

LOS VI CONDES DE MIRANDA Y SUS RELACIONES
ARTÍSTICAS CON ITALIA: PODER, MEMORIA Y PIEDAD.
APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO

THE SIXTH COUNTS OF MIRANDA AND THEIR ARTISTIC
RELATIONS WITH ITALY: POWER, MEMORY AND PIETY.
AN APPROACH TO ITS STUDY

MARÍA JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ

Universidad de Burgos. España

mjzaparain@ubu.es

JUAN ESCORIAL ESGUEVA

Universidad de Salamanca. España

juanesorial@usal.es

Resumen: En las décadas finales del Quinientos, los VI condes de Miranda supieron aunar los valores simbólicos de las artes visuales con la representatividad y la imagen del linaje del que eran herederos. Sin embargo, su propuesta estética se vio definida por su experiencia vital en la que la influencia italiana, tras residir en Nápoles como virreyes, alcanzó un singular protagonismo. Su estancia en estas tierras les permitió entrar en contacto con avanzadas apuestas artísticas que perfilarían, decisivamente, su gusto personal, reflejado en las obras regaladas a sus fundaciones y en la colección formada por piezas muy diversas, fruto del eclecticismo propio del momento.

Palabras clave: Miranda, Linaje, Devoción, Nápoles, Promoción

Abstract: In the last decades of the Five Hundred, the sixth counts of Miranda knew how to combine the symbolic values of the visual arts with the representativeness and the image of the lineage from which they were heirs. Nevertheless, their aesthetic proposal was defined by their vital experience in which the Italian influence, after residing in Naples like viceroys, reached a singular protagonism. Their stay in these lands allowed them to come into contact with advanced artistic bets which would decisively outline their personal taste, reflected in the works given to their foundations and in the collection formed by different pieces, cause of the eclecticism of this moment.

Keywords: Miranda, Lineage, Devotion, Naples, Promotion

La influencia italiana en el contexto artístico español de la Edad Moderna y el protagonismo alcanzado por la nobleza en este marco de relaciones son ampliamente reconocidos por la historiografía¹. Dentro de este panorama resulta significativo el desempeño de quienes ocuparon relevantes cargos en la administración y control de los territorios hispánicos en Italia, como sucede con los virreyes de Nápoles, destacando, por ejemplo, el papel del VII conde de Lemos o del VIII conde de Benavente².

Otros miembros de este selecto grupo no han sido hasta ahora objeto de la misma atención. Este es el caso de los VI condes de Miranda, de quienes sí se ha puesto de manifiesto su actuación promotora en sus fundaciones burgalesas³. Sin embargo, sus años de residencia en tierras napolitanas y las consecuencias de ella deben tener la notoriedad que hasta ahora no han conseguido. De ahí que el objeto de este estudio sea plantear, en líneas generales, la importancia de ese periodo, buscando establecer el papel que las piezas de origen italiano tuvieron en la configuración de su imagen, donde el concepto de poder, las obligaciones familiares y la piedad se interrelacionan en una clara indefinición de sus límites, pero siempre bajo la idea rectora del decoro.

PUNTO DE PARTIDA: LOS VI CONDES DE MIRANDA Y EL LINAJE COMO REFERENCIA

En 1573, la joven María de Zúñiga y Avellaneda, hija primogénita del V conde de Miranda, acababa de contraer matrimonio con su tío paterno, Juan de Zúñiga, un reputado militar que había luchado contra la rebelión de las Alpujarras a las órdenes de

¹ CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana: *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2008, pp. 213-418. COLOMER, José Luis (dir.): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, 2009. PALOS, Joan-Lluís: *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*. Nápoles, 2010. GALASSO, Giuseppe, QUIRANTE, José Vicente y COLOMER, José Luis (dir.): *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*. Madrid, 2013. ANTONELLI, Atilio: *Cerimoniale del Viceregno spagnolo di Napoli (1503-1622)*. Nápoles, 2015.

² SIMAL LÓPEZ, Mercedes: “Don Juan Alfonso Pimentel, VIII conde-duque de Benavente y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un virrey de Nápoles (1603-1610)”, *Reales Sitios*, 164, 2005, pp. 30-49. ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel: *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el conde de Lemos*. Madrid, 2007.

³ ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*. Burgos, 2002, t. II, pp. 251-259; “Poder y magnificencia: las residencias señoriales”, *Biblioteca. Estudio e investigación*, 19, 2004, pp. 175-218; “Las residencias señoriales en el territorio burgalés: 1600-1760” en *El arte del Barroco en el territorio burgalés*. Burgos, 2010, pp. 106-107; “Con otros ojos. La promoción nobiliar femenina en la Ribera burgalesa del Duero. Siglos XVI y XVII”, *Biblioteca. Estudio e investigación*, 28, 2013, pp. 280-294. ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan: “María de Zúñiga y Avellaneda, VI condesa de Miranda. Linaje, promoción artística y devoción en los umbrales del Barroco” en RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor y PEINADO GUZMÁN, José Antonio (coords.). *El Barroco: universo de experiencias*. Córdoba, 2017, pp. 203-223.

uno de sus parientes más destacados, Luis de Zúñiga y Requesens⁴. Gracias al enlace, esta reconocida casa castellana mantenía su preeminencia⁵ y si es cierto que las obligaciones del linaje condicionaron su unión, también benefició el desarrollo de sus trayectorias, encaminadas a devolver, tras dos generaciones poco sobresalientes, el esplendor disfrutado con los III condes de Miranda, Francisco de Zúñiga y María Enríquez. Estos habían sabido acompañar su brillante papel en la corte de Carlos I con un ambicioso programa de promociones en la villa burgalesa de Peñaranda de Duero, donde tenían fijada su residencia, o en el cercano Monasterio de La Vid⁶ en cuya bella capilla mayor, comenzada a construir por el III conde y su hermano, el cardenal Íñigo López de Mendoza, dejaron dispuestos sus enterramientos⁷.

