

Les *Històries de Tobies* d'Andrea Vaccaro: de Nàpols al Museu Nacional d'Art de Catalunya

Ida Mauro i Anna K. Tuck-Scala

Find similar papers at core.ac.uk

provided by Diposit

Paraules clau

Andrea Vaccaro, Tobies, Pedro Antonio de Aragón, Josep Estruch i Cumella, pintura napolitana

Resum

Aquest article intenta reconstruir la història de quatre pintures de l'artista napolità Andrea Vaccaro, actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya, i originàriament part d'una sèrie de 12 peces dedicada a les històries bíbliques de *Tobies*, propietat del virrei de Nàpols Pedro Antonio de Aragón.

L'anàlisi de les obres i del context de la seva comissió –a la llum d'estudis recents– permet corregir-ne la datació i comprendre la importància de les quatre peces de Vaccaro del MNAC, en el marc de la circulació d'obres d'art entre el Regne de Nàpols i la península Ibèrica al llarg del segle XVII.

Palabras clave

Andrea Vaccaro, Tobías, Pedro Antonio de Aragón, Josep Estruch i Cumella, pintura napolitana

Resumen

Este artículo intenta reconstruir la historia de cuatro pinturas del artista napolitano Andrea Vaccaro, actualmente en el Museo Nacional d'Art de Catalunya, y originariamente parte de una serie de 12 piezas dedicada a las historias bíblicas de *Tobías*, propiedad del virrey de Nápoles Pedro Antonio de Aragón.

El análisis de las obras y del contexto de su comisión –a la luz de recientes estudios– permite corregir su datación y comprender la importancia de las cuatro piezas de Vaccaro del MNAC, en el marco de la circulación de obras de arte entre el Reino de Nápoles y la península Ibérica a lo largo del siglo XVII.

Keywords

Andrea Vaccaro, Tobias, Pedro Antonio de Aragón, Josep Estruch i Cumella, Neapolitan painting

Abstract

This article reconstructs the history of four paintings by the Neapolitan painter Andrea Vaccaro (1604-1670), currently in the Museo Nacional d'Art de Catalunya. These masterpieces were originally part of a larger series of twelve works (in the collection of the Viceroy Pedro Antonio de Aragón), all depicting the Old Testament story of Tobias.

The analysis of the four Tobias paintings by Vaccaro in the MNAC and the circumstances of their commission (in light of recent studies) enables us to establish their correct date, and to understand their importance in relation to other works of art which circulated between the kingdom of Naples and Spain in the seventeenth century.

La adquisición de obras de arte napolitano por parte de la corte española de los virreyes de Nápoles es un fenómeno evidenciado por muchos estudios y confirmado por las fuentes de la época.¹ Este artículo pretende seguir la pista de unas piezas salidas de Nápoles con la colección reunida a lo largo de su estancia italiana por Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles de 1666 a 1672, y llegadas en 1904 a las salas del Museu Nacional d'Art de Catalunya, donde constituyen uno de los grupos más numerosos de lienzos de un mismo artista extranjero en el ámbito del Renacimiento y barroco.

Se trata de cuatro pinturas al óleo del artista napolitano Andrea Vaccaro (Nápoles, 1604-1670) con historias de la vida de Tobías: *Encuentro de Tobías con el arcángel Rafael* (firmado con el monograma «AV» del artista; MNAC/MAC 24177), *Tobías y el pez* (MNAC/MAC 11522), *Bendición de Ragüel a su hija Sara antes de partir de Ecbátana con Tobías* (MNAC/MAC 11523) y *Tobías cura la ceguera de su padre* (MNAC/MAC 11541) (fig. 1-4). Con la ayuda de algunas publicaciones recientes de nuevos documentos, en las páginas siguientes se argumentará que la datación comúnmente aceptada de hacia 1640 tiene que ser replanteada y que, en relación con nuevas informaciones sobre la existencia de otros cuadros de la serie, se tendrán que tomar en consideración las circunstancias e implicaciones de las obras como conjunto. Empezando por los cuadros del MNAC como punto focal, es nuestra intención ofrecer sugerencias para posibles investigaciones futuras. Este artículo presenta los resultados de una investigación todavía en curso y deja abiertas muchas cuestiones.

Restaurados con ocasión de la exposición *L'època dels genis* (Girona/Barcelona, 1987-1988),² los cuatro cuadros son uno de los grupos de lienzos de Vaccaro en mejor estado de conservación y destacan por las grandes dimensiones (196 x 261 cm), por las figuras de una gracia y belleza ideal y por el uso de sutiles sombras de un azul brillante. Los paisajes descritos minuciosamente y las arquitecturas clásicas se combinan armoniosamente con las escenas orquestadas con atención en primer plano. Figuras prominentes con miradas intensas, gestos llenos de significado y poses expresivas protagonizan la historia y guían con fluidez la mirada del espectador de una escena a la otra, en la contemplación de algunos momentos clave del Libro de Tobías del Antiguo Testamento.

Como el tema escogido para estas piezas será un aspecto importante al relacionarlas con su primer propietario, vale la pena detenernos en las diferentes historias representadas. El padre de Tobías, Tobit, ciego y reducido a la miseria, pide a su hijo que vaya a buscar a Rages un dinero que le debían. Tobías obedece pero no sabe cómo llegar hasta allí hasta que encuentra un guía, el arcángel Rafael, que se presenta bajo la vestimenta del mortal Azarías. En el *Encuentro de Tobías con el arcángel Rafael* (fig. 1), Vaccaro representa el momento en que Tobías pregunta a



Fig. 1. *Trobada de Tobies amb l'arcàngel Rafael* / *Encuentro de Tobías con el arcángel Rafael* (MNAC/MAC 24177).

Rafael cómo llegar a su destino y el ángel le indica el camino. Como la mayoría de los artistas que representaron esta historia, Vaccaro se separa de la versión del Libro de Tobías y pinta Rafael como un ángel y no como el humano Azarías. *Tobías y el pez* (fig. 2) muestra el famoso milagro ocurrido a lo largo del viaje hacia Rages, en la orilla del río Tigris. Tobías se acercó al agua para lavarse los pies y de golpe «un pez saltó del agua y se lo quería comer; el chico se puso a gritar, y el ángel le dijo: “Cógelo, y a ver si lo dominas.” El chico lo atrapó y lo sacó a tierra».³ El ángel recomendó a Tobías sacar la bilis, el corazón y el hígado del pez, porque estas partes le tendrían que ser útiles para curar. Algunos momentos después, el ángel habló a Tobías de su prima, Sara, y le dijo que podría ser una buena esposa para él, aunque estaba perseguida por un demonio que había causado la muerte de sus siete maridos anteriores, todos difuntos en la primera noche de bodas. Tobías y Rafael deciden ir a alojarse en casa de la familia de Sara, y Tobías escucha el consejo del ángel de casarse con ella, a pesar de la preocupación de su familia y de la propia Sara por la maldición. Tal como había predicho el ángel, el demonio se fue mientras el hígado y el corazón del pez quemaban y la nueva pareja rezaba en su dormitorio. Después de catorce días de celebraciones, Rafael recordó a Tobías que todavía tenían que cumplir la misión encomendada por su padre. Ragüel, el padre de Sara, intentó convencer a la pareja de que se quedara, pero al final dio su bendición a la hija para que se fuera a vivir con la familia de Tobías. Ésta es la escena representada en la *Bendición de Ragüel a su hija Sara antes de partir de Ecbátana con Tobías* (fig. 3). Una vez en casa, donde los padres le esperaban angustiados por su ausencia, Tobías siguió una vez más las instruccio-

L'adquisició d'obres d'art napolità per part de la cort espanyola dels virreis de Nàpols és un fenomen evidenciat per molts estudis i confirmat per les fonts de l'època.¹ Aquest article pretén seguir la pista d'unes peces sortides de Nàpols amb la col·lecció reunida al llarg de la seva estada italiana per Pedro Antonio de Aragón, virrei de Nàpols de 1666 a 1672, i arribades el 1904 a les sales del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on constitueixen un dels grups més nombrosos de llenços d'un mateix artista estranger en l'àmbit del Renaixement i barroc.

Es tracta de quatre pintures a l'oli de l'artista napolità Andrea Vaccaro (Nàpols, 1604-1670) amb històries de la vida de Tobies: *Trobada de Tobies amb l'arcàngel Rafael* (signat amb el monograma «AV» de l'artista; MNAC/MAC 24177), *Tobies i el peix* (MNAC/MAC 11522), *Benedicció de Ragüel a la seva filla Sara abans de partir d'Ecbàtana amb Tobies* (MNAC/MAC 11523) i *Tobies cura la ceguesa del seu pare* (MNAC/MAC 11541) (fig. 1-4). Amb l'ajut d'algunes publicacions recents de nous documents, a les pàgines següents s'argumentarà que la datació comunament acceptada dels voltants de 1640 ha de ser replantejada i que, en relació amb noves informacions sobre l'existència d'altres quadres de la sèrie, s'hauran de prendre en consideració les circumstàncies i implicacions de les obres com a conjunt. Començant amb els quadres del MNAC com a punt focal, és la nostra intenció oferir suggeriments per a possibles recerques futures. Aquest article presenta els resultats d'una recerca encara en curs i deixa obertes moltes qüestions.

Restaurats en ocasió de l'exposició *L'Època dels Genis* (Girona-Barcelona, 1987-1988),² els quatre quadres són un dels grups de llenços de Vaccaro en millor estat de conservació i destaquen per les grans dimensions (196 x 261 cm), per les figures d'una gràcia i bellesa ideal i per l'ús de subtils ombres d'un blau brillant. Els paisatges descrits minuciosament i les arquitectures clàssiques es combinen harmoniosament amb les escenes orquestrades amb atenció en el primer pla. Figures prominents amb mirades intenses, gestos plens de significat i posats expressius protagonitzen la història i guien amb fluïdesa la mirada de l'espectador d'una escena cap a l'altra, en la contemplació d'alguns moments clau del Llibre de Tobit de l'Antic Testament.

Com que el tema escollit per a aquestes peces serà un aspecte important a l'hora de relacionar-les amb el seu primer propietari, val la pena aturar-nos en les diverses històries representades. El pare de Tobies, Tobit, cec i reduït a la misèria, demana al seu fill d'anar a buscar a Rages uns diners que li devien. Tobies obediència però no sap com arribar fins allà fins que troba un guia, l'arcàngel Rafael, que es presenta sota la vestimenta del mortal Azaries. A la *Trobada de Tobies amb l'arcàngel Rafael* (fig. 1), Vaccaro representa el moment en què Tobies pregunta a Rafael



Fig. 2. *Tobies i el peix / Tobías y el pez* (MNAC/MAC 11522).

com arribar al seu destí i l'àngel li indica el camí. Com la majoria dels artistes que van representar aquesta història, Vaccaro se separa de la versió del Llibre de Tobit i pinta Rafael com un àngel i no com l'humà Azaries. *Tobies i el peix* (fig. 2) mostra el famós miracle ocorregut al llarg del viatge cap a Rages, a la riba del riu Tigris. Tobies s'acostà a l'aigua per rentar-se els peus i de sobte «un peix féu un salt de l'aigua i se'l volia menjar; el noi es va posar a cridar, i l'àngel li digué: “Agafa'l, i a veure si el domines.” El noi se'l va fer seu i el va treure a terra».³ L'àngel recomanà a Tobies treure la bilis, el cor i el fetge del peix, perquè aquestes parts li hauran de ser útils per curar. Alguns moments després, l'àngel parlà a Tobies de la seva cosina, Sara, i li digué que podria ser una bona esposa per a ell, tot i que estava perseguida per un dimoni que havia causat la mort dels seus set marits anteriors, tots difunts a la primera nit de noces. Tobies i Rafael decideixen anar a allotjar-se a casa de la família de Sara, i Tobies escolta el consell de l'àngel de casar-se amb ella, tot i la preocupació de la seva família i de la mateixa Sara per la maledicció. Tal com havia predit l'àngel, el dimoni va marxar mentre el fetge i el cor del peix cremaven i la nova parella resava al seu dormitori. Després de catorze dies de celebracions, Rafael va recordar a Tobies que encara havien de complir la missió encomanada pel seu pare. Ragüel, el pare de Sara, intentà convèncer la parella que es quedés, però al final va donar la seva benedicció a la filla perquè marxés a viure amb la família de Tobies. Aquesta és l'escena representada a la *Benedicció de Ragüel a la seva filla Sara abans de partir d'Ecbàtana amb Tobies* (fig. 3). Un cop a casa, on els pares l'esperaven angoixats per la seva absència, Tobies va seguir un cop més les instruccions de l'àngel i va aplicar la bilis del peix als ulls del seu pare.



Fig. 3. *Benedicció de Ragüel a la seva filla Sara abans de partir d'Ecbàtana amb Tobies* / *Bendición de Ragüel a su hija Sara antes de partir de Ecbàtana con Tobías* (MNAC/MAC 11523).

nes del àngel y aplicó la bilis del pez sobre los ojos de su padre. La bilis atacó aquello que causaba la ceguera de Tobit y lo destruyó, devolviéndole milagrosamente la vista. En el Libro de Tobías el milagro sucedió en un patio, ambientación sugerida por las columnas añadidas por Vaccaro a su *Tobías cura la ceguera de su padre* (fig. 4). Siguiendo de cerca la narración, hay que decir que el foco de la composición es exactamente el gesto de la mano de Tobías que cura a su padre, bajo la supervisión del arcángel Rafael.

Estos cuatro excepcionales cuadros narrativos, publicados varias veces en España, no han tenido la profunda consideración que se merecen por parte del mundo académico fuera del ámbito español.⁴ Bernardo De Dominici –el biógrafo de los artistas napolitanos (1742-1745)– y Maria Commodo Izzo –la autora de la primera monografía sobre Vaccaro– no hablan de estos lienzos porque probablemente desconocían su existencia.⁵ Posteriormente, Alfonso E. Pérez Sánchez consideró particularmente el lienzo *Tobías y el pez* y lo definió como admirable por el uso del color y de la luz, por la expresión de Tobías y del àngel y por la armoniosa ambientación dentro del paisaje.⁶ Riccardo Lattuada, en cambio, pone atención en el perfil del àngel que se encuentra a la izquierda de *Tobías curando la ceguera de su padre*, subrayando que es característico del estilo de Vaccaro y que es idéntico al perfil de Tobías en el *Encuentro de Tobías con el arcángel Rafael*.⁷ Esta repetición resultaba útil para unir eficazmente los cuadros de la serie. David Ryley Marshall notó que unas «crisply modelled columns and a Doric portico» dentro del «Marriage of Tobias» –es decir la *Bendición de Ragüel a su hija Sara antes de partir de Ecbàtana con Tobías*– son «wholly in the

Codazzi manner». El estudioso amplía su observación hasta proponer una posible colaboración de Codazzi con Vaccaro en la realización de este y de otros cuadros.⁸ Stefano Causa, además, afirma que estas piezas son importantes no tanto para la comprensión del estilo maduro de Vaccaro, sino para el desarrollo de la pintura napolitana en general, en dirección hacia un «pre-neoclasicismo», que nace, hacia el 1650, de una reflexión alrededor de la obra de Poussin.⁹ Efectivamente, la mayoría de los historiadores reiteran las mismas observaciones sobre el clasicismo de Vaccaro en las *Historias de Tobías* y coinciden en fechar los cuadros hacia el 1640. Sin embargo, esta cronología no es nada segura y deriva de un primer análisis estilístico de las piezas presentado por Pérez Sánchez en su reseña de los lienzos del pintor en España dentro de su trabajo pionero sobre la *Pintura italiana del siglo XVII en España*.¹⁰

Considerado todo esto, hay que precisar que el estilo de Andrea Vaccaro en la década de 1640 no ha sido todavía muy bien estudiado.¹¹ Sólo un cuadro se puede relacionar claramente con los documentos relativos al pintor en los años cuarenta, la *Tentación de Cristo* (1641), y se trata de un lienzo altamente problemático que, lamentablemente, se encuentra en Nápoles, en un depósito de la *Soprintendenza* en un deplorable estado de conservación. El aspecto de la obra en las antiguas reproducciones fotográficas muestra abundantes y extensas repintadas que impiden un análisis estilístico pormenorizado. Otro cuadro de los años cuarenta es la *Visión de Santa Teresa del collar dorado* (1642) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), que es también la única obra firmada y fechada de Vaccaro en España que se conozca.¹² Se trata de un lienzo de grandes dimensiones y de excelente calidad, pero la paleta de tonos marrones es diferente de los azules y verdes usados en la serie de Tobías.

Los otros cuadros documentados después de los años 40 –y hasta el final de su carrera, en 1670–, muestran prácticamente las mismas características de elegancia y refinamiento, derivadas de Guido Reni y de la escuela boloñesa. Estos aspectos se combinan con una elocuencia solemne y una profundidad de sentimientos religiosos que son muy propios del autor. El interés por los escenarios con arquitecturas clásicas se muestra de manera continua a lo largo de la carrera de Vaccaro. Sus últimas obras presentan, además, una tendencia a atenuar las figuras para expresar su elevación espiritual.

Considerando que todavía estamos lejos de una comprensión completa de la *oeuvre* de Vaccaro y del desarrollo de su arte, cabe decir que la documentación de archivo es fundamental para establecer dataciones definitivas y ha de ser considerada junto con el análisis estilístico. Entre los numerosos pagos del Archivo Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione publicados por Eduardo Nappi, hay uno que tiene un interés particular para nuestros cuadros: el 2 de junio de 1667, el Presidente de la *Regia Camera della Sommaria*, Diego Ulloa, hizo un pago



Fig. 4. *Tobies cura la ceguesa del seu pare / Tobías cura la ceguera de su padre* (MNAC/MAC 11541).

La bilis va atacar allò que causava la ceguesa de Tobit i ho va destruir, retornant-li miraculosament la vista. Al Llibre de Tobies el miracle succeí dins un pati, ambientació suggerida per les columnes afegides per Vaccaro al seu *Tobies cura la ceguesa del seu pare* (fig. 4). Seguint de prop la narració, cal dir que el focus de la composició és exactament el gest de la mà de Tobies que cura el seu pare, sota la supervisió de l'arcàngel Rafael.

