

INICIADAS con la circulación mediterránea de la pintura del gótico internacional y el primer Renacimiento, las relaciones artísticas entre Génova y España recibieron un impulso definitivo gracias a los fuertes vínculos políticos y económicos que desde mediados del siglo XVI unieron a aquella República con la Monarquía Hispánica. La llamada de Felipe II a un nutrido grupo de pintores genoveses para participar en la decoración del monasterio de El Escorial marcó uno de los primeros hitos de un largo flujo de artistas, obras y materiales de procedencia genovesa hacia la Península Ibérica a través de los siglos. Este volumen reúne un conjunto de investigaciones recientes sobre los protagonistas de esta secular conexión de España con Génova y sobre la influencia que aquí tuvieron las obras genovesas o las colecciones de arte italiano traídas a España por genoveses.

Dirigido por PIERO BOCCARDO, JOSÉ LUIS COLOMER y CLARIO DI FABIO



FERNANDO
VILLAVERDE
EDICIONES

FUNDACIÓN CAROLINA
CENTRO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS E IBEROAMERICANOS

OBRA, ARTISTAS Y COLECCIONISTAS

ESPAÑA Y GÉNOVA

OBRA, ARTISTAS
Y COLECCIONISTAS



METÁFORA DE OCCIDENTE

GABRIELLA AIRALDI

EL MEDITERRÁNEO COMO FRONTERA

Cuenta una fuente islámica del siglo XI que «España se parece a Siria por la bondad de su clima y la pureza de su aire; al Yemen por su temperatura constante y agradable; a la India por sus perfumes penetrantes; a Persia por la importancia de sus rentas; a Adén por los productos de su costa». El *Calendario de Córdoba* recuerda que en enero se ponen las estacas a olivos y granados, se podan las viñas y se recolecta la caña de azúcar; en febrero se injertan perales y manzanos, y los gusanos de seda se llevan a «incubar»; en marzo se planta la caña de azúcar y se injerta la higuera; en abril se siembran la albahaca, el arroz y las judías; en mayo se recogen las semillas oleosas; en septiembre y octubre se vendimia y se varea la aceituna, y otras muchas labores más. Palmeras, viñas, granados, almendros y naranjos, caña de azúcar, cereales, algodón y lino crecen en las huertas andaluzas. Se acuña excelente moneda áurea. Oro y plata, hierro, cobre, mercurio, sal gema, galena, y también cristal de roca, lapislázuli, marcasitas, lana y pieles alimentan una artesanía y un comercio centrados sobre todo en la orfebrería, los *tiraz* de Córdoba y Baza, las espadas de Toledo, las fábricas de papel de Játiva, el cuero, la cerámica, el vidrio y los esclavos.

A partir del siglo VIII, los Omeyas lograron que Córdoba fuera la alternativa a Bagdad y a Bizancio. La aparición de los reinos de taifas no aminoró el brillo de Córdoba, Sevilla y Granada, y tampoco supuso un detrimento para una historia que durante algunos siglos ve como el Islam hispánico ilumina con su esplendor cultural a un tenebroso Occidente, aunando en sus ciudades el conjunto de cul-

turas encontradas durante su gran proceso de expansión. Contrapeso de la egipcia Alejandría, opera en las costas españolas el gran arsenal mercantil de Almería; más al norte, los bosques de Tortosa garantizan el funcionamiento de la navegación mediterránea. En esos siglos –como dicen los testimonios de la *Geniza* judía del Viejo Cairo y como en el siglo XIV, exagerando un poco, recuerda también Ibn Khaldūn– era escasa la preparación mercantil de los cristianos, que entonces «no se atrevían a poner a flote ni una tabla». Sin embargo, no faltaban contactos comerciales constantes entre las diferentes orillas del Mediterráneo, con toda seguridad en lo que respecta a Amalfi, y a pesar de que Génova era objeto de crueles y fructíferas correrías.