Don Francisco y doña María habían recogido el testigo de sus respectivos predecesores, pues él era nieto de Mencía de Mendoza y ella hija de Teresa Enríquez, y se convirtieron, a su vez, en modelo para los VI condes, quienes pudieron comprender el valor y las posibilidades de las formas artísticas como reflejo del prestigio adquirido⁸. Estos cumplieron la voluntad de sus antepasados al culminar las obras de la capilla del monasterio vitense, tras lo cual presidieron, en 1579, el traslado de los restos del III conde de Miranda y de su hermano don Íñigo a este espacio⁹. La esmerada escenografía de la ceremonia manifestó, a sus ojos, las interconexiones que establecían entre sí la manifestación del poder, el recuerdo del pasado y la piedad, cuando se trataba de honrar la herencia recibida. Todos estos aspectos, aunque mostrasen facetas diferenciadas, formaban una única unidad con límites que no siempre podían discernirse.

Otro válido espejo fue Juan de Zúñiga, hermano de Luis de Zúñiga y Requesens, ejemplo de las relaciones entre arte y poder. Sus cargos al servicio de Felipe II, como embajador en Roma y virrey de Nápoles, le permitieron entrar en contacto con los más celebrados círculos artísticos del momento, llegando a aconsejar al monarca en algunas

⁴ MÁRMOL CARVAJAL, Luis del: *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*. Madrid, 1600, dedicatoria.

⁵ ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan: “María de Zúñiga...”, op. cit., p. 205.

⁶ IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C: “Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55, 1989, pp. 398-401. ALONSO RUIZ, Begoña: *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Santander, 2003, pp. 279-295. ALONSO RUIZ, Begoña: “De la capilla gótica a la renacentista. Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid”, *Anuario del Departameto de Historia y Teoría del Arte*, 15, 2003, pp. 45-57. ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: “Con otros ojos...”, op. cit., pp. 280-289.

⁷ Archivo Histórico de la Nobleza, Frías, c. 888, d. 11, f. 6.

⁸ ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan: “María de Zúñiga...”, op. cit., p. 206.

⁹ AHN (Archivo Histórico Nacional), Clero, leg. 1390, *Testimonio de la entrega del cuerpo del señor cardenal; Testimonio de la translación y colocación de los cuerpos del señor cardenal y su hermano Francisco*. También en ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan: “María de Zúñiga...”, op. cit., p. 206.

cuestiones relativas a la construcción del Monasterio de El Escorial¹⁰. Al VI conde de Miranda tampoco le resultaría indiferente el comportamiento de su cuñado, Álvaro de Bazán, I marqués de Santa Cruz, militar de gran prestigio quien puso de manifiesto su preeminencia en la construcción del magnífico palacio del Viso¹¹.

Fueron múltiples, por lo tanto, los referentes familiares que tuvieron los VI condes de Miranda cuando se situaron al frente de los estados de los Zúñiga cuyas obligaciones les llevaron a tomar una nueva orientación. Si bien es cierto que don Juan había iniciado su carrera como un valiente hombre de armas, tras su matrimonio, siempre acompañado y refrendado por el buen hacer de su esposa, se convirtió en un fiel representante de la monarquía hispánica. Se fue desarrollando, así, su sensibilidad hacia el mundo de las artes, forjada, no obstante, desde su niñez, en el palacio familiar de Peñaranda de Duero donde resultaban expresas las influencias italianas¹².

Su nuevo rumbo se inició en 1579, posiblemente respaldado por Juan de Zúñiga y Requesens, entonces al frente del virreinato napolitano, al ser elegido miembro del Consejo de Estado. En 1583 es nombrado virrey de Cataluña, primera de las muchas dignidades que ostentó durante su vida y en las que dio muestras de gran valía¹³. A su residencia en Barcelona, don Juan y doña María trasladaron un importante volumen de piezas de plata labrada para su servicio, además de un escogido vestuario, ricos complementos, elegantes joyas y valiosas tapicerías y colgaduras¹⁴. El conde, en recuerdo de su condición militar y como capitán general de Cataluña, pareció prestar atención a los caballos de raza española que envió “...para su persona...” con lujosas guarniciones¹⁵. En Cataluña permanecieron hasta 1586, pues ese año el conde se hace cargo del virreinato de Nápoles. En el nuevo viaje les acompañaron “...media docena de retratos...”¹⁶, de los

¹⁰ BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: “Datos sobre el gusto español del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, LXVIII, n.º 271, pp. 304-308. PÉREZ DE TUDELA, Almudena: “El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zúñiga (1563-1579)” en HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.): *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Madrid, 2007, I, pp. 391-420.