Aquests quatre excepcionals quadres narratius, publicats diferents vegades a Espanya, no han tingut l'aprofundida consideració que es mereixen per part del món acadèmic fora de l'àmbit espanyol.⁴ Bernardo De Dominici –el biògraf dels artistes napolitans (1742-1745)– i Maria Commodo Izzo –l'autora de la primera monografia sobre Vaccaro– no parlen d'aquests llenços perquè, probablement, desconeixien la seva existència.⁵ Posteriorment, Alfonso E. Pérez Sánchez va considerar particularment el llenç *Tobies i el peix* i va definir-lo com a admirable per l'ús del color i de la llum, per l'expressió de Tobies i de l'àngel i per l'harmoniosa ambientació dins el paisatge.⁶ Riccardo Lattuada, en canvi, posa atenció en el perfil de l'àngel que es troba a l'esquerra de *Tobies curant la ceguesa del seu pare*, i remarca que és característic de l'estil de Vaccaro i que és idèntic al perfil de Tobies en la *Trobada de Tobies amb l'arcàngel Rafael*.⁷ Aquesta repetició resultava útil per unir eficaçment els quadres de la sèrie. David Ryley Marshall va notar que unes «crisply modelled columns and a Doric portico» dins el «Marriage of Tobias» –és a dir la *Benedicció de Ragüel a la seva filla Sara abans de partir d'Ecbàtana amb Tobies*– són «wholly in the Codazzi manner». L'estudiós amplia la seva observació fins a proposar una possible col·laboració de Codazzi amb

Vaccaro en la realització d'aquest i d'altres quadres.⁸ Stefano Causa, a més, afirma que aquestes peces són importants no tant per a la comprensió de l'estil madur de Vaccaro, sinó per al desenvolupament de la pintura napolitana en general, dirigit cap a un «pre-neoclassicisme», que neix, al voltant de 1650, d'una reflexió al voltant de l'obra de Poussin.⁹ Efectivament, la majoria dels historiadors reiteren les mateixes observacions sobre el classicisme de Vaccaro a les *Històries de Tobies* i coincideixen a datar els quadres cap al 1640. Tanmateix, aquesta cronologia no és gens segura i deriva d'una primera anàlisi estilística de les peces presentada per Pérez Sánchez en la seva ressenya dels llenços del pintor a Espanya dins el seu pioner treball sobre la *Pintura italiana del siglo XVII en España*.¹⁰

Considerat tot això, cal precisar que l'estil d'Andrea Vaccaro en la dècada de 1640 no ha estat encara ben estudiat.¹¹ Només un quadre ha estat relacionat amb els documents relatius al pintor als anys quaranta, la *Temptació de Crist* (1641), i es tracta d'un llenç altament problemàtic que, lamentablement, es troba a Nàpols en un dipòsit de la *Soprintendenza* en un deplorable estat de conservació. L'aspecte de l'obra a les antigues reproduccions fotogràfiques mostra abundants i extenses repintades que impedeixen una anàlisi estilística acurada. Un altre quadre dels anys quaranta és la *Visió de santa Teresa del collar daurat* (1642) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), que és també l'única obra firmada i datada de Vaccaro a Espanya que es coneixi.¹² Es tracta d'un llenç de grans dimensions i d'excel·lent qualitat, però la paleta de tons marronosos és diferent dels blaus i verds emprats en la sèrie de Tobies.

Els altres quadres documentats després dels anys 40 –i fins al final de la seva carrera, el 1670–, mostren pràcticament les mateixes característiques d'elegància i refinament, derivades de Guido Reni i de l'escola bolonyesa. Aquests aspectes es combinen amb una eloqüència solemne i una profunditat de sentiments religiosos que són molt característiques de l'autor. L'interès pels escenaris amb arquitectures clàssiques es mostra de manera contínua al llarg de la carrera de Vaccaro. Les seves darreres obres presenten, a més, una tendència a atenuar les figures per expressar la seva elevació espiritual.

Considerant que som encara lluny d'una comprensió completa de l'*oeuvre* de Vaccaro i del desenvolupament del seu art, cal dir que la documentació d'arxiu és fonamental per establir datacions definitives i ha de ser considerada juntament amb l'anàlisi estilística. Entre els nombrosos pagaments de l'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione publicats per Eduardo Nappi, n'hi ha un de particular interès per als nostres quadres: el 2 de juny de 1667, el President de la *Regia Camera della Sommaria*, Diego Ulloa, va fer un pagament final a Andrea Vaccaro per sis quadres de la vida de Tobies, cada un al preu de 100 *ducati*.¹³ Desafortunadament, el document no especifica els temes i des dels

final a Andrea Vaccaro por seis cuadros de la vida de Tobías, cada uno al precio de 100 *ducati*.¹³ Desafortunadamente, el documento no especifica los temas y desde los *giornali* del archivo no ha salido todavía ningún pago más detallado de estas seis (y no cuatro) pinturas.¹⁴ El Presidente Ulloa ya había comprado tres cuadros de Vaccaro en 1660 –una *Natividad*, un *Sacrificio de Isaac* y una *Historia del Antiguo Testamento*–,¹⁵ que se encontraban colgados en las paredes de su casa en el momento de su muerte (1680) con cuatro obras más del pintor, como se destaca en su inventario.¹⁶ Los orígenes españoles de Diego Ulloa son evidentes en el gusto típicamente ibérico de su pequeña colección, donde predominan los cuadros religiosos al servicio de la devoción de su propietario.¹⁷ Este gusto debía ser seguramente satisfecho por las imágenes elegantes de Vaccaro, con quien Ulloa, personaje activo en el ámbito judicial napolitano, habría podido entrar en contacto gracias a la ocupación del pintor como escribano de la *Vicaria civile*.¹⁸

Otros datos para argumentar una nueva datación en el año 1667 surgen del inventario de la colección madrileña de Pedro Antonio Folch de Cardona, conocido con el nombre de Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles de 1666 a 1672.¹⁹ En el «Salón grande» de su palacio se menciona una serie de doce cuadros con la vida de Tobías de Andrea Vaccaro: seis de ellos habían sido regalados al virrey por el presidente Diego Ulloa, como se declara en la «Relación jurada de Pedro Antonio de Aragón de las pinturas que le donaron en Italia»,²⁰ dictada por el propio Pedro Antonio en el año 1680.²¹ Todos los lienzos miden «dos varas y tercia de alto y tres varas de ancho», es decir, aproximadamente, 190 x 240 cm (los cuadros del MNAC miden 196 x 261 cm), y están tasados por el valor de dos mil doscientos *reales*. Es evidente que el pago de Ulloa era exactamente por estas piezas, destinadas a ampliar la colección del virrey. El presidente de la *Sommaria* era uno de los favoritos de Pedro Antonio de Aragón entre los miembros de la administración del Reino; éstos formaban parte de un grupo definido por los cronistas contemporáneos como «partido aragonés» por el nombre del virrey.²²

Otro cuadro de Vaccaro con historias de Tobías constaba en la «Declaración jurada» como regalo de don Cosme Mazarredo, secretario personal del virrey en Nápoles y Roma.²³ Esta pintura era ligeramente más ancha que las otras («dos varas, y media de Alto, y tres de ancho», o sea 200 x 240 cm) y estaba expuesta en otra sala, en la «Sala del Recivimiento» que se encontraba antes de una galería con salida al jardín.²⁴

Se ha propuesto la hipótesis de que hubiera sido el mismo virrey quien comprara los 5 lienzos restantes.²⁵ Es cierto que tanto Ulloa como Mazarredo –personajes cercanos al virrey– colaboraron en llevar a cabo un programa decorativo que Pedro Antonio de Aragón intentó realizar ya durante su embajada en Roma, cuando



Fig. 5. *Tobit captiu davant de Salmanasar, rei d'Assíria* / *Tobit cautivo ante de Salmanasar, rey de Assiria*.

encargó una serie de pinturas a Giuseppe Marullo, documentadas por la biografía del artista de De Dominici.²⁶ Todavía es más interesante que en la relación del 1680 el secretario Mazarredo aparezca como consejero artístico del virrey:²⁷ debió ser él quien siguió la realización de la serie de cuadros y su encargo a un artista apreciado por Ulloa, Andrea Vaccaro.

Ni estos inventarios ni el pago del 1667 hablan de los temas de los lienzos. ¿Cuáles eran los cuadros regalados por Ulloa y dónde están los otros ocho lienzos citados por los inventarios?

Sabemos que el Museu Nacional d'Art de Catalunya adquirió la serie de cuatro lienzos en el año 1904 a Isabel Serra, viuda de Gispert, gracias a la mediación del pintor Joan Llimona i Bruguera, yerno de la señora Serra.²⁸ Los cuatro cuadros de la señora Serra ya habían sido apreciados por el público dos años antes, en las salas de la *Exposició de Arte Antigo* del 1902.²⁹ Un año después de este acontecimiento, el escultor Josep Llimona, hermano de Joan y vocal de la Junta de Museus, presentó a la sesión de la Junta del 28 de diciembre de 1903 la posibilidad de la adquisición «en ventajosísimas condiciones» de los cuadros. Como se lee en el acta de la sesión, el bajo importe de la venta no era debido al valor atribuido a las piezas, sino a la sensibilidad de su propietaria que «ante el deseo de que figuren en el museo Municipal, para asegurar su perpetuidad, y teniendo en cuenta que la Junta no podía destinar extraordinarias sumas para la adquisición de obras pictóricas del tamaño y condiciones de los cuadros de que se trata, accedería a cederlo por una suma relativamente módica». ³⁰ La propuesta fue acompañada por los «informes favorabilísimos» de Tiberi Àvila y de Romà Ribera y fue aceptada por unanimidad «con extraordinaria complacencia». El entusiasmo

giornali de l'arxiu no ha sortit encara cap pagament més detallat d'aquestes sis (i no quatre) pintures.¹⁴ El president Ulloa ja havia comprat tres quadres de Vaccaro el 1660 –una *Nativitat*, un *Sacrifici d'Isaac* i una *Història de l'Antic Testament*–,¹⁵ que es trobaven penjats a les parets de casa seva en el moment de la seva mort (1680) amb quatre obres més del pintor, com es destaca al seu inventari.¹⁶ Els orígens espanyols de Diego Ulloa són evidents en el gust típicament ibèric de la seva petita col·lecció, on predominen els quadres religiosos al servei de la devoció del seu propietari.¹⁷ Aquest gust devia estar ben satisfet per les imatges elegants de Vaccaro, amb qui Ulloa, personatge actiu a l'àmbit judicial napolità, hauria pogut entrar en contacte gràcies a l'ocupació del pintor com a escriptor de la *Vicaria civile*.¹⁸

Altres dades per argumentar una nova datació a l'any 1667 sorgeixen de l'inventari de la col·lecció madrilenya de Pedro Antonio Folch de Cardona, més conegut amb el nom de Pedro Antonio de Aragón, virrei de Nàpols de 1666 a 1672.¹⁹ Al Salón Grande del seu palau s'esmenta una sèrie de dotze quadres amb la vida de Tobies d'Andrea Vaccaro: sis d'ells havien estat regalats al virrei pel president Diego Ulloa, com es declara dins la «Relación jurada de Pedro Antonio de Aragón de las pinturas que le donaron en Italia»,²⁰ dictada pel mateix Pedro Antonio l'any 1680.²¹ Tots els llenços mesuren «dos varas y tercia de alto y tres varas de ancho», és a dir, aproximadament, 190 x 240 cm (els quadres del MNAC mesuren 196 x 261 cm), i estan taxats pel valor de dos mil dos-cents *reales*. És evident que el pagament d'Ulloa era exactament per aquestes peces, destinades a ampliar la col·lecció del virrei. El president de la *Sommaria* era un dels favorits de Pedro Antonio de Aragón entre els membres de l'administració del Regne; aquests formaven part d'un grup definit pels cronistes contemporanis com «partido aragonés» pel nom del virrei.²²

Un altre quadre de Vaccaro amb històries de Tobies constava a la «Declaración jurada» com a regal de don Cosme Mazarredo, secretari personal del virrei a Nàpols i a Roma.²³ Aquesta pintura era lleugerament més ampla que les altres («dos varas, y media de Alto, y tres de ancho», o sigui 200 x 240 cm) i estava exposada en una altra cambra, a la «Sala del Recivimiento» que es trobava abans d'una galeria amb sortida al jardí.²⁴

S'ha proposat la hipòtesi que hagués estat el mateix virrei qui va comprar els 5 llenços restants.²⁵ És cert que tant Ulloa com Mazarredo –personatges propers al virrei– van col·laborar per dur a terme un programa decoratiu que Pedro Antonio de Aragón intentava realitzar ja durant la seva ambaixada a Roma, quan va encarregar una sèrie de pintures a Giuseppe Marullo, documentades per la biografia de l'artista de De Dominicis.²⁶ És encara més interessant que a la relació del 1680 el secretari Mazarredo aparegui com a conseller artístic del virrei:²⁷ devia ser ell qui va segu-



Fig. 6. *Tobit dona la benedicció al seu fill Tobies, abans de la seva sortida cap a Rages / Tobit da la bendición a su hijo Tobías, antes de su partida hacia Rages.*

ir la realització de la sèrie de quadres i el seu encàrrec a un artista apreciat per Ulloa, Andrea Vaccaro.

Ni aquests inventaris ni el pagament del 1667 no parlen dels temes dels llenços. Quins eren els quadres regalats per Ulloa i on es troben els altres vuit llenços citats pels inventaris?

Sabem que el Museu Nacional d'Art de Catalunya va adquirir la sèrie de quatre llenços l'any 1904 a Isabel Serra, vídua de Gispert, gràcies a la mediació del pintor Joan Llimona i Bruguera, gendre de la senyora Serra.²⁸ Els quatre quadres de la senyora Serra havien estat apreciats pel públic ja dos anys abans, a les sales de l'*Exposición de Arte Antiguo* del 1902.²⁹ Un any després d'aquest esdeveniment, l'escultor Josep Llimona, germà de Joan i vocal de la Junta de Museus, presentà a la sessió de la Junta del 28 de desembre de 1903 la possibilitat de l'adquisició «en ventajósísimas condiciones» dels quadres. Com es llegeix a l'acte de la sessió, el baix import de la venda no era a causa del valor atribuït a les peces, sinó a la sensibilitat de la seva propietària que «ante el deseo de que figuren en el museo Municipal, para asegurar su perpetuidad, y teniendo en cuenta que la Junta no podía destinar extraordinarias sumas para la adquisición de obras pictóricas del tamaño y condiciones de los cuadros de que se trata, accedería a cederlo por una suma relativamente módica».³⁰ La proposta va ser acompanyada pels «informes favorabilísimos» de Tiberi Àvila i de Romà Ribera i va ser acceptada per unanimitat «con extraordinaria complacencia». L'entusiasme demostrat per la Junta ens permet conèixer el valor reconegut a aquestes peces i a Andrea Vaccaro, que en aquells anys era un artista que passava del tot desapercebut per la crítica italiana.

demostrado por la Junta nos permite conocer el valor otorgado a estas piezas y a Andrea Vaccaro, que en aquellos años era un artista que pasaba del todo desapercibido por la crítica italiana.

Dos cuadros más de la misma serie que las telas del MNAC podrían ser *Tobit cautivo ante Salmanasar, rey de Asiria* y *Tobit da la bendición a su hijo Tobías, antes de su salida hacia Rages*, publicados por Ann Tzeuschler Lurie en el catálogo de la exposición *L'època dels genis* (fig. 5-6). Los dos están firmados con el monograma del artista y actualmente se encuentran en dos colecciones particulares españolas diferentes.³¹ *Tobit cautivo ante Salmanasar, rey de Asiria* (fig. 5) es probablemente el primer cuadro de la serie, porque se refiere a uno de los primeros momentos del Libro de Tobías, cuando el padre de Tobías, por los actos de caridad en ayuda de su pueblo, cayó en cautiverio a manos del rey de Asiria, Salmanasar. Pero, como afirma Tobit en un versículo de la Biblia: «Todo aquel tiempo conservé en el fondo de mi corazón el recuerdo de mi Dios; y por eso el Altísimo hizo que yo le cayera en gracia a Salmanasar.»³²

En el lienzo *Tobit da la bendición a su hijo Tobías, antes de su salida hacia Rages* (fig. 6), Azarías (el arcángel Rafael) asegura a Tobit que será un buen guía para su hijo y que lo devolverá a su casa sano y salvo. Contrariamente a su mujer, Tobit muestra en el ángel una gran fe y por eso da a su hijo la bendición. Este episodio de la historia sitúa el cuadro entre el *Encuentro de Tobías con el arcángel Rafael* y *Tobías y el pez*. La composición es muy parecida a la *Bendición de Ragüel a su hija Sara antes de partir de Ecbátana con Tobías* (fig. 3): los dos lienzos habrían podido formar una especie de *pendants* para reforzar la idea de la importancia de recibir la bendición paternal.

No hay ninguna razón para pensar que estos dos cuadros de colección particular no sean los mismos que se vendieron en una subasta de la Sala Parés del 12 de abril de 1926, donde se liquidó una gran parte de la colección de Josep Estruch i Cumella.³³

Los dos inventarios de las pinturas que fueron propiedad de este coleccionista barcelonés mencionan cinco cuadros de Vaccaro con historias de Tobías, con medidas parecidas (198 x 260 cm) a los cuatro cuadros del MNAC. Los temas, sin embargo, son distintos: *Tobit cautivo ante el rey*, *El arcángel se revela a Tobías*, *Tobías recibe la bendición de sus padres*, *El retorno de Tobías* y *El arcángel Rafael contra el demonio* (citado en el inventario como «Velaciones de Tobías»).³⁴ Las fotografías de archivo de Joan Vidal i Ventosa, publicadas por Bonaventura Bassegoda i Hugas en su estudio sobre esta colección, ofrecen importantes visiones de los interiores de la casa de Josep Estruch y de sus bienes. No siempre es fácil reconocer los cuadros, porque están en paredes completamente cubiertas por otras obras, pero algunos aspectos inconfundibles del estilo de Vaccaro en los cuadros de Tobías permiten esta-



Fig. 7. Interior de la casa Estruch, detall. Darrere del retrat femení amb marc ovalat es veu el quadre *El retorn de Tobies / Interior de la casa Estruch*, detall. Detrás del retrato femenino con marco ovalado se observa el cuadro *El retorno de Tobías* (Fotógrafo: Joan Vidal i Ventosa. Arxiu Fotogràfic de Barcelona, AFB).

blecer una relación con las descripciones correspondientes del inventario.³⁵ *El arcángel se revela a Tobías* y *Tobit cautivo ante el rey*, junto a *El retorno de Tobías* y a una *Anunciación* de Vaccaro,³⁶ estaban expuestos en la misma sala; mientras los otros dos estaban en otro salón. *El retorno de Tobías* se puede reconocer por unos detalles de las fotografías del palacio Estruch (fig. 7) y parece presentar el momento en que Tobías y su mujer son acogidos por la madre del primero (la figura de mujer a la derecha), con un esquema compositivo más complejo que el de las otras obras. El lienzo está descrito en el inventario de Estruch como «Tobías regresa con su mujer y ganados». En el reportaje del palacio Estruch hay también una antigua reproducción fotográfica de *El arcángel Rafael contra el demonio* y *El arcángel se revela a Tobías* (en ésta se puede ver la firma «AV» del pintor), único testigo de dos cuadros de paradero desconocido actualmente. (fig. 8-9)

Juzgando sólo a partir de reproducciones en blanco y negro, se evidencia claramente que el cuadro *Tobit cautivo ante el rey* se parece al lienzo del mismo tema de colección privada, publicado en el catálogo de la exposición del 1987-1988. Otro cuadro citado en el inventario de Estruch como «Tobías recibiendo la bendición de sus padres», y que no aparece en el reportaje del palacio, corresponde a la segunda obra publicada en el catálogo citado, gracias a la descripción del propio inventario: «Tobías recibiendo la bendición de sus padres. [...] Está Tobías arrodillado teniendo detrás al Arcángel y delante a su padre y a su madre en actitud de bendecirle.»