La España musulmana representa mejor que ningún otro lugar la variedad y la unidad de la conjunción productiva, duradera y sin sobresaltos de las tres culturas que en ella se encontraron: la cristiana, la judía y la musulmana. Éste es el primero y más importante testimonio de la gran deuda cultural de Occidente con la península Ibérica, puerta del mundo para una Europa que, en aquel entonces, no era más que una «pequeña península de Eurasia». Ello invita a moderar, o incluso a eliminar, el triunfalismo de los que –empezando por los genoveses de la época– consideran sobre todo que las expediciones de los cruzados constituyen la clave de lectura de un eventual «renacimiento» surgido entre los siglos XI y XII, cuando Génova logra repeler por fin las destructivas razias que sufrió a lo largo del siglo X.

Por otro lado, en la «otra» España, donde permanecen y crecen fuerzas cristianas residuales, las leyendas sagradas y las antiguas me-

PINTURA, ORFEBRERÍA Y MERCADO Suntuario

entre Génova y España en los siglos XII-XIV

CLARIO DI FABIO

«HISTORIAE» PINTADAS EN LA CATEDRAL DE GÉNOVA: LA TOMA DE MENORCA, ALMERÍA Y TORTOSA

La reconquista del Mediterráneo es un aspecto no secundario de la fase de expansión que el Occidente cristiano conoce en los siglos XI y XII. La búsqueda de identidad y autonomía por parte de las ciudades –y en primer lugar de las favorecidas por su situación costera– se manifestó entonces en formas variadas y originales. En Génova, precisamente en esos decenios, este «proceso de autoconciencia» se hizo evidente en formas y ámbitos diversos, integrados desde el punto de vista cultural y coherentes desde el ideológico. Episodios y documentos de relieve fueron la construcción de las nuevas murallas urbanas (1155-1158), los contemporáneos epígrafes conmemorativos que decoran sus puertas principales y la redacción de *Annales* oficiales del Ayuntamiento (fig. 1) –una «historia de Estado», redactada por representantes del bloque histórico dirigente, acreditada como auténtica por el poder político del que emanaba– y de otras obras de historia dedicadas a eventos específicos, considerados de particular significado por la comunidad ciudadana.

Entra también en este mismo contexto la realización para el que es el edificio colectivo por excelencia del Comune genovés, la catedral de San Lorenzo, de un ciclo de pinturas murales, realizadas por encargo público, que atestiguan sin equívocos este designio estratégico y aspiran a sublimar en imágenes el nexo que en el siglo XII enlaza una Génova codiciosa de consolidar y extender su control sobre el Mediterráneo occidental con una España cristiana encaminada desde hacía tiempo a la Reconquista territorial en per-

juicio de los potentados árabes, magníficos y pujantes en los siglos precedentes.

De este ciclo decorativo (figs. 2-3) sobreviven solo dos fragmentos –ni siquiera contiguos, porque ya a principios del siglo XIV fue desfigurado por la apertura de una gran ventana festoneada– que, después de las restauraciones y limpiezas hechas a finales del XIX, aparecen rodeados por la pared de piedra viva¹.

En lo alto de la porción pintada al fresco corre otra franja blanca en la que, en letras mayúsculas trazadas en negro dentro de dos finas rayas tomadas como guía, se lee un epígrafe de doble función conmemorativa y narrativa. Subsanadas las lagunas, se lee en él (arriba): «[IN VIGI]LIA S(AN)C(T)I SILVESTRI CAPTA EST TO[RTOSA] [TEMPORE SYR?]I EP[ISC?]O[PI]» y (abajo): «[IN CONSVLATV WILLIELMI BVRRONIS ANSALDI MALLONIS OGLERII VENTI HENRICI GVERCII LANFRANCI PEVERIS ET IORDA]NI DE PORTA»; luego, sobre el mismo renglón, después de un espacio blanco, otro fragmento – «[...]IVM O» – demasiado breve para permitir completarlo².

La inscripción precisa pues el asunto de los frescos bajo ella, identificándolos como narración figurada de la conquista de la ciudad de Tortosa (pero –como se dirá– también de Menorca y Almería), ocurrida precisamente en la fiesta de san Silvestre, el día 31 de diciembre de 1148, o sea en el tiempo en el que, entre los seis cónsules del Ayuntamiento de Génova en el cargo durante ese año, se encontraba también el Giordano della Porta mencionado en el epígrafe³.