¹¹ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “La relación del primer marqués de Santa Cruz con las artes: datos inéditos sobre obras y colecciones” en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, 1999, pp. 409-418; “El marqués de Santa Cruz y Felipe II: aspectos de su vida familiar en Nápoles” en *Felipe II y las artes*. Madrid, 2000, pp. 117-124; *Entre Génova y España. El palacio de don Álvaro de Bazán en El Viso*. Madrid, 2009.

¹² PORRAS GIL, María Concepción: “Estética y humanismo en la familia Zúñiga Avellaneda”, *Biblioteca. Estudio e investigación*, n.º 17, 2003, p. 134.

¹³ Archivo de la Corona de Aragón. Generalitat, Serie V, 209, c. 70.

¹⁴ AGS (Archivo General de Simancas). Libros de Cédulas, n.º 361, ff. 314, 336, 361v, etc.

¹⁵ AGS. Libros de Cédulas, n.º 361, ff. 314v y 352v.

¹⁶ *Ibidem*, n.º 362, ff. 3, 15v-16v, 74, 223-224v, etc.; Estado, leg. 1418, 181.

que no constan más referencias, aunque el detalle es ilustrativo de la relevancia otorgada ya a la imagen pictórica, la cual se acentuará durante su estancia en Italia.

AMPLIANDO HORIZONTES: DON JUAN Y DOÑA MARÍA EN LA CORTE VIRREINAL DE NÁPOLES

La toma de posesión del conde tuvo lugar el 18 de noviembre de 1586, estando al frente del virreinato durante tres trienios, prueba de la confianza del monarca en sus cualidades y su buen gobierno¹⁷. Fue digno de la herencia recibida en el cargo, en el que le habían precedido ilustres miembros de la nobleza, y, a lo largo de su mandato, “...como Príncipe celoso de su conciencia y cuidadoso de la administración de su oficio, la justicia cobró reputación, la milicia vigor y la hacienda Real orden y regla...”¹⁸. Dejó una importante huella material de significación diferenciada. En relación con su formación militar y su visión estratégica de la ordenación del territorio se le atribuyen numerosas intervenciones destinadas a la mejora de la infraestructura viaria de la bahía napolitana y su entorno, así como del abastecimiento de aguas, contando para ello con Domenico Fontana, a quien nombró ingeniero mayor del reino¹⁹. No olvidó, tampoco, las necesidades representativas del virreinato y a esta dimensión se deben algunas de sus actuaciones más notables, entre las que pueden citarse la realización de la plaza erigida delante de la residencia de los virreyes, con la doble función de servir “...de plaza de armas a las tropas y de anfiteatro a la nobleza para sus juegos y espectáculos...”, y el restablecimiento de “...los sepulcros de los Reyes aragoneses...” en la sacristía de la iglesia de los dominicos²⁰.

Durante su virreinato, “...el pueblo estaba contento con la abundancia y cumplimiento de justicia...” y ello se refrendó en un suntuoso regalo en forma de unas espectaculares fuentes de oro en las que se labraron las armas del VI conde, junto con las de la ciudad y las del reino de Nápoles, y sus “...acciones mas señaladas de su gobierno...”²¹. El valioso presente le fue entregado en el momento de su partida, siendo

¹⁷ PARRINO, Domenico Antonio: *Teatro Heroico e Politico de Governi de Vicere del Regno di Napoli*. Nápoles, 1692, t. I, pp. 356-374.

¹⁸ SALVÁ, Miguel. *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Madrid, 1853, t. XXIII, p. 264.

¹⁹ VERDE, Paola Carla: “Domenico Fontana a Napoli (1592-1607). Le opere per la committenza vicereale spagnola”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVIII, 2006, pp. 49-77; *Domenico Fontana a Napoli, 1592-1607*. Nápoles, Electa, 2007. PALOS, Joan-Lluís: *La mirada italiana...* op. cit., pp. 322-323.

²⁰ SALVÁ, Miguel. *Colección de documentos...*, op. cit., t. XXIII, p. 264.

²¹ PELLICER Y TOVAR, José: *Justificación de la grandeza y cobertura de primera clase, en la casa y persona de don Fernando de Zúñiga, noveno conde de Miranda*. Madrid, 1668, fols. 89-89v.

aceptado con agradecimiento por el conde, quien, una vez comenzado el viaje, encontró el modo de devolver el costoso obsequio en prueba de su amor a esas tierras²².

Su largo mandato permitió al matrimonio Zúñiga establecer estrechas relaciones con destacados personajes de la sociedad italiana que, además de sellar fructíferas alianzas políticas, serían un constante aliciente en la renovación de sus gustos artísticos. Fueron muchas las ocasiones que se presentaron para compartir veladas con la nobleza italiana. Así sucedió en 1589, durante las fiestas de esponsales celebradas en honor de la hermana de doña María, Juana Pacheco, quien contrajo matrimonio con el príncipe de Conca, Matteo di Capua²³. En otros casos, don Juan y doña María fueron objeto de invitaciones y fastuosos agasajos, como cuando los duques de Nocera les prepararon una cacería y una comedia, antes de cuyo comienzo “...baxó con un subtilíssimo artificio un dios Cupido con una flor riquíssima de diamantes y arrodillándose a los pies de la virreina se la presentó...”. A su regreso a Nápoles, recibieron de los príncipes el exquisito mobiliario que habían utilizado durante la fiesta²⁴.