Fig. 8. *L'arcàngel Rafael contra el dimoni / El arcàngel Rafael contra el demonio* (Fotògraf: Joan Vidal i Ventosa, AFB).



Fig. 9. *L'arcàngel es revela a Tobies / El arcàngel se revela a Tobías* (Fotògraf: Joan Vidal i Ventosa, AFB).

Uns altres dos quadres de la mateixa sèrie que les teles del MNAC podrien ser el *Tobit captiu davant de Salmanasar, rei d'Assíria* i el *Tobit dona la benedicció al seu fill Tobies, abans de la seva sortida cap a Rages* publicats per Ann Tzeuschler Lurie al catàleg de l'exposició *L'Època dels Genis* (fig. 5-6). Tots dos estan signats amb el monograma de l'artista i actualment es troben en dues col·leccions particulars espanyoles diferents.³¹ *Tobit captiu davant de Salmanasar, rei d'Assíria* (fig. 5) donat que es refereix a un dels primers moments del Llibre de Tobit, quan el pare de Tobies, pels actes de caritat en ajut al seu poble, va caure en captiveri a mans del rei d'Assíria, Salmanasar. Però, com afirma Tobit en un versicle de la Bíblia: «Tot aquell temps vaig servir en el fons del meu cor el record del meu Déu; i per això l'Altíssim va fer que jo caigués en gràcia a Salmanasar.»³²

Al llenç *Tobit dona la benedicció al seu fill Tobies, abans de la seva sortida cap a Rages* (fig. 6), Azaries (l'arcàngel Rafael) assegura a Tobit que serà un bon guia per al seu fill i que el tornarà a casa sa i estalvi. Contràriament a la seva dona, Tobit mostra en l'àngel una gran fe i per això dona al seu fill la benedicció. Aquest episodi de la història situa el quadre entre la *Trobada de Tobies amb l'arcàngel Rafael* i *Tobies i el peix*. La composició és molt semblant a la *Benedicció de Ragüel a la seva filla Sara abans de partir d'Ecbàtana amb Tobies* (fig. 3): els dos llenços haurien pogut formar una mena de *pendants* per reforçar la idea de la importància de rebre la benedicció paternal.

No hi ha cap raó per pensar que aquests dos quadres de col·lecció particular no siguin els mateixos que es van vendre en una subhasta de la Sala Parés del 12 d'abril de 1926, on es va liquidar una bona part de la col·lecció de Josep Estruch i Cumella.³³

Els dos inventaris de les pintures que foren propietat d'aquest col·leccionista barceloní esmenten cinc quadres de Vaccaro amb històries de Tobies, amb mides semblants (198 x 260 cm) als quatre quadres del MNAC. Els temes, però, són diferents: *Tobit captiu davant del rei*, *L'Arcàngel es revela a Tobies*, *Tobies rep la benedicció dels seus pares*, *El retorn de Tobies* i *L'arcàngel Rafael contra el dimoni* (citada a l'inventari com a «Velaciones de Tobías»).³⁴ Les fotografies d'arxiu de Joan Vidal i Ventosa, publicades per Bonaventura Bassegoda i Hugas al seu estudi sobre aquesta col·lecció, ofereixen importants visions dels interiors de la casa de Josep Estruch i dels seus béns. No sempre és fàcil reconèixer els quadres, perquè es troben en parets completament cobertes per altres obres, però alguns aspectes inconfusibles de l'estil de Vaccaro als quadres de Tobies permeten establir una relació amb les descripcions corresponents de l'inventari.³⁵ *L'Arcàngel es revela a Tobies* i *Tobit captiu davant del rei*, juntament amb *El retorn de Tobies* i a una *Anunciació* de Vaccaro,³⁶ es trobaven exposats a la mateixa sala, mentre que els altres dos estaven en un altre saló. *El retorn de Tobies* es pot reconèixer per uns detalls de les fotografies del palau Estruch (fig. 7) i sembla representar el moment en què Tobies i la seva dona són acollits per la mare del primer (la figura de dona a la dreta), amb un esquema compositiu més complex que el de les altres obres. El llenç és descrit a l'inventari d'Estruch com representant «Tobias regresa con su mujer y ganados». Al reportatge del palau Estruch hi ha també una antiga reproducció fotogràfica de *L'arcàngel Rafael contra el dimoni* i *L'Arcàngel es revela a Tobies* (en aquesta es pot veure la signatura «AV» del pintor), únic testimoni de dos quadres dels quals actualment es desconeix el parador. (fig. 8-9)



Según las notas añadidas por Estruch al documento, sus cinco cuadros de Tobías procedían de la colección Altamira y dos de ellos (*Tobit cautivo ante el rey* y *El arcángel se revela a Tobías*) habían sido adquiridos el año 1880 al «Señor Pascual», sin duda un hijo de Sebastián Antón Pascual (1807-1872), importante coleccionista español del siglo XIX.³⁷ Las dificultades económicas de los Osorio Moscoso, condes de Altamira (evidenciadas desde el testamento del XIII conde en el 1813)³⁸ llevaron a la disolución del gran patrimonio de la familia. Aunque se ha estudiado la venta de su colección bibliográfica y documental, son poco conocidas las circunstancias que llevaron a la liquidación del conjunto de las obras de arte.³⁹ El XV conde de Altamira, Vicente Pío Osorio de Moscoso, fallecido el 22 de febrero de 1865, dispersó todo el patrimonio que quedaba en la familia con las disposiciones de su testamento (están documentadas las subastas parisinas de los años 1867 y 1875).⁴⁰ En este documento se hace constar también la división de los numerosos títulos acumulados por la familia entre sus descendientes⁴¹ y, entre las donaciones de bienes, aparece una *Sagrada Familia* de Vaccaro, cedida a la Infanta Luisa Fernanda de Borbón, hija de Fernando VII.⁴²

Algunas noticias sobre las *Historias de Tobías* en las colecciones de los Altamira se pueden encontrar en la documentación de la familia conservada en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional de Toledo (fondo Baena). Aquí leemos que los doce cuadros constituían la serie principal de pinturas en la galería del palacio de los Altamira de la «calle de la Inquisición» de Madrid en 1812, cuando fueron requisados por el ejército francés.⁴³ Los lienzos volverán a su lugar al finalizar la Guerra de la Independencia, pero uno de ellos se dispersó en los años sucesivos ya que en el detallado inventario de la colección Altamira redactado en 1864 constan solo once cuadros con *Historias de Tobías*. De estos se dan informaciones sobre el autor, las medidas, los temas y el valor, que para los cuadros de Vaccaro son unos de los más elevados del inventario.⁴⁴ A los nueve cuadros presentados hasta ahora se añaden, pues, dos episodios más de la historia de Tobías: un momento inicial, representado por el cuadro indicado en el inventario como «La caridad del anciano Tobías que se manifiesta distribuyendo limosnas y el niño Tobías en brazos de su madre», y uno final, con la muerte de Tobías y nueva escena de bendición paternal («El anciano Tobías en sus últimos momentos bendice á su hijo y le entrega por escrito las instrucciones»).⁴⁵ Con ocasión del inventario de 1864 se dio a las piezas una nueva numeración, añadida en blanco en una de las esquinas de cada lienzo. Los números visibles en las cuatro pinturas del MNAC y otros cuadros de la serie de los que publicamos las fotografías coinciden con aquellos del inventario mencionado.

En un documento parcialmente incompleto del mismo archivo se presenta también la división de los cuadros inventariados entre los hijos de Vicente Pío Osorio, acto que causó el desmembramiento de nuestra serie.

A una hija, que poseía el título de duquesa de Sanlúcar, le fueron asignados los primeros cinco episodios de la historia y a otra, la duquesa de Baena, los últimos dos cuadros del grupo. No hay información sobre los cuatro cuadros restantes, aunque hay que tener en cuenta las palabras del testamento de don Vicente Pío que declaraban al hijo, José María Osorio Moscoso, futuro XVI conde de Altamira, heredero de «el remanente que quedará de todos los bienes muebles [...] y cuadros»,⁴⁶ declaración que nos autoriza a pensar que los demás cuadros quedaron en propiedad de este último.

En esta subdivisión, la duquesa de Baena recibió también otro cuadro de Vaccaro, una *Anunciación*, que consta en todos los inventarios de las pinturas de la familia Altamira consultados. La pieza tenía las mismas medidas de las *Historias de Tobías* pero estaba expuesta en una cámara diferente del palacio. Se trata, con toda probabilidad, del mismo lienzo que aparece en las fotos y en el inventario de la casa Estruch y que podrá corresponder también con una «nuestra señora de la Encarnación» mencionada en el inventario de Pedro Antonio de Aragón de 1686.⁴⁷

Entre los aspectos más interesantes de la documentación Altamira hay que destacar la alta consideración dada a la serie de Vaccaro dentro de una colección donde se encontraban también piezas muy valiosas de Van Dyck y Rubens, procedentes en buena parte de la importante colección de pinturas del marqués de Leganés.⁴⁸ El valor atribuido a estos cuadros es documentado también por la presencia de copias antiguas, como las reproducciones de seis lienzos de la serie –de tamaños ligeramente más pequeños– que eran propiedad del conde de Villanueva en 1731.⁴⁹

Sin embargo, queda aún por resolver de qué manera las *Historias de Tobías* llegaron a la casa de los condes de Altamira, ya que de momento no se ha encontrado ninguna referencia documental sobre el paso de los bienes (o de algunos de los bienes) de Pedro Antonio de Aragón a esta familia.

Después de tres bodas, Pedro Antonio de Aragón murió en el 1690 sin descendencia. Su última mujer, Ana Catalina de la Cerda y Aragón, era hija de una sobrina del virrey y del VIII duque de Medinaceli, así que finalmente entró el título de los duques de Cardona en el linaje de los Medinaceli.⁵⁰ Además, llevaba los apellidos de estas familias la mujer del XI conde de Altamira, María de la Concepción Guzmán Cardona y la Cerda, nieta del marqués de Medinaceli.⁵¹ Hay que añadir que otra sobrina del virrey, Ángela de Aragón (hija de su hermano mayor, Luis de Cardona), se había casado con el VII conde de Altamira, Luis Osorio de Moscoso, fallecido en Albano el año 1698, durante el viaje de vuelta de su embajada en Roma. Los bienes de doña Ángela, como se lee en su testamento, quedaron en la familia de Altamira, pero no se puede saber si entre éstos estaban también nuestros cuadros.⁵² No será

Jutjant només a partir de reproduccions en blanc i negre, s'evidencia clarament que el quadre *Tobit captiu davant del rei* s'assembla al llenç del mateix tema de col·lecció privada, publicat al catàleg de l'exposició del 1987-1988. Un altre quadre esmentat a l'inventari d'Estruch com a «Tobías recibiendo la bendición de sus padres», i que no apareix al reportatge del palau, correspon a la segona obra publicada al catàleg citat, gràcies a la descripció del mateix inventari: «Tobias recibiendo la bendición de sus padres. [...] Está Tobias arrodillado teniendo detrás al Arcángel y delante a su padre y a su madre en actitud de bendecirle.»

Segons les notes afegides per Estruch al document, els seus cinc quadres de Tobies procedien de la col·lecció Altamira i dos d'ells (*Tobit captiu davant del rei* i *L'Arcàngel es revela a Tobies*) havien estat adquirits l'any 1880 al «Señor Pascual», sens dubte un fill de Sebastián Antón Pascual (1807-1872), important col·leccionista espanyol del segle XIX.³⁷ Les dificultats econòmiques dels Osorio Moscoso, comtes d'Altamira (evidenciades des del testament del XIII comte al 1813³⁸) van portar a la dissolució del gran patrimoni de la família. Tot i que s'ha estudiat la venda de la seva col·lecció bibliogràfica i documental, són poc conegudes les circumstàncies que van portar a la liquidació del conjunt de les obres d'art.³⁹ El quinzè comte d'Altamira, Vicente Pío Osorio de Moscoso, mort el 22 de febrer del 1865, dispersà tot el patrimoni que quedava a la família amb les disposicions del seu testament (estan documentades les subhastes parisenques dels anys 1867 i 1875).⁴⁰ En aquest document es fa constar també la divisió dels nombrosos títols acumulats per la família entre els seus descendents⁴¹ i, entre les donacions de béns, apareix una *Sagrada Família* de Vaccaro, cedida a la Infanta Luisa Fernanda de Borbón, filla de Ferran VII.⁴²

Algunes notícies sobre les *Històries de Tobies* dins les col·leccions dels Altamira es poden trobar a la documentació de la família conservada a la Sección Nobleza de l'Archivo Histórico Nacional de Toledo (fons Baena). Aquí llegim que els dotze quadres constitueixen la sèrie principal de pintures a la galeria del palau dels Altamira de la «calle de la Inquisición» de Madrid l'any 1812, quan van ser requisats per l'exèrcit francès.⁴³ Els llenços tornaran al seu lloc en finalitzar la Guerra de la Independència, però un d'ells es dispersà en els anys successius ja que al detallat inventari de la col·lecció Altamira redactat l'any 1864 consten només onze quadres amb històries de Tobies. D'aquests es donen informacions sobre l'autor, les mides, els temes i el valor, que per als quadres de Vaccaro són uns dels més elevats de l'inventari.⁴⁴ Als nou quadres presentats fins ara s'afegeixen, doncs, dos episodis més de la història de Tobies: un moment inicial, representat pel quadre indicat a l'inventari com «La caridad del anciano Tobias que se manifiesta distribuyendo limosnas y el niño Tobias en brazos de su madre», i un final, amb la mort de Tobit i una nova escena de benedicció paternal («El

anciano Tobias en sus últimos momentos bendice á su hijo y le entrega por escrito las instrucciones»).⁴⁵ En ocasió de l'inventari del 1864 es va donar a les peces una nova numeració, afegida en blanc a una de les cantonades de cada llenç. Els números visibles a les quatre pintures del MNAC i als altres quadres de la sèrie dels quals publiquem les fotografies coincideixen amb aquells de l'inventari esmentat.

En un document parcialment incomplet del mateix arxiu es presenta també la divisió dels quadres inventariats entre els fills de Vicente Pío Osorio, acte que va causar el desmembrament de la nostra sèrie. A una filla, que posseïa el títol de duquesa de Sanlúcar, li van tocar els primers cinc episodis de la història i, a una altra, la duquesa de Baena, els últims dos quadres del grup. No hi ha informació sobre els quatre quadres restants, encara que s'ha de tenir en compte les paraules del testament de Don Vicente Pío que declaraven el fill, José María Osorio Moscoso, futur XVI comte d'Altamira, hereu d'«el remanente que quedará de todos los bienes muebles [...] y cuadros»,⁴⁶ declaració que ens autoritza a pensar que els altres quadres van quedar en propietat d'aquest últim.

En aquesta subdivisió, la duquesa de Baena va rebre també un altre quadre de Vaccaro, una *Anunciació*, que consta a tots els inventaris de les pintures de la família Altamira consultats. La peça tenia les mateixes mides que les *Històries de Tobies* però estava exposada en una cambra diferent del palau. Tan sols pot tractar-se del mateix llenç que apareix a les fotografies i a l'inventari de la casa Estruch i que podria correspondre també amb una «nuestra señora de la Encarnación» esmentada a l'inventari de Pedro Antonio de Aragón del 1686.⁴⁷

Entre els aspectes més interessants de la documentació Altamira cal destacar l'alta consideració donada a la sèrie de Vaccaro dins d'una col·lecció on es trobaven també peces molt valuoses de Van Dyck i de Rubens, procedents en bona part de la important col·lecció de pintures del marquès de Leganés.⁴⁸ La importància d'aquests quadres és documentada també per la presència de còpies antigues, com les reproduccions de sis llenços de la sèrie, amb mides lleugerament més petites, que eren propietat del comte de Villanueva l'any 1731.⁴⁹

Malgrat això, queda encara per resoldre una incògnita fonamental, és a dir: de quina manera les *Històries de Tobies* van arribar de la col·lecció de Pedro Antonio de Aragón a la casa dels comtes d'Altamira, ja que de moment no s'ha trobat cap referència documental sobre el pas, a aquesta família, dels béns (o d'alguns dels béns) del virrei.

Després de tres noces, Pedro Antonio de Aragón va morir el 1690 sense descendència. La seva última dona, Ana Catalina de la Cerda y Aragón, era filla d'una neboda del virrei i del VIII duc de Medinaceli, així que finalment entrà el títol dels ducs de Cardona

hasta el momento en que se reconstruya la historia del patrimonio artístico del palacio madrileño de Pedro Antonio de Aragón cuando podremos dar por ciertas algunas de estas hipótesis y, aunque documentar once de las doce pinturas de Vaccaro ya sea un buen resultado, queda todavía mucho trabajo de investigación por hacer.

Hemos subrayado en estas páginas que el inventario de la colección del virrey no indicaba los temas de cada cuadro en concreto. Cada uno de los doce lienzos mide «dos varas y tercia de alto y tres varas de ancho», que era también el formato de otros doce cuadros mencionados en el inventario: una serie de seis pinturas con la historia del Hijo Pródigo y otra con escenas de la vida de Job, ambas realizadas por Luca Giordano. Según el inventario, que cataloga los cuadros sala por sala, las veinticuatro obras de Vaccaro y Giordano formaban una única decoración monumental del «Salón grande» del palacio del virrey en Madrid. El hecho de que un número tan alto de pinturas de estos dos artistas napolitanos formasen parte de la decoración de uno de los espacios principales de la residencia y, además, que se complementasen el uno al otro, permite hacer algunas observaciones. Por un lado, que Andrea Vaccaro y Luca Giordano eran considerados como una pareja de artistas del mismo nivel, no incompatibles estilísticamente y, en segundo lugar, que las historias de Tobías, del Hijo Pródigo y de Job estaban intencionadamente relacionadas.

