

Carlo Minotti (1604-1617) revisitado

Joan Bosch Ballbona

Universitat de Girona

joan.boschb@udg.edu ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0787-9850>

Resumen: Actualización de la trayectoria del orfebre y marmolista romano Carlo Minotti basada en noticias inéditas y en el diálogo entre los tabernáculos de mármoles policromos de Lerma, Villafranca del Bierzo, Baena y San Paolo dei Disciplinanti de Messina.

Palabras clave: Carlo Minotti; Giacomo Raggi; Pedro de Toledo y Osorio; Juan Gaspar Fernández Pacheco; Antonio Fernández de Córdoba y Folch de Cardona; Francisco de Sandoval y Rojas.

Carlo Minotti (1604-1617) Revisited

Abstract: The study is an update on the career of the Roman goldsmith and marble worker Carlo Minotti based on new documentary sources and on a dialogue between the tabernacles made of semi-precious stones and multicoloured marbles from Lerma, Villafranca del Bierzo, Baena and San Paolo dei Disciplinanti in Messina.

Key words: Carlo Minotti; Giacomo Raggi; Pedro de Toledo y Osorio; Juan Gaspar Fernández Pacheco; Antonio Fernández de Córdoba y Folch de Cardona; Francisco de Sandoval y Rojas.

Cómo citar este artículo / Citation: Ballbona, Joan Bosch. 2024. “Carlo Minotti (1604-1617) revisitado”. *Archivo Español de Arte*, 97 (385), 1236. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1236>

Fecha de recepción: 02-04-2024. Fecha de aceptación: 12-12-2023. Publicado en línea: 30-04-2024

Han transcurrido una docena de años desde la primera publicación relativa a Carlo Minotti (c. 1560 – post 1626).¹ Por entonces su trayectoria se condensaba en una entrada breve del gran diccionario *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*, y tenía su punto álgido entre 1607 y 1608 con la creación de la reliquia de la Cuna del Pesebre de la Basílica de Santa María Maggiore, una donación de los reyes Felipe III y Margarita de Austria, de cuya ejecución cuidó desde Roma el embajador Juan Gaspar Fernández Pacheco.²

Ahora lo reencontramos dotado de más vigor historiográfico. Tras la incorporación a su catálogo de los dos tabernáculos elaborados en Roma por encargo don Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca, uno fechado en 1604 —que acabó en manos del duque de Lerma— y otro entre 1617 y 1618, que preside el altar mayor de la iglesia del convento de la Anunciada de Villafranca del Bierzo,³ Anna d'Amelio dio a cono-

cer la documentación relativa al encargo de la referida “*cunam argenteam*” y añadió un trabajo inédito a su catálogo, un proyecto personal del marqués de Villena: otro tabernáculo “*di buona fattura*” (1604-1606) destinado a una iglesia de Sicilia, cuya identidad ninguna documentación ha revelado.⁴ Y últimamente su trayectoria se ha enriquecido cuando Felipe Serrano lo relacionó con los sagrarios monumentales de San Pedro de Lerma y del convento de la Madre de Dios de Baena, mediante unas atribuciones sumarias, pero a mi juicio certeras, y que aquí procuraré robustecer con nueva documentación y un análisis más detenido.⁵

De hecho, la obra de Villafranca del Bierzo (295 x 130 x 130 cm) [Fig. 1] es el punto de partida de este nuevo acercamiento al artista y resulta la pieza clave para impulsar las atribuciones que analizaré, al condensar lo esencial del lenguaje del orfebre. Así, el diálogo entre el tabernáculo de Villafranca y los de Lerma y Baena, junto con la interrelación de estas tres piezas

¹ Bosch 2009.

² Bulgari 1980, 152.

³ Bosch 2009, 134-142.

⁴ D'Amelio 2012, 1197-1226.

⁵ Serrano 2016, 320-321.



Fig. 1. Carlo Minotti. Tabernáculo del altar mayor del convento de la Anunciada. Villafranca del Bierzo. Fotografía: autor.

con nuevos o revisitados documentos, impulsa este ejercicio de actualización de su trayectoria, culminado en la hipótesis de acercarlo a la fábrica de la iglesia de San Paolo dei Disciplinanti de Messina.⁶

Lerma

En efecto, la posibilidad de comparar los tabernáculos de la Anunciada de Villafranca del Bierzo y de San

⁶ Véase, al final del artículo, el apartado Fuentes de financiación.