Bajo la franja inscrita hay una banda bicolor más estrecha, roja oscura arriba y amarilla ocre abajo, que está separada por un delgado filo blanco de otra cinta en la que se advierten, desde la izquier-

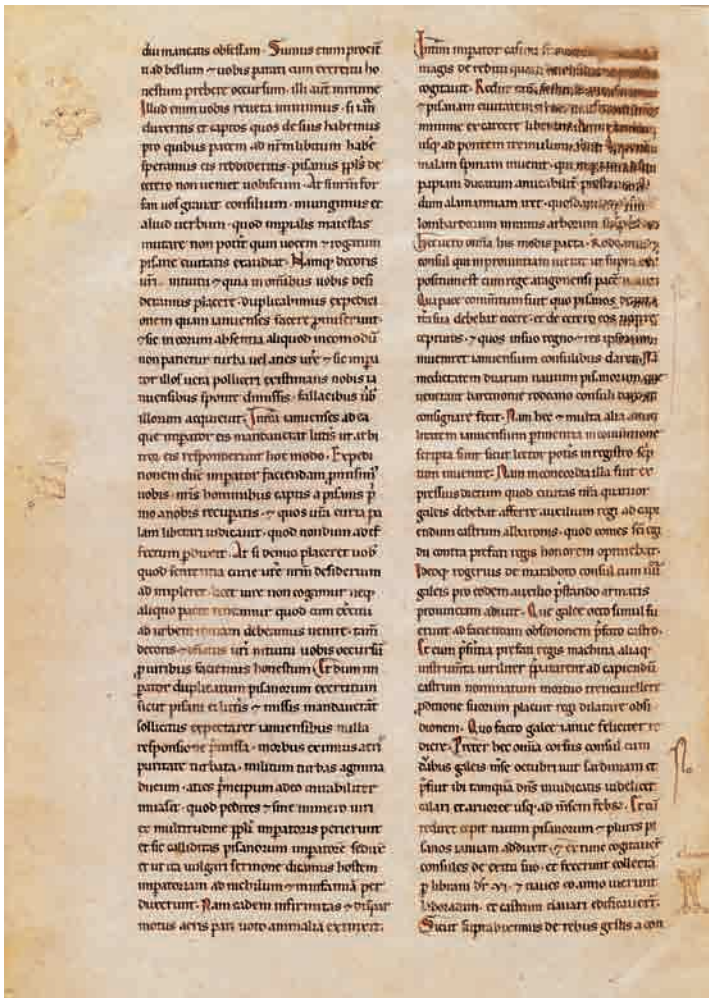


2. PINTOR GENOVÉS, h. 1149-1152. *Fresco fragmentario con la toma de Menorca, Tortosa y Almería*. Génova, catedral.

da, siempre sobre fondo azul, la grupa de un animal, un meandro, una hidra pluricéfala de cola serpentiforme, y luego, sobre fondo rojo oscuro, un hombre de perfil en el acto de extender una lanza, quizá hacia el monstruo que está cerca de él. Abajo, aparecen de nuevo en sucesión inversa el filo blanco y la banda bicolor, amarilla arriba y roja abajo. Finalmente, dos fragmentos de recuadros, de mayores dimensiones: en el de la izquierda, sobre fondo azul, se ven las cabezas de dos soldados con yelmos; en el de la derecha, en campo ocre, destacan cuatro lanzas. Éstas son las imágenes vistas en el fragmento mayor. En el derecho, menor, se vuelve a encontrar la misma articulación decorativa, en los mismos tonos de color, un fragmento de meandro y, sobre campo azul, dos patas, resto de una figura de animal, quizá un león (o un monstruo) que pasa hacia la izquierda.

Miseros restos, aunque interesantes, de composiciones más vastas que ocuparon un puesto notable en la imagería colectiva de