También consta que el gran duque de la Toscana, Fernando de Medici, estuvo interesado en estrechar sus relaciones con don Juan, buscando que su hermano Pedro contrajera matrimonio con la sobrina del conde, lo que nunca llegó a concretarse²⁵. No sabemos si este hecho tiene relación con el envío preparado por el gran duque de ocho estatuas en plata sobre pedestales de ébano con piedras duras para decorar el *studiolo* de don Juan, pero en cualquier caso, receloso de que el obsequio pudiera herir la sensibilidad del virrey, decidió, finalmente, regalárselas a la condesa de Lemos²⁶.

Desconocemos las características de estas obras, no así de la preciosa vajilla con la que una destacada amiga de doña María, Isabella della Rovere, hija del duque de Urbino y princesa de Bisignano, les obsequió²⁷. Estaba formada por 377 piezas, de las que se ha localizado un reducidísimo número, realizadas por Francesco Patanazzi, miembro de una célebre familia de ceramistas de Urbino (fig. 1). Se trataba de un presente personalizado,

²² ANTONELLI, Attilio (coord.): *Cerimoniale del Viceregio...*, op. cit., pp. 86 y ss.

²³ SALVÁ, Miguel: *Colección de documentos...*, op. cit., p. 262.

²⁴ ANTONELLI, Attilio (coord.): *Cerimoniale del Viceregio...*, op. cit., pp. 367 y ss.

²⁵ AGS. Secretaría de Estado, Nápoles, 1089, fol. 293.

²⁶ HELMSTUTLER DI DIO, Kelley y COPPEL, Rosario: *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Londres, 2013, pp. 146 y 409.

²⁷ CONELLI, Maria Ann: “The Ecclesiastical Patronage of Isabella Feltria della Rovere. Bricks, Bones and Brocades” en VERSTEGEN, Ian (ed.): *Patronage and Dynasty. The Rise of the Della Rovere in Renaissance Italy*. Kirksville, 2007, pp. 123-138. DENUNZIO, Antonio Ernesto: “Isabella della Rovere e Isabella Gonzaga a Napoli: originali apporti collezionistici per via di matrimonio” en *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Nápoles, 2011, pp. 366-383. MORETTI, Massimo: “La Spagna a Urbino e Urbino in Spagna durante il governo di Francesco Maria II. Un riepilogo e nuove considerazioni”, *Accademia Raffaello. Atti e Studi*, 2012-2013, pp. 19-38.

según indica la heráldica, con delicada decoración de grutescos, llevando pintadas algunas de ellas escenas mitológicas²⁸.

Por su parte, los VI condes, estimulados por este rico y sugestivo contexto, aprovecharon su estancia en el virreinato para ir respondiendo a las necesidades que exigían tanto su posición como el cuidado de las fundaciones familiares. Aunque es un capítulo todavía poco conocido dentro su actuación napolitana, sabemos que, en este periodo, desarrollaron un importante gusto por la imagen pictórica que tuvo expresiones muy diferenciadas. Estas giraban en torno a la idea de la preservación de la memoria, mientras la calidad y características formales eran resultado directo del poder alcanzado. En la consecución de este objetivo, el matrimonio protegió al pintor manierista de origen napolitano Fabrizio Santafede²⁹ a quien se debe el primer retrato que, hasta el momento, e ha localizado de la pareja, conservado en el Palacio de Liria de Madrid.

Constituye un claro esfuerzo en la construcción de su imagen personal dentro de los convencionalismos habituales de un retrato de aparato. Don Juan exhibe su condición de caballero de Santiago³⁰ y ostenta los signos de poder que le corresponden según su cargo. Tras él se abre la singular bahía napolitana, icono de la ciudad y a la que la actuación del propio conde habría contribuido a ordenar territorialmente. A su derecha, su esposa hace gala de la elegancia y sobriedad que siempre la distinguió.

De diferente signo fueron las pinturas realizadas para amueblar con dignidad algunos de los centros religiosos burgaleses sobre los que ostentaban el patronato. Así sucede con la capilla mayor de La Vid de la que tendrían presente la imagen desornamentada de una obra recién acabada (fig. 2). De ahí que buscaran vestir aquel espacio con el esplendor que su arquitectura requería y en esta tarea volvieron a confiar en Santafede, pues a él pertenece la *Anunciación*, uno de los cinco lienzos napolitanos sobre la infancia de Cristo que regalaron al monasterio. Los otros cuatro son una *Visitación*, copia de Barocci, la *Adoración de los pastores*, de Wensel Cobergher, la *Circuncisión*, de Giovanni Battista Cavagna, y *Jesús ante los Doctores*, de Girolamo

²⁸ De esta colección se han localizado, hasta el momento, varias piezas conservadas en el *Ashmolean Museum* de Oxford, Instituto Valencia de Don Juan, Museo Arqueológico Nacional de Madrid y en el Palacio Ducal de Mantua. NEGRONI, Franco: "Una famiglia di ceramisti Urbinati: il Patanazzi", *Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle ceramiche in Faenza*, 84, 1998, pp. 105-115. WILSON, Timothy: "Committenza delle botteghe maiolicarie del ducato di Urbino nell'epoca roveresca" en *I della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*. Milán, 2004, pp. 203-209.