Pedro de Lerma —este último no lo conocía cuando publiqué mi trabajo del año 2009— [Fig. 2], cambié mi punto de vista sobre la suerte de la primera custodia que el marqués de Villafranca encargó en 1604 y que súbitamente despertó el interés de don Francisco de Sandoval y Rojas. Ya entonces dudé mucho sobre el destino de aquella obra al toparme con unas cartas del año 1604, intercambiadas entre el marqués y sus agentes en Roma manifestando las serias dificultades que Pedro de Toledo tenía para satisfacer los pagos comprometidos con el orfebre, hasta el punto de que el artista les advertía en varias ocasiones que si don Pedro “no gusta de tomarla [...] que el duque de Lerma la tomará”,⁷ o, más expeditivamente, de que “se protesta que la venderá”.⁸

Sin embargo, al desconocer el tabernáculo de Lerma, interpreté que las pretensiones del gran válido no progresaron. Aunque encontré una carta diciendo que “el Duque de Lerma se lo pesco por dos mill ducados y hizo escritura dello lo que a mi me peso arto”,⁹ di más valor a las misivas del agente del marqués en Roma, fechadas durante la Navidad del año siguiente, en las que le esperaba con la expectativa de los preparativos para el traslado de la custodia a Cartagena: “por vía de monseñor Peña hice diligencia con el platero que agora nos remite a Navidad, será menester apretarlo, y Vuestra Merced embie a mandar a quien se podrá consignar la custodia en Cartagena que es lo mejor con la primera nave”.¹⁰ De manera que pensé que el de Villafranca habría revertido la situación *in extremis* y había mantenido la obra en su poder.

Ahora temo haber minusvalorado una afirmación que, una vez conocido el sagrario de Lerma, me parece concluyente. En consecuencia, considero del todo necesario conectarlo con este hilo documental romano que confirma la autoría de Minotti —avalando la más tímida atribución de Felipe Serrano— y su vínculo con el duque de Lerma.¹¹

El aspecto de lo que ahora conservamos, tres caras del primer cuerpo y la base la cúpula que lo había coronado, es muy parecido al bloque principal del gran tabernáculo berciana. Y ofrece una similitud muy intensa con el de Baena.¹² Como éste, su núcleo es un prisma rectangular con chaflanes decorados con una hornacina ahora vaciada y una pequeña ventana cegada con una placa marmórea y suspendida sobre las alas de un querubín. Las caras principales las ciñen columnas de capiteles jónicos, engalanados con festones, que sostienen un entablamiento y sus rotundos frontones triangulares de base truncada, de los cuales solo el frontal ha sobrevivido a los expolios. En las fachadas laterales, el marco arquitectónico engloba un arco encerrando una composición parecida a la de los biseles, donde de nuevo echamos de menos las peque-

⁷ Bosch 2009, 138.

⁸ Bosch 2009, 138.

⁹ Bosch 2009, 138-139.

¹⁰ Bosch 2009, 139.

¹¹ Serrano 2016, 321.

¹² Vid. Alonso Benito 2011 para la memoria de restauración.

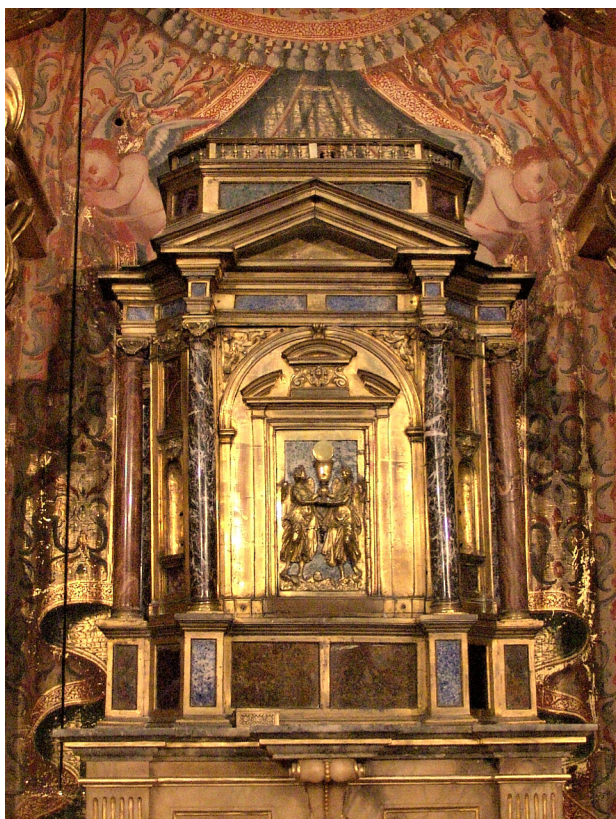


Fig. 2. Atribuido a Carlo Minotti. Tabernáculo del altar mayor de la iglesia de San Pedro de Lerma. Fotografía: autor.

