani: il Bergamasco, Cincinnato e Cascesi, questi ultimi due con l'obbligo di lavorare sotto la direzione di Becerra<sup>15</sup>. Pochi mesi dopo, Becerra muore<sup>16</sup> e il Bergamasco rimane a capo dei lavori e dell'équipe dei pittori e degli scultori, ricevendo 400 ducati nel mese di maggio per far venire dall'Italia dei lavoratori, la sua famiglia e i colori necessari per il suo lavoro<sup>17</sup>. Arrivano quindi la sua famiglia (la moglie, il figliastro Nicola Granello e il figlio Fabrizio Castello, allora molto giovane) e membri della sua bottega genovese: i pittori Francesco da Urbino, contrattato come apprendista nel 1565<sup>18</sup>, e suo fratello Gian Maria, lo stuccatore Pietro Milanese e il doratore Francesco de Viana<sup>19</sup>, ma non Giovanni Battista Perolli, contrariamente a quanto affermato numerose volte<sup>20</sup>.

I lavori di Castello nella corte spagnola, dove si firma pittore e architetto di sua Maestà, furono simili a quelli che realizzava a Genova prima della sua partenza. Il suo impegno fondamentale consisteva nel dirigere la decorazione delle opere reali, avendo a suo carico l'équipe di pittori e scultori già presenti<sup>21</sup>, nel comprare materiali e consigliare in questioni di architettura e decorazioni varie come, ad esempio, nella rappresentazione della Quaresima del 1568<sup>22</sup> e nella pittura e scultura della galera reale di don Giovanni d'Austria<sup>23</sup>.

Nel 1569 Castello assume con contratto due altri pittori (?) genovesi: Pietro di Polisenà e Francesco Pechiano<sup>24</sup>. Le opere del Bergamasco in Spagna sono andate perdute e disponiamo so-

lo dei dati forniti da descrizioni antiche e di quelli desunti dall'inventario dei suoi beni redatto al momento della sua morte. Tra le sue carte c'erano schizzi per le pitture della galleria, della sala e della cappella della Casa Real (Alcázar). Sappiamo che progettò e dipinse per la *torre dorada* alcune storie tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio che dipinse (perdute), e un ciclo di storie di Ulisse che non poté realizzare<sup>25</sup>. Si conservano solo alcuni disegni, pubblicati come Bergamasco e bottega<sup>26</sup>, che rappresentano divinità mitologiche e storie di Ulisse, forse proprio quelli realizzati per le pitture dell'Alcázar<sup>27</sup>, e che riprendono temi frequenti nella precedente produzione italiana di Castello. Col contributo di Becerra, rafforzato dal Bergamasco, fu realizzato nei palazzi reali spagnoli un tipo di decorazione alla romana, sebbene limitato ad alcuni spazi e a volte adattato alle strutture medievali, come nel caso dell'Alcázar madrilenò.

Alla morte di Castello rimase a lavorare in Spagna la sua équipe e naturalmente quelli che si trovarono in maggiore difficoltà furono i pittori venuti con lui perché erano molto giovani e stavano iniziando la loro carriera. A capo dell'équipe fu posto Romolo Cincinnato "porque parece que tiene más suficiencia y mejor condición que los otros", che realizzava disegni e cartoni e dipingeva le "historias" già iniziate. Mentre Gian Maria e Francesco da Urbino "pintarían el grutesco, como está acordado" e gli stuccatori e i doratori continuavano a lavorare nelle opere iniziate<sup>28</sup>.

Dei pittori chiamati dal Bergamasco il maggiore d'età e il più esperto era Francesco da Urbino, del quale sappiamo che nel 1565 aveva firmato il contratto di apprendistato con Castello al fine di "perfeccionarse en el arte de la pintura" e poiché Francesco aveva già qualche esperienza artistica, dato che dipingeva ceramiche, il contratto era solo di tre anni, durante i quali il Castello doveva insegnargli e mantenerlo<sup>29</sup>. Quindi, l'arrivo in Spagna di Urbino coincise approssimativamente con la fine del suo contratto. Francesco, che era molto giovane, era stato infatti assunto come garzone a Genova, e il padre Sigüenza, in Spagna, lo menziona ancora come "man-



cebo" (ragazzo); cominciò probabilmente realizzando grottesche e altre decorazioni nelle opere del Castello e continuò così in seguito agli ordini di Cincinnato a Madrid e a Segovia. Le opere di questi anni si sono perse, ma possiamo supporre che usasse i modelli del Bergamasco, approntati per le Case Reali<sup>30</sup> e consegnati alla sua morte a Juan de Herrera e forse rivisti dal Cincinnato.

Urbino passa a lavorare a El Escorial nell'aprile del 1575<sup>31</sup>, ma per due anni è spesso assente dal lavoro per motivi di salute e per la morte di sua moglie a Segovia. La situazione si stabilizza a metà del 1577, e da allora<sup>32</sup> lavora con regolarità fino alla sua morte nel 1582.

In questa seconda fase opera sempre – a giudicare dai pagamenti – in compagnia di Granello, Fabrizio Castello e Francesco de Viana, come dire i componenti dell'équipe del Bergamasco, sebbene egli realizzi la parte più impegnativa (figure e storie), come per esempio la storia del *Giudizio di Salomone* nella volta della cella bassa del priore, datata 1581 e della quale possediamo numerosi disegni preparatori di sua mano, tanto per l'episodio centrale come per le figure laterali<sup>33</sup>.

In questo stesso anno lavora con i suoi compagni alla pittura dell'atrio del capitolo "fenecida en julio de 1582"<sup>34</sup> e sulla quale esistono alcuni problemi<sup>35</sup>.

Nel luglio del 1582, terminata la pittura dell'atrio, il re commissiona a Urbino e a Granello la pittura della volta del coro della chiesa del monastero<sup>36</sup> e in agosto questi presentano il modello, poiché entrambi sono pagati "por un diseño y muestra de pintura que hicieron por orden de su majestad", ma Francesco non poté lavorarvi poiché morì nel dicembre del 1582. I suoi esecutori testamentari furono Granello e Viana.

Della pittura fatta da Urbino in questa fase a El Escorial rimane la volta della cella bassa del priore, che per certo è la prima realizzata ad affresco in tutto il monastero, opera che dovette soddisfare il re, che gli conferì successivamente l'incarico della volta del coro della chiesa. In essa vediamo elementi e composizioni del repertorio del Bergamasco<sup>37</sup>, sebbene gli atteggiamenti

delle figure appaiano più rigidi, forse per la ricerca di una maggiore monumentalità dei modelli.

Il terzo pittore di questa prima équipe genovese è Nicola Granello, figlio di Nicolosio Granello e Margherita, moglie del Bergamasco. Alla morte del suo patrigno aveva sedici anni e senza dubbio aiutava già il Castello nella decorazione della torre dell'Alcázar madrilenno, dove continuò a lavorare con uno stipendio di 15 ducati mensili<sup>38</sup>. Nell'aprile del 1571 è nominato pittore del re con obbligo di mantenere suo fratello Fabrizio Castello, obbligo che dura fino al 1577 quando passa a guadagnare 20 ducati al mese<sup>39</sup>. Durante questi anni sappiamo che lavora con Urbino nella Casa del Bosque di Segovia (Valsaín), nell'Alcázar di Madrid e a El Pardo, sebbene non conosciamo le sue opere. Nel 1575 passa a El Escorial e collabora nel 1581 e 1582 con Francesco da Urbino nella volta della cella bassa del priore, realizzando le grottesche e forse alcune figure complementari.