²⁹ PREVITALI, Giovanni: *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*. Turín, 1978, p. 110. LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: *Pittura del Cinquecento a Napoli (1573-1606)*. Nápoles, 2001, 3, p. 262.

³⁰ Había sido nombrado caballero de la Orden de Santiago en 1568. AHN. Órdenes Militares, Caballeros de Santiago, exp. 1537.

Imparato³¹. Son obras cuidadas, algunas de composición compleja por su número de personajes, con figuras de potentes anatomías vestidas con amplios ropajes y todas ellas destacando por su rico sentido del color, de tonos tornasolados, de claras resonancias manieristas. De Nápoles procede, asimismo, el retablo que alberga los cinco lienzos, el cual estaba en el monasterio, listo para su montaje, en marzo de 1594³². Sus dos cuerpos y tres calles se articulan mediante una elegante utilización de los órdenes y una cuidada ornamentación en medida alternancia con las superficies lisas. Aunque no consta su autoría, presenta rasgos que pueden relacionarse con obras vinculadas a Santafede, como el retablo mayor de la Catedral de Matera.

En estos mismos años, Santafede y Cobergher colaboran en una pintura que los condes regalan para presidir la capilla del Hospital de la Piedad, en su villa de Peñaranda de Duero, cuyas características son similares a las comentadas en los cuadros vitenses. Se trata de un singular lienzo de la *Virgen de la Expectación*, sobre cuyo abultado vientre brilla un pequeño disco solar en referencia al Niño. María está acompañada de dos personajes del Antiguo Testamento que llevan cartelas con inscripciones anunciando el nacimiento de Jesús³³.

DE REGRESO A ESPAÑA: GUSTO Y COLECCIONISMO EN TORNO A 1600

Todo lo expuesto hasta el momento refrenda cómo los nueve años de estancia al frente del virreinato napolitano fueron fructíferos en relaciones y contactos con el mundo artístico, lo que permitió al matrimonio Zúñiga ir cultivando un gusto definido por los rasgos del último manierismo. Aunque no constan de forma expresa las piezas atesoradas en este tiempo y con las que partieron de regreso a España, seguramente fueron muchas más de las llegadas hasta nuestros días y no solo por las vicisitudes inherentes a las colecciones nobiliarias, sino por los problemas surgidos en su azaroso viaje de vuelta. Partieron de Nápoles con ocho galeras, pero en el Golfo de León una tormenta dispersó

³¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, p. 231. PREVITALI, Giovanni: *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari...* p. 876; *La pittura del...*, op. cit., pp. 110-111; “Fiamminghi a Napoli alla fine del Cinquecento: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher” en *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l’Italie à la Renaissance*. Bruselas, 1980, pp. 215-216. LEONE DE CASTRIS, Pierluigi: *Pittura del Cinquecento...*, op. cit., pp. 92, 104, 112, etc.; “Artisti spagnoli e artisti fiamminghi nella Napoli dei vicere (1550-1600)”, en ANTONELLI, Attilio (coord.): *Cerimoniale del Vicereame...*, op. cit., pp. 33-61. DE MIERI, Stefano de: *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra ‘500 e ‘600*. Nápoles, 2009, pp.140 y ss.

³² ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José. “Con otros ojos...”, op. cit., pp. 293.

³³ ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José y ESCORIAL ESGUEVA, Juan: “María de Zúñiga...”, op. cit., p. 207.

las naves, hundiéndose dos de ellas³⁴. Un año más tarde, las galeras de Juan Andrea Doria encontraron flotando un baúl que identificaron como propiedad de don Juan y hallaron “...en él muy preciosas reliquias...”.³⁵ En el naufragio, seguramente, se perderían muchas obras de arte, mermando notablemente su colección.

A la luz de los datos reunidos, esta estuvo formada por tipos de piezas muy distintos y con funciones claramente diferenciadas dentro del sentido ecléctico propio del momento³⁶. Centrándonos en aquellas vinculadas al contexto italiano podemos señalar que su aprecio por el trabajo de los artistas del último tercio de la centuria se mantuvo, como avala el hecho de que don Juan poseyera varias obras de los Bassano, las cuales, tras su muerte, fueron adquiridas por su consuegro, el duque de Lerma³⁷. Entre ellas le perteneció *La Virgen María en el Cielo*, obra de Francesco Bassano, custodiada en el Museo del Prado³⁸ y que representa una Gloria con Dios Padre, Dios hijo y María acompañados por numerosos santos y santas. Su cronología es posterior a 1580, pues está inspirada en una obra que su padre Jacopo pintó ese año para el altar mayor de la Iglesia de los Capuchinos de Bassano del Grappa. La condesa, según queda recogido en los inventarios póstumos, se mostró igualmente permeable a la influencia italiana y así lo demuestra el que poseyera “...un quadro en tabla del martirio de san Pedro con muchas figuras, copia de original de Micael Ángel...”, seguramente en referencia a la Crucifixión del apóstol pintada en la Capilla Paulina³⁹. Ambas revelan el gusto por composiciones complejas con multitud de personajes y relacionadas con sus preferencias devocionales.