ñas esculturas ocupantes de las estrechas hornacinas, esta vez coronadas por dos guirlandas pendiendo de querubines. En la frontal, el arco rodea un portal con frontón circular cuyo centro se desgaja y se eleva levemente sobre otro querubín flanqueado por volutas y embellecido con un motivo precioso: dos estilizados ángeles en disposición simétrica ostentan el cáliz con la hostia [Fig. 3]. Tristemente, se ha perdido la lámina de lapislázuli sobre la que ambos estaban aplacados y con ella el bello contraste entre el dorado bruñido y el intenso azul de la piedra que, en cambio, aun se preserva en Baena.

Las semejanzas entre los templetes de Lerma, Baena y Villafranca son considerables. En lo que queda de los materiales originales: columnas de *bianco e nero antico* y alabastrino, láminas de mármoles diversos y planchas de lapislázuli coloreando el friso continuo del orden. Y también en la definición de los elementos arquitectónicos: el motivo del frontón triangular coronando el orden, jónico en Lerma, corintio en Baena y en Villafranca, con su base truncada y su potencia plástica, acentuada en Baena por la cornisa con dentellones o, en Villafranca, por las figuras femeninas recostadas.

A propósito del de Lerma, resulta chocante el contraste entre lo claro de sus orígenes y lo oscuro de su historia tras su llegada a Castilla. Así, la monografía de Cervera solo lo menciona puntualmente en el contexto de la transformación en clave barroca (1690) del retablo mayor diseñado por J. Gómez de Mora, cuando se

discute entre substituir esta custodia monumental por una de nueva o mantenerla, “por ser rica”.¹³

Quizás fuera en esa etapa cuando se adosó al nuevo retablo mayor a pesar de haber sido concebida como una pieza exenta, desapareciendo la cara posterior. Otras amputaciones, como la pérdida de los frontones de los cuerpos laterales, de las figuras de las hornacinas y de todo el cuerpo superior —es decir, si nos apoyamos en el aspecto del tabernáculo “gemelo” de Baena, de la cúpula con su linterna emergiendo de una base rodeada por una balaustrada—, podrían ser fruto del expolio o de algún periodo de incuria.

Baena

Como se acaba de poner de manifiesto, la semejanza con los de Villafranca y Lerma, avala la atribución a Minotti de otro espléndido tabernáculo romano: el del convento de Madre de Dios de Baena (167 x 112 x 62 cm.) [Fig. 4], que, además, sería el más antiguo de los que le conocemos. Surgió de un encargo de Antonio Fernández de Córdoba, V duque de Sessa, embajador ante la Santa Sede (1590-1603), que lo concibió para embellecer la capilla mayor de la iglesia, donde deseaba ser enterrado junto a su esposa, Juana de Córdoba y Aragón, bajo unas lápidas de *nero antico* que aun conservamos.¹⁴

Su procedencia romana era sobradamente conocida gracias a las crónicas del cenobio.¹⁵ En cambio, las atribuciones han pasado de acercarlo a Jacome Trezzo, creador del gran tabernáculo escurialense,¹⁶ a ubicarlo en la órbita del binomio formado por Sebastiano Torrigiani y Ludovico dal Duca, responsables de los frontones de los cuerpos laterales, de las figuras de las hornacinas y de todo el cuerpo superior de la capilla Sixtina de Santa Maria Maggiore de Roma (1597-1599)—,¹⁷ o a conectarlo a nuestro Minotti, considerándolo “*un antecedente di quello realizzato dall’orefice romano Carlo Minotti per il monastero dell’Annunziata di Villafranca del Bierzo tra il 1615 e il 1618*”.¹⁸

Como notaba Carmona, la primera posibilidad debía descartarse ya que Trezzo murió mucho antes de que el V Duque llegara a la Urbe, aunque, curiosamente, un documento inédito prueba ahora el vínculo de Minotti con su trabajo en El Escorial (1575-1586), iluminando algo los orígenes inciertos de nuestro autor. Se trata de una “Memoria de lo que dio el marques don P[edr]o de Toledo a este convento de las descalças de la anunciada de Villaf[ran]ca” fechable hacia 1640 y redactada, seguramente, por la abadesa Bernardina de Jesús (1592-1665), que fue testigo de los hechos que describe. En ella se pondera el templete del altar mayor como uno de los mejores regalos del Vº marqués a

¹³ Cervera, 1981, 206, nota. 105.

¹⁴ Carmona, 2020, 161-162.

¹⁵ Carmona, 2019, 148, 2020, 162.

¹⁶ Ramírez de Arellano, 1904, 1410-1412.

¹⁷ Carmona, 2019, 154.

¹⁸ Serrano, 2016, 320.