Alla morte di Francesco rimane come responsabile della pittura della volta del coro. Sappiamo che la volta del coro viene intonacata e imbiancata durante i mesi di gennaio e febbraio del 1583<sup>40</sup>, pertanto la decorazione dovette avvenire in prosieguo di tempo e, infatti, Granello è pagato per essa in aprile, maggio e giugno dello stesso anno. Non sappiamo esattamente che tipo di pittura fece nella volta, né quanto tempo impiegò, poiché dal settembre del 1583 è pagato per la pittura dell'atrio della sagrestia e ambedue i lavori, atrio e volta del coro, gli sono liquidati nel maggio del 1584<sup>41</sup> e nel giugno dello stesso anno sta lavorando in quest'ultima il Cambiaso, che la rifà totalmente nuova.

Al contrario conosciamo la pittura dell'atrio della sagrestia, che segue lo schema di Urbino per la cella bassa del priore, con figura centrale unica che rappresenta un angelo con una caraffa e un asciugamano – allusivi al lavoro di pulizia realizzato nei lavabi dell'antisagrestia, come commenta il Padre Sigüenza – e che corrisponde a un disegno degli Uffizi<sup>42</sup>. Nella parte bassa della volta si trovano allegorie sacre e personaggi biblici, secondo uno schema simile a

quello realizzato nella cella del priore, sebbene in questo atrio si accentui la presenza di rosoni, punte di diamante e gemme, che costituiscono ugualmente la base della decorazione realizzata nella volta della sagrestia principale del monastero, opera della stessa équipe.

Granello ha inoltre in questi anni un lavoro di intermediario per l'acquisto di dipinti in Italia. È pagato nel 1581 per una tela del *Martirio di san Lorenzo* di Cambiaso, fatta venire dall'Italia, e nel 1583 per altre due tele del Tintoretto e del Veronese.

L'arrivo di Cambiaso a El Escorial nell'ottobre del 1583, accompagnato dal suo lavorante Lazzaro Tavarone e da suo figlio Orazio, fa sì che Granello e suo fratello si uniscano all'équipe dell'antico collaboratore del padre a Genova.

Le trattative per far venire in Spagna Cambiaso sono, per quanto sappiamo, anteriori alla morte di Francesco da Urbino. Secondo Sigüenza ci si era messi alla ricerca di pittori dopo la morte dello spagnolo Navarrete (1579).

Dal 1582 l'ambasciatore spagnolo, Pedro de Mendoza, informa per lettera il re delle pratiche per la venuta in Spagna del pittore, non molto facili sembra, poiché Cambiaso non si decise fino all'aprile del 1583, e grazie allo speciale intervento di Ettore Spinola, al quale l'ambasciatore ricorse e che il re ringrazia particolarmente. Il pittore chiede 500 ducati per lasciare Genova e fare il viaggio e sollecita l'accompagnamento di suo figlio Orazio, condizioni ambedue accettate dal re di Spagna<sup>43</sup>.

I contratti di Cambiaso, del suo aiutante Lazzaro Tavarone e dello scultore e intagliatore Gaspare Forlani si firmano a Genova nell'agosto del 1583<sup>44</sup>; a settembre si imbarcano sulle galee, a ottobre arrivano a El Escorial e a novembre si stende la cedola reale con la sua nomina a pittore del re e il salario da percepire<sup>45</sup>.

Luca comincia a lavorare ai quadri d'altare per la chiesa consegnandone quattro (*Sant'Orsola*, *San Giovanni Battista*, *Sant'Anna* e *San Michele*) nel maggio del 1584, che produssero i conosciuti commenti e le opinioni del re su di essi<sup>46</sup>. In giugno lavorava già nella volta del coro<sup>47</sup> che, come abbiamo visto più sopra, Granello aveva

abbandonato il mese precedente. Nell'aprile del 1585 i pittori Cincinnato e Diego da Urbino valutano quello che aveva realizzato Cambiaso in dieci mesi: le volte del coro con la *Gloria* (fig. 134) e del presbiterio della chiesa con l'*Incoronazione della Vergine*, l'*Annunciazione* nella testata del coro e le figure degli *Evangelisti* e il resto della decorazione, il tutto valutato 4360 ducati.

Luca continua a lavorare nel coro della chiesa e inoltre nelle pareti dello scalone del monastero, secondo quanto mostra la stima finale delle sue opere, che comprende le cinque storie dello scalone del monastero (*San Pietro e san Giovanni davanti al sepolcro di Cristo*, *Apparizione di Cristo agli Apostoli*, *Apparizione di Cristo alla Maddalena*, *Apparizione di Cristo alle tre Marie*, *Gesù con i discepoli di Emmaus*) e la pittura della cornice sotto il coro (*San Lorenzo e san Gerolamo* e otto virtù – *Fede e Religione*, *Speranza e Carità*, *Prudenza e Giustizia*, *Fortezza e Temperanza*), e otto figure maschili, più decorazioni di porte e finestre e "4 historias y desinios de cosas comenzadas"<sup>48</sup>.

Tutto questo si interrompe per la morte del pittore nel settembre<sup>49</sup>. Oltre a queste opere documentate, a El Escorial ci sono anche sei quadri della *Battaglia di Lepanto* che erano situati in una delle gallerie del palazzo, nell'appartamento del re, dove erano l'unica decorazione al tempo di padre Sigüenza<sup>50</sup>. Costituiscono pertanto la prima decorazione di battaglie (o meglio vittorie) del palazzo escorialense. Le stanze del re erano in via di completamento, compreso l'arredo, nel 1579-1580 e nella sala di levante del pianterreno si collocarono sei tele con lo svolgimento della battaglia di Lepanto, dalla concentrazione della flotta a Messina fino al ritorno vittorioso allo stesso porto. Il fatto che non compaiano pagamenti relativi a questi quadri nei conti del monastero si deve forse al motivo che non furono eseguiti durante il soggiorno di Cambiaso a El Escorial e la loro creazione può essere posta in relazione con i cartoni realizzati da Cambiaso per la serie di arazzi ordinati da Giovanni Andrea Doria<sup>51</sup>.

In Spagna provocò ammirazione la capacità e rapidità di lavoro del Cambiaso, che senza dubbio

era anche dovuta alle continue richieste della Congregación di portare a termine le opere. Tuttavia non furono ugualmente ammirati i risultati di tanto rapido lavoro. Sigüenza, che lo considerava un buon pittore, si pronuncia numerose volte, come il re, in senso negativo sulla composizione, il colorito e l'espressione delle sue opere, con osservazioni frequentemente acute. D'altro lato, si attribuiscono alla fretta e alle esigenze iconografiche del re alcuni errori delle sue composizioni – è il caso per esempio della *Gloria* dipinta nel coro in confronto con i disegni dello stesso soggetto conosciuti, certamente molto più audaci e riusciti – e si segnala la qualità di molte figure e di molti gruppi di queste volte, se si osservano singolarmente.

Ma in generale l'opera del Cambiaso a El Escorial fu un fallimento, come conferma la precoce sostituzione di alcuni dei suoi quadri d'altare (*San Lorenzo, San Michele e Sant'Orsola*, rifatti da Tibaldi per la loro esposizione nella chiesa) e l'intervento immediato di Cincinnato negli affreschi del coro e di Tibaldi negli affreschi dello scalone. In quanto all'intervento della bottega genovese nelle opere di Cambiaso, è possibile quantificarne l'entità attraverso i conti del monastero, infatti quando percepiscono unicamente il salario vuol dire che lavorano con il maestro, mentre quando hanno contratti personali e specifici per singole opere, queste alla fine vengono stimate e pagate.

Questo ci fa capire come Tavarone e Cambiaso figlio potessero lavorare con il maestro per tutto l'anno 1584, aiutati da giugno a dicembre da Granello e Castello, cioè proprio nel momento in cui si stava realizzando la volta del coro – per la quale ricordiamo che Granello aveva lavorato precedentemente. Tavarone inoltre poté aiutarlo dal luglio al settembre del 1585 mentre realizzava i lati del coro della basilica e la pittura dello scalone principale del monastero.