Los cuadros de Giordano que constituían estas series todavía no se han localizado: no se conoce ni su tema exacto ni la fecha de realización.⁵³ Leticia de Frutos y Salvador Salort Pons destacan que los cuadros con las historias del Hijo Pródigo y de Job no constaban entre los regalos al virrey, contrariamente a la serie de Tobías. Podría ser que el virrey hubiera encargado directamente las piezas a Giordano.⁵⁴ Los dos historiadores proponen, además, algunas identificaciones muy convincentes con unos lienzos atribuidos a Giordano y a su taller, pertenecientes al Patrimonio Nacional, que se encuentran en la Granja de San Ildefonso y en el Colegio Mayor María Cristina de El Escorial.⁵⁵ Las medidas son muy parecidas a las de los cuadros de Vaccaro y por lo tanto las probabilidades de que se trate de los cuadros del salón de Pedro Antonio de Aragón son muy elevadas. Quedan todavía por establecer las circunstancias de la cesión de las piezas a la reina de parte de los duques de Medinaceli. Es posible que las series de Vaccaro y Giordano salieran de la colección en el mismo momento, hacia diferentes destinaciones. Los duques de Medinaceli, de todas formas, conservaban todavía en el año 1899, entre sus pinturas, unos «trabajos de Job» de Giordano, que no sabemos si eran los dos cuadros que faltaban para completar la serie de Job de la colección de Isabel Farnesio.⁵⁶ Volviendo al estudio de Leticia de Frutos y Salvador Salort Pons, hay que destacar que –según ellos– la mayoría de las pinturas de la colección de Pedro Antonio de Aragón eran obra de Vaccaro o Giordano, y que algunos de los cuadros de Vaccaro habían sido regalados por otros miembros de aquel «partido aragonés». Además

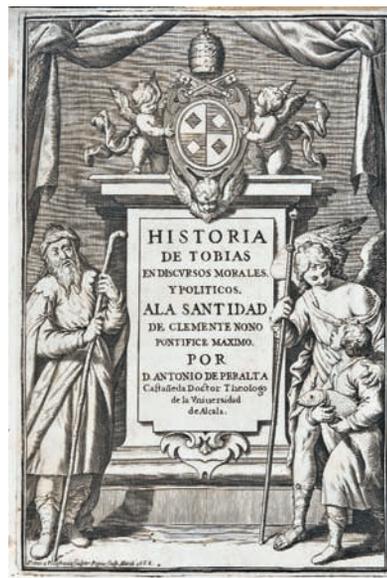


Fig. 10. Portada d'*Historia de Tobías* d' Antonio Peralta Castañeda / Portada de *Historia de Tobías* de Antonio Peralta Castañeda (Biblioteca Nacional de España).

del presidente Diego Ulloa y del secretario Mazarredo, están citados en la «relación jurada» don Esteban Carrillo, regente del Colateral, y don Antonio de Silva, auditor general del Reino de Nápoles. La importancia política y personal de estos regalos y el papel jugado por la pintura napolitana (y por autores como Vaccaro) en estas dinámicas han de ser ulteriormente investigados.⁵⁷

De alguna manera podría parecer sorprendente el especial interés del virrey por las historias de Tobías, pero hay que decir que este tema era muy popular en la época de la Contrarreforma. En el repertorio de temas barrocos elaborado por Andor Pigler, la lista de obras que representan momentos del libro de Tobías es muy larga y comprende piezas del norte y del sur de Europa.⁵⁸ Dentro de la producción artística napolitana, cabe destacar que un antecesor de Pedro Antonio de Aragón, el virrey Gaspar de Avellaneda y Haro, conde del Castrillo, había comprado un grupo escultórico con el Arcángel Rafael y Tobías (1658) y había encargado un cuadro con el mismo tema a Luca Giordano, enviado a su mujer a Madrid.⁵⁹ El ángel con Tobías fue representado también en una estatua de plata, realizada por el gremio de los orfebres de Nápoles entre las decoraciones de una fiesta de la vigilia de San Juan dedicada al virrey Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos (virrey de 1610 a 1616). La estatua tenía un preciso significado político: «Un Angelo, che guidava Tobia guarnito di gioie, et perle di prezzo di ducati 400 mila in circa, la quale denotava che sotto la guida de sì gran Principe, et nel suo felicissimo governo haveria sempre, e la Città, e Regno goduto ogni felicità, e salute, il che si dinotava per il motto. *Te cuncta prospera duce.*»⁶⁰

Gombrich observó, en su clásico estudio sobre *Tobias and the*

al llinatge dels Medinaceli.⁵⁰ A més, portava els cognoms d'aquestes famílies la dona del XI comte d'Altamira, Maria de la Concepción Guzmán Cardona y de la Cerda, néta del marquès de Medinaceli.⁵¹ Hem d'afegir que una altra neboda del virrei, Àngela de Aragón (filla del seu germà gran, Luís de Cardona), s'havia casat amb el VII comte d'Altamira, Lluís Osorio de Moscoso, mort a Albano l'any 1698, en el viatge de retorn de la seva ambaixada a Roma. Els béns de *Doña* Àngela, com es llegeix al seu testament, van quedar a la família d'Altamira, però no es pot saber si entre aquests hi havia també els nostres quadres.⁵² No serà fins al moment en què es reconstrueixi la història del patrimoni artístic del palau madrileny de Pedro Antonio de Aragón que podrem donar per certa alguna d'aquestes hipòtesis i, tot i que documentar onze de les dotze pintures de Vaccaro ja sigui un bon resultat, queda encara molt treball d'investigació per fer.

Hem subratllat en aquestes pàgines que l'inventari de la col·lecció del virrei no indicava els temes de cada quadre en concret. Cada un dels dotze llenços mesura «dos varas y tercia de alto y tres varas de ancho», que era també el format d'uns altres dotze quadres esmentats a l'inventari, una sèrie de sis pintures amb la història del Fill Pròdig i una altra amb escenes de la vida de Job, ambdues realitzades per Luca Giordano. Segons l'inventari, que cataloga els quadres cambra per cambra, les vint-i-quatre obres de Vaccaro i Giordano formaven una única decoració monumental del «Salón grande» del palau del virrei a Madrid. El fet que un nombre tan alt de pintures d'aquests dos artistes napolitans fossin part de la decoració d'un dels espais principals de la residència i, a més, que es complementessin l'un a l'altre, permet fer algunes observacions. Per una banda, que Andrea Vaccaro i Luca Giordano eren considerats com una parella d'artistes del mateix nivell, no incompatibles estilísticament i, en segon lloc, que les històries de Tobies, del Fill Pròdig i de Job estaven intencionadament relacionades.

Els quadres de Giordano que constituïen aquestes sèries encara no s'han localitzat: no es coneix ni el seu tema exacte ni la data de realització.⁵³ Leticia de Frutos i Salvador Salort Pons destaquen que els quadres amb les històries del Fill Pròdig i de Job no constaven entre els regals donats al virrei, contràriament a la sèrie de Tobies. Podria ser que el virrei hagués encarregat directament les peces a Giordano.⁵⁴ Els dos historiadors proposen, a més, algunes identificacions molt convincents amb uns llenços atribuïts a Giordano i al seu taller, pertanyents al Patrimoni Nacional, que es troben a la Granja de San Ildefonso i al Colegio Mayor María Cristina de El Escorial.⁵⁵ Les mides són molt semblants a les dels quadres de Vaccaro i per tant les probabilitats que es tracti de les pintures del saló de Pedro Antonio de Aragón són molt elevades. Queden encara per establir les circumstàncies de la cessió de les peces a la reina de part dels ducs de Medinaceli. És possible que les sèries de Vaccaro i Giordano

hagin sortit de la col·lecció al mateix moment, cap a destinacions diferents. Els ducs de Medinaceli, de totes maneres, conservaven encara l'any 1899, entre les seves pintures, uns «trabajos de Job» de Giordano, que no sabem si foren els dos quadres que faltaven per completar la sèrie de Job de la col·lecció d'Isabel Farnesio.⁵⁶ Tornant a l'estudi de Leticia de Frutos i Salvador Salort Pons, cal destacar que –segons ells– la majoria de les pintures de la col·lecció de Pedro Antonio de Aragón eren obra de Vaccaro o Giordano, i que alguns dels quadres de Vaccaro havien estat regalats per altres membres d'aquell «partido aragonés». A més del president Diego Ulloa i del secretari Mazarredo, es troben citats a la «relación jurada» Don Esteban Carrillo, regent del Col·lateral, i Don Antonio de Silva, auditor general del Regne de Nàpols. La importància política i personal d'aquests regals i el rol jugat per la pintura napolitana (i per autors com Vaccaro) en aquestes dinàmiques han de ser ulteriorment investigats.⁵⁷

D'alguna manera podria semblar sorprenent l'especial interès del virrei per les històries de Tobies, però s'ha de dir que aquest tema era molt popular a l'època de la Contrareforma. Al repertori de temes barrocs elaborat per Andor Pigler, la llista d'obres que representen moments del Llibre de Tobit és molt llarga i comprèn peces del nord i del sud d'Europa.⁵⁸ Dins de la producció artística napolitana, cal destacar que un antecessor de Pedro Antonio de Aragón, el virrei Gaspar de Avellaneda y Haro, comte del Castrillo, havia comprat un grup escultòric amb l'Arcàngel Rafael i Tobies (1658) i havia encarregat un quadre amb el mateix tema a Luca Giordano, enviat a la seva dona a Madrid.⁵⁹ L'àngel amb Tobies va ser representat també en una estàtua d'argent, realitzada pel gremi dels orfebres de Nàpols entre les decoracions d'una festa de la vigília de Sant Joan dedicada al virrei Pedro Fernández de Castro, VII comte de Lemos (virrei de 1610 a 1616). L'estàtua tenia un precís significat polític: «Un Angelo, che guidava Tobia guarnito di gioie, et perle di prezzo di ducati 400 mila in circa, la quale denotava che sotto la guida de sì gran Principe, et nel suo felicissimo governo haveria sempre, e la Città, e Regno goduto ogni felicità, e salute, il che si dinotava per il motto. *Te cuncta prospera duce.*»⁶⁰

Gombrich va notar, dins el seu clàssic estudi sobre *Tobias and the Angel*, que el Llibre de Tobit podia ser interpretat de moltes maneres per adaptar-lo a diferents situacions.⁶¹ L'arcàngel Rafael guia Tobies per superar els seus temors i per dur a terme la voluntat de Déu, amb el seu ajut al moment de vèncer desafiaments extremadament difícils. Per raó de la seva fe, obediència, amor filial i també de l'èxit de la seva missió, Tobies va ser presentat com a model a seguir i el seu guia, Rafael, com a exemple de l'àngel custodi o protector. Laura Stagno ha analitzat les freqüents representacions de Tobit i Tobies a Gènova en la primera meitat del *Seicento*.⁶² Segons la seva recerca, els episodis que es



Angel, que el Libro de Tobías podía ser interpretado de muchas maneras para adaptarlo a diferentes situaciones.⁶¹ El arcángel Rafael guía a Tobías para superar sus temores y para llevar a cabo la voluntad de Dios, con su ayuda en el momento de vencer desafíos extremadamente difíciles. A causa de su fe, obediencia, amor filial y también al éxito de su misión, Tobías fue presentado como modelo a seguir y su guía, Rafael, como ejemplo de ángel custodio o protector. Laura Stagno ha analizado las frecuentes representaciones de Tobías en Génova en la primera mitad del *Seicento*.⁶² Según su investigación, los episodios que se narran más a menudo son el de Tobías acompañado por el arcángel Rafael en su viaje y el de Tobías curando la ceguera de su padre. Los cuadros con este tema en Génova estaban destinados principalmente a la devoción privada, y la historia de Tobías fue utilizada para educar a los jóvenes en la importancia de la unidad familiar y para transmitir los valores de la obediencia y del respeto a la autoridad, aspectos que caracterizan una visión eminentemente conservadora de la sociedad.

En los reinos de la Corona de Aragón, la devoción de carácter urbano al ángel custodio es muy manifiesta desde principios del siglo xv, pero a partir del siglo xvii se introduce una nueva iconografía del ángel de la guarda, muy cercana a la imagen de san Rafael y que acaba por sustituir la representación tardogótica con espada y corona.⁶³ Esta nueva imagen provenía del repertorio de figuras religiosas impulsadas por la Contrarreforma, cuando, como respuesta a las doctrinas protestantes, se promovió el culto a los ángeles por parte de la Iglesia Católica y especialmente del nuevo orden de los Jesuitas.⁶⁴ San Ignacio de Loyola, en las *Constituciones de la Compañía del Jesús*, recomendaba a sus seguidores imitar la pureza de los ángeles.⁶⁵ Otros miembros de la Compañía, además, les dedicaron tratados y manuales, como el *Trattato dell'angelo custode*, obra que tubo una amplia difusión y que fue escrita por el teólogo jesuita Francesco Albertini, docente de filosofía y teología en el colegio de Nápoles.⁶⁶ Sería interesante profundizar en el estudio de la influencia que éstos tuvieron sobre la manera de representar las historias de Tobías en los cuadros del *Seicento* napolitano. Entre las notables obras napolitanas sobre el tema de Tobías destacan las piezas de Bernardo Cavallino, artista relacionado con Andrea Vaccaro –sobretudo en los años 40 del siglo xvii–, pero la manera de narrar las historias de Tobías de este pintor es mucho más ligera, espontánea y delicada en contraste con el mesurado clasicismo de Vaccaro.⁶⁷ El día 1 de octubre Nápoles recordaba *l'angelo custode* con una fiesta de la corte (y aquel día, por orden virreinal, todos los tribunales estaban cerrados).⁶⁸ Esta solemnidad fue oficializada por el Papa Clemente IX el año 1670, en la época del gobierno de Pedro Antonio de Aragón.

Después de esta breve reseña iconográfica, creemos oportuno detenernos a analizar unas fuentes españolas contemporáneas. En 1667, año en el cual Diego Ulloa pagó sus seis cuadros a Andrea Vaccaro, don Antonio de Peralta Castañeda publicó un libro sobre

el tema que tratamos: *Historia de Tobias en discursos morales, y christiano-políticos. Escuela de paciencia en los trabajos* (Málaga, 1667).⁶⁹ (fig. 10) Don Juan Zafrilla de Azagra, en el prefacio del texto, declaraba que la paciencia es la maestra de todas las virtudes, y ponía en relación la paciencia y la fe en la voluntad de Dios que mostró Tobías con las historias de Job. Su discurso nos ayuda a entender por qué los seis cuadros con escenas de la vida de Job de Luca Giordano estaban al lado de la serie de Tobías en el mismo salón. Los catorce capítulos del libro de don Antonio de Peralta se relacionan cada uno con un episodio del Libro de Tobías y con los nueve temas de los cuadros de Vaccaro. La obra está dedicada al Papa Clemente IX, pero no hace referencia a ningún personaje o acontecimiento de los años en que se publicó. El autor toma distintos mensajes morales y enseñanzas de las historias de Tobías y las aplica de manera general a la sociedad.⁷⁰

Por otro lado, esta insistencia en la paciencia de Tobías es cercana a la lectura que el virrey debía dar a sus cuadros. De hecho, él mismo tuvo que superar muchas dificultades durante su juventud. Durante la Guerra dels Segadors en Cataluña, el castillo de Empúries de los Cardona fue destruido, las rentas de la familia fueron requisadas, el palacio de Barcelona saqueado y ocupado por los franceses e, incluso, el título de duque de Cardona pasó al general francés de La Mothe, vencedor del ejército de Felipe IV. Para sostener los gastos de la guerra, se vaciaron las arcas de la familia, y el propio Pedro Antonio fue rehén del rey de Francia dos veces: primero sólo por unos meses, en compañía de su hermano Antonio (en año 1641) y después, como consecuencia de la derrota de sus tropas, durante dos años en los que estuvo cautivo en el castillo de Montpellier. Un paralelo de estos episodios se puede encontrar en la escena de *Tobías cautivo ante Salmanasar, rey de Asiria*.

Antes de su primer cautiverio, la madre del futuro virrey, Catalina Fernández de Córdoba, dio su bendición a los hijos y les recomendó mantener la fe a «un Dios y un Rey».⁷¹ Este momento quedó impreso en la memoria de Pedro Antonio y lo recordó treinta años más tarde en una carta a su hermano, el cardenal Pascual de Aragón.⁷² Esto nos permite explicar la insistencia en la representación de la bendición paterna dentro de los cuadros de Vaccaro.

Otros episodios trágicos se sucedieron años más tarde: Pedro Antonio de Aragón fue alejado durante quince años de la corte de Madrid por ser considerado responsable indirecto de la muerte del infante Baltasar Carlos, a quien hacía de ayo. A pesar de esto, pudo recuperar, con «paciencia», los favores del rey y, después de la embajada en Roma y del virreinato de Nápoles, volvió a Madrid con todos los honores y expuso en el salón principal de su palacio una alegoría religiosa del éxito de sus peripecias.⁷³ En estas pinturas, las escenas de Tobías se veían amplificadas por las historias de Job y del Hijo Pródigo, personajes bíblicos que, después de alejarse de la gracia de Dios, habían vuelto a recuperar su benevolencia.⁷⁴

narren més sovint són el de Tobies acompanyat per l'arcàngel Rafael al seu viatge i el de Tobies curant la ceguesa del seu pare. Els quadres amb aquest tema a Gènova eren destinats principalment a la devoció privada, i la història de Tobies va ser utilitzada per educar els joves en la importància de la unitat familiar i per transmetre els valors de l'obediència i del respecte a l'autoritat, aspectes que caracteritzen una visió eminentment conservadora de la societat.

Als regnes de la Corona d'Aragó, la devoció de caràcter urbà a l'àngel custodi és ben palesa des de començament del segle XV, però a partir del segle XVII s'introdueix una nova iconografia de l'àngel de la guarda, molt propera a la imatge de sant Rafael i que acaba per substituir la representació tardogòtica amb espasa i corona.⁶³ Aquesta nova imatge provenia del repertori de figures religioses impulsades per la Contrareforma, quan, en resposta a les doctrines protestants, es va promoure el culte als àngels per part de l'Església Catòlica, especialment per part del nou orde dels Jesuïtes.⁶⁴ Sant Ignasi de Loyola, a les *Constituciones de la Compañía del Jesús*, recomanava als seus seguidors imitar la puresa dels àngels.⁶⁵ Altres membres de la Companyia, a més, els van dedicar tractats i manuals, com el *Trattato dell'angelo custode*, obra que va tenir una àmplia difusió i que fou escrita pel teòleg jesuïta Francesco Albertini, docent de filosofia i teologia al col·legi de Nàpols.⁶⁶ Seria interessant aprofundir en l'estudi de la influència que aquests van tenir sobre la manera de representar les històries de Tobies als quadres del *Seicento* napolità. Entre les notables obres napolitanes sobre el tema de Tobies destaquen les peces de Bernardo Cavallino, artista relacionat amb Andrea Vaccaro –sobretot als anys 40 del segle XVII–, però la manera amb la qual aquest pintor narra les històries de Tobies és molt més lleugera, espontània i delicada per contrast amb el mesurat clasicisme de Vaccaro.⁶⁷ El dia 1 d'octubre Nàpols recordava l'*angelo custode* amb una festa de la cort (i aquell dia, per ordre virregnal, tots els tribunals estaven tancats).⁶⁸ Aquesta solemnitat va ser oficialitzada pel papa Climent IX l'any 1670, a l'època del govern de Pedro Antonio de Aragón.