Fig. 3. Detalle del tabernáculo del altar mayor de la iglesia de San Pedro de Lerma. Fotografía: autor.



Fig. 4. Atribuido a Carlo Minotti. Tabernáculo del altar mayor de la iglesia del convento de Madre de Dios de Baena. Fotografía: autor.

su fundación, indicando que Minotti, “el mismo maestro que vino de Roma a asentarla” la equiparaba a la de El Escorial que conocía a la perfección ya que (esta es la revelación que nos interesa): “siendo moço trabajo en la del Escorial”, desvelando así sus incógnitos orígenes en el arte lapidario y su cercanía inicial a Jacomo da Trezzo.¹⁹

La hipótesis relativa a Torrigiani y a Dal Duca, tenía una cierta lógica a la vista de que el imponente templo cupulado de Santa Maria Maggiore manifiesta algunas semejanzas con el de Baena (el gran frontón del portal, los cuerpos oblicuos decorados con hornacinas, las figuras culminando la balaustrada o el motivo de los ángeles sosteniendo un cáliz con la sagrada forma).²⁰ Pero son leves y poco convincentes. En cambio, el coitejo del tabernáculo de Baena con los de la Anunciada y Lerma confirma que Serrano acertó al señalar a Minotti: por su forma de prisma cuadrangular con los chaflanes con hornacinas; por la articulación de las caras con un orden —corintio en Madre de Dios— y un gran frontón triangular; por la presencia del ático y el breve tambor que da paso a la cúpula con su linterna; por el motivo de la portada, con dos ángeles con el cáliz dispuestos sobre una lámina de lapislázuli (ahora segregada del conjunto original) [Fig. 5]; o, en fin, por la combinación de mármoles, cobre y bronce dorado y

el reconocible recurso de engarzar las placas de piedras semi-preciosas en las secciones del orden e incluso en el tímpano de los frontones.

Así mismo, el de Baena recordaba al de la Anunciada en otro aspecto: las fotografías anteriores a la Guerra Civil [Fig. 6] indican que presentaba virtudes recostadas en los frontones, junto a los escudos de armas y el pelicano situado en la cúspide, y una balaustrada con jarrones en el ático, pero tanto ésta como las figuras femeninas han desaparecido, tal vez durante la contienda. Y lo mismo sucedió con los fustes originales de las columnas que en las fotografías previas a la devastación del 1936 parecen labradas en negro antiguo.²¹

A pesar de tantas similitudes, este de Baena resulta singular en el repertorio de Minotti, porqué acredita las variantes que atesoraba el autor y que años más tarde exhibiría en los encargos para el duque de Lerma o para el marqués de Villafranca. Aquí las más llamativas son la escalinata dorada que lo eleva y la presencia de cuatro personajes colocados sobre pedestales exentos ubicados en los vértices de la base escalonada. Se trata de san Andrés, Santiago, san Pedro y san Pablo, sin duda los santos más apreciados por los Fernández de Córdoba, no por azar comparecen en los gajos centrales de la semi cúpula absidial.

Creo que una nota inédita sobre el traslado de esta bella pieza a España refuerza, si cabe, la atribución.

¹⁹ Archivo General Fundación Casa de Medina Sidonia, en adelante AGFCMS. Leg. 5171.

²⁰ Carmona 2019, 154.

²¹ Esta hipótesis se basa en la fotografía de la Biblioteca Nacional que he conocido gracias al estudio de Carmona 2019, Fig. 5.



Fig. 5. Detalle del tabernáculo del altar mayor de la iglesia del convento de Madre de Dios de Baena. Fotografía: autor.



Fig. 6. Imagen del tabernáculo del altar mayor de la iglesia del convento de Madre de Dios de Baena antes de 1936. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.

Se trataría, además, de su primera mención documental: una carta enviada por el duque, desde su palacio “*in via del Corso propter Santa Maria in Via Lata*”, al marqués, entonces al frente de las galeras de Nápoles. Lleva fecha de 27 de abril de 1602, lo que le asegura una realización previa a cualquiera de los otros tabernáculos de Minotti conocidos, sugiriendo que tal vez fuera este el primer contacto, todavía indirecto, del V marqués de Villafranca con el orfebre:

Vellanis (que es el portador d.esta) lleva a su cargo tres caxas en que va el tabernaculo que embio a Vaena, i por ser de cosas tan delicadas i que deseo grandemente llegue alla a salvamento suplico a Vuestra Señoria mande embarcarlas en parte donde no sea necesario andar con ellas ni mudarlas, i si por caso alguna de las galeras de V[uestra] S[eñoria] o de las otras escuadras passaren a Málaga también suplico a V[uestra] S[eñoria] mande vayan en ellas por ser puerto más cómodo para llevarlas a Vaena que no Cartagena, [...] de Roma 27 de abril 1602.²²