La morte di Cambiaso fu un gran problema per la decorazione del monastero. Il pittore stava lavorando nella basilica e la sua morte rese necessaria la ricerca di un nuovo artista di qualità al quale affidare le pitture della chiesa, considerate le più importanti. Il resto dei pittori genovesi stava iniziando la pittura delle sale capi-

tolari, secondo la loro specializzazione di pittori di decorazioni. Subito fu chiamato Cincinnato, che aveva già diretto Granello e Urbino, e che continuava a lavorare al servizio del monarca ma che era stato emarginato per quel che riguardava le opere del monastero (salvo il *San Maurizio* per la chiesa, realizzato nel 1584), affinché terminasse la pittura dei lati del coro. Per questo lavoro Cincinnato viene pagato già nel dicembre del 1585 e poi fino al settembre del 1586<sup>52</sup>. La stima del suo lavoro specifica che realizzò quattro storie “y toda la pintura y retocado de las figuras que estaban hechas de maestre Lucas...”. Le quattro storie del coro sono quelle relative a san Lorenzo (*Incontro con il papa san Sisto e Presentazione dei poveri all'imperatore*) e a san Gerolamo (*Studio delle Sacre Scritture e Insegnamento delle Scritture ai monaci*), in alcune delle quali ci sono tracce del Cambiaso nella composizione come nelle figure particolari. Questa questione è sempre stata oggetto di discussione da parte degli studiosi che si sono occupati delle pitture del coro e forse la spiegazione sta nei disegni lasciati da Cambiaso e consegnati a Cincinnato prima di fare i cartoni<sup>53</sup>. Nel 1586 Cincinnato passa a dipingere gli affreschi del chiostro del monastero.

All'arrivo di Cambiaso a El Escorial i pittori genovesi formano un'unica bottega. Nel giugno del 1584, cioè un mese dopo la fine delle pitture della volta del coro e dell'atrio della sagrestia, Granello comincia a lavorare insieme a Lazzaro Tavarone percependo lo stesso salario<sup>54</sup>. Nei documenti di solito è nominato per primo Nicola Granello e, quando si fa la stima delle opere comuni, normalmente compare la dicitura: Nicola Granello “y compañeros”, che sembra indicare una maggiore considerazione nei suoi confronti.

A partire dal dicembre del 1584, mentre Cambiaso dipinge le volte della chiesa del monastero, si costituisce un'équipe formata da genovesi, quelli arrivati per primi – Granello e Fabrizio Castello – e quelli nuovi – Tavarone e Cambiaso figlio – che intrapresero la decorazione di grandi ambienti nel monastero e nel palazzo di El Escorial.

Il primo incarico che ricevono è la pittura della volta della galleria dell'appartamento della re-





135. Nicola Granello, Fabrizio Castello, Lazzaro Tavarone, Orazio Cambiaso, *Folta della Sala Capitolare*, Monastero di El Escorial (Madrid).

gina<sup>55</sup>, che sarà pagata soltanto a stima<sup>56</sup>. Nel luglio è terminata tutta la volta ed è valutata mille ducati da Romolo Cincinnato e Diego da Urbino. La pittura della volta della lunghissima galleria reale richiede un progetto diverso da tutto quello che è stato realizzato fino ad ora nel monastero.

Si tratta di una volta a botte con lunette senza episodi narrativi in nessuno dei suoi spazi. Si sceglie un sistema strutturato secondo un asse centrale nel quale si alternano piccoli riquadri geometrici con una figura allegorica e, nei pennacchi, piccole figure di personaggi mitologici in tempie. Tutto questo attorniato da grottesche sopra un fondo bianco che raccoglie e riflette l'illuminazione laterale della sala, sfruttando, da quello che sappiamo, l'esperienza precedente dell'Alcazár madrileno<sup>57</sup>.

Nel settembre del 1585 gli stessi pittori stanno dipingendo la volta della sala capitolare (fig. 135) e dell'atrio<sup>58</sup>, che era stata intonacata e imbiancata nel luglio precedente<sup>59</sup> e che verrà stimata un anno dopo da Diego da Urbino e Hernando de Ávila<sup>60</sup>.

La decorazione realizzata in queste sale, le cui volte sono di struttura simile a quella della sagrestia (volta a botte con finestre reali e finte incluse nella stessa volta), segue un sistema misto tra la pittura della sagrestia e quella della volta della galleria reale. Come la prima, sottolinea gli archi con un bordo decorativo di grottesche, attorniate da un altro formato da fioroni, punte di diamante o intrecci, e come la seconda mantiene un asse centrale di riquadri geometrici con una figura nel centro e piccole figure in



136. Nicola Granello, Fabrizio Castello, Lazzaro Tavarone, Orazio Cambiaso, *Battaglia della Higueruela*. Monastero di El Escorial (Madrid). galleria delle Battaglie.

tempietti nei pennacchi. Ovviamente questa volta tutte le rappresentazioni hanno un carattere religioso.

In quanto alla pittura dell'atrio, il sistema di decorazione scelto è modellato, "imitado" direbbe Sigüenza, sulla cella bassa del priore realizzata da Francesco da Urbino, variando solamente la storia centrale (*Angeli che offrono corone in premio*) e le figure e i motivi decorativi. Guardando tutte queste volte, è evidente come il sistema decorativo si basi su uno schema generale simile in tutte. Variano solo gli elementi secondari come i temi dei piccoli riquadri, derivati probabilmente da incisioni, e questo per creare una differenziazione tra i vari ambienti e per

adeguarli alle loro diverse funzioni. In questo modo anche la presenza di mani diverse non turba l'unità della decorazione.

Nel gennaio del 1587 il re decide di completare la galleria della regina con affreschi parietali e fa di nuovo un contratto a stima con i quattro pittori genovesi per la realizzazione, su una delle sue pareti<sup>61</sup>, della *Battaglia della Higueruela* (fig. 136), un episodio della guerra di Granada nel quale appare il re Giovanni II di Castiglia con il suo esercito e la battaglia giunta fino alle mura della città. Ai pittori fu data come modello una vecchia tela dipinta a chiaroscuro, molto ammirata dal re<sup>62</sup>, e che fu trovata nell'Alcázar di Segovia. La tela era stata restau-





137. Nicola Granello. Fabrizio Castello. Lazzaro Tavarone. Orazio Cambiaso. *Galleria delle Battaglie*. Monastero di El Escorial (Madrid).

rata cinque anni prima da Fabrizio Castello<sup>63</sup>.

Nel 1585 iniziarono i disegni<sup>64</sup> ma i lavori andarono per le lunghe, forse a causa della morte del Cambiaso. L'affresco, che appare come un finto arazzo, occupa la parete della galleria che corrisponde alla chiesa, e presenta un carattere arcaico sicuramente da attribuirsi all'utilizzazione del modello cronachistico imposta dal committente. L'inserimento della scena in un finto arazzo appeso, espediente che sebbene sia utilizzato precedentemente nella pittura italiana (ad esempio dallo stesso Bergamasco) ricordava il modo abituale di decorare i palazzi spagnoli con veri arazzi. La pittura completa viene stimata 3800 ducati e si dice che la parte migliore sia la prima metà (2100 ducati)<sup>65</sup>, che ha richiesto più lavoro. Questa parte corrisponde all'uscita

ordinata degli eserciti cristiani e di essa una terza parte è stata fatta da Granello e il resto, come dire l'83%, da Castello, Tavarone e Orazio Cambiaso. La galleria è terminata nel 1590 e nel febbraio Granello, Castello e Tavarone contrattano la pittura del resto dei muri della galleria reale (fig. 137). Orazio Cambiaso non partecipa ad essa poiché è già ritornato a Genova<sup>66</sup>.