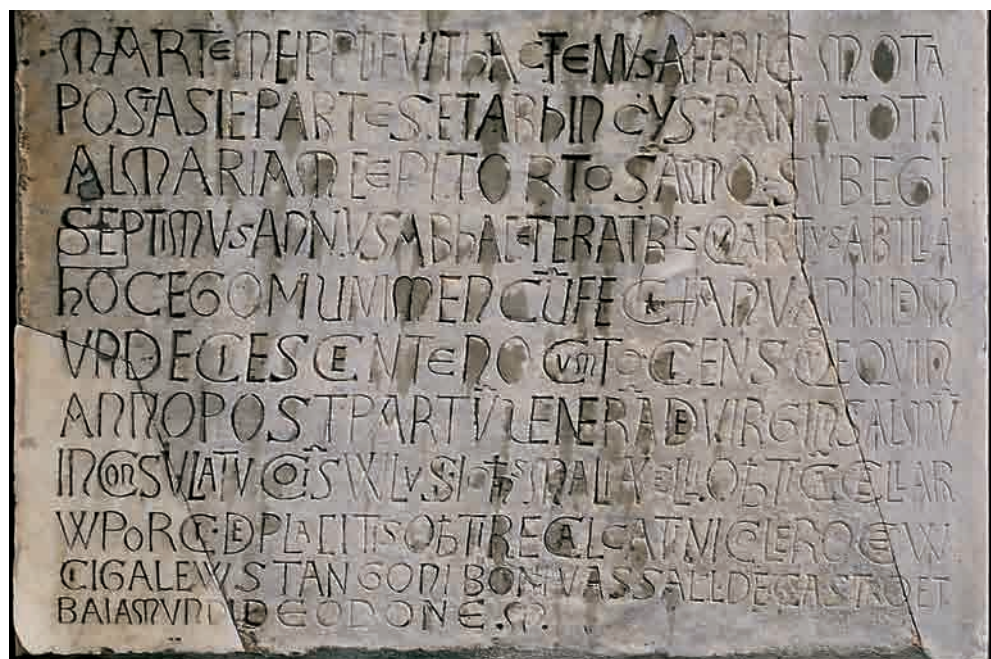
los ciudadanos genoveses del Medievo, cuyo asunto⁴ era la toma de tres posesiones árabes de España, Menorca, Almería y Tortosa, donde estaban los tres mayores puertos de Al-Andalus. Las conquistas tuvieron lugar en 1146, 1147 y 1148, respectivamente, por parte de las fuerzas de una coalición de la que los genoveses, con su flota, eran componente esencial, junto a las fuerzas del rey de Castilla y León y de los condes de Barcelona y Montpellier, a la que se añadieron también, para la toma de Tortosa, caballeros ingleses, templarios y marineros ingleses, franceses y flamencos. Si no directamente, con certeza de forma indirecta, la campaña se había puesto bajo los buenos auspicios de Bernardo de Claraval y el papa Eugenio III, que precisamente en 1147 había bendecido los ataques contra la España musulmana con la bula *Divina dispensatione* y había garantizado a los participantes las indulgencias reservadas a los cruzados de Tierra Santa⁵. Acontecimientos celebrados por los contemporáneos, y de modo particular por el analista Caffaro (que fue uno



4. CAFFARO, *Annales genuenses*, f. 75v. París, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 10136.

con los del año siguiente, Rubaldo Bisaccia, Guglielmo di Negro, Guglielmo Pelle, Oberto Spinola, Guglielmo Vento y precisamente Caffaro di Caschifellone, el historiador e ideólogo de la expedición contra Al-Andalus, al cual agradaría hacer resaltar en todo caso, si no precisamente su encargo directo, al menos la redacción del programa iconográfico de los frescos. Y ello daría cuenta de su estructuración narrativa: no sólo exaltación y celebración, sino recuerdo, relato, historia que, pintada en las paredes de la «iglesia cívica», se hace —como sus *Annales*— oficial y auténtica. En su dimensión pública, monumental e histórica, estas representaciones no eran simples *imagines* sino verdaderas *historiae*, porque no exaltaban y conmemoraban un evento por medio de la pura presentación, sino por los mucho más comprometedores y hábiles de la representación y la narración. Son un documento típico de la época, testimonio del apremio irrefrenable de la pasión por el relato que marca, durante todo el siglo XII, la cultura figurativa de la Italia románica y, aunque su estado impida objetivamente un análisis de nexos y analogías estilísticas, parece legítimo relacionarlos, al menos idealmente si ya no es posible hacerlo estilísticamente, con ese filón pictórico occitano de asunto «cruzado» (recuérdese que el papa Eugenio III, siguiendo a Bernardo de Claraval, había bendecido como Cruzadas las expediciones contra el Oriente y el Occidente musulmanes) del que quedan documentos importantes en todos los territorios francos —*Outremer* incluido—, en el que emerge aguda la percepción del valor ideal de la Reconquista. Un conflicto cuyas motivaciones habían sido bastante concretas (la conquista de Almería había eliminado de hecho un puerto que competía con Génova en el cuadrante occidental del Mediterráneo), que era narrado de forma histórica, es decir secuencial, en los recuadros principales y que, en las escenas