Es decir, el duque de Sessa le pide a don Pedro que se extreme el cuidado con su precioso sagrario durante la singladura. Una preocupación lógica por lo que sabemos de lo azaroso que podía ser el traslado por mar de obras delicadas. Conviene añadir que el marqués de Villafranca debió de sentirse obligado con aquella solicitud ya

²² AGFCMS. Leg. 1569. Legajo de correspondencia con el Duque de Sessa.

que por entonces él mismo había requerido la intermediación del duque ante Clemente VIII en el complicado asunto de la vocación religiosa de su hija María de Toledo (1581-1631), determinada a entrar en el convento de la Laura de dominicas descalzas que acababa de crear su tía, María de Toledo y Colonna, duquesa de Alba. Un deseo contrario a la voluntad paterna de casarla, que el padre solo acabaría acatando a condición de que no ingresara en la fundación de su hermana, si no en la que él mismo dotaría (1604), la Anunciada de Villafranca.²³

El edículo que enmarca la creación de Minotti en el convento de Baena [Fig. 7] podría haber sido realizado unos meses antes por “Jacome Raggio di Vicomorco”, quién, el día 6 de diciembre del año 1600, en la Urbe y ante el notario Jeroni Rabassa, se comprometía a trasladarlo a Baena para montarlo:

[...] Personalmente constituido M[ae]stro Jacome Raggio di Vicomorco de la diocesi de Como escarpelin en Roma y dixo como el se havia concertado con el señor don Ant[onio] de Cardona y de Cordova Duq[ue] de Sessa y de Baena Embaxa[d]or del rey n[uest]ro en esta ciudad y Corte de Roma, que el dicho M[ae]stro Jacome Raggio se offrecia y offreciele yr en España en la villa de Baena con unas piedras de marmol de diversos colores que son y sirven para un ornamento de altar que el dicho señor Duque quiere hacer para si en su casa en el Mon[aste]rio de monjas de la Madre de Dios de la orden de S[an]to Domingo de

²³ AGFCMS. Leg. 1569 y Arias, 1993.



Fig. 7. Edículo del altar mayor de la iglesia del convento de Madre de Dios de Baena. Fotografía: autor.

la dicha villa de Baena y el dicho altar fabricar concertar y ornar con las dichas piedras y otros lavores asta su entera perfeccion, y se contenta por esto y por todo el tiempo que el dicho maestro Jacome gastara en la yda a España en la villa de Baena con las dichas piedras y mármoles, y en la estada en el dicho lugar y villa de Baena asta el tiempo de haverse acabado el dicho altar, de veynte y un escudo de moneda a razón de diez reales por cada escudo en cada mes, es a saber tres reales cada día por su comida y victo, y quatro reales cada día por su salario que en todo hacen siete reales cada día los quales en cada mes hazen la susodicha suma de veynte y un scudo, y lo que se le quedara deviendo del d[ich]o salario y victo el tiempo que hoviere acabado en toda perfeccion la d[ich]a obra quiere que se le de en la d[ich]a villa de Baena quando el le pidiere y hoviere de menester y también que en Baena se le de cama y habitación [francha (¿)] por todo el tiempo que el estuviere ocupado en la d[ich]a fabrica y obra, y estante el dicho salario y victo, habitacion y cama en la manera como arriba se contiene, el dicho M[est]ro Jacome promete de conduzir y acompañar las dichas piedras y marmoles de Roma a la dicha villa de Baena a gastos pero y despesas del dicho señor Duque y de acabr y perfeccionar el dicho altar como ha de estar conforme el modelo y traça hecha [...].²⁴

Podría tratarse del Giacomo Raggi que en 1588 había participado en el concurso de proyectos para la fuente del Campidoglio, y que el 26 de abril de 1589

firmaba un acuerdo notarial de contenido no precisado con los maestros Ambrogio Sale y Belardino de Fossato.²⁵ Su apellido y lugar de procedencia Vico Morcone (a orillas del lago Lugano) lo sitúan junto a Francesco Raggi, escultor, a los *muratori* Bartolomeo, Giovanni y Domenico y, sobre todo, a Andrea Raggi, *muratore*, y a los hijos de este, el arquitecto Bernardo y el escultor Antonio Raggi —el mejor fruto de la genealogía—, en las coordenadas de una de las variadas sagas de *maestranze comasco-ticinesi* que acapararon los proyectos romanos de manufacturas marmóreas a caballo de los siglos XVI y XVII.²⁶