Il tema scelto ora sono episodi della guerra contro la Francia, incentrati sulla battaglia di San Quintino, che tanto ha a che vedere con l'origine del monastero e della battaglia dell'isola Tercera (contro i portoghesi aiutati dai francesi). I pittori devono eseguire questa volta anche "según los dibujos y lienzos de Rodrigo de Holanda – un pittore mediocre che lavora contemporaneamente nel monastero – que se les han





138. Giovanni Battista Perotti, *Nettuno sul carro marino*, 1576-1579, palazzo di don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real), volta dell'atrio.

dato y según los avisos que se les ha dado o se les diere”.

Lo spazio di questa parete è frammentato dalla presenza di vari balconi e questo permise di dividere la rappresentazione in episodi indipendenti, raffigurati anche in questo caso come finti arazzi e assegnati ciascuno ad un pittore. Nella stima realizzata nel 1591<sup>67</sup> si specifica quello che ognuno ha fatto: Granello esegue le due testate dove è rappresentata *La cattura di Strozzi*, capo della flotta francese che aiuta i portoghesi e *Lo sbarco nell'isola Tercera* – due celebri episodi della conquista delle Azzorre nella guerra con il Portogallo –, inoltre dipinge *L'accampamento sopra Dourlens*, tra le finestre, e un fregio soprafinestra. Fabrizio Castello dipinge *L'assedio di San Quintino*, *La battaglia di San Quintino*, *La presa di San Quintino* e *La*

*presa di Châtelet*, più quattro fregi soprafinestre. Lazzaro Tavarone: *L'uscita dell'esercito di San Quintino*, *La presa di Ham* e due episodi della *Battaglia di Gravelingues* (battaglia di Gravelinas contro i francesi), più quattro fregi sopra le finestre<sup>68</sup>.

Qui, come nel caso precedente della Higueuela, l'obbligo di adattarsi fedelmente al modello dato<sup>69</sup>, la condizione di veduta topografica del luogo, senza privilegiare nessun protagonista dell'azione, conferisce una grande uniformità alle opere, per cui la personalità dei pittori si può intravedere solo nelle diverse scenette in primo piano. Una volta ricevuto il denaro per la decorazione della galleria reale di El Escorial, Lazzaro Tavarone chiede licenza al re per ritornare a Genova e questi gli dà 200 ducati in più per il costo del viaggio di ritorno<sup>70</sup>. Tavarone





139. Giovanni Battista Perotti, *Volta della Cappella*, 1579-1580, palazzo di don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real).





140. Giovanni Battista Perolli, *Putti con scala*, 1579-1580, palazzo di don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real), volta della cappella, particolare.

parte dalla Spagna nel marzo 1592, due anni dopo la partenza di Orazio Cambiaso.

A rappresentare i pittori genovesi rimangono a El Escorial solo Granello e Castello come frescanti e Francesco de Viana come doratore e i tre passano a lavorare alla biblioteca del monastero sotto la direzione di Pellegrino Tibaldi, arrivato in Spagna nel 1586. Nel settembre del 1591 vengono pagati per la pittura “de la cornisa para abajo, que es la pintura de brutesco y faja y la misma cornisa fuera de las historias que pinta Pelegrin de Bolonia”<sup>71</sup>, cioè il lavoro decorativo nel quale erano specializzati<sup>72</sup>.

Nel 1592 il lavoro scarseggia a El Escorial e Granello ritorna a lavorare nell’Alcázar di Madrid, e solo ogni tanto ritorna al monastero per piccoli lavori. A El Escorial muore nel novembre del 1593<sup>73</sup>, lasciando tra i suoi beni “lienzos sin acabar, 50 libros de pintura, 300 estampas para el arte de pintar y un arca de relieves y modelos”<sup>74</sup>.

Granello aveva passato la sua vita in Spagna, si era sposato con una spagnola e aveva battezzato a El Escorial numerosi suoi figli, tra i quali, tuttavia, non figura Francesco, che per il suo cognome si è supposto fosse suo figlio in quanto è l’unico in Spagna con questo cognome

che abbia esercitato l’attività artistica nel Seicento. Ne parla Ceán, e rimane anche documentazione archivistica del suo lavoro a Toledo e Madrid, dove contratta numerosi *retablos*, alcuni dei quali conservati<sup>75</sup>.

Fabrizio Castello rimane l’ultimo rappresentante in Spagna dell’*équipe* di pittori genovesi chiamati da Filippo II. Fedele aiutante, e in seguito compagno, delle opere del suo fratellastro Granello, con il quale lavorò sempre. Poche notizie abbiamo di incarichi personali eccetto il restauro della tela della battaglia della Higuera nel 1582, e la esecuzione di due tele “con toda la máquina del monasterio en perspectiva” e la stessa opera su carta nel 1583 e 1584<sup>76</sup>. Nel 1583 sollecita un salario uguale agli altri pittori (guadagnava quindi circa 10 scudi e gli altri 20) e gli si contesta “que se le paga lo que merece y la tasación de sus obras ha sido más de lo que convenía”<sup>77</sup>, sebbene sia nominato pittore del re fin dal 1584.

Come suo fratello, si specializzò nella tecnica dell’affresco e nella pittura di grottesche e, come lui, fece a volte da intermediario per l’acquisto di materiali per la decorazione del monastero. All’arrivo di Cambiaso fece parte della bottega genovese che decorò la galleria reale e le sale capitolari, come abbiamo visto. Come suo fratello si stabilì a Madrid nel 1593 e alla morte di Granello lavorò con Cascesi nelle opere reali<sup>78</sup>. Dal 1596 si hanno notizie del suo lavoro nella corte, dove partecipa alle opere effimere per feste pubbliche e ad alcuni incarichi privati di poca importanza<sup>79</sup>.

Castello passa da Madrid a Valladolid, quando si trasferisce alla corte di Filippo III, e lì continua a lavorare realizzando modesti lavori di pittura nel palazzo e per le feste pubbliche. Collabora spesso con altri pittori italiani come Pompeo Leoni, Bartolomeo Carducci e Eugenio Cascesi nelle pitture realizzate per il re, tra cui la decorazione del palazzo di El Pardo<sup>80</sup>.

Nel 1617 muore a Madrid lasciando una numerosa famiglia. Tra i suoi figli si distingue Felice, che richiederà il posto di suo padre nella corte e sarà un pittore conosciuto della scuola madrilenana del XVII secolo<sup>81</sup>.

Quindi, tutti questi pittori genovesi lavoraro-





141. Giovanni Battista Perolli. *Salone al piano nobile*, palazzo di don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real).



142. Giovanni Battista Perolli. *Il ratto di Proserpina*, 1580-1582, palazzo di don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real), sala al primo piano nobile, volta.

no nelle opere più importanti realizzate in Spagna nella seconda metà del Cinquecento. Eccetto il Bergamasco e Cambiaso, non erano figure di primo piano né si distinsero come tali per le loro creazioni in Spagna, ma furono buoni professionisti, specializzati nei lavori decorativi, in specie nell'esecuzione di grottesche, e nel trasferimento in affresco di composizioni altrui tratte, di solito, da incisioni o tele più antiche. È interessante segnalare come gli aiutanti di Zuccari, venuti con lui a El Escorial nel 1586, furono congedati dopo sei mesi – “ordenándoseles no pinten más en esta fábrica” – nonostante che il loro maestro sia rimasto in Spagna, mentre gli aiutanti del Bergamasco e di Cambiaso continuarono a lavorare senza problemi anche dopo la loro morte.

Castello e Cambiaso erano le figure emergenti della pittura genovese del loro tempo e come tali furono chiamati da Filippo II. Il resto dei pittori genovesi di El Escorial era giunto come apprendista o come lavorante. El Escorial era in quegli anni il centro più importante di lavori artistici, dove convivevano artefici di tutte le discipline. Anche quando mancarono i loro maestri, ebbero l'opportunità di lavorare in contatto con altri pittori spagnoli e italiani di valore, che servirono loro ugualmente da stimolo e da insegnamento. Inoltre a El Escorial poterono lavorare senza scarsità di mezzi e con materiali di prima qualità<sup>82</sup>.