5. Epigrafe conmemorativo de la toma de Almería y Tortosa. Génova, Porta Soprana di Sant'Andrea.



de lucha entre hombres y monstruos intercaladas en los meandros, se transfiguraba y trasponía al nivel de alegoría moral, leído como episodio particular de la lucha escatológica entre el Bien (la Cristiandad) y el Mal (el Islam).

No es ciertamente una casualidad si, entre 1307 y 1312, estas monumentales inscripciones pintadas fueron tomadas como ejemplo por las de mármol que, en las paredes de la nave central —recién reconstruida tras el incendio de 1297—, narran todavía hoy, con expresiones sacadas de las obras de Jacobo de la Vorágine, las vicisitudes y los protagonistas de los orígenes de la ciudad: mitos esta vez, no historias, pero acreditadas —como Francesco Petrarca puso de relieve en 1358— en los «monumentos públicos»⁹.

El botín obtenido en esas expediciones fue grande, y a Génova fueron llevados como *spolia* triunfales objetos de toda dimensión y precio: desde las puertas de bronce de la mezquita principal de Almería, colocadas en la iglesia de San Giorgio —precisamente en la que se guardaba el *vexillum Sancti Georgii*, la enseña militar del Comune, de la que desaparecieron antes de 1522—, a una gran lámpara, también de bronce, con letras árabes colgadas de cadenas, que fue consagrada al patrono cívico, san Juan Bautista y que permaneció en su capilla de la catedral hasta 1693. Pero hubo también quien, como el posadero Raimondo Pictenado, de ese botín de Almería (cuyas ganancias quizá había invertido en el negocio) no pudo dejar en 1158 a sus herederos más que una *scutella picta*¹⁰. No atestiguado por documentos, pero más que probable es que, precisamente en esa ocasión, llegaran también a la ciudad algunos grandes bronce exentos, por ejemplo figuras de animales similares al *Grifo* de la catedral de Pisa (Pisa, Museo dell'Opera del Duomo; fig. 6), que pudieron ser modelos para los fundidores genoveses de la generación siguiente, como revela la copia de mármol de principios del siglo XIV (Génova, Museo di Sant'Agostino; fig. 7) del *Grifo* de bronce, emblema cívico, realizado en 1226 para la catedral de Génova por un *magister* Oberto que denuncia claramente la dependencia formal y técnica de modelos difundidos en el Egipto fatimí y el mundo islámico de España.

ARTÍFICES, COMERCIANTES DE JOYAS Y ORFEBRERÍA GENOVESES EN ARAGÓN Y MALLORCA EN LOS SIGLOS XIII Y XIV

A febrero de 1248 se remonta el primer estatuto de la corporación genovesa de los «artesanos de oro y plata», es decir de los orfebres y plateros, que fue aprobado por diecisiete firmantes; en 1476, el número de miembros había ascendido a 108 artífices¹¹; un número notable que señala el aumento exponencial de la actividad productiva de los talleres de la ciudad. Hasta hace un decenio se podía imaginar o sospechar que, entre estas dos fechas, obras acabadas (o partes separadas, vendidas como tales y destinadas a ser montadas des-



6. Manufactura islámica de España, siglos XI-XII, *Grifo*, bronce. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo.

pués¹²) elaboradas aquí pudieran ser producidas para la exportación y que artífices singulares pudieran ser buscados en el extranjero, pero no había pruebas objetivas. En particular, el área hispánica seguía siendo un campo por roturar. Recientes indagaciones, si no han colmado las lagunas, han abierto, sin embargo, interesantes pistas de investigación y profundización. En particular, se ha revelado fructífera la catalano-aragonesa-mallorquina.