Y podría ser que el proveedor de los mármoles empleados fuera Stefano Longo si se confirmase la hipótesis de que las dos columnas que el Duque le compró en Roma por 200 ducados tuvieran como destino el mismo proyecto.²⁷ Se trataría del Stefano Longhi documentado por A. Bertolotti, y perteneciente a la saga de los Longhi da Viggiù. En cuanto a su actividad profesional, destaca vendiendo materiales para el ornamento de la capilla Caetani de la basilica de Santa Pudenziana de Roma (1585-1599), y trabajando en Roma en las fábricas de San Giovanni in Laterano (1597-1600), la iglesia de San Cesario (1600), la capilla Paolina de Santa Maria Maggiore (1606), la del Palazzo Altemps (1607), y la del cardenal Cusano (1617) en la Chiesa Nuova. Curiosamente, en 1611 consta como propietario de “*omnes domos que eran D. Michelangeli Bonarrote posite in Rione Trevii*”. En su testamento de 1635 pidió ser enterrado en los Santi Apostoli, ante el altar de San Carlos, donde Cesare Malvasia aun vio y transcribió su epitafio.²⁸

En Baena, el edículo proclama con elegancia el altar mayor de la iglesia y el tabernáculo de Minotti: sobre un pedestal con las caras decoradas por relieves con querubines y escudos ducales, una combinación de pilastras y columnas exentas de orden corintio sostiene un entablamiento coronado por jarrones flameantes en la vertical de las pilastras y por un bello frontón curvilíneo, en el centro, en cuyo tímpano sonríe un serafín dorado y policromado. Su composición es, claro, absolutamente romana; sintonizada con las de tantísimos altares decorados con mármoles policromos a caballo de los siglos XVI y XVII, conjugando la austera elegancia de los elementos arquitectónicos, el dorado de los capiteles, el cromatismo de los variados mármoles preciosos —mármol blanco, alabastro *florito antico* ocre y ligeramente rosado, portasanta y *breccia*— con la perfección de la labra.

Messina

Trastocando el orden cronológico de las intervenciones de Minotti, he dejado para el final de esta revisión una hipótesis en negativo sobre el único tabernácu-

²⁵ Bertolotti 1881, I, 223-224; Di Castro 1994, 32.

²⁶ Sobre los Raggi, véase Curzietti 2018.

²⁷ Carmona 2019, 149.

²⁸ Bertolotti 1881, I, 70-71, 221 y 228; 1881, II, 17-18, 20 107 y 110-112. Di Castro 1994, 23. Gori 2016, 126.

²⁴ Archivio Storico Capitolino. A.U. Sez. I, Prot. 1600.

lo documentado que parece no haber llegado a nuestros días, el que pactó con Juan Gaspar Fernández Pacheco (1563-1615), V marqués de Villena, embajador del rey Felipe III en la Urbe (1603-1606) y virrey de Sicilia (1606-1610), una creación contratada en Roma el 22 de junio de 1604 y terminada en 1608.²⁹

Debía tratarse de un tabernáculo tanto o más impresionante que el de Villafranca del Bierzo. Así lo sugerían su coste de 2000 ducados y la descripción aportada por el contrato:

Pº que el dicho tabernaculo sea de largo de 12 palmos y de ancho de siete y medio, y de la manera del dho modelo, todo de rame fino sin madera alguna, y dorado a fuego, adornado de joyas, es a saber, amatista, lapislazuli, agata, diaspro, lasme, con columnas ocho de blanco y negro, y de alabastro cotognino, figuras y otros ornamentos como se puede casi agora ver, querubines, festones, y esto como esta dicho todo de rame sin madera ni hierro y en el primero cuerpo an de yr quatro figuras de rame de grandeça de palmo y medio cada una, y en el 2º cuerpo encima del arquitrave han de yr seis figuras de santos y en el 2º arquitrave han de yr seis Angeles redondos con las insignias que pareciere al sr Marques convenir, y encima de la cúpula por fin ha de yr un remate y sobre el una cruz y en lo que toca a las figuras se ha de guardar la voluntad del d[ic]ho señor Marques, y que las piedras sean de la calidad y especie como arriba con que sean buenas a contento de dho sr Marques.³⁰

Sabemos que se encontraba en manos del orfebre el 21 de diciembre de 1606, ya que entonces lo vio Francisco de Quesada, un agente del marqués en la Urbe cuando este ya estaba en Sicilia.³¹ Después, todo sería silencio a no ser por el dato trascendental aportado por una carta de 30 de junio de 1618 dirigida a don Pedro de Toledo por su agente en Roma, Alonso de Torres, informándole de sus gestiones para enviar a Villafranca el sagrario que Minotti había estado elaborando desde 1616, e indicándole que el autor la acompañaría para montarla, siempre que “se le dé recaudo y consejo para el viaje y un tanto al mes mientras estará fuera de Roma que así lo hizo el Marqués de Villena quando fue a Sicilia con otra que le hizo”.³²