Come abbiamo visto sopra, i pittori genovesi

venuti con il Bergamasco rimasero in Spagna fino alla morte, lasciando discendenti che, spagnolizzati, passarono a formare parte delle scuole spagnole del XVII secolo. Quelli venuti con Cambiaso ritornarono invece a Genova, dove Tavarone ebbe una importante carriera e mostrò inoltre quello che aveva appreso in Spagna.

In quanto all'importanza della pittura genovese di El Escorial per l'arte spagnola, c'è da tenere presente come quello che fu realizzato nel monastero servì da modello per tutta l'arte spagnola durante un lungo periodo, e come tale fu anche visto e studiato da quelli che rinnovarono la pittura spagnola nel XVII secolo.

È interessante constatare l'impronta di Cambiaso, nel trattamento della luce a forti contrasti e nella semplicità delle forme, nella pittura religiosa spagnola. Oltre al lavoro a El Escorial, sappiamo che Cambiaso lasciò in Spagna molti disegni che poterono essere utilizzati ampiamente dai discendenti dei pittori escorialensi e da quelli che lavoravano nella corte.

Si è segnalata da tempo l'influenza dei notturni di Cambiaso in alcune opere di pittori come Ripalta o Sánchez Cotán e sappiamo che quest'ultimo aveva a Toledo un quadro di “Luqueto”<sup>83</sup>. Senza dubbio una buona storia del collezionismo spagnolo del XVI secolo aiuterebbe a calibrare debitamente l'importanza della pittura genovese in Spagna.

Dopo Filippo II, il secondo posto nella com-





143. Giovanni Battista Perolli, *Volta del salone del Portogallo*, 1589-1590, palazzo di don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real), piano terreno.





144. Giovanni Battista Perotti, *Volta del salone del Lignaggio*, palazzo di don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real), primo piano nobile.





145. Stefano Perolli (?). *I protagonisti della Battaglia di Lepanto*, palazzo di don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real).

mittenza della pittura genovese in Spagna spetta a don Álvaro de Bazán, primo marchese di Santa Cruz, che realizzò nel paese di El Viso (Ciudad Real), sede della sua signoria, il suo piccolo “Escorial”, come dire, il palazzo di residenza familiare e il convento che servirà da pantheon ai Bazán. Scomparso quest’ultimo, il nostro interesse si accentra sul palazzo che è l’opera più genovese realizzata fuori di Genova.

Il marchese di Santa Cruz rappresenta un tipo di committente eccezionale per l’importanza e la continuità dei suoi incarichi. Pochi altri personaggi dell’alta nobiltà spagnola possono competere col mecenatismo italiano e nessuno per quanto riguarda la pittura. Il caso del Bazán costituisce il migliore esempio della possibilità di offrire una traiettoria internazionale nella Spagna del XVI secolo.

La sua committenza può spiegarsi facilmente con i continui rapporti della famiglia con per-

sonaggi genovesi, che sicuramente iniziarono già nel XV secolo, a Granada, dove si stabilì il nonno del marchese dopo la riconquista e dove i commercianti genovesi erano stanziati da tempo. La relazione si rafforzò con il padre del marchese in seguito alle sue campagne marittime nel Mediterraneo, che gli fecero visitare frequentemente Genova e tenere relazioni con Andrea Doria. Álvaro de Bazán padre, nel 1536, ordinò, per la sua casa di Granada, due fontane e una serie di parti architettoniche a Gian Giacomo della Porta e a Gian Pietro de Passallo e nel 1537 contrattò Nicolò da Corte e il pittore Antonio Semino sempre per la sua casa di Granada. Entrambi gli artisti promettono a don Álvaro di imbarcarsi per la Spagna per trasferirsi a Granada “o a otros lugares a los que dijere y quisiere D. Alvaro”, per lavorare a quello che ordinerà<sup>84</sup>. Data la quantità di denaro ricevuta da Semino a Genova (cinquanta scudi d’oro di fronte ai trenta di Nicolò da Corte) possiamo supporre che il suo lavoro consisteva nella pittura ad affresco della residenza granadina dei Bazán e don Álvaro sarebbe quindi il primo spagnolo che richiese pittori genovesi per la decorazione della sua casa.

Sappiamo che Antonio Semino ritornò a Genova nel 1543, pertanto lavorò a lungo in Spagna, ma sfortunatamente non sappiamo nulla di quello che fece in questi anni<sup>85</sup>.

Il contatto con Genova fu ancora più stretto con il figlio, il primo marchese di Santa Cruz, che ebbe continui contatti con la Repubblica in virtù dei suoi incarichi militari e della sua residenza prolungata in Italia<sup>86</sup>. La scelta genovese venne quindi determinata da familiari, amici e banchieri che facilitarono la conoscenza ma anche gli incarichi, i viaggi e i pagamenti. Il palazzo di don Álvaro è praticamente contemporaneo al monastero di El Escorial. La costruzione incominciò prima ma la fase decorativa coincise con quella del monastero e la sospensione delle opere – che non furono mai terminate completamente – con la conclusione di El Escorial. Le prime richieste del re e del marchese si diressero al Bergamasco e le seconde ai suoi collaboratori più vicini, Perolli per Bazán e Cambiaso per Fi-





146. Giovanni Battista Perolli, *Anticamera*, palazzo di don Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real).

lippo II. Le nomine del monastero registrano l'abbondante manodopera genovese di tutti i tipi e i conti del palazzo (sebbene scarsi) la massiccia importazione di materiali e la numerosa presenza degli artefici genovesi. Questi, come i figli del Bergamasco a Madrid, si integrano perfettamente nella vita di El Viso, formando famiglie che, nel caso dei Perolli, lavoreranno abbondantemente nel XVII secolo e eserciteranno grande influenza nella zona.

A El Escorial la pittura decorativa segue i modelli del Bergamasco interpretati dai suoi figli e dai discepoli, ai quali si aggiungono più tardi il figlio e l'allievo più prossimo di Cambiaso, il Tavarone. La decorazione di El Viso è diretta e fatta in gran parte da Giovanni Battista Perolli, il collaboratore più stretto del Bergamasco, che a sua volta aveva lavorato con Cambiaso ed ambedue gli influssi sono chiari anche nella pittura del palazzo.

Per quel che riguarda l'attività di Giovanni Battista Perolli a El Viso va sottolineato che questi sono gli unici affreschi documentati dell'artista, poiché a Genova gli affreschi della villa Grimaldi "la Fortezza", che gli sono stati attribuiti, sono molto diversi da quelli spagnoli. A El Viso Perolli ha il titolo di "pintor mayor" e questo significa che progettava e dirigeva tutta la decorazione del palazzo comprendente oltre alle pitture anche i marmi e gli stucchi. Gli stucchi della cappella s'ispirano a quelli delle chiese genovesi di San Matteo e dell'Annunziata di Portoria e l'influenza del Bergamasco e del Cambiaso è evidente in tutta la decorazione. Perciò sono attribuibili al Perolli gli affreschi più affini alle opere di questi due artisti, e di maggiore qualità, cioè la decorazione dell'atrio (fig. 138), salette collaterali, i *Putti con ghirlande* della sala di Scipione, le pitture della cappella (fig. 139), alcune volticelle dello scalone (figg. 223 e 224), i *Paesaggi* e i *Personaggi* del salone del piano nobile (fig. 141), in cui fu ripreso lo schema descritto nel 1573 a proposito delle pareti del salone del palazzo Grimaldi della Meridiana, e parte delle sale con decorazione mitologica (fig. 142). Dal 1580 alla morte (1587-1588) il Perolli viene chiamato "architetto" e quindi il suo carico

di lavoro aumenta con la conseguenza che la sua équipe, tra cui è documentato dal 1580 Stefano Perolli, ha da questo momento un ruolo maggiore nell'esecuzione delle pitture, tra cui quelle dei loggiati datati 1585, quello a pianterreno, e 1586 quello al piano nobile. Gli ultimi affreschi realizzati sono quelli della sala del Portogallo (fig. 143), del Lignaggio (fig. 144), l'anticamera (fig. 146) e la camera di don Álvaro (fig. 225). Alcune di queste sale famigliari descrivono avvenimenti accaduti nel 1590, quindi devono essere posteriori a questa data e cioè alla morte di Giovanni Battista Perolli (1588) e forse opera di Stefano Perolli. Quest'ultimo potrebbe essere l'autore delle tre tele che rappresentano, a tre per volta, i protagonisti della battaglia di Lepanto (fig. 145).