En el reino de Aragón está documentada ya desde la mitad del siglo XIII la presencia de orfebres y comerciantes de bienes suntuarios genoveses, obviamente como caso particular de un fenómeno más vasto, que ve una amplia y variada presencia de artistas italianos de las más diversas procedencias en esos territorios¹³. Un área pródiga en relaciones italianas, europeas y mediterráneas, de la que,

LA ESCULTURA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción

FAUSTA FRANCHINI GUELFÍ

En 1671 la Nación Genovesa de Cádiz ponía esta inscripción en el arquitrabe de una suntuosa capilla de mármol, apenas terminada, de la catedral de Santa Cruz: «Esta capilla es propia de la Nación Genovesa. Reedificose con este retablo de jaspes y alabastro año de 1671». El esplendor de este conjunto venía a acrecentar el prestigio de la poderosa comunidad de comerciantes y banqueros genoveses que operaba en la ciudad, como atestigua la admiración de los contemporáneos. En su *Emporio del orbe. Cádiz ilustrada*, fray Jerónimo de la Concepción describía en efecto no muchos años después el «retablo todo de finissimos jaspes de varios colores, tan vistoso y de tanto precio, que dificulto tenga segundo»¹. La monumental arquitectura de mármoles policromos (fig. 1) recoge el típico modelo del altar genovés de la primera mitad del siglo XVII en el frontal rectangular con incrustaciones de mármoles blancos, rojos y verdes Polcevera, decorado de hermas angélicos, y en el doble tímpano clasicista sostenido por cuatro majestuosas columnas salomónicas en precioso mármol Portoro; dos columnas idénticas están situadas en las dos esquinas de la capilla. En nichos a los lados del altar y en las paredes laterales, también recubiertas de paramentos de mármol, estaban colocadas las estatuas de mármol blanco de los cuatro protectores de Génova, san Juan Bautista, san Jorge, san Lorenzo y san Bernardo²; en el tímpano se sitúa el Padre Eterno flanqueado por ángeles; en el nicho sobre las gradas para los candelabros está colocada una Virgen con el Niño, de mármol, representada según la iconografía de la *Madonna Regina di Genova* codificada por la República en 1637. Instituida desde la segunda mitad del siglo XV, la capilla renovada venía así a reafirmar la relevancia de la Na-

ción en el ámbito de la vida social y económica de la ciudad, con una precisa referencia a la nueva «realeza» de la República y a la victoriosa defensa de la invasión saboyana en la figura de san Bernardo, cuarto protector de Génova a partir de 1625³. Se necesitaron casi veinte años para llevar a término el trabajo que, decidido en 1651 por la Nación⁴, fue confiado a dos escultores genoveses de origen lombardo, los primos Tomaso y Gio. Tomaso Orsolino, unidos en sociedad desde 1646. Cuando en 1666 se disolvió por acta notarial, los dos escultores se preocuparon de regular la continuación de la «capilla comenzada por la Nación de Genoveses de Cádiz» y las respectivas compensaciones⁵. La elección de los Orsolino para esta obra de tanto empeño se debía tanto a la fama consolidada de esta familia de escultores, que administraba buena parte de la producción de la escultura de mármol en Génova, como a una relación ya contrastada con los comitentes gaditanos⁶. El éxito de la capilla de los genoveses de Cádiz condicionó otras obras realizadas posteriormente: en 1673 el cabildo de la catedral confiaba a los escultores de Carrara Andrea Andreoli y Stefano Frugoni el portal mayor de la iglesia, con seis estatuas de mármol que habrían debido ser de la misma calidad que las de la capilla de la Nación⁷. Un documento hasta ahora inédito atestigua que en el último decenio del siglo XVII las estatuas de mármol de la capilla de los genoveses fueron decoradas con una policromía enriquecida de doraduras, de la cual aún son visibles las huellas, según el gusto español de los retablos de madera policromada⁸.