Després d'aquesta breu ressenya iconogràfica, creiem oportú detenir-nos a analitzar unes fonts espanyoles contemporànies. El 1667, l'any en el qual Diego Ulloa pagà els seus sis quadres a Andrea Vaccaro, don Antonio de Peralta Castañeda va publicar un llibre sobre el tema que tractem: *Historia de Tobias en discursos morales, y christiano-politicos. Escuela de paciencia en los trabajos* (Màlaga, 1667).⁶⁹ (fig. 10) Don Juan Zafrilla de Azagra, al prefaci del text, declarava que la paciència és la mestra de totes les virtuts, i posava en relació la paciència i la fe en la voluntat de Déu que mostrà Tobies amb les històries de Job. El seu discurs ens ajuda a entendre per què els sis quadres amb escenes de la vida de Job de Luca Giordano estaven al costat de la sèrie de Tobies al mateix saló. Els catorze capítols del llibre de

don Antonio de Peralta es relacionen cada un amb un episodi del Llibre de Tobit i amb els nou temes dels quadres de Vaccaro. L'obra està dedicada al papa Climent IX, però no fa referència a cap personatge o esdeveniment dels anys en què es va publicar. L'autor pren diferents missatges morals i ensenyaments de les històries de Tobies i els aplica de manera general a la societat.⁷⁰

Per altra banda, aquesta insistència en la paciència de Tobies és propera a la lectura que el virrei havia de donar als seus quadres. De fet, ell mateix va haver de superar moltes dificultats durant la seva joventut. Durant la Guerra dels Segadors a Catalunya, el castell d'Empúries dels Cardona va ser destruït, les rendes de la família van ser requisades, el palau de Barcelona saquejat i ocupat pels francesos i, fins i tot, el títol de duc de Cardona va passar al general francès de La Mothe, vencedor de l'exèrcit de Felip IV. Per sostenir les despeses de la guerra, es van buidar les arques de la família i el mateix Pedro Antonio va ser ostatge del rei de França dues vegades: primer només per uns mesos, en companyia del germà Antonio (l'any 1641) i després, com a conseqüència de la derrota de les seves tropes, durant dos anys en què estigué captiu al castell de Montpeller. Un paral·lel d'aquests episodis es pot trobar en l'escena de *Tobit captiu davant de Salmanasar, rei d'Assíria*.

Abans del seu primer captiveri, la mare del futur virrei, Catalina Fernández de Córdoba, donà la seva benedicció als fills i els recomanà mantenir la fe a «un Dios y un Rey».⁷¹ Aquest moment va quedar imprès a la memòria de Pedro Antonio i el recordà trenta anys més tard en una carta al seu germà, el cardenal Pascual de Aragón.⁷² Això ens permet explicar la insistència en la representació de la benedicció paterna dins els quadres de Vaccaro.

Altres episodis tràgics es van succeir anys més tard: Pedro Antonio de Aragón va ser allunyat per quinze anys de la cort de Madrid per ser considerat responsable indirecte de la mort de l'infant Baltasar Carlos, a qui feia de *ayo*. Tot i això, va poder recuperar, amb «paciència», els favors del rei i, després de l'ambaixada a Roma i del virregnat de Nàpols, va tornar a Madrid amb tots els honors i va exposar al saló principal del seu palau una al·legoria religiosa de l'èxit de les seves peripècies.⁷³ En aquestes pintures, les escenes de Tobies es veien amplificades per les històries de Job i del Fill Pròdig, personatges bíblics que, després d'allunyar-se de la gràcia de Déu, havien tornat a recuperar la seva benevolència.⁷⁴

Una altra obra literària sobre Tobies relacionada amb la família del virrei és la comèdia de Francisco Rojas Zorrilla *Los trabajos de Tobías*, que en l'edició valenciana del 1642 es va publicar dins d'una col·lecció de dotze peces teatrals dedicades a «Antonio de Córdoba y Aragón, Arcediano de Castro y Canónigo de la Santa Iglesia de Córdoba», germà de don Pedro Antonio.⁷⁵ La comèdia es divideix en més de vint escenes, però no és possible establir



Otra obra literaria sobre Tobías relacionada con la familia del virrey es la comedia de Francisco Rojas Zorrilla *Los trabajos de Tobías*, que en la edición valenciana del 1642 se publicó dentro de una colección de doce piezas teatrales dedicadas a «Antonio de Córdoba y Aragón, Arcediano de Castro y Canónigo de la Santa Iglesia de Córdoba», hermano de don Pedro Antonio.⁷⁵ La comedia se divide en más de veinte escenas, pero no es posible establecer una correspondencia directa con los cuadros en cuestión, aunque –como propuso Lurie– las obras teatrales como estas, donde figuras secundarias de espectadores juegan un papel fundamental en la narración de la historia, habrían podido inspirar la interpretación pictórica de Vaccaro. *Tobías cura la ceguera de su padre*, en particular, presenta unos efectos absolutamente teatrales. De hecho, cada elemento de los cuadros de la serie da la impresión de contribuir a una elaborada representación dramática. Los personajes principales de cada escena están siempre en el primer plano, de manera que sus gestos elocuentes son muy legibles y su comportamiento es comunicado claramente. En los laterales hay a menudo

figuras secundarias que actúan como coros e indican el foco de cada escena. Los fondos arquitectónicos recuerdan una escenografía teatral. Cada composición sigue a la otra en secuencia, como si distintas escenas sucesivas tuvieran lugar en el mismo momento ante los ojos de los espectadores.

Al final del virreinato napolitano de Pedro Antonio de Aragón (1672), las piezas de Vaccaro, tasadas con un considerable valor económico y expuestas en un lugar preferente del palacio de los duques de Cardona, gozaron en España de una amplia fortuna crítica, testimoniada por la existencia de copias antiguas de propiedad del conde de Villanueva. De hecho, la serie de Tobías del MNAC es de una altísima calidad y representa uno de los episodios más destacados de la *oeuvre* del pintor. Mirando hoy estos cuatro lienzos, todavía en buen estado de conservación después de más de tres siglos de su realización, es fácil comprender por qué Andrea Vaccaro ha sido uno de los pintores napolitanos del siglo XVII más solicitados por el público español en la época moderna.

Este artículo recoge parte de los resultados incluidos en el catálogo de Anna K. Tuck-Scala, *Andrea Vaccaro (Naples, 1604-1670): His Documented Life and Art*, posteriormente citado como «en prensa». Queremos mostrar nuestro agradecimiento a los profesores Michael W. Stoughton y Rafael Cornudella por revisar la redacción del texto, y al profesor Bonaventura Bassegoda i Hugas por seguir de cerca nuestro trabajo y por las preciosas informaciones aportadas, sin las cuales este artículo no habría podido ser escrito. La traducción al catalán fue revisada por Núria Musoles Villegas.

Notas

1. Para las fuentes antiguas véanse ISOLANI, G.C., *Apologia di Giulio Cesare Isolani alla lettera stampata sotto nome di Fra Evangelista De Benedetto. A 15 di novembre 1671*, Bolonia, 1672; FUIDORO, I. [álías V. D'Onofrio], *I giornali di Napoli. 1660-1680*, 4 vol., Nápoles, 1934-1943; DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, 3 vol., Nápoles, Francesco e Cristoforo Ricciardi, 1742-1745, III, p. 289-290. Para una reseña de los estudios modernos sobre este tema véase MAURO, I., «Le acquisizioni di opere d'arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)», *Locus Amoenus*, Bellaterra, 2007-2008, 9, p. 155-169.

2. Solo el lienzo de *Tobías cura la ceguera de su padre* necesitó una intervención más compleja, los otros sencillamente se limpiaron y reintegraron en pocos puntos, como se lee en la documentación del Departamento de Conservación del MNAC.

3. Tobías, 6, 2-3.

4. Para una bibliografía sobre estos cuadros véanse: *Catálogo general de la Exposición de Arte Antiguo*, Barcelona, 1902, núm. 1859-1862; *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1906, p. 76-77, fig. 286-289; *Museo de Arte Decorativo y Arqueológico*,

Barcelona, 1930, p. 67; *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya: Primera Part: Art Romànic, Gòtic, del Renaixement, Barroc*, Barcelona, 1936, p. 178; CARLI, E., «Segnalazioni di pittura napoletana», *L'arte*, 1938, n.s., IX, p. 263, n. 5; GAYA NUÑO, J.A., *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, 1955, p. 89; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 462, fig. 174-177; FERRARI, O.; SCAVIZZI, G., *Luca Giordano*, 3 vol., Nápoles, 1966, I, p. 6; WETHEY, H.E., «The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro», *The Burlington Magazine*, Londres, 1967, CIX, p. 682; FERRARI, O., «La pittura napoletana da Luca Giordano a Domenico Antonio Vaccaro. Le arti figurative», *Storia di Napoli*, Nápoles, 1970, VI, 2, p. 1351, n. 7; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (ed.), *Pintura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1970, p. 568-571, fig. 190-191; *Fourteen Important Neapolitan Paintings*, Londres, 1971 (páginas no numeradas); CAUSA, R., *La pittura del Seicento a Napoli: dal naturalismo al barocco*, Nápoles, 1972, p. 947; MARINI, M., *Pittori a Napoli, 1610 - 1656: contributi e schede*, Roma, 1974, p. 126; AGULLÓ Y COBO, M., *Más noticias sobre pintores madri-*

leños de los siglos XVI al XVIII, Madrid, 1981, p. 223-224; SPINOSA, N. (ed.), *La pittura napoletana del '600: 889 illustrazioni in bianco e nero e diciannove tavole a colori*, Milán, 1984, fig. 847; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, 1985, p. 324-329, fig. 142-145; *L'època dels genis. Renaixement-Barroc*, Girona, 1987, p. 48, fig. 47-48; TZEUTSCHLER LURIE, A., «Andrea Vaccaro», *L'època dels genis. Renaixement-Barroc*, Barcelona, 1988, p. 277-284, fig. 47-48; BARROERO, L., *Dipinti italiani dal XV al XIX secolo del Museo di Montserrat*, Roma, 1992, p. 66; MARSHALL, D.R., *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milán, 1993, p. 9, 152; FERRARI, O., «La pittura e la scultura del Seicento: classicismo, barocco, rococò», PUGLIESE CARRATELLI, G. (ed.), *Storia e civiltà della Campania. III Il Rinascimento e l'Età Barocca*, Nápoles, 1993, p. 270; ROIG I TORRENTÓ, M.A., «Lot embriagat per les seves filles, d'Andrea Vaccaro», *El MD'A a Fons*, Girona, 1995, p. 66-68; DE VITO, G., «Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli», *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Nápoles, 1996, p. 100,

una correspondència directa amb els quadres en qüestió, encara que –com va proposar Lurie– les obres teatrals com aquestes, on figures secundàries d'espectadors juguen un paper fonamental en la narració de la història, haurien pogut inspirar la interpretació pictòrica de Vaccaro. *Tobies cura la ceguesa del seu pare*, en particular, presenta uns efectes absolutament teatrals. De fet, cada element dels quadres de la sèrie fa la impressió de contribuir a una elaborada representació dramàtica. Els personatges principals de cada escena es troben sempre al primer pla, de manera que els seus gestos eloqüents són molt llegibles i el seu comportament és comunicat clarament. Als laterals hi ha sovint figures secundàries que actuen com a cors i indiquen el focus de cada escena. Els fons arquitectònics recorden una escenografia teatral. Cada composició segueix l'altra en seqüència, com si diferents

escenes successives tinguessin lloc al mateix moment davant els ulls dels espectadors.

A la fi del virregnat napolità de Pedro Antonio de Aragón (1672), les peces de Vaccaro, taxades amb un considerable valor econòmic i exposades en un lloc preferent del palau dels ducs de Cardona, van gaudir d'una àmplia fortuna crítica a Espanya, testimoniada per l'existència de còpies antigues de propietat del comte de Villanueva. De fet, la sèrie de Tobies del MNAC és d'una altíssima qualitat i representa un dels episodis més destacats de l'*oeuvre* del pintor. Mirant avui aquests quatre llenços, encara en bon estat de conservació després de més de tres segles de la seva realització, és fàcil comprendre per què Andrea Vaccaro ha estat un dels pintors napolitans del segle XVII més sol·licitats pel públic espanyol a l'època moderna.

Notes

1. Per a les fonts antigues vegeu ISOLANI, G.C., *Apologia di Giulio Cesare Isolani alla lettera stampata sotto nome di Fra Evangelista De Benedetto. A 15 di nouembre 1671*, Bolonya, 1672; FUIDORO, I. [àlies V. D'Onofrio], *I giornali di Napoli. 1660-1680*, 4 vol., Nàpols, 1934-1943; DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, 3 vol., Nàpols, Francesco e Cristoforo Ricciardi, 1742-1745, III, p. 289-290. Per a una ressenya dels estudis moderns sobre aquest tema vegeu MAURO, I., «Le acquisizioni di opere d'arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)», *Locus Amoenus*, Bellaterra, 2007-2008, 9, p. 155-169.

2. Només el llenç de *Tobies cura la ceguesa del seu pare* va necessitar una intervenció més complexa, els altres senzillament es van netejar i reintegrar en pocs punts, com es llegeix a la documentació del Departament de Conservació del MNAC.

3. Tobies, 6, 2-3.

4. Per a una bibliografia sobre aquests quadres vegeu: *Catálogo general de la Exposición de Arte Antiguo*, Barcelona, 1902, núm. 1859-1862; *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, 1906, p. 76-77, fig.

286-289; *Museo de Arte Decorativo y Arqueológico*, Barcelona, 1930, p. 67; *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya: Primera Part: Art Romànic, Gòtic, del Renaixement, Barroc*, Barcelona, 1936, p. 178; CARLI, E., «Segnalazioni di pittura napoletana», *L'arte*, 1938, n.s., IX, p. 263, n. 5; GAYA NUÑO, J.A., *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, 1955, p. 89; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 462, fig. 174-177; FERRARI, O.; SCAVIZZI, G., *Luca Giordano*, 3 vol., Nàpols, 1966, I, p. 6; WETHEY, H.E., «The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro», *The Burlington Magazine*, Londres, 1967, CIX, p. 682; FERRARI, O., «La pittura napoletana da Luca Giordano a Domenico Antonio Vaccaro. Le arti figurative», *Storia di Napoli*, Nàpols, 1970, VI, 2, p. 1351, n. 7; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (ed.), *Pintura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1970, p. 568-571, fig. 190-191; *Fourteen Important Neapolitan Paintings*, Londres, 1971 (pàgines no numerades); CAUSA, R., *La pittura del Seicento a Napoli: dal naturalismo al barocco*, Nàpols, 1972, p. 947; MARINI, M., *Pittori a Napoli, 1610 - 1656: contributi e schede*, Roma, 1974, p. 126; AGULLÓ Y COBO, M., *Más noticias sobre pin-*

tores madrileños de los siglos XVI al XVIII, Madrid, 1981, p. 223-224; SPINOSA, N. (ed.), *La pittura napoletana del '600: 889 illustrazioni in bianco e nero e diciannove tavole a colori*, Milà, 1984, fig. 847; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, 1985, p. 324-329, fig. 142-145; *L'època dels genis. Renaixement-Barroc*, Girona, 1987, p. 48, fig. 47-48; TZEUTSCHLER LURIE, A., «Andrea Vaccaro», *L'època dels genis. Renaixement-Barroc*, Barcelona, 1988, p. 277-284, fig. 47-48; BARROERO, L., *Dipinti italiani dal XV al XIX secolo del Museo di Montserrat*, Roma, 1992, p. 66; MARSHALL, D.R., *Viviano and Niccolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milà, 1993, p. 9, 152; FERRARI, O., «La pittura e la scultura del Seicento: classicismo, barocco, rococò», PUGLIESE CARRATELLI, G. (ed.), *Storia e civiltà della Campania. III Il Rinascimento e l'Età Barocca*, Nàpols, 1993, p. 270; ROIG I TORRENTÓ, M.A., «Lot embriagat per les seves filles, d'Andrea Vaccaro», *El MD'A a Fons*, Girona, 1995, p. 66-68; DE VITO, G., «Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli», *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Nàpols, 1996, p. 100, n. 34; LATTUADA, R., s.v.