L'effettiva somiglianza dei repertori decorativi a grottesche utilizzati sia a El Escorial che a El Viso, ha fatto ripetutamente affermare che i pittori operanti a El Escorial si sono recati anche a El Viso, senza considerare che gli anni della decorazione dei loggiati del palazzo del Bazán (1585-1586) coincidono con quelli di più intensa attività a El Escorial e che quindi ciò non è possibile anche perché, per muoversi, i pittori necessitavano della licenza del re, e non ne sono state trovate, e d'altra parte i loro nomi figurano nei pagamenti mese dopo mese.

La decorazione di El Viso, che ha un aspetto familiare per i genovesi, è eccezionale in Spagna. A differenza di Filippo II, don Álvaro rimane quasi sempre lontano dal suo palazzo e dovette affidarsi per l'esecuzione delle opere e la selezione dei repertori mitologici, storici e famigliari ad eruditi della sua cerchia, che seppero comporre un programma eccezionale per un palazzo spagnolo.

In esso si inclusero gesta della sua vita ed episodi storici contemporanei (battaglia di Lepanto, conquista del Portogallo e forse conquista delle Azzorre), allegorie del suo valore militare, della sua fama e della sua fortuna, che offrono in immagini quello che si può leggere ugualmente nei versi e testi dei nomi più rappresentativi della letteratura spagnola. Alcuni di questi letterati accompagnarono personalmente il marchese nel-





147. Bartolomeo Matarana, *Interno della chiesa del Patriarca*, Collegio del Corpus Christi (Valencia).





148. Bartolomeo Matarana, *Martirio di san Vincenzo*, Collegio del Corpus Christi (Valencia), chiesa del Patriarca.

le sue campagne, per esempio Lope de Vega, che partecipò alla battaglia dell'isola Tercera e Cervantes, che era imbarcato nella galera "marquesa" nella battaglia di Lepanto e che partecipò ugualmente a Navarino e a Tunisi.

Cervantes, oltre ad elogiare don Álvaro e scegliere le sue terre per lo sviluppo delle avventure del *Don Quijote*, scrisse ne *El Licenciado Vidriera* le sue impressioni sopra la "hermosa y bellissima ciudad de Génova" e le sue parole possono servire ugualmente come felice commento della veduta della città rappresentata nel palazzo (fig. 222). Dopo l'enumerazione e l'elogio della grande varietà di vini disponibili nelle osterie del porto, Cervantes mostra la sua ammirazione per "los rubios cabellos de las ginovesas y la gentileza y gallarda disposición de los hombres" e per "la admirable belleza de la ciudad, que en aquellas peñas parece que tiene las casas engastadas, como diamantes en oro".

Infine, c'è un altro tipo di committenza, più abituale, che non si riferisce a complessi di grande importanza come quelli visti finora, ma alla quale si deve la presenza di opere genovesi o notizie di esse, disperse in molti paesi della penisola iberica. Non si tratta di progetti tanto ambiziosi come i precedenti, né così costosi, ma che devono soddisfare la committenza dal punto di vista del "decoro". È il caso del conte di Priego, don Fernando Carrillo de Mendoza. Si tratta in questo caso del discendente di una famiglia di antica nobiltà, poiché egli è il sesto conte della casata. Fu designato da Filippo II come maggiordomo maggiore di don Giovanni d'Austria e con lui prese parte alla battaglia di Lepanto. Come risultato della vittoria ottenuta iniziò la fondazione di un convento, San Michele della Vittoria, nel paese di Priego (Cuenca), sede dei suoi possedimenti. La licenza per la sua fondazione l'aveva ottenuta a Roma personalmente dal papa Pio V, al quale comunicò la vittoria per designazione di don Giovanni d'Austria. Il convento era già iniziato nel 1573 quando vi entrarono alcuni religiosi. La missione insieme a don Giovanni d'Austria fece sì che il conte di Priego avesse contatti con Genova e la fondazione del

convento determinò la necessità di manodopera specializzata.

Data l'assenza di notizie su Bartolomeo Matarana, cognome che coincide con una località della Riviera di Levante presso Levanto, non possiamo sapere chi furono gli intermediari utilizzati da don Fernando in Italia. Sappiamo che il contratto fu firmato il 12 febbraio del 1573 nel porto di Genova, a bordo della nave capitana del Regno di Napoli, dove il conte prestava i suoi servizi. Il documento attesta le condizioni abituali di salario (dodici scudi d'oro al mese), alimenti, vestiti e spese per ritornare a Genova e lo impegna come pittore al servizio esclusivo di don Fernando<sup>87</sup>. Tuttavia non sappiamo niente degli eventuali lavori in Spagna per il conte né per quanto tempo rimase al suo servizio. Don Fernando Carrillo morì a Madrid nel 1579 e conosciamo l'inventario e la stima dei suoi beni venduti all'asta<sup>88</sup>. Il conte possedeva numerose tele, specialmente ritratti, tra i quali non si cita nessun quadro di Matarana, nonostante si specifichi che ci sono cose portate da Priego.

È da supporre quindi che, come in casi precedenti, il pittore fu contrattato per opere ad affresco, probabilmente nel convento fondato dal conte o nella cappella del suo patronato nella chiesa di San Nicola di Priego e una volta terminato questo lavoro, invece di ritornare a Genova, andò nella città di Cuenca, dove si stabilì e lavorò per lungo tempo. Certamente nella città esistevano alcuni genovesi che esportavano lana in Italia, attività esercitata in qualche occasione anche da Matarana<sup>89</sup>.

Ciò che ha reso noto il Matarana in Spagna è la vasta decorazione ad affresco del Colegio del Corpus Christi di Valencia (fig. 147) dove egli usò, come era prassi comune, incisioni cinquecentesche come modelli senza dimostrare nessuna originalità (fig. 148). Gli echi di El Escorial avvertibili nella sua pittura sono dovuti alla presenza del Cincinnato a Cuenca.

Questi tre tipi di committenza, a diversi livelli, dimostrano l'interesse degli spagnoli verso la pittura genovese, lo sviluppo della pittura genovese in Spagna e la sua importanza per l'arte spagnola.