También parece que volvieron a recurrir a los círculos italianos para transmitir su imagen, según confirma un exquisito busto de mármol de la condesa, atribuido al entorno de los Leoni, hoy en el Palacio de Liria⁴⁰. En él se representa de forma muy acertada la combinación de delicadeza y energía que presidió el carácter de doña María. En cuanto al amueblamiento de sus residencias es posible seguir las huellas del gusto italiano y, en este sentido, destacan las mesas de piedras duras, de las que se custodian dos excelentes fragmentos en el Museo de Valladolid⁴¹. Una de ellas procede de talleres

³⁴ AGS. Secretaría de Estado, Nápoles, 1094, fol. 218. HERRERA, Antonio de: *Tercera parte de la Historia General del Mundo*. Madrid, 1612, pp. 582-583.

³⁵ PELLICER Y TOVAR, José: *Justificación de la...*, op. cit., fols. 89v, 100-110v.

³⁶ CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, Miguel: *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, 1985, p. 153.

³⁷ CERVERA VERA, Luis: *El monasterio de San Blas en la villa de Lerma*. Madrid, 1969, p. 117.

³⁸ SCHROTH, Sarah: *The private collection of the Duke of Lerma*. Nueva York, 1990, pp. 37-93. FALOMIR, Miguel: *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid, 2001, pp. 165-166.

³⁹ AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), Prot. 5651, fol. 142.

⁴⁰ VV.AA.: *Felipe II, un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Madrid, 1998, p. 336.

⁴¹ Agradecemos a Fernando Pérez Rodríguez, conservador del Museo de Valladolid, la noticia de la

romanos, como revela la utilización de contarios para la separación de las zonas decorativas⁴². No obstante, la falta de inventarios póstumos del conde no permite avanzar mucho más al respecto, aunque los de la condesa evidencian que siguió conservando mobiliario de procedencia italiana, como un valioso “...*escritorio grande de ébano y marfil de Nápoles, grabado de historias por de dentro y ffuera con su erraxe dorado...*”⁴³.

Al margen de estos aspectos, dos son los tipos de piezas en torno a los que puede articularse su colección, las cuales responden a conceptos diferenciados, aunque son expresiones complementarias de la idea de representación, en las que se encuentran implícitas las de poder y memoria bajo el principio del decoro. La primera de ellas puede identificarse con una colección arqueológica, en la línea de las que otros nobles españoles poseyeron, especialmente aquellos con alguna vinculación con el mundo italiano⁴⁴. Son fruto del interés que despertó la Antigüedad como distintivo de poder e, incluso, de identidad, pues la mayoría de los principales linajes europeos buscaban remontar su origen familiar a la figura de Hércules que, a su vez, era prefiguración de Cristo⁴⁵, siendo el héroe clásico uno de los protagonistas de las mismas.

Estos presupuestos alcanzan una singular significación en la del VI conde de Miranda, pues su formación es el resultado de su aprecio personal por la escultura y la cultura romanas, cuyos testimonios conoció en un viaje a Roma anterior a 1570⁴⁶ y había tenido ocasión de proteger en 1578, a través de estrictas disposiciones, en el caso de las ruinas de Augustobriga, en la villa cacereña de Talavera la Vieja, perteneciente a su señorío⁴⁷. También buscó preservar su propia colección, signo de poder y prestigio, recogiendo en su testamento: “...*todas las cabeças y estatuas de mármol y jaspe, con el Hércules [...] y todo lo demás que hay de piedra, fuera de las messas, quiero que queden en mi mayorazgo*”⁴⁸.

existencia de estas piezas.

⁴² AGUILÓ ALONSO, María Paz: “Para un corpus de las piedras duras en España. Algunas precisiones”, *Archivo Español de Arte*, LXXV, n.º 299, 2002, p. 259.

⁴³ AHPM, Prot. 5651, fol. 106.

⁴⁴ CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, Miguel: *El coleccionismo en...*, op. cit., pp. 139-152. MORÁN TURINA, Miguel: “Arqueología y coleccionismo de antigüedades en la corte de Felipe II” en *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*. Madrid, 1992, pp. 35-47; *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*. Madrid, 2010.

⁴⁵ LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVI, 1980, p. 294.

⁴⁶ ADBu (Archivo Diocesano de Burgos). Peñaranda de Duero, leg. 40. *Testimonio de las reliquias que trajo de Roma don Juan de Cárdenas*.

⁴⁷ HERMOSILLA Y SANDOVAL, Ignacio de: “Noticia de las ruinas de Talavera la Vieja”, *Memorias de la Real Academia de la Historia*, I, 1796, pp. 361-362.

⁴⁸ AHPBu (Archivo Histórico Provincial de Burgos). Prot. 5281/1, fols. 113 y ss.

Sin embargo, resulta muy difícil tener una visión conjunta de ella, dada la carencia de inventarios, la dispersión de las piezas, su estado fragmentario y los problemas de catalogación de una parte de las mismas. En la actualidad se han localizado obras en dos museos provinciales⁴⁹, así como varias piezas sueltas. En el Museo de Valladolid se custodian entre otras, desde los años 30 del pasado siglo, un buen elenco de bustos y una jugadora de tabas⁵⁰. Por su parte, en el Museo de Burgos ingresaron, en 1954, varios bustos y torsos, restos de una ménade y una Ariadna acéfala dormida⁵¹. A ellos se unen un notable torso de Hércules adquirido, en 1911, por el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York (fig. 3)⁵² y un delicado Eros dormido, propiedad particular⁵³.