Si los comitentes genoveses tuvieron un papel importante, como en este caso, hasta el final del siglo XVIII, los encargos españoles pa-



1. TOMASO y GIO. TOMASO ORSOLINO, *Capilla de la Nación Genovesa*. Cádiz, catedral de Santa Cruz.



2. LEONARDO MIRANO, *Virgen con el Niño*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

recen aún más relevantes, como prueba la documentación hasta ahora aparecida, a la que desgraciadamente no siempre corresponde el hallazgo de las obras, dispersas o destruidas. Se trata de adornos de mármoles policromos para iglesias y palacios, como los cuatro valiosos *buffetti* (bargueños) de alabastro negro listados de mármol blanco enviados a Madrid en 1649 por Tomaso y Giovanni Battista Orsolino y las dos mil *amandole* (losas en forma de rombo) de mármoles blanco y negro para un gran pavimento, enviadas a España en 1656 por Tomaso Orsolino⁹; retratos en mármol blanco de Carrara para las capillas funerarias de familias aristocráticas, como las bellas figuras orantes de don Pedro Fernández del Campo, I marqués de Mejorada, y de su mujer, instaladas después de 1671 en la destruida iglesia de los Agustinos Recoletos de Madrid y actualmente en el Museo Arqueológico Nacional¹⁰; imágenes sacras como la espléndida *Virgen con el Niño* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid¹¹ (fig. 2), fechable en el tercer decenio del siglo XVII y atribuible al lombardo Leonardo Mirano, formado en el taller genovés de los Carlone y activo en Génova hasta su muerte en 1637¹². Mientras esta *Virgen* presenta los caracteres típicos de la escultura

genovesa de la primera mitad del siglo XVII en el planteamiento clasicista, la elaboración de las nítidas superficies y el cuidado drapeado, las dos estatuas de los marqueses de Mejorada tienen características muy distintas; éstas de hecho fueron realizadas en Génova sobre la base de dos bocetos del pintor español Juan Carreño de Miranda que seguían precisas disposiciones del comitente¹³. Veremos también en seguida que los escultores genoveses siempre habían sabido satisfacer las exigencias de los comitentes españoles, adecuándose a sus peticiones tanto en la elección de los materiales como en las soluciones figurativas.

Las actas notariales, estipuladas en Génova, ponen en primer plano la figura del intermediario, con frecuencia un aristócrata genovés en relaciones comerciales o financieras con los comitentes españoles, que se ocupa de comunicar al escultor el encargo, de firmar el contrato, de pagar los anticipos y el saldo, de controlar la ejecución de la obra y finalmente de expedirla a España, como Giovanni Battista Centurione que en 1644 declara «haber dado orden» a Tomaso Orsolino de ejecutar «estatuas y trabajos de mármol para mandar a España»¹⁴. La expedición suponía complejas operaciones

cos del relieve y en la teatralidad de la sacra representación. Carentes por ahora de atribución están en cambio las estatuas de mármol de la *Fe* y la *Caridad* del Hospital de la Caridad de Sevilla, llegadas de Génova en 1682 y obra de un escultor genovés también participe de la nueva cultura figurativa³⁷, y la bellísima *Virgen del Rosario* de mármol blanco de la cripta de la catedral nueva de Cádiz, ciertamente realizada por un artista genovés profundamente influido por el lenguaje de Puget.

Los comitentes españoles se revelan, pues, bastantes sensibles a las transformaciones del lenguaje y el gusto verificados en estos años en Génova, y dispuestos a recibir sus novedades, confiando en cargos a algunos de los artistas más innovadores. Lo demuestran las numerosas obras ejecutadas para España por Jacopo Antonio Ponsonelli, escultor de Carrara que en el taller genovés del maestro Filippo Parodi había madurado su personal y refinada elaboración de la elocuencia teatral de Bernini y la gracia pictórica del Puget «genovés»³⁸. Don Antonio Pontons, canónigo de la catedral de Valencia y refinado coleccionista y mecenas, que conoció personalmente a Ponsonelli y visitó su taller en una estancia suya en Génova, le encargó la ejecución de las dos grandes estatuas de *San Luis Beltrán* y *Santo Tomás de Villanueva*, llegadas a Valencia en 1693 y colocadas en el puente de san José (actualmente puente de la Trinidad), y del púlpito de mármoles policromos para la iglesia de los Santos Juanes (San Juan del Mercado), firmado por el artista y fechado en 1702³⁹. Pero las obras más interesantes de Ponsonelli en Valencia son las estatuas de mármol esculpidas en el último decenio del XVII para el «huerto de Pontons», el espléndido jardín a la genovesa que el canónigo había hecho disponer alrededor de su villa de Patraix, en las cercanías de la ciudad. La ornamentación marmórea de los jardines como lugares de «delicias» alegrados por la representación de divinidades mitológicas desarrollaba, como ya se ha visto, un discurso de prestigio; en este caso, la admiración del comitente por los jardines de las villas genovesas estimuló la realización de un proyecto decorativo cuya belleza y novedad exaltaron los contemporáneos. En el centro de una gran fuente, un espléndido *Tritón* levantaba su surtidor soplando en una caracola (fig. 6); junto al *Tritón*, habían sido realizadas también por Ponsonelli la *Vénus* y el *Neptuno*, mientras parecían obra del taller el *Apolo*, la *Diana* y el *Invierno*. Las estatuas están colocadas actualmente en los jardines públicos de la Glorieta, el Parterre y los Viveros⁴⁰.