- 1 LOPEZ TORRIJOS 1997, 247-256.
- 2 ESTELLA 1995, 327-333.
- 3 LOPEZ TORRIJOS 1980, 80-85.
- 4 TERMINIELLO ROTONDI 1970, 139-144.
- 5 ALIZERI, III, 359 e 441-446. Probabilmente si tratta di Francisco de Ugarte (non Francisco Duarte come dice Alizeri), che allora viveva a Fontane Marose, confinante con la casa di Bernardo Spinola (POLEGGI 1972, 112 nota 6, 170 e LOPEZ TORRIJOS 1999c).
- 6 LOPEZ TORRIJOS 1978, 184-186.
- 7 Quest'ultimo iniziato da RUIZ MANERO, J.M., *Pittura italiana del siglo XVI en España*, Madrid 1996, 2 voll.
- 8 Un esempio della conoscenza di questa necessità spagnola e del ruolo svolto dagli ambasciatori può essere la lettera di don Sancho de Padilla, ambasciatore a Genova, che scrive al re, nel 1572, notificandogli l'offerta del pittore Andrea Semino per andare in Spagna: "Dize que si V.M. fuere servido de que el embie alguna cosa de sus manos para que se entienda su abilidad que lo hará luego y si esto fuere a gusto de V.M. y haziendole merced de qualquiera ayuda de coste para su camino se determinara luego a yr a servir a V.Mg." e dando la sua opinione sulle necessità del re: "Entiendo que seria muy a proposito para el servicio de V.Mg. el es de los mas estimados pintores que ay por aca y me dizen que labra muy bien de estuco blanco y dorado y que tiene saber en dar traças y emparrir las cosas de su ofiçio muy bien" (A.G.S., Estado, Genova, Leg. 1402 fol. 1).
- 9 LLAGUNO, II, [1829] 1977, 120.
- 10 ROSSO DEL BRENNIA (II, 1976, 382) indica che Lomellino aveva casa a Madrid ed era stato incaricato di vigilare l'esecuzione del monumento funebre commissionato al Bergamasco da Luis de Requesens.
- 11 MARTIN GONZALEZ 1971, 239-240.
- 12 LOPEZ TORRIJOS 1978, 323-336.
- 13 Così lo indica l'inventario dei beni lasciati alla morte del Bergamasco a Madrid, nel quale appare "otro emboltorio donde estaban unos papeles de traças grandes y pequenas que dixeron ser traças de Arquitectura de la Casa del Comendador Mayor de Castilla" (ROSSO 1976, 390). Il commendatore quindi era don Luis de Requesens che nel suo testamento del 1573 dispone che si costruissero appartamenti per i cappellani in una parte della sua casa e specifica "con que no sea de la que puede danar a la fabrica nueva de ella que está designada" (MATILLA 1983, 13).
- 14 KUBLER 1975, 600-602. Il problema dello scalone imperiale di El Escorial si tratta e si riassume in BUSTAMANTE 1994, 173-181.
- 15 "Conduzir qualquiera obra de su arte que les fueras señalada por el maestro Bezerra o por otro que lo sea de las obras de pintura de Su Magestad, debaxo del gobierno, administration y mando del qual devan estar y estén y le devan obedecer" (MARTIN GONZALEZ 1971, 239-240).
- 16 Il giorno 23 gennaio 1568 (GERARD 1984, 96).
- 17 *Ibid.*, 98.
- 18 LOPEZ TORRIJOS 1997, 14-18.
- 19 Figurano così in una "Relación de personas que tienen salario y entretenimiento en las obras de Madrid en 1574" dove si dice che "vinieron de Génova por orden de Joan Bautista bergamasco para ayudalle en la prosecucion de la obra, que estava a su cargo" (ROSSO 1976, 384 nota 11).
- 20 Il più recente NEWCOME 1993 e BLAZQUEZ in tutte le sue pubblicazioni.
- 21 Tra loro, alcuni stuccatori genovesi arrivarono prima di lui in Spagna, come per esempio Antonio de Freisas (Freggia), che c'era già nel 1559 e lavorava nell'Alcázar madrilenò nel 1563 e riceve pagamenti fino al 1574 (MARTIN GONZALEZ 1962, 15-18. Si veda anche CANO DE GARDOQUI 1994, 340).
- 22 GERARD 1984, 98.
- 23 Sintesi di questo lavoro in MARTINEZ HIDALGO 1971, 92-142.
- 24 Così dice GERARD 1984, 98, ma Pietro di Policena (sic) è citato come stuccatore agli ordini del Bergamasco nelle opere dell'Alcázar di Madrid (MARTIN GONZALEZ 1962, 16).
- 25 La Newcome parla di dipinti a Guadalajara e ad Aranjuez (!) e, riguardo a El Escorial (1993, 38 nota 8) cita un documento segnalatole da Luis Cano Gardoqui in base al quale Bergamasco, Becerra e Navarrete sono incaricati di dipingere le "ocho estaciones" del chiostro nel

1568. Citazione che richiede una spiegazione. Sappiamo che le fondamenta del chiostro furono iniziate nel 1567 e terminate nel 1578 e che i loggiati furono imbiancati nel 1586 (BUSTAMANTE 1994, 114 e 425), quindi l'incarico deve riferirsi al progetto di altare per le "stazioni" del chiostro inviato a Madrid il 24 marzo 1568 "para que el rey tenga una idea de como adornar el futuro claustro mayor" (*Ibid.*, 182). Il documento non può quindi riferirsi a pitture del chiostro del monastero. CANO GARDOQUI nel pubblicare il documento parla di pitture destinate alle otto "stazioni" del chiostro principale (1994, 347 e 393 nota 243) e che quattro di esse furono fatte da Navarrete in casa sua e terminate nel 1571. Si trattava quindi di tele da collocare nel chiostro.

26 ANGULO Y PEREZ SANCHEZ 1975, 35 n. 111 e 88-89 n. 511-513.

27 LOPEZ TORRIJOS 1985a, 196, 294.

28 MARTIN GONZALEZ 1962, 16. Il documento non è datato e l'autore lo considera posteriore al 1570, che era considerata la data della morte di Becerra che invece morì nel 1568. Quindi il documento corrisponde alla distribuzione dei compiti in seguito alla morte di Castello. Questo lavoro diretto da Cincinnato è confermato da una lettera al re del 16 giugno 1570 nella quale a proposito delle opere di Segovia si dice che lì non si lavora "porque falta Rómulo, Urbino está enfermo y Cajés no quiere hacer nada sin dibujos" (CHECA 1992, 473 nota 158). Cincinnato rinnova il suo contratto nel maggio del 1570 e fino al 1572 dipinge a Valsaín, El Escorial e nell'Alcázar di Madrid.

29 LOPEZ TORRIJOS 1997, 14-18.

30 ROSSO 1976, 390.

31 ZARCO 1932, 165-166.

32 Nel 1579 si sposa con Camilla Viana, parente senza dubbio del pittore e doratore genovese Francesco de Viana, che muore insieme a suo figlio nel 1580.

33 ANGULO-PEREZ SANCHEZ 1975, 60-62 n° 249-270.

34 ANDRES 1972, 93-94.

35 Si è sempre richiamata l'attenzione sull'assenza di documenti relativi alla decorazione della cella bassa del priore, che Sigüenza dice dipinta da Urbino, e la cui storia principale porta la data 1581. Dall'altro canto, quando parla dell'atrio del capitolo terminato nel 1582, non è

molto chiaro, poiché l'atrio del capitolo attuale fu imbiancato nel 1585 e la pittura fu contrattata con Granello (BUSTAMANTE 1994, 276). Il padre Sigüenza dice che si dipinse dopo la cella bassa del priore e che si fece a sua imitazione ma che, "aunque es bueno no tiene comparación" con il primo (ed. 1988, 364).

36 ZARCO 1932, 52-53.

37 È stato segnalato e studiato da CAROFANO 1993, 101-102.

38 ROSSO 1976, 390.

39 ZARCO 1932, 29.

40 BUSTAMANTE 1994, 422, 504.

41 ZARCO 1932, 53-55.

42 NEWCOME 1993, 27.

43 Le lettere dell'Archivio di Simancas sono state pubblicate da MULCAHY (1992, 83-84). A proposito di queste lettere poco dopo, nel mese di ottobre, Ettore Spinola ringrazia Filippo II per "la gran merced que ha hecho con su hermano de hacerle cardenal por lo que esta obligado toda la casata Spinola como ha estado siempre" e gli comunica che "obedecerá todo lo que le diga el embajador Pedro de Mendoza" (A.G.S., Estado, 1417, fol. 98).