Salvo esta última, que podría tratarse de una copia renacentista de un tema habitual en la Antigüedad clásica, las restantes obras han sido catalogadas como de factura romana. Por su parte, los tres bustos que coronan la portada de la colegiata de Peñaranda de Duero y que pertenecerían a esta misma colección, tenidos durante mucho tiempo por procedentes de Clunia, fueron considerados por Palol como obras toscanas⁵⁴. Aunque resulta complejo asegurar con total fiabilidad las respectivas cronologías, debe recordarse que, en las colecciones nobiliarias, era habitual la convivencia de elementos originales con copias renacentistas. En cualquier caso, atestiguan el aprecio de don Juan por las referencias de la Antigüedad romana para la definición de la imagen de nobleza culta vinculada al contexto italiano y asociada al puesto de responsabilidad allí desempeñado.

Además, le permitió renovar el sentido de su residencia en Peñaranda de Duero y, posiblemente, dio lugar a la construcción del llamado Pabellón de Hércules, una ampliación hacia el sur concebida con planta en U cuyo flanco de la plaza se prolongaba con una ala abierta hacia poniente mediante una logia, todo ello en íntima relación con un entorno ajardinado. De estos cuerpos solo conocemos antiguos testimonios

⁴⁹ Agradecemos las facilidades para el estudio de estas piezas a los responsables de los Museos de Burgos y Valladolid, en especial a Marta Negro Cobo, directora del Museo de Burgos y a Fernando Pérez Rodríguez, conservador del Museo de Valladolid.

⁵⁰ FERNÁNDEZ, Manuel: "Esculturas romanas en nuestro Museo Arqueológico", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, II, 1933-1934, pp. 389-392.

⁵¹ OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, Basilio: "Esculturas romanas inéditas de Clunia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LX, 2, 1954, pp. 559-578; "La Ariadna de Clunia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXI, 1, 1955, pp. 335-336. PALOL, Pedro de. *Clunia Sulpicia. Ciudad romana. Su historia y su presente*. Burgos, 1959, pp. 73-75.

⁵² GONZÁLEZ MARAÑÓN, Jesús: "Un torso griego interesante", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, V, 1936-1939, pp. 102-104.

⁵³ Fue subastado en la sala Abalarte de Madrid el 25 de abril de 2017, lote 95.

⁵⁴ PALOL, Pedro de. "La ciudad romana de Clunia" en *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*. Madrid, 1985, p. 311.

fotográficos⁵⁵, cuando presentaban ya una muy deficiente conservación. Dada la falta de documentación, nada sabemos sobre el emplazamiento de las piezas. No obstante, las características de otras colecciones y el tipo de obras halladas, permiten pensar en que existiese un principio de regularidad y simetría en su distribución y de ahí la abundancia de bustos. Algunas de ellas, como la Ariadna dormida, son recurrentes en los jardines y fuentes renacentistas, pero al haber desaparecido cualquier referencia a la cobertura vegetal del palacio, resulta arriesgado hacer aseveraciones al respecto⁵⁶.

De las obras existentes, sin duda, la más singular es el Hércules del *Metropolitan*, apoyado sobre un potente peñasco que la confiere cierta monumentalidad y una concepción exenta, la cual permitiría su valoración tridimensional frente a la frontalidad de los bustos. Si estos parecen exigir una posición perimetral en el pabellón, el Hércules podría presidir el centro del espacio al que dio nombre. Este ámbito permitiría reforzar el sentido del palacio cuya portada, orlada por numerosos trofeos militares, se encuentra presidida por un busto de Hércules incorporado con posterioridad a la construcción del edificio. Se establece, entonces, un singular juego de relaciones significantes que daban un nuevo valor a la reveladora inscripción dispuesta por sus antepasados en la portada, tomada del primer versículo del Salmo 127: “*NISI D[OM]I[NU]S [A]EDIFICAVERIT DOMV[M] IN VANVM LABORAVERV[N]T QVI [A]EDIFICAN[T]*”⁵⁷. Parece, así, que el tema de Hércules pudiera entenderse con un claro sentido cristiano, relacionado con la búsqueda de la virtud y la fuerza de espíritu, cualidades muy apreciadas en los personajes de proyección política.

Este sentido polisémico era compartido con el segundo tipo de piezas que destacaba en la colección de los VI condes de Miranda: las reliquias italianas. El conde ya había dado tempranas muestras de interés por estos preciados tesoros, pues, en 1570, regaló a la colegiata de Peñaranda de Duero varias reliquias que había obtenido en su viaje a Roma⁵⁸. Sin embargo, la mayoría se las entregó Pío V cuando, desde Nápoles, el conde envió, para demostrar obediencia al pontífice, “...*al marqués de la Bañeza, su hijo, con seys galeras, acompañado de muchos titulados...*”. El papa, “...*le honrró y enriqueció con muchas indulgencias y gracias, reliquias, agnus y otras cosas del tesoro de la iglesia...*”⁵⁹.

⁵⁵ Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca, Archivo Moreno, n.º 13542, 13543 y 13544.