También han sido atribuidas recientemente a Ponsonelli las ocho estatuas de mármol de santos realizadas en Génova en 1692 para la capilla de don Pedro Cayetano Fernández del Campo, II marqués de Mejorada, en Mejorada del Campo (Madrid)⁴¹. Como las divinidades mitológicas de Patraix, también en este caso las esculturas parecen esculpidas por diversos artistas, práctica usual cuando el trabajo tenía que ser realizado en poco tiempo. Se quedó en cambio en el papel el proyecto de un suntuoso retablo que el



6. JACOPO ANTONIO PONSONELLI, *Tritón*. Valencia, jardines de la Glorieta.

marqués de Mejorada había encargado en 1691 al escultor genovés Francesco Aprile para el presbiterio de la iglesia de Mejorada del Campo, con columnas de precioso mármol negro Portoro, friso de rojo mezclado de Francia y otros mármoles típicos de la policromía genovesa como el blanco de Carrara, el *bardiglio*, el alabastro de Sestri y el verde Polcevera; en el ámbito de la estructura arquitectónica estaba prevista una estatua de la *Asunción entre ángeles y santos*. Pero la repentina muerte de Aprile anuló el proyecto⁴².



9. FRANCESCO MARIA SCHIAFFINO, *Aparición de Cristo con la cruz a santa Catalina Fieschi*. Cádiz, sala capitular de la Catedral Nueva.

refinados capiteles corintios sostienen un balcón coronado por un gran tímpano cimbrado que enmarca un movido relieve de la Eucaristía en gloria entre ángeles. En 1692, en efecto, el Santísimo, llevado en procesión por el obispo el día del Corpus Christi, había encontrado en este palacio refugio de un repentino y violento aguacero. Don Diego de Barrios quiso solemnizar el suceso colocando la imagen del divino huésped en la «gran portada de mármol» llegada de Génova «en memoria de aquel tan particular favor que le hizo su Divina Majestad de visitarle su casa»⁴⁶. El enriquecimiento decorativo de este palacio, decidido tras un suceso excepcional, se sitúa en el ámbito de la renovación de la imagen de la ciudad, producida por un notable incremento de la prosperidad económica y los intercambios comerciales posteriores al traslado, entre 1680 y



10. FRANCESCO MARIA SCHIAFFINO y colaboradores, *Capilla del conde de las Cinco Torres*, detalle. Cádiz, iglesia de San Felipe Neri.

1717, de la Casa de Contratación de Sevilla a Cádiz: el puerto gaditano se convierte en terminal de la flota de las Indias y conquista el monopolio del comercio con las colonias americanas. Ampliación urbanística, incremento demográfico y aumento de la presencia de operadores extranjeros (entre los que los genoveses eran los más numerosos) cambiaron el rostro de la ciudad⁴⁷, que fray Diego González en su poema dieciochesco *Cádiz Transformado* equiparaba a Génova: «Miraba yo de Cádiz la belleza/ [...] / juzgándole de Génova traslado»⁴⁸.

En 1722 se ponía la primera piedra de la nueva y grandiosa catedral; por decreto de Felipe V, el Consulado de Indias fue el principal financiador de la construcción, con un porcentaje sobre todas las mercancías procedentes de la colonia. La primera capilla abierta al culto en 1755, dedicada a la Asunción, tiene un escenográfico altar de mármoles policromos de procedencia genovesa, muy probable-