44 LOPEZ TORRIJOS 1987, 243-248.

45 ZARCO 1932, 12-14. Percepirà 500 ducati, più le opere stimate a parte sebbene scontate del salario degli apprendisti che lo aiutano. Si ricorda che il Bergamasco percepiva 270 ducati. Più tardi, Zuccari percepirà 2000 ducati annuali, e ciò ha sempre portato a sottolineare l'alta valutazione di questo pittore in rapporto ai precedenti. Senza dubbio, nel salario di Zuccari si intendeva pagare "a tasación" le opere che avrebbe realizzato a El Escorial, per cui realmente risultò per il re più economico di Cambiaso. Si osservi, per esempio, che Cambiaso, oltre al suo salario, percepì solamente in sette mesi (dall'ottobre 1583 al maggio 1584), 2500 ducati per quattro tele dipinte per la chiesa e negli undici mesi seguenti 4360 ducati. Luca incomincia presto a mandare i suoi guadagni a Genova, poiché il 18 gennaio del 1585 stende da Madrid un documento in cui dà la procura a Bartolomeo Calvi e a Giovanni Battista Lomellini, genovesi, affinché a suo nome "puedan sacar destos reinos de Castilla por cualquier puerto excepto Portugal 200 ducados de oro o plata que S.M. le concedió" (Documento del A.H.P.H. citato da PEREZ PASTOR, XI, 1914).



- 46 Lo racconta il padre Sigüenza. Vedi anche MULCAHY 1992, 57-65 e MAGNANI 1995, 253-257.
- 47 ZARCO 1932, 16-18.
- 48 *Ibid.*, 25.
- 49 Il testamento è stato pubblicato da Fernando MARÍAS (1979, 83-86). Il pittore è sepolto vicino all'altare maggiore della chiesa della città di El Escorial. Nel novembre del 1586 suo figlio Orazio e Gian Giacomo de Grimaldo, in nome degli eredi, ricevono la liquidazione delle opere del pittore in Spagna (ZARCO 1932, 25-28). Riguardo a Giovanni, il figlio più piccolo di Luca, che si dice nato in Spagna, il documento pubblicato da Zarco attesta la sua conferma a El Escorial nel 1585, non il suo battesimo, come a volte si è detto.
- 50 Sopra l'argomento si veda BUSTAMANTE 1991, 200-201.
- 51 BOCCARDO 1983-1985, 122-123; STAGNO 1997.
- 52 ZARCO 1932, 182.
- 53 Sull'argomento esiste una lettera di Fr. Antonio de Villacastín a Ybarra, pubblicata da MULCAHY (1992, 106). Si veda anche GARCIA-FRIAS 1995, 42 e NEWCOME 1995, 17-45. Inoltre esiste nel Museo del Prado un numero considerevole di disegni di Cambiaso, ancora non studiati, che sono particolarmente interessanti.
- 54 Granello e Viana ricevono 20 ducati mensili, che sono quelli contrattati da Tavarone. Nell'effettuare i pagamenti in Spagna tutti guadagnano allo stesso modo se li si paga in ducati, e Tavarone qualcosa di più se il salario glielo si paga in maravedíes, sicuramente per questioni di equivalenza di monete.
- 55 Si trattava di uno spazio situato nella parte destinata alla regina, sebbene a partire dal marzo del 1587 comincia a chiamarsi "galería del quarto de su majestad", cioè del re.
- 56 ZARCO 1932, 57-58. Si stabilisce che la stima verrà fatta soltanto dai rappresentanti della "Congregación" e non dai pittori.
- 57 Esistono alcuni disegni genovesi corrispondenti a figure di queste sale (NEWCOME 1995, 43-45) e alcuni inediti del Prado.
- 58 ZARCO 1932, 61.
- 59 BUSTAMANTE 1994, 276.
- 60 *Ibid.*, 67-71. Inoltre Diego da Urbino valuta "el compartimiento y dibujo de Granelo y compañeros que está en la galería que está pintada en el cuarto de la reina". Sigüenza dice che il capitolo principale si inaugurò la domenica delle palme del 1587. Questo spazio era occupato dalla regina che lo lasciò libero alla conclusione dei suoi appartamenti. Sopra l'atrio del capitolo si veda la nota 35.
- 61 ZARCO 1932, 71-72.
- 62 SIGUENZA ed. 1988, 385.
- 63 ZARCO 1932, 119.
- 64 Nel mese di agosto si paga uno di essi a Orazio Cambiaso, "un dibujo que hizo de la pintura y batalla de la Higuera para la galería de su majestad" (ZARCO 1932, 148).
- 65 *Ibid.*, 77-81.
- 66 Nel 1586 aveva ottenuto la licenza e il denaro del re per ritornare alla sua terra (*Ibid.*, 149), sebbene non lo fece. L'ultimo documento conosciuto è una procura dell'ottobre del 1589 a El Escorial.
- 67 *Ibid.*, 90-91.
- 68 Per la identificazione degli episodi nei particolari, si veda BUSTAMANTE 1991. Gli episodi furono male identificati da Quevedo nella sua *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo* del 1848 e la confusione è rimasta fino ad ora (NEWCOME 1993, 36 e 39 nota 66). Questo deve spiegarsi anche perché si citano – a proposito della *Presa di Lisbona assediata dal duca di Alba*, dipinta da Lazzaro Tavarone nel Palazzo di Pellicceria di Genova – "los dibujos de Rodrigo de Holanda para la Sala de las Batallas del Escorial" (CARACENI 1987, 300).
- 69 Si conservano a El Escorial cinque di queste tele, che ci permettono di comprovare la fedeltà e le licenze degli affreschi. Nella biblioteca del Palazzo Reale di Madrid e in quella di El Escorial si conservano le incisioni da cui si ispirarono, si veda a riguardo MORENO CARBAYO 1963, 359-370 e LOPEZ TORRIJOS 1985b, 62-63.
- 70 ZARCO 1932, 161.
- 71 *Ibid.*, 100-101.
- 72 Granello aveva già ricevuto del denaro nell'aprile del 1586 per "dos dibujos que hizo y pintó para la librería del monasterio [...] y camino que hizo a Madrid a traer los patrones de los dichos dibuxos" (ZARCO 1932, 67).

Oltre a questa partecipazione a grandi programmi, Gran-  
nello dipinge "artesonés", e altre cose di minore impor-  
tanza, proprie del suo mestiere.

73 *Ibid.*, 107-108.

74 PEREZ PASTOR (1910-1926), XI, 1914, 23 e 64.

75 CEAN, II, 1800, 227 e MARIAS 1978, 425-426.

76 ZARCO 1932, 120-121. Per questo pagamento lo si  
era dato come autore del disegno di El Escorial in co-  
struzione, della Hatfield House, che senza dubbio corri-  
sponde allo stato dei lavori del monastero verso il 1576.

77 ROSSO 1976, 493.

78 GERARD 1984, 100-101.

79 Oltre alla monografia sul pittore di ROSSO DEL  
BRENNNA (1976, 489-511), danno notizie dell'attività di  
Castello a Madrid TRINIDAD DE ANTONIO (1987) e  
BLAZQUEZ (1996) sebbene quest'ultimo crei più con-  
fusione per la mancanza di rigore nelle sue pubblicazioni  
e lo scarso controllo dei dati.

80 ROSSO 1976, 496. Si veda anche NEWCOME 1990,  
sebbene le pitture conservate non gli sono attribuite.

81 ANGULO-PEREZ SANCHEZ 1969.

82 Sopra questo tema si veda, per esempio, BRUQUE-  
TAS-PRESA 1997, 163-176.

83 PEREZ SANCHEZ 1986 e ANGULO-PEREZ SAN-  
CHEZ 1972, 45-51.

84 ALIZERI, III, 1870, 359-362 e V, 1877, 228-231.

85 Sopra questo argomento si veda LOPEZ TORRIJOS  
1999d, in c.d.s.

86 LOPEZ TORRIJOS 1999e, in c.d.s.

87 A.S.G., notaio Domenico Tinello sc. 383 filza 2.

88 A.H.P.H. Juan de la Torre. Prot. 759. (Un riassunto  
del documento è stato pubblicato da MORÁN-CHECA  
1985, 164).

89 IBAÑEZ 1992, 75 n. 21.