- n. 34; LATTUADA, R., s.v. «Vaccaro, Andrea», *The Dictionary of Art*, Nueva York, 1996, v. XXXI, p. 790-791; CUYÁS, M.M. (ed.), *Renaixement i Barroc: col·leccions i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1998, núm. 33-36; LATTUADA, R., *Twenty Important Neapolitan Baroque Paintings*, Turín, 1999, p. 46 [Londres, Walpole Gallery]; BARBONE PUGLIESE, N., «Tobiolo e l'angelo», *Paolo Finoglio e il suo tempo: un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, Nápoles, 2000, p. 173-174; LATTUADA, R., *Francesco Guarino da Solofra, nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Nápoles, 2000, p. 286; DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., «La colección artística de don Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672)», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2002*, Nápoles, 2003, p. 55, 58, 75, 88, 107, 110; YEGUAS, J., «Tobias cura la ceguera del seu pare. La trobada de Tobies amb l'arcàngel Rafael», *Guia del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2004, p. 182-183; CAUSA, S., «Quel che resta di un capolavoro di Giordano», *Kronos*, Lecce, 2005, IX, p. 103, n. 57; CAUSA, S., *La strategia dell'attenzione: pittori a Napoli nel primo Seicento*, Nápoles, 2007, p. 33, 53 (n. 2), 204. En muchos de los estudios citados los cuadros en cuestión son solamente mencionados o considerados para argumentar un discurso más amplio.
5. DE DOMINICI, B., *cit. supra*, n. 1; COMMODO IZZO, M., *Andrea Vaccaro pittore (1604-1670)*, Nápoles, 1951.
6. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pittura napoletana de...*, *cit. supra*, n. 4, p. 324.
7. LATTUADA, R., *Twenty Important Neapolitan...*, *cit. supra*, n. 4, p. 46.
8. MARSHALL, D.R., *cit. supra*, n. 4, p. 9, 152. Es interesante ver como tanto Andrea Vaccaro como Viviano Codazzi resultan ser testigos de la boda de Carlo Francesco Niglio y Teresa Flores en un documento inédito fechado en el 16 de septiembre de 1640: «Fatte le tre canoniche monitioni A di 8, 9, 16 di settembre 1640 tre giorni di festa nella messa solenne, ne scoperto canonico Impedimento, Io D. Giovanni Domenico Riccardo Curato di S. Giuseppe Maggiore di Napoli ho interrogato Notar Carlo Francesco Niglio et Teresa Flores et havuto il lor mutuo consenso per verba de presenti vis et volo ho quelli congiunti in matrimonio in casa di detta Teresa con licentia del Eminentissimo Signor Cardinale Buoncompagno Arcivescovo di Napoli presente Fra Francesco della Monicha, Fra Capellano di Malta, Pompeo Caracciolo, Francesco Ciappa, Andrea Vaccaro, Gioseffe de Guido, Viviano Codazzo», Nápoles, Archivio Storico Diocesano, *Parrocchia di San Giuseppe Maggiore*. Libro dei Matrimoni, 4, 131, n. 746, 16/9/1640. En el documento aparece también el nombre de dos pintores menos conocidos: Pompeo Caracciolo (hijo de Battistello Caracciolo) y «Gioseffe» (Giuseppe) de Guido, sobre el cual véase el reciente estudio: PORZIO, G., «Contributo alla definizione della personalità e del catalogo del cosiddetto 'Maestro di Fontanarosa'», *Studi di storia dell'arte*, Todi, 2007, 18, p. 273-288.
9. CAUSA, S., «Quel che resta...», *cit. supra*, n. 4, p. 69. Según Causa este preneoclasicismo es evidente en los cuadros del MNAC, que muestran «Una nuova misura formale: un controllo superbo del disegno, una netta divisione del dipinto in pochi gruppi di figure, come Vaccaro aveva ben visto in Poussin (a cui rimanda anche la gran- de importancia assegnata alle architetture di sfondo)». CAUSA, S., «Quel che resta...», *cit. supra*, n. 4, p. 103, n. 57. Cfr. CAUSA, S., *La strategia dell...*, *cit. supra*, n. 4, p. 33.
10. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pittura italiana del...*, *cit. supra*, n. 4, p. 462. Esta fecha también está presente en las etiquetas del museo. Véase también la ficha de estas obras en el catálogo del Museo: YEGUAS, J., *cit. supra*, n. 4, p. 182-183: «El uso de arquitecturas de marcado clasicismo proporciona la base fundamental para datar las telas entorno al año 1640.»
11. Para un análisis de la obra de Vaccaro, basado en la evidencia documental, véase TUCK-SCALA, A.K., *Andrea Vaccaro (Naples, 1604-1670): His Documented Life and Art* (en prensa).
12. La firma y la fecha («Andrea Vaccarius F. 1642») están en la parte derecha, debajo del actual marco de este gran lienzo (198 x 253 cm). Agradecemos a Mercedes González de Amezúa, conservadora del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que nos haya permitido analizar en profundidad esta pieza, actualmente conservada en el depósito del museo. Para una reproducción a color del cuadro véase DE VITO, G., *cit. supra*, n. 4, p. 81, lám. 1. El lienzo fue expuesto en dos exposiciones madreñas: PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (ed.), *Pittura italiana del...*, *cit. supra*, n. 4, p. 566, núm. 189 y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pittura napoletana del...*, *cit. supra*, n. 4, p. 318-319, núm. 139.
13. «Al presidente Don Diego Ulloa D. 361.2.8. E per lui ad Andrea Vaccaro disse a compimento de D. 600 atteso D. 238.2.12 l'ha ricevuto de contanti, et esserno per saldo, et final pagamento di sei pezzi di quatri, che li hà venduto, alla ragione di D. 100 l'uno dell'Historia di Tobia, e con tal pagamento resta da lui intieramente sodisfatto per detta causa; e per esso a Gerolamo Capuano per altri tanti.» Nápoles, Archivio Storico dell' Istituto Banco di Napoli – Fondazione (ASBN), *Banco dei Poveri*, giornale del 1667, matricola 422, 2 giugno. NAPPI, E., «Notizie su pittori che lavoravano a Napoli dal 1630 al 1656», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2005*, Nápoles, 2005, p. 83. El documento transcrito ha sido verificado y ampliado con investigación en los archivos.
14. El director Nappi (a quien damos las gracias) nos ha comunicado que durante sus indagaciones no ha surgido a la luz ningún otro pago por estos cuadros.
15. VEGETI NAPPI, E. (ed.), «Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari, ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milán, 1992, p. 109. El pago de estos tres cuadros es del 22 de mayo de 1660.
16. En la primera antesala había un «Sacrificio d'Abramo et la beneditione d'Jsach», un «S. Luca» en la tercera antesala y dentro de la «Camera dello strado seu Recivimento» una «Magdalena», un «Angelo custode» y una «Natività», todos de Vaccaro y de grandes dimensiones. El inventario de Diego Ulloa fue publicado en el repertorio del Getty editado por Gerard Labrot, LABROT, G., *Collections of Paintings in Naples: 1600-1780*, Munich, 1992, p. 150-152 (Documents for the History of Collecting. Italian Inventories, 1).
17. *Cit. supra*, n. 16, p. 150.
18. Como se destaca en un «proccesetto matrimoniale», fechado el 30 de octubre de 1657, del Archivio Storico Diocesano, donde figura Vaccaro como testigo de la boda de su hijo, Nicola Vaccaro, con Anna Maria Manecchia. Andrea Vaccaro prefirió declararse escribano y no pintor. El documento está transcrito en TUCK-SCALA, A.K., *cit. supra*, n. 11.
19. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4.
20. El documento fue publicado en la tesis doctoral de Diana Carrió: CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *Entre Nápoles y España. Cultura política mecenazgo artístico de los virreyes Pascual y Pedro Antonio de Aragón*, Universitat de Barcelona, 2006, p. 734 y siguientes.
21. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 75. Esta declaración tuvo lugar después de la muerte de la esposa del virrey, Ana Fernández de Córdoba, duquesa de Feria, con el fin de separar los bienes de Pedro Antonio de Aragón de los de la duquesa.
22. CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2008, p. 252.
23. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 88: «un lienzo de la Historia de Tovias original de Andrea Vaccaro; de una muger dos corderos, y un perro, con marco de peral de dos varas, y media de Alto, y tres de ancho, tassados en dos mil y docientos reales».
24. El inventario indica más de un espacio con el nombre de «Sala del Recivimiento».
25. *Cit. supra*, n. 22, p. 365; DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 55.
26. «Essendosi il Marullo invaghito della figliola di una sua propria Sorella, si portò in Roma per ottenere la dispenza di contrarre seco il Matrimonio, e portò seco Lettere di raccomandazione all'Ambasciatore di Spagna, ch'era allora D. Pietro Antonio d'Aragona, col favor del quale egli ottenne il suo intento. Questo Signore essendo informato che il Marullo era tanto buono pittore, quando il Cavalier Massimo suo Maestro, gli ordinò dodici pezzi di quadri grandi, i quali fur cominciati in Roma, e finiti in Napoli, ove Don Pietro Antonio venne con la carica di Vicerè. Nella patria adunque dipinse, o perfezionò il Marullo le Storie di S. Eustachio, e del Testamento Vecchio, ed altre historie profane [...]» DE DOMINICI, B., *cit. supra*, n. 1, III, p. 108.
27. *Cit. supra*, n. 22, p. 363.
28. Sobre la llegada al museo de los cuadros véanse GUASCH, M.T.; CASANOVAS, J., «Una aproximació a l'Exposició d'Art Antic de 1902. Fons del MNAC procedents de l'Exposició d'Art Antic de 1902», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2002, VI, p. 76. Joan Llimona Bruguera se había casado con Pilar Gisbert Serra en 1898: DOÑATE, M. (ed.), *Joan Llimona: 1860-1926. Josep Llimona: 1864-1932*, Barcelona, 2004, p. 87. La sensibilidad religiosa de este pintor debía favorecer su apreciación de los cuadros de Vaccaro.
29. *Catálogo general de...*, *cit. supra*, n. 4, núm. 1859-1862.
30. Cito del ejemplar fotocopiado de los libros de actas de la Junta de Museos que se conserva en el archivo del MNAC. Barcelona, Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya (A-MNAC), Junta de Museus, Llibre d'Actes 1903. Sesión del 28 de diciembre de 1903.
31. TZEUTSCHLER LURIE, A., *cit. supra*, n. 4, p. 279.
32. Tobías 1, 12-13. El versículo citado nos permite dar nombre al rey representado.



- «Vaccaro, Andrea», *The Dictionary of Art*, Nova York, 1996, v. XXXI, p. 790-791; CUYÀS, M.M. (ed.), *Renaixement i Barroc: col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1998, núm. 33-36; LATTUADA, R., *Twenty Important Neapolitan Baroque Paintings*, Torí, 1999, p. 46 [Londres, Walpole Gallery]; BARBONE PUGLIESE, N., «Tobiolo e l'angelo», *Paolo Finoglio e il suo tempo: un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, Nàpols, 2000, p. 173-174; LATTUADA, R., *Francesco Guarino da Solofra, nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Nàpols, 2000, p. 286; DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., «La colección artística de don Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles (1666-1672)», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2002*, Nàpols, 2003, p. 55, 58, 75, 88, 107, 110; YEGUAS, J., «Tobies cura la ceguesa del seu pare. La trobada de Tobies amb l'arcàngel Rafael», *Guia del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2004, p. 182-183; CAUSA, S., «Quel che resta di un capolavoro di Giordano», *Kronos*, Lecce, 2005, IX, p. 103, n. 57; CAUSA, S., *La strategia dell'attenzione: pittori a Napoli nel primo Seicento*, Nàpols, 2007, p. 33, 53 (n. 2), 204. A molts dels estudis citats els quadres en qüestió són només esmentats o considerats per argumentar un discurs més ampli.
5. DE DOMINICI, B., *cit. supra*, n. 1; COMMODO IZZO, M., *Andrea Vaccaro pittore (1604-1670)*, Nàpols, 1951.
6. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pittura napoletana de...*, *cit. supra*, n. 4, p. 324.
7. LATTUADA, R., *Twenty Important Neapolitan...*, *cit. supra*, n. 4, p. 46.
8. MARSHALL, D.R., *cit. supra*, n. 4, p. 9, 152. És interessant veure com tant Andrea Vaccaro com Viviano Codazzi resulten testimonis del casament de Carlo Francesco Niglio i Teresa Flores en un document inèdit amb data de 16 de setembre de 1640: «Fatte le tre canoniche monitioni A di 8, 9. 16 di settembre 1640 tre giorni di festa nella messa solenne, ne scoperto canonico Impedimento, Io D. Giovanni Domenico Riccardo Curato di S. Giuseppe Maggiore di Napoli ho interrogato Notar Carlo Francesco Niglio et Teresa Flores et havuto il lor mutuo consenso per verba de presenti vis et volo ho quelli congiunti in matrimonio in casa di detta Teresa con licentia del Eminentissimo Signor Cardinale Buoncompagno Arcivescovo di Napoli presente Fra Francesco della Monicha, Fra Capellano di Malta, Pompeo Caracciolo, Francesco Ciappa, Andrea Vaccaro, Giosèffe de Guido, Viviano Codazzo.», Nàpols, Archivio Storico Diocesano, *Parrocchia di San Giuseppe Maggiore*. Libro dei Matrimoni, 4, 131, n. 746, 16/9/1640. Al document apareix també el nom de dos pintors menys coneguts: Pompeo Caracciolo (fill de Battistello Caracciolo) i «Giosèffe» (Giuseppe) de Guido, sobre el qual vegeu el recent estudi: PORZIO, G., «Contributo alla definizione della personalità e del catalogo del cosiddetto 'Maestro di Fontanarosa'», *Studi di storia dell'arte*, Todi, 2007, 18, p. 273-288.
9. CAUSA, S., «Quel che resta...», *cit. supra*, n. 4, p. 69. Segons Causa aquest preneoclassicisme és evident als quadres del MNAC, que mostren «Una nuova misura formale: un controllo superbo del disegno, una netta divisione del dipinto in pochi gruppi di figure, come Vaccaro aveva ben visto in Poussin (a cui rimanda anche la grande importanza assegnata alle architetture di sfondo)». CAUSA, S., «Quel che resta...», *cit. supra*, n. 4, p. 103, n. 57. Cfr. CAUSA, S., *La strategia dell...*, *cit. supra*, n. 4, p. 33.
10. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pittura italiana del...*, *cit. supra*, n. 4, p. 462. Aquesta data és també present a les etiquetes del museu. Vegeu també la fitxa d'aquestes obres al catàleg del Museu: YEGUAS, J., *cit. supra*, n. 4, p. 182-183: «L'ús d'arquitectures de marcat classicisme proporciona la base fonamental per datar les teles a l'entorn del 1640.»
11. Per a una anàlisi de l'obra de Vaccaro, basada en l'evidència documental, vegeu TUCK-SCALA, A.K., *Andrea Vaccaro (Naples, 1604-1670): His Documented Life and Art* (en premsa).
12. La signatura i la data («Andrea Vaccarius F. 1642») es troben a la part dreta, sota l'actual marc d'aquest gran llenç (198 x 253 cm). Agraïm a Mercedes González de Amezúa, conservadora del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que ens hagi permès analitzar aprofundidament aquesta peça, actualment conservada al dipòsit del museu. Per a una reproducció a color del quadre vegeu DE VITO, G., *cit. supra*, n. 4, p. 81, lám. 1. El llenç va ser exposat a dues exposicions madrilenyes: PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (ed.), *Pittura italiana del...*, *cit. supra*, n. 4, p. 566, núm. 189 i PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pittura napoletana del...*, *cit. supra*, n. 4, p. 318-319, núm. 139.
13. «Al presidente Don Diego Ulloa D. 361.2.8. E per lui ad Andrea Vaccaro disse a compimento de D. 600 ateso D. 238.2.12 l'ha ricevuto de contanti, et essermo per saldo, et final pagamento di sei pezzi di quatri, che li hà venduto, alla ragione di D. 100 l'uno dell'Historia di Tobia, e con tal pagamento resta da lui intieramente sodisfatto per detta causa; e per esso a Gerolamo Capuano per altri tanti.» Nàpols, Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli – Fondazione (ASBN), *Banco dei Poveri*, giornale del 1667, matricola 422, 2 giugno. NAPPI, E., «Notizie su pittori che lavoravano a Napoli dal 1630 al 1656», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2005*, Nàpols, 2005, p. 83. El document transcrit ha estat verificat i ampliat amb una recerca a l'arxiu.
14. El director Nappi (a qui donem les gràcies) ens ha comunicat que durant les seves recerques no ha sortit cap altre pagament d'aquests quadres.
15. Vegeu NAPPI, E. (ed.), «Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari, ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani», *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milà, 1992, p. 109. El pagament d'aquests tres quadres és del 22 de maig de 1660.
16. A la primera avantcambra hi havia un «Sacrificio d'Abramo et la benedictione d'Jsach», un «S. Luca» a la tercera avantcambra i dins la «Camera dello strado seu Recivimento» una «Magdalena», un «Angelo custode» i una «Natività», tots de Vaccaro i de grans dimensions. L'inventari de Diego Ulloa va ser publicat al repertori del Getty editat per Gerard Labrot, LABROT, G., *Collections of Paintings in Naples: 1600-1780*, Munic, 1992, p. 150-152 (Documents for the History of Collecting. Italian Inventories, 1).
17. *Cit. supra*, n. 16, p. 150.
18. Com es destaca a un «processetto matrimoniale», datat el 30 d'octubre de 1657, de l'Archivio Storico Diocesano, on figura Vaccaro com a testimoni de les noces del seu fill, Nicola Vaccaro, amb Anna Maria Manecchia. Andrea Vaccaro prefereix declarar-se escrivà i no pintor. El document és transcrit a TUCK-SCALA, A.K., *cit. supra*, n. 11.
19. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4.
20. El document va ser publicat a la tesi doctoral de Diana Carrió: CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *Entre Nápoles y España. Cultura política mecenazgo artístico de los virreyes Pascual y Pedro Antonio de Aragón*, Universitat de Barcelona, 2006, p. 734 i següents.
21. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 75. Aquesta declaració va tenir lloc després de la mort de la dona del virrei, Ana Fernández de Córdoba, duquesa de Feria, per tal de separar els béns de Pedro Antonio de Aragón dels de la duquesa.
22. CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 2008, p. 252.
23. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 88: «un lienzo de la Historia de Tovia original de Andrea Vaccaro; de una muger dos corderos, y un perro, con marco de peral de dos varas, y media de Alto, y tres de ancho, tassados en dos mil y dociientos reales».
24. L'inventari indica més d'un espai amb el nom de «Sala del Recivimento».
25. *Cit. supra*, n. 22, p. 365; DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 55.
26. «Essendosi il Marullo invaghito della figliola di una sua propria Sorella, si portò in Roma per ottenere la dispenza di contrarre seco il Matrimonio, e portò seco Lettere di raccomandazione all'Ambasciatore di Spagna, ch'era allora D. Pietro Antonio d'Aragona, col favor del quale egli ottenne il suo intento. Questo Signore essendo informato che il Marullo era tanto buono pittore, quando il Cavalier Massimo suo Maestro, gli ordinò dodeci pezzi di quadri grandi, i quali fur cominciati in Roma, e finiti in Napoli, ove Don Pietro Antonio venne con la carica di Vicerè. Nella patria adunque dipinse, o perfezionò il Marullo le Storie di S. Eustachio, e del Testamento Vecchio, ed altre historie profane [...]» DE DOMINICI, B., *cit. supra*, n. 1, III, p. 108.
27. *Cit. supra*, n. 22, p. 363.
28. Sobre l'arribada al museu dels quadres vegeu GUASCH, M.T.; CASANOVAS, J., «Una aproximació a l'Exposició d'Art Antic de 1902. Fons del MNAC procedents de l'Exposició d'Art Antic de 1902», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2002, VI, p. 76. Joan Llimona Bruguera s'havia casat amb Pilar Gisbert Serra el 1898: DONATE, M. (ed.), *Joan Llimona: 1860-1926. Josep Llimona: 1864-1932*, Barcelona, 2004, p. 87. La sensibilitat religiosa d'aquest pintor devia afavorir la seva apreciació dels quadres de Vaccaro.
29. *Catálogo general de...*, *cit. supra*, n. 4, núm. 1859-1862.
30. Cito de l'exemplar fotocopiats dels llibres d'actes de la Junta de Museus que es conserva a l'arxiu del MNAC. Barcelona, Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya (A-MNAC), Junta de Museus, Llibre d'Actes 1903. Sessió del 28 de desembre de 1903.
31. TZEUTSCHLER LURIE, A., *cit. supra*, n. 4, p. 279.
32. Tobies 1, 12-13. El versicle citat ens permet donar nom al rei representat.