Con este dato, las pesquisas para localizarla me han conducido a las antiguas fotografías del espléndido tabernáculo que durante siglos presidió el altar mayor de la iglesia del convento de carmelitas de San Paolo de Messina, tomadas por Mauro Ledru [Fig. 8], del que se sabe, solo, que en 1636 este «*ricchissimo Tabernacolo lavorato in Roma di delicta, et artificiosa manifattura commesso di pretiose pietre, et ornato di bellissime statuette d'oro*», fue instalado en el altar mayor por iniciativa de la abadesa Agnese Saccano.³³

Por desgracia, la iglesia fue devastada por el terremoto y el maremoto que asolaron la ciudad en diciembre de 1908. Del tabernáculo solo se salvaron algunos

elementos, puestos a salvo en el Museo Regionale. En total siete figuras doradas de santos, diversas virtudes, dos puertecillas, dos angelitos porta-escudos y un crucifijo, además de algunos fragmentos de la estructura. Un pequeño conjunto de recuerdos que un robo producido durante la Segunda Guerra Mundial redujo a lo que hoy queda de ella en el museo, unas reliquias de su sistema arquitectónico y cuatro imágenes de “San Miguel”, “San Pedro”, la “Fe” y la “Esperanza”.³⁴

Aunque ello no sea descartable, se me antoja har- to complicado que podamos identificar el tabernáculo de San Paolo con la empresa siciliana del de Villena descrita en el contrato del 22 de junio de 1604. A pesar de algunas coincidencias relativas a la tipología, las dimensiones, los materiales empleados y al sistema escultórico, bien reconocibles en las instantáneas previas a su destrucción —sobre todo si al leerlas nos apoyamos en la observación del de Villafranca—, las discrepancias no son pocas.

Por una parte, el “rame fino sin madera alguna y dorado a fuego adornado de joyas a saber amatista, lapislázuli, agata, diaspro, lasme, con columnas de blanco y negro, y de alabastro *cotognino*”, se intuyen en la fotografía y los reencontramos en el altar mayor de la Anunciada. Y lo mismo se puede decir de los complementos escultóricos: la imagen del siciliano señala claramente la presencia de los querubines y festones de “*rame*”; de dos de las “quatro figuras de rame de grandeça de palmo y medio cada uno”, de cuatro de las “seis figuras de santos” ubicadas a la altura del segundo cuerpo, “encima del alquitrave”; y de los “seis ángeles redondos con las insignias que pareciere al señor Marques convenir”, colocados en torno a una cúpula coronada, efectivamente, por “un remate, y sobre el una cruz” —la linterna presente en todas la custodias de Minotti—.

Sin embargo, e incluso admitiendo que el orfebre y su cliente pudieron introducir cambios en lo pactado en el curso de la elaboración, las discrepancias invitan a mantener abierto el interrogante a propósito de su conexión con el marqués de Villena. Así, resulta algo inexplicable que los pactos no mencionasen la presencia de las placas (¿doradas?) con la “Crucifixión”, en el primer piso, y el “Sacrificio de Isaac”, en el segundo, ni la de las figuritas instaladas en las hornacinas que las flanquean; y tampoco de las dos esculturas de virtudes, la “Fe” y la “Esperanza” que sobrevuelan el frontón principal —magníficas y de factura “*madernesca*” según Migliorato—.

Con todo, me parece que el mejor contexto para comprender aquella joya sería el de la trayectoria de Minotti versionando sus invenciones hispánicas puesto que exhibe elementos no mencionados en el documento romano que encontramos en otras de sus obras analizadas aquí: la tipología turriforme de planta octogonal parecida a la de Villafranca; el poderoso frontón que ciñe el portal, capaz de sostener figuritas de forja; el recurso a la protusión de las columnas con sus pedestales y su sector del entablamiento; la conjugación de

²⁹ D’Amelio 2011, 134-139, docs. XXV-XXIX.

³⁰ D’Amelio 2011, doc. XXV.

³¹ AHNOb. Villena C.3, 3/1, f. 121.

³² Bosch 2009, 136.

³³ Samperi 1644, 339-340, citado en Migliorato 2018, 65.

³⁴ Migliorato 2018, 65-67 a quien agradezco la amabilidad de mostrármelas.