⁵⁶ ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de...*, op. cit., t. II, pp. 252-256.

⁵⁷ “*Si Dios no edifica la casa, en vano trabajan los que la construyen*”. Sal. 127, 1.

⁵⁸ ADBu. Peñaranda de Duero, leg. 40. *Testimonio de las reliquias que trajo de Roma don Juan de Cárdenas*.

⁵⁹ ANTONELLI, Attilio (coord.). *Cerimoniale del Viceregno...*, op. cit., pp. 86 y ss.

Para don Juan y doña María, estos sagrados objetos tuvieron una doble significación. Por una parte se convirtieron en codiciadas piezas para obsequiar a destacados miembros de la nobleza con los que mantenían estrechos lazos de amistad o de interés político. De ahí que sean signos inequívocos de poder, tanto de quien las regala como de aquellos que las reciben. Elocuente testimonio al respecto son los relicarios entregados al duque de Lerma quien, a su vez, los donaría a la iglesia del Convento dominico de San Pablo donde fue enterrado⁶⁰ o el exquisito relicario regalado por doña María a la duquesa de Frías⁶¹.

Pero, sin duda, las reliquias tuvieron para el matrimonio Zúñiga un carácter más íntimo y personal, unido a su forma de entender el sentimiento religioso y su camino hacia la salvación eterna. De ahí el destino que dieron al amplio conjunto de reliquias que engrosaron su colección. En su mayor parte están relacionadas con la forma en la que quiso don Juan enfrentarse al tránsito final y con la preparación de su última morada. En su testamento mandó “...*que todas mis reliquias, con sus relicarios, se pongan en la capilla que he mandado hazer en el monasterio del Aguilera, en la forma y traça que está ordenado...*”⁶². Con ellas se formó un “...*bien erigido y relevado altar...*”, sustituido, a mediados del Setecientos por un nuevo retablo relicario cuando se renovó también la capilla⁶³. Las piezas son bustos de cuidadas facciones realizados en madera policromada, así como brazos, piernas y otros elementos que identifican a los respectivos restos santos. De similar factura son los que se encuentran en los retablos relicarios de la antigua colegiata de Peñaranda de Duero, regaladas por sus herederos en 1636, y que, hasta entonces, se habían guardado en el palacio de la villa (fig. 4)⁶⁴. Este conjunto será del que don Juan quiso rodearse en los últimos días antes de su fallecimiento en la residencia familiar⁶⁵, confortando su alma con las virtudes a las que había aspirado y recibiendo la fuerza de los santos y santas que velarían por él en sus horas postreras.

A la muerte de su esposo, doña María conservó un importante grupo de reliquias salvadas del naufragio, preciado eco de su vida en Italia, destacando “...*una anpollita de*

⁶⁰ BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. y CRIADO MAINAR, Jesús: “Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVIII, 2015, p. 82.

⁶¹ BARRÓN GARCÍA, Aurelio A: “Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fernández de Velasco y familiares” en *El Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco*. Villarcayo, 2004, p. 257.

⁶² AHPBu. Prot. 5281/1, fols. 113 y ss.

⁶³ ZAPARAÍN YÁÑEZ, María José: *Desarrollo artístico de...*, op. cit., t. II, pp. 258-259.

⁶⁴ *Ibidem*, t. II, pp. 483-485.

⁶⁵ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los reyes católicos de España*. Madrid, 1623, p. 382.

crystal guarnecida de oro con sangre...” de san Pantaleón⁶⁶. Muchas de ellas, a través de su hija Aldonza, y su nieta María, profesas en el Real Monasterio de la Encarnación, terminaron formando parte del relicario de la fundación de la reina Margarita de Austria⁶⁷. Se convertían, así, en muestra de la preferencia de la condesa hacia esta casa religiosa pero, también, en una forma de que su linaje se perpetuara en el regio monasterio, distinguiéndose entre las casas nobiliarias benefactoras del mismo.



Fig. 1. *Plato con las armas de Juan de Zúñiga, conde de Miranda*, taller de Francesco Patanazzi, finales del s. XVI. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, nº 1535 (Fotografía de los autores, con el permiso del Instituto Valencia de Don Juan).

⁶⁶ Archivo del Real Monasterio de la Encarnación, caja 1-A. *Relación de la fábrica y adorno del relicario*.

⁶⁷ SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia: “El relicario del Real Monasterio de la Encarnación” en *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*. Madrid, 2015.



Fig. 2. *Retablo mayor*, anónimo napolitano, h. 1591-1594, Monasterio de Santa María de La Vid, Burgos, fotografía de los autores, con el permiso del Monasterio de Santa María de La Vid.



Fig. 3. *Hércules*, Anónimo romano, ss. I-II d. C, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, fotografía: Metropolitan Museum of Art, licencia CC0 1.0). *Bustos masculinos*. Anónimos romanos, s. II d. C, Museo de Valladolid, fotografía de los autores con el permiso del Museo de Valladolid, al que pertenecen los derechos de reproducción.



Fig. 4. *Bustos-relicario de santa Victoria y dos santos sin identificar*, anónimos, finales del s. XVI, Colegiata de Santa Ana, Peñaranda de Duero, Burgos, fotografía de los autores con el permiso del Arzobispado de Burgos, al que pertenecen los derechos de reproducción.