33. Barcelona, A-MNAC, Documentació de la Sala Parés, «Llistes de les obres d'art de la Col·lecció Estruch que es subhastaran el vinent dilluns dia 12, a les sis de la tarda a la Sala Parés», núm. 13, 155. Los cuadros llevan la misma numeración del inventario de Josep Estruch, véase *infra*. En estas subastas se vendieron los cuadros restantes después de la exposición que se había celebrado en la misma Sala Parés desde el 17 de octubre de 1925; véase MARAGALL, J.A., *Història de la Sala Parés*, Barcelona, 1975, p. 149-150. Sobre la colección Estruch: BASSEGODA I HUGAS, B., «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Associació artístic-arqueològica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering», BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, 2007, p. 119-152.

34. Los puntos del inventario relativos a estas piezas constan de unas breves descripciones de los distintos temas y de unas notas añadidas por el propietario. El inventario posterior de esta colección redactado poco antes de la venta, proporciona las mismas informaciones sobre los cuadros de nuestro interés. (A-MNAC, Documentació de la Sala Parés, «Catálogo de cuadros propiedad de Don José Estruch Cumella»). Estamos muy agradecidos al profesor Bonaventura Bassegoda i Hugas por compartir con nosotras los instrumentos de su investigación sobre Josep Estruch i Cumella. Citando directamente a partir de este inventario del Arxiu Històric Municipal de Sant Boi de Llobregat: «n. 13 Tobias cautivo ante el Rey. Andrea Vaccaro. Escuela napolitana. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. A la derecha está el Rey sentado bajo un pabellón de cortinajes y delante está Tobias en acción de hablarle, acompañado de otros dos ancianos que ocupan el segundo término; a la izquierda hay dos guardias. [afegit a llapis: 8.000. Altimira. Vendido a este precio al Sr. Pascual, de la colección en 1880]»; «n. 123 El Arcangel se revela a Tobias. Andrea Vaccaro. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. En el centro está el Arcangel elevándose y a los lados la familia de Tobias arrodillados y reverentes. [afegit a llapis: 8.000. Procede Altimira. Vendido a este precio a Sr. Pascual en 1880]»; «n. 155 Tobias recibiendo la bendición de sus padres. Andrea Vaccaro. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. Está Tobias arrodillado teniendo detrás al Arcángel y delante a su padre y a su madre en actitud de bendecirle. Procede de la pinacoteca del Sr. Conde de Altimira. [afegit a llapis: 8.000 Altimira]»; «n. 166 La vuelta de Tobias. Andrea Vaccaro. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. Tobias regresa con su mujer y ganados. Procede de la pinacoteca del Sr. Conde de Altimira. [afegit a llapis: 8.000 Altimira]»; «n. 174 Velaciones de Tobias. Andrea Vaccaro. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. El Arcángel a la izquierda sujeta en su diestra una cadena que aprisiona los espíritus malignos y Tobias y Sara arrodillados a la derecha en acción de gracias. [añadido a llapis: 8.000. Conde de Altimira]».

35. *El arcángel Rafael contra el demonio* se ve claramente en la foto número 4 del ensayo (que está reproducida también en la portada del libro que incluye el estudio), *El Arcángel se revela a Tobias* en la foto número 5 y *Tobit cautivo ante el rey* en las fotos número 8 y 10. BASSEGODA I HUGAS, B., *cit. supra*, n. 33, p. 133-136.

36. Sobre este cuadro véase, más abajo, la nota 47.

37. Para una biografía de Sebastián Antón Pascual véase GEBHARDT, V., *Necrología del ilustrísimo sr. doctor D. Sebastián Antón Pascual*, Barcelona, 1873. Algunas reflexiones sobre su actividad coleccionista se encuentran en MAESTRE, V., «Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración», BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, 2007, p. 82-84, n. 33.

38. Citado en DE ANDRÉS, G., «La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la casa de Altamira», *Hispania*, Madrid, 1986, XLVI, p. 599, n. 28.

39. Sobre la entrada en esta colección de las pinturas del canónigo don Pablo Recio y Tello véase BASSEGODA I HUGAS, B., «La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765 - Madrid 1815)», *Locus Amoenuus*, Bellaterra, 2005-2006, 8, p. 233-264.

40. *Cit. supra*, n. 38, p. 599-603. Véase también PÉREZ PRECIADO, J.J., «Pinturas procedentes de la colección de los condes de Altamira adquiridos por José Lázaro», *Goya. Revista de Arte*, 2009, 326, p. 69-80.

41. Durante la era moderna habían confluído en la casa de Altamira los títulos de marqués de Leganés, marqués de Astorga, duque de Medina de las Torres y duque de Sessa. Véase *cit. supra*, n. 38, p. 593-596.

42. Madrid, Archivo Histórico de Protocolo de Madrid (AHPM), tom 28237, *Testamento del Ex.mo Señor Don Vicente Joaquín Osorio de Moscoso, Marqués de Astorga, conde de Altamira*, abierto el 25 de febrero de 1864, ff. 1159r-v: «Lego a la Ser[enísima] S[eñor]a Infanta D[omi]na Luisa Fernanda Duquesa de Montpensier en prueba del respeto y cariño que le he tenido desde que nacio lego a la S[u] A[lteza] R[eal] el retrato de su augusta madre que tengo en mi despacho y el cuadro de la Sacra Familia de Vacaro que tengo en mi sala.» También en la colección de Pedro Antonio de Aragón había una pieza de Vaccaro que representaba «Nuestra Señora, el Niño, San José y Santa Ana» (200 x 140 cm), véase DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 58.

43. Toledo, Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza (AHN-N), Baena, caja 291, «Las Pinturas que los franceses extrajeron y se llevaron de las casas de Vuestra Excelencia son 243. Parte de ellas se designaran particularmente para su noticia. [...] Galeria [...] Doce Pinturas de la vida de Tobias y trece de varios países y sobrepuertas.» Los doce cuadros retornaron todos a la galería del palacio Altamira, tal y como leemos en un documento de la misma caja: «Lista por menor de las Alhajas, ropas Pínturas, papeles, y demas efectos extraídos por los franceses de la Casa de Excelentísimo Señor Marqués de Astorga, Conde de Altamira, Duque de Sesa, dueñas del Secuestro hecho por Bonaparte en 12 de Noviembre de 1808 [...] Pieza Galeria [...] Doce pinturas de tres varas apaisadas, su autor Andrea Bacaro, representando la vida de Tobias.»

44. Toledo, Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza (AHN-N), Baena, caja 291, [Para cada pintura el inventario aporta las siguientes informaciones: «Numeración actual», «Numeración anterior», «Asuntos de los cuadros sus autores y la medida», «Precio de estimación», «Precio de venta»] «378.331. La caridad del anciano Tobias que se manifiesta distribuyendo limosnas

y el niño Tobias en brazos de su madre. Original y firmado de Andrea Vaccaro. Alto 7 pies Ancho 9-3 Marco dorado. 25.000 - 20.000; 397.336. Cautivo Tobias el Rey Salmanasar le intima que se abstenga de dar sepultura a sus compatriotas. Compañero al anterior y firmado. 25.000 - 20.000; 380. 326. El joven Tobias recibe la bendición de sus padres para partir á Rages en compañía del Arcangel. Compañero en todo a los anteriores. 25.000 - 20.000; 381. 327. Tobias se aleja de la casa paterna acompañado del arcangel que le presenta un caballo. 25.000 - 20.000; 382. 328. Un Rafael ordena a Tobias desentrañe el pez que queria devorarle. Compañero de los anteriores. 25.000 - 20.000; 383. 329 El joven Tobias y Sara reciben la bendición de Racuel 25.000 - 20.000; 384. 330. El arcangel San Rafael aprisiona á los espíritus malignos, Tobias y Sara rinden á Dios las gracias por tal beneficio. 25.000 - 20.000; 385. 332. Tobias regresa con su mujer y ganados á casa de su padre. Su madre sale a recibirlo avisada por el perro. 25.000 - 20.000; 386. 333. Tobias restituye la vista á su padre con la fiel del pez. 25.000 - 20.000; 387. 334. El arcangel revela al anciano Tobias quien es y se vuela al cielo á la vista de toda la familia. 25.000 - 20.000; 388. 335. El anciano Tobias en sus ultimos momentos bendice á su hijo y le entrega por escrito las instrucciones. 25.000 - 20.000».

45. Las «instrucciones» citadas por el inventario podrían ser las profecías sobre la destrucción de Nínive y las recomendaciones dadas a Tobias en punto de muerte, véase Tobias, 14, 2-11.

46. *Cit. supra*, n. 42, f. 1164r.

47. El cuadro es indicado en el inventario de 1864 en este modo: «394. 325 La anunciacion de nuestra Señora donde se vé el padre eterno en un rompimiento de gloria. Original y firmado de Andrea Vaccaro. Alto 7 pies. Ancho 9-3 Marco dorado. 25.000 - 20.000» (Toledo, AHN-N, Baena, caja 291) y en el inventario de la colección Estruch donde en el número 136 leemos «La Anunciación. Andrea Vaccaro. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. Está la Virgen á la derecha ante un pupitre pero vuelto á la izquierda que está el angel medio arrodillado sobre una pequeña nube, con los brazos cruzados sobre el pecho en actitud de reverencia; arriba está el Padre Eterno rodeado de angelitos. [afegit a llapis: 8.000 Altimira]» (de l'inventari de l'arxiu de Sant Boi de Llobregat, *cit. supra*, n. 34). La «nuestra señora de la Encarnación» del virrey coincidía con las mismas formas apaisadas, aunque más pequeñas (187 x 240 cm), cfr. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 58.

48. Sobre la colección del marqués de Leganés véase: LÓPEZ NAVIO, J., «La gran colección de pinturas del marqués de Leganés», *Analecta Calasanciana*, 1962, VIII, p. 261-330; VOLK, M.C., «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés», *The Art Bulletin*, 1980, LXII, p. 256-268.

49. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 58. El inventario del conde de Villanueva, lleno de originales y de copias de Vaccaro, fue publicado en AGULLÓ Y COBO, M., *cit. supra*, n. 4, p. 223-224. Las copias del conde de Villanueva medían «dos varas de alto y dos y media de ancho», hacia 160 x 200 cm.

50. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A., *Archivística nobiliaria de la casa de Medinaceli: el archivo general de los duques de Segorbe y Cardona*, Madrid, 1990, p. 89 e. s.

33. Barcelona, A-MNAC, Documentació de la Sala Parés, «Llistes de les obres d'art de la Col·lecció Estruch que es subhastaran el vinent dilluns dia 12, a les sis de la tarda a la Sala Parés», núm. 13, 155. Els quadres porten la mateixa numeració de l'inventari de Josep Estruch, vegeu *infra*. En aquestes subhastes es van vendre els quadres restants després de l'exposició que havia tingut lloc a la mateixa Sala Parés des del 17 d'octubre del 1925; vegeu MARAGALL, J.A., *Història de la Sala Parés*, Barcelona, 1975, p. 149-150. Sobre la col·lecció Estruch: BASSEGODA I HUGAS, B., «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Associació artístic-arqueològica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering», BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, 2007, p. 119-152.

34. Els punts de l'inventari relatius a aquestes peces consten d'unes breus descripcions dels diferents temes i d'unes notes afegides pel propietari. L'inventari posterior d'aquesta col·lecció redactat poc abans de la venda, dóna les mateixes informacions sobre els quadres del nostre interès (A-MNAC, Documentació de la Sala Parés, «Catálogo de cuadros propiedad de Don José Estruch Cumella»). Estem molt agraïdes al professor Bonaventura Bassegoda i Hugas perquè ha compartit amb nosaltres els instruments de la seva recerca sobre Josep Estruch i Cumella. Citant directament a partir d'aquest inventari de l'Arxiu Històric Municipal de Sant Boi de Llobregat: «n. 13 Tobias cautivo ante el Rey. Andrea Vaccaro. Escuela napolitana. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. A la derecha está el Rey sentado bajo un pabellón de cortinajes y delante está Tobias en acción de hablarle, acompañado de otros dos ancianos que ocupan el segundo término; a la izquierda hay dos guardias. [afegit a llapis: 8.000. Altímir. Vendido a este precio al Sr. Pascual, de la colección en 1880]; «n. 123 El Arcángel se revela a Tobias. Andrea Vaccaro. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. En el centro está el Arcángel elevándose y a los lados la familia de Tobias arrodillados y reverentes. [afegit a llapis: 8.000. Procede Altímir. Vendido a este precio a Sr. Pascual en 1880]; «n. 155 Tobias recibiendo la bendición de sus padres. Andrea Vaccaro. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. Está Tobias arrodillado teniendo detrás al Arcángel y delante a su padre y a su madre en actitud de bendecirle. Procede de la pinacoteca del Sr. Conde de Altímir. [afegit a llapis: 8.000 Altímir]; «n. 166 La vuelta de Tobias. Andrea Vaccaro. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. Tobias regresa con su mujer y ganados. Procede de la pinacoteca del Sr. Conde de Altímir. [afegit a llapis: 8.000 Altímir]; «n. 174 Velaciones de Tobias. Andrea Vaccaro. Lienzo - alto 1,98, ancho 2,60. El Arcángel a la izquierda sujeta en su diestra una cadena que aprisiona los espíritus malignos y Tobias y Sara arrodillados a la derecha en acción de gracias. [afegit a llapis: 8.000. Conde de Altímir].»

35. *L'arcàngel Rafael contra el dimoni* es veu clarament a la foto número 4 de l'assaig (que està reproduïda també a la portada del llibre que inclou l'estudi), *L'Arcàngel es revela a Tobias* a la foto número 5 i *Tobit captiu davant del rei* a les fotos número 8 i 10. BASSEGODA I HUGAS, B., *cit. supra*, n. 33, p. 133-136.

36. Sobre aquest quadre vegeu, més avall, la nota 47.

37. Per a una biografia de Sebastián Antón Pascual vegeu GEBHARDT, V., *Necrología del ilustrísimo sr. doctor D. Sebastián Antón Pascual*, Barcelona, 1873. Algunes reflexions sobre la seva activitat col·leccionista es troben a MAESTRE, V., «Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración», BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, 2007, n. 33, p. 82-84.

38. Citat a DE ANDRÉS, G., «La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la casa de Altamira», *Hispania*, Madrid, 1986, XLVI, p. 599, n. 28.

39. Sobre l'entrada en aquesta col·lecció de les pintures del canonge don Pablo Recio y Tello vegeu BASSEGODA I HUGAS, B., «La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765 – Madrid 1815)», *Locus Amoenuis*, Bellaterra, 2005-2006, 8, p. 233-264.

40. *Cit. supra*, n. 38, p. 599-603. Vegeu també PÉREZ PRECIADO, J.J., «Pinturas procedentes de la colección de los condes de Altamira adquiridas por José Lázaro», *Goya. Revista de Arte*, 2009, 326, p. 69-80.

41. Durant l'era moderna havien confluït a la casa d'Altamira els títols de marquès de Leganés, marquès d'Astorga, duc de Medina de las Torres i duc de Sessa. Vegeu *cit. supra*, n. 38, p. 593-596.

42. Madrid, Archivo Histórico de Protocolo de Madrid (AHPM), tom 28237, *Testamento del Ex.mo Señor Don Vicente Joaquín Osorio de Moscoso, Marqués de Astorga, conde de Altamira*, obert el 25 de febrer de 1864, ff. 1159r-v: «Lego a la Ser[enisi]ma S[er]en[si]sma Infanta D[omi]ña Luisa Fernanda Duquesa de Montpensier en prueba del respeto y cariño que le he tenido desde que nacio lego a la S[er] A[iteza] R[eal] el retrato de su augusta madre que tengo en mi despacho y el cuadro de la Sacra Familia de Vacaro que tengo en mi sala.» També a la col·lecció de Pedro Antonio de Aragón hi havia una peça de Vaccaro que representava «Nuestra Señora, el Niño, San José y Santa Ana» (200 x 140 cm), vegeu DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 58.

43. Toledo, Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza (AHN-N), Baena, caixa 291, «Las Pinturas que los franceses extrajeron y se llevaron delas casas de Vuestra Excelencia son 243. Parte de ellas se designaran particularmente para su noticia. [...] Doce Pinturas de la vida de Tobias y trece de varios paises y sobrepuertas.» Els dotze quadres van tornar tots a la galeria del palau Altamira, tal com llegim a un document de la mateixa caps: «Lista por menor de las Alhajas, ropas Pituras, papeles, y demas efectos extraidos por los franceses de la Casa de Excelentísimo Señor Marqués de Astorga, Conde de Altamira, Duque de Sesa, devueltas del Secuestro hecho por Bonaparte en 12 de Noviembre de 1808 [...] Pieza Galeria [...] Doce pinturas de tres varas apaisadas, su autor Andrea Bacaro, representando la vida de Tobias.»

44. Toledo, Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza (AHN-N), Baena, caixa 291, [Per a cada pintura l'inventari aporta les següents informacions: «Numeracion actual», «Numeracion anterior», «Asuntos de los cuadros sus autores y la medida», «Precio de estimacion», «Precio de venta»] «378.331. La caridad del anciano Tobias que se manifiesta distribuyendo limosnas y el niño Tobias en

brazos de su madre. Original y firmado de Andrea Vaccaro. Alto 7 pies Ancho 9-3 Marco dorado. 25.000 – 20.000; 397.336. Cautivo Tobias el Rey Salmanasar le intima que se abstenga de dar sepultura a sus compatriotas. Compañero al anterior y firmado. 25.000 – 20.000; 380. 326. El joven Tobias recibe la bendicion de sus padres para partir á Rages en compañía del Arcangel. Compañero en todo a los anteriores. 25.000 – 20.000; 381. 327. Tobias se aleja de la casa paterna acompañado del arcangel que le presenta un caballo. 25.000 – 20.000; 382. 328. Un Rafael ordena a Tobias desentrañe el pez que queria devorarlo. Compañero de los anteriores. 25.000 – 20.000; 383. 329 El joven Tobias y Sara reciben la bendición de Racuel 25.000 – 20.000; 384. 330. El arcangel San Rafael aprisiona á los espíritus malignos, Tobias y Sara rinden á Dios las gracias por tal beneficio. 25.000 – 20.000; 385. 332. Tobias regresa con su mujer y ganados á casa de su padre. Su madre sale a recibirlo avisada por el perro. 25.000 – 20.000; 386. 333. Tobias restituye la vista á su padre con la fiel del pez. 25.000 – 20.000; 387. 334. El arcangel revela al anciano Tobias quien es y se vuela al cielo á la vista de toda la familia. 25.000 – 20.000; 388. 335. El anciano Tobias en sus ultimos momentos bendice á su hijo y le entrega por escrito las instrucciones. 25.000 – 20.000».