Fig. 8. Tabernáculo del altar mayor de la iglesia del convento de San Paolo de Messina. Fotografía: Mauro Ledru (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione).

los áticos policromos encima de cada orden; la cúpula nervada, el aspecto de la linterna creciendo entre volutas. O, en fin, el característico aire de la arquitectura romana a caballo de los siglos XVI y XVII, previo a las primeras experiencias de signo barroco. Una hipótesis harmonizable con la asignación propuesta por Migliorato (“*ignoto fonditore attivo a Roma nel 1636 su modello di Stefano Maderno*”) en su interesantísimo primer estudio de esta pieza formidable. Aunque ahora matizaríamos algo su fecha con un prudente “*prima del 1636*”.³⁵

Declaración de conflicto de intereses: El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Fuentes de financiación: Esta investigación se ha beneficiado de recursos aportados por el proyecto “Reflejos de lo sagrado. El ciclo del retablo en Cataluña...” (PID2020-114339GB-C21), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Declaración de contribución de autoría: Joan Bosch Ballbona: conceptualización, metodología, investigación, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición.

Bibliografía

- Alonso, José Luis. 2011. “Restauración de la custodia del retablo mayor de la Colegiata de San Pedro de Lerma”. Editado por María Suárez-Inclán. En *Memoria final de la restauración del retablo mayor y custodia de la iglesia colegial de S. Pedro. Lerma (Burgos)*, editado por María Suárez-Inclán. Burgos: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- Arias, M^a del Carmen OSC. 1993. “Doña María de Toledo y su obra: la Anunciada siglos XVII-XX”. En *Las Clarisas en España y Portugal, I*, editado por José Martí Mayor y María del Mar Graña Cid, Salamanca: Junta de Castilla y León, pp. 341-378.
- Bertolotti, Antonino. 1881. *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*. Vol. I. Milán: U. Hoepli.
- Bosch B., Joan. 2009. “Retazos del sueño tardo-renacentista de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 121-146.
- Bulgari, Carlo G. 1980. *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*. [Parte Prima. Roma, II]. Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Carmona, Francisco Manuel. 2019. “Huella y presencia flamenca e italiana en los conventos cordoveses de Madres Dominicas”. *Quintana*, 18, 147-166.
- Cervera, Luis. 1981. *La iglesia colegial de San Pedro en Lerma*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal.
- Curzietti, Jacopo. 2018. “Spunti e tracce documentarie per l’arrivo a Roma del nucleo familiare di Antonio Raggi e un’ipotesi sulla sua prima formazione artistica”. En *In corso d’opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell’Arte della Sapienza*, 2, Roma, 151-160.
- D’Amelio, Anna. 2011. *La comunità spagnola a Roma nella seconda metà del XVI secolo*. (Tesi di dottorato). Università di Roma La Sapienza / Universidad de Granada.
- D’Amelio, Anna. 2012. “Il mecenatismo di Juan Fernández Pacheco, marchese di Villena e duca di Escalona, durante la sua ambasciata a Roma 1603-1606”. En *La Corte en Europa: Política y Religión siglos XVI-XVIII*, editado por J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez y G. Versteegen. Madrid: Polifemo, Vol. II, 1197-1226.
- Di Castro, Alberto. 1994. “Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra il Cinquecento e il Seicento”. En *Marmorari e Argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento*, editado por Alberto Di Castro, P. Peccolo y V. Gazzaniga. Roma: Edizioni Quasar, 9-155.
- García C., David. 2016. “Potere e distinzione. I marmi policromi italiani nella Spagna del Seicento”. En *Splendor Marmoris*, editado por Grégoire Exterman y Ariane Varela. Roma: De Luca, 197-218.
- Gori, Laura. 2016. “Due cantieri sul crinale tra Cinquecento e Seicento: la cappella Caetani e la cappella Ruccellai”. En *Splendor Marmoris*, Grégoire Exterman y Ariane Varela, editado por Ariane. Roma: De Luca, 119-135.
- Migliorato Alessandra. 2018. “Un ricchissimo Tabernacolo lavorato in Roma di delicata et artificiosa manifattura”. En *Conversazioni d’arte in Sicilia*, editado por María Guida, Maria Katja y Stefania Lanuzza. Palermo, 64-71.
- Ramírez de Arellano, Rafael. 1904. *Inventario Monumental y artístico de la provincia de Córdoba*, Ms. Biblioteca Virtual del CSIC.
- Sampieri P. 1644. *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio protettrice di Messina*. Messina: Giacomo Matthei.
- Serrano, Felipe. 2016. “Marmi per l’eucarestia. I tabernacoli nell’architettura religiosa spagnola”. En *Splendor Marmoris*, editado por Grégoire Exterman y Ariane Varela. Roma: De Luca, 319-342.

³⁵ Migliorato 2018, 65. Las citas documentales anteriores provienen del contrato publicado por D’Amelio 2011, doc. XXV.