45. Les «instrucciones» citades per l'inventari podrien ser les profecies sobre la destrucció de Niníve i les recomanacions donades a Tobias en punt de mort, vegeu Tobias, 14, 2-11.

46. *Cit. supra*, n. 42, f. 1164r.

47. El quadre és indicat a l'inventari del 1864 en aquesta manera: «394. 325 La anunciacion de nuestra Señora donde se vé el padre eterno en un rompimiento de gloria. Original y firmado de Andrea Vaccaro. Alto 7 pies. Ancho 9-3 Marco dorado. 25.000 – 20.000» (Toledo, AHN-N, Baena, caixa 291) i a l'inventari de la col·lecció Estruch on al número 136 llegim «La Anunciación. Andrea Vaccaro. Lienzo – alto 1,98, ancho 2,60. Está la Virgen á la derecha ante un pupitre pero vuelto á la izquierda que está el angel medio arrodillado sobre una pequeña nube, con los brazos cruzados sobre el pecho en actitud de reverencia; arriba está el Padre Eterno rodeado de angelitos. [afegit a llapis: 8.000 Altímir]» (de l'inventari de l'arxiu de Sant Boi de Llobregat, *cit. supra*, n. 34). La «nuestra señora de la Encarnación» del virrei coincidia amb aquelles formes apaïtades, encara que una mica més petites (187 x 240 cm), cfr. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 58.

48. Sobre la col·lecció del marquès de Leganés vegeu LÓPEZ NAVIO, J., «La gran colección de pinturas del marquès de Leganés», *Analecta Calasanciana*, 1962, VIII, p. 261-330; VOLK, M.C., «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés», *The Art Bulletin*, 1980, LXII, p. 256-268.

49. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 58. L'inventari del comte de Villanueva, ple d'originals i de còpies de Vaccaro, va ser publicat a AGULLÓ Y COBO, M., *cit. supra*, n. 4, p. 223-224. Les còpies del comte de Villanueva mesuraven «dos bars de alto y dos y media de ancho», cap a 160 x 200 cm.

50. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A., *Archevística nobiliaria de la casa de Medinaceli: el archivo general de los duques de Segorbe y Cardona*, Madrid, 1990, p. 89 e. s.

51. En el inventario de sus bienes no hay ninguna «història de Tobies», vegeu: Madrid, AHPM, tom 22255.
52. Madrid, AHPM, tom 17251.
53. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 55-56.
54. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 55-56.
55. De hecho, en los inventarios de 1746 de los cuadros propiedad de Isabel Farnesio, salen en distintos ambientes de la Granja de San Ildefonso cuatro pinturas con historias de Job y una serie con escenas de la parábola del Hijo Pródigo: «Dos Pinturas en Lienzo, de mano de Jordán; que rep.tan la una, quando el Criado expresava à Job sus desgracias: La otra, quando su Muger le tentaba tienen à siete pies de alto; y nueve de ancho. Marcos dorados lisos»; «Dos pinturas en Lienzo, de mano de Jordán; que rep.tan la una Job sentado contemplando al Cielo, a tiempo que llevan la comida à sus Hijos, y se le cayó la Casa encima. La otra quando sus tres Amigos disputaban con èl. tienen à siete pies menos tres dedos de alto; y nueve pies de ancho. Marcos dorados lisos»; «Seis quadros, que representan la Parábola del hijo prodigo, de Jordán; marco dorado liso; dando principio quando el Padre; quando estaba en sus banquetes; quando estubo desechado por falta de medios; quando guardò los cerdos, quando buelbe a su Padre arrepentido, y le recibe abrazandole; y quando su Padre celebra el combite; tienen siete pies y medio de alto por nueve y medio de ancho, valen diez y ocho mil reales». ATERIDO, A. *et al.*, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, 2 vol., Madrid, 2004, II, p. 85, núm. 87, 295, 755-760, 951-952, 981-982.
56. Un extracto del inventario de las pinturas de los duques de Medinaceli se presenta en la tesis doctoral TORRAS TILLO, S., *Els ducs de Cardona; art i poder (1575-1690). Una proposta d'estudi i d'aproximació a la història, art i cultura a l'entorn de la casa ducal en època moderna*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 680-683. Por el inventario sabemos también que los cuadros con historias de Job habían sido saqueados por los franceses y después recuperados.
57. Véase el estudio reciente: CARRIÓ-INVERNIZZI, D., «Gift and Diplomacy in Seventeenth-Century Spanish Italy», *The Historical Journal*, Cambridge, 2008, LI, 4, p. 881-899.
58. PIGLER, A., *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts I*, Budapest, 1974, p. 185-191. *Tobias cura la ceguera de su padre* es el tema más frecuente. Como ya destacó Lurie, los grabados del siglo XVI con *Historias de Tobías* por Marteen van Heemskerck eran ampliamente conocidos y es posible suponer una familiaridad de Vaccaro con este modelo. De todas formas, aunque los grabados forman una serie como los cuadros de Vaccaro, no hay ninguna similitud con la composición de los cuadros del MNAC, y los dos conjuntos parecen dos expresiones del gran interés hacia este tema. Las historias de Tobías fueron un tema muy popular en el arte florentino del *Quattrocento* y estaban asociadas con el tema de la tutela divina a lo largo de los viajes. Los mercaderes, afiliados a las «Compagnie di Raffaello», encargaban obras con este tema. Véase ACHENBACH, G.M., «The Iconography of Tobias and the Angel in Florentine Painting of the Renaissance», *Marsyas*, Nueva York, 1943-1945, III, p. 71-86. El ángel era el protector del colegio de mercaderes de Mallorca, cfr. LLOMPART, G., «El ángel custodio en los reinos de la corona de Aragón. Un estudio iconográfico», *Boletín de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1971, 673, p. 147-188.
59. El cuadro fue enviado junto con un lienzo más conocido de Giordano: el *San Agustín* y *santa Mónica* del convento de la Encarnación Real. Para el pago de estos cuadros véase NOVELLI RADICE, M., «Notizie d'Archivio sulla Chiesa di Santa Maria La Nuova in Napoli», *Campania Sacra*, Nápoles, 1982-1983, XIII-XIV, p. 180 doc. núm. 61. Sobre el grupo escultórico, en cambio, véase el documento publicado en NAPPI, E., «I Vicerè e l'arte a Napoli», *Napoli nobilissima*, Nápoles, 1983, serie 3, XXII, p. 51.
60. Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss 6.672, f. 11r.
61. GOMBRICH, E.H., «Tobias and the Angel», *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres/Nueva York, 1972, p. 26-30.
62. STAGNO, L., «Le 'figure' di Tobio e Tobia nella rappresentazione pittorica della prima metà del Seicento a Genova», *Arte cristiana*, Milán, 1995, LXXXIII, 770, p. 353-364.
63. Véase LLOMPART, G., *cit. supra*, n. 58.
64. Véase la capilla dedicada a los ángeles de la iglesia de Gesù de Roma y su estudiada decoración pictórica en ZERI, F., *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Vicenza, 2001, p. 37, 43, 68 [1a ed. Turín, 1957]; SPEZZAFERRO, L., «Il recupero del Rinascimento», *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento, Volume secondo: dal Cinquecento all'Ottocento, I. Cinquecento e Seicento*, Turín, 1981, p. 223-244.
65. *Constituciones de la Compañía del Jesús*, parte VI, capítulo 10; *Obras de San Ignacio de Loyola*, Madrid, 1997, p. 579.
66. ALBERTINI, F., *Trattato dell'angelo custode*, Nápoles, 1612. Tampoco hay que olvidar, dentro del ámbito jesuita, la devoción por los ángeles de san Francisco de Borja y de san Luis Gonzaga, cfr. BORJA, F. de, *Pia opvsclva R.P. Francisci Borgiae ... accessit Meditatio deuota de angelis B. Aloysij Gonzagae ...*, Turnoni, Guili Linoceiri, 1611.
67. El catálogo de la exposición de Cavallino de 1985 menciona una larga lista de cuadros con historias de Tobías y considera también unos lienzos que resultan dispersos. Véase *Bernardo Cavallino: 1616-1656*, Nápoles, 1985.
68. Nápoles, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXIII D 14, c. 212, RUBINO, A., *Notitia di quanto è occorso in Napoli dall'anno 1648 fino al tutto il 1657*.
69. PERALTA CASTAÑEDA, P. DE, *Historia de Tobias en discursos morales, y christiano. Políticos. Escuela de paciencia en los trabajos. Cúrsala desde los suyos Don Antonio de Peralta Castañeda, Doctor Theologo de la Universidad de Alcalá, Canónigo Magistral de Pulpito de la S. Iglesia de la Puebla de los Ángeles, Regente, y Catedrático de Primera de sus Reales Estudios, y*
- Calificador del S. Oficio de las Inquisiciones de Cuenca, y Nueva-España*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1667.
70. Otra fuente española es la composición poética editada en Barcelona en 1615: CAUDIVILLA Y PERPIÑAN, *La Historia de Thobias, sacada de la Sagrada Escritura, y compuesta en Octava rima*, Barcelona, Sebastian Matevad, 1615. La obra estaba dedicada a un joven sordo que tenía que aprovechar el ejemplo de Tobit y de su hijo para seguir confiando en Dios sin desmoralizarse. La historia de Tobías está narrada a la manera de un romance cortesano, dividida en 11 «cantos», que se pueden relacionar con los temas de los cuadros de Vaccaro, aunque cada «canto» contiene más de un episodio de la historia.
71. Sobre el rol jugado por Catalina y la casa de Cardona durante la Guerra dels Segadors véase *cit. supra*, n. 22, p. 50-71 y p. 57 (donde se cita esta frase de la duquesa).
72. *Cit. supra*, n. 22, p. 50-71 y p. 57.
73. Pedro Antonio de Aragón fue perdonado oficialmente durante las fiestas por el nacimiento del infante Felipe Prospero (1657), como leemos en esta relación manuscrita: «[El rei] Perdona también a Don Pedro de Aragón cuñado del Señor Don Luis y de el de Medina Sidonia pero en esto se reconoció poco el parentesco pues los delitos que les imputavan no tenían la gravedad que dezian porqué si perdió toda la Cavalleria de Aragón de que era Genral. fue subceso de la guerra que no deve ser totalmente culpable aunque dizeze Su Magestad en su Decreto que havia sido sin orden y contraorden. Y el segundo delito que le echavan de haver sido ocasión de la muerte del Principe Balthasar Carlos nuestro señor era también de poco momento, porqué que criado habrá que no de a su amo una bebida que gusta; aunque sepa evidentemente que le ha de matar [...]» (Londres, British Library, Mss. Eg. 2.052, *Relación breve de las fiestas del feliz parto de la Reyna nuestra y nacimiento del Serenissimo Principe don Felipe Prospero. 1657*, f. 292r-292v.)
74. Citando la dedicatoria al papa de la obra de Peralta Castañeda: «Nada está con mayores exemplos confirmado en las divinas, y humanas historias, que el haberse hecho los Varones grandes mayores por las persecuciones, que han padecido, que por las hazañas que han executado; y que los que no han peligrado de perseguidos entre sus hazañas, han naufragado de sus hazañas mismas.» *Cit. supra*, n. 69.
75. *Parte Treinta y tres de doze comedias famosas de varios autores. Dedicadas al muy ilustre señor don Antonio de Cordova y Aragón, Arceidiano de Castro y Canonigo de la Santa Iglesia de Cordova; de los Consejos de Su Magestad; en la Suprema y General Inquisicion, y Real de Ordenes; Cavallero del Abito de Alcantara, Colegial que fue del Insigne Colegio viejo de San Bartolomé de Salamanca*, Valencia, Claudio Macé, 1642. Para un estudio reciente sobre las obras teatrales del Siglo de Oro dedicadas a Tobías (como por ejemplo la *Historia de Tobías* [1621] por Lope de Vega y *Los trabajos de Tobías* [1640] por Rojas Zorrilla) véase RUBIERA FERNÁNDEZ, J., «Experimentación dramática en Rojas Zorrilla: Alternancia y Simultaneidad espacial en Los trabajos de Tobías», *Revista de Literatura*, Madrid, 2007, LXIX, 137, p. 35-49.

51. A l'inventari dels seus béns no hi ha cap «història de Tobies», vegeu: Madrid, AHPM, tom 22255.
52. Madrid, AHPM, tom 17251.
53. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 55-56.
54. DE FRUTOS, L.; SALORT PONS, S., *cit. supra*, n. 4, p. 55-56.
55. De fet, als inventaris de 1746 dels quadres propietat d'Isabel Farnesio, surten en ambients diferents de la Granja de San Ildefonso quatre pintures amb històries de Job i una sèrie de sis amb escenes de la paràbola del Fill Pròdig: «Dos Pinturas en Lienzo, de mano de Jordán; que rep. tan la una, quando el Criado expresava à Job sus desgracias: La otra, quando su Muger le tentaba tienen à siete pies de alto; y nuebe de ancho. Marcos dorados lisos»; «Dos pinturas en Lienzo, de mano de Jordan; que rep. tan la una Job sentado contemplando al Cielo, a tiempo que llevan la comida à sus Hijos, y se le cayó la Casa encima. La otra quando sus tres Amigos disputaban con él. tienen à siete pies menos tres dedos de alto; y nuebe pies de ancho. Marcos dorados lisos»; «Seis cuadros, que representan la Parábola del hijo prodigo, de Jordan; marco dorado liso; dando principio quando el Padre; quando estava en sus banquetes; quando estubo desechado por falta de medios; quando quardò los cerdos, quando buelbe a su Padre arrepentido, y le recibe abrazandole; y quando su Padre celebra el combite; tienen siete pies y medio de alto por nuebe y medio de ancho, valen diez y ocho mil reales». ATERIDO, A. et al., *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, 2 vol., Madrid, 2004, II, p. 85, núm. 87, 295, 755-760, 951-952, 981-982.
56. Un extracte de l'inventari de les pintures dels ducs de Medinaceli és presentat a la tesi doctoral TORRAS TILLO, S., *Els ducs de Cardona; art i poder (1575-1690). Una proposta d'estudi i d'aproximació a la història, art i cultura a l'entorn de la casa ducal en època moderna*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 680-683. Per l'inventari sabem també que els quadres amb històries de Job havien estat saquejats pels francesos i després recuperats.
57. Vegeu el recent estudi: CARRIÓ-IVERNIZZI, D., «Gift and Diplomacy in Seventeenth-Century Spanish Italy», *The Historical Journal*, Cambridge, 2008, LI, 4, p. 881-899.
58. PIGLER, A., *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts I*, Budapest, 1974, p. 185-191. *Tobies cura la ceguesa del seu pare* és el tema més freqüent. Com ja va destacar Lurie, els gravats del segle XVI amb *Històries de Tobies* per Marteen van Heemskerck eren àmpliament coneguts i és possible suposar una familiaritat de Vaccaro amb aquest model. De totes maneres, encara que els gravats formen una sèrie com els quadres de Vaccaro, no hi ha cap similitud amb la composició dels quadres del MNAC, i els dos conjunts semblen dues expressions del gran interès cap a aquest tema. Les històries de Tobies van ser un tema molt popular en l'art florentí del *Quattrocento* i estaven associades amb el tema de la tutela divina al llarg dels viatges. Els mercaders, afiliats a les «Compagnie di Raffaello», encarregaven obres amb aquest tema. Vegeu ACHENBACH, G.M., «The Iconography of Tobias and the Angel in Florentine Painting of the Renaissance», *Marsyas*, Nova York, 1943-1945, III, p. 71-86. L'àngel era també protector del col·legi dels mercaders de Mallorca, cfr. LLOMPART, G., «El àngel custodio en los reinos de la corona de Aragón. Un estudio iconográfico», *Boletín de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1971, 673, p. 147-188.
59. El quadre va ser enviat juntament amb un llenç més conegut de Giordano: el *Sant Augustí i santa Mònica* del convent de l'Encarnación Real. Pel pagament d'aquests quadres vegeu NOVELLI RADICE, M., «Notizie d'Archivio sulla Chiesa di Santa Maria La Nuova in Napoli», *Campania Sacra*, Nàpols, 1982-1983, XIII-XIV, p. 180 doc. núm. 61. Sobre el grup escultòric, en canvi, vegeu el document publicat a NAPPI, E., «I Vicerè e l'arte a Napoli», *Napoli nobilissima*, Nàpols, 1983, sèrie 3, XXII, p. 51.
60. Madrid, Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss 6.672, f. 11r.
61. GOMBRICH, E.H., «Tobias and the Angel», *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres/Nova York, 1972, p. 26-30.
62. STAGNO, L., «Le 'figure' di Tobiole e Tobia nella rappresentazione pittorica della prima metà del Seicento a Genova», *Arte cristiana*, Milà, 1995, LXXXIII, 770, p. 353-364.
63. Vegeu LLOMPART, G., *cit. supra*, n. 58.
64. Vegeu la capella dedicada als àngels a l'església del Gesù de Roma i la seva estudiada decoració pictòrica a ZERI, F., *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Vicenza, 2001, p. 37, 43, 68 [1a ed. Torí, 1957]; SPEZZAFERRO, L., «Il recupero del Rinascimento», *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento, Volume secondo: dal Cinquecento all'Ottocento, I. Cinquecento e Seicento*, Torí, 1981, p. 223-244.
65. *Constituciones de la Compañía del Jesús*, part VI, capítol I: *Obras de San Ignacio de Loyola*, Madrid, 1997, p. 579.
66. ALBERTINI, F., *Trattato dell'angelo custode*, Nàpols, 1612. Tampoc s'ha d'oblidar, dins l'àmbit jesuïta, la devoció pels àngels de sant Francesc de Borja i de sant Lluís Gonzaga, cfr. BORJA, F. de, *Pia opuscula R.P. Francisci Borgiae ... accessit Meditatio deuota de angelis B. Aloysij Gonzagae ...*, Turnoni, Guill Linocceiri, 1611.
67. El catàleg de l'exposició de Cavallino del 1985 esmenta un llarg llistat de quadres amb històries de Tobies i considera també uns llenços que resulten dispersos. Vegeu *Bernardo Cavallino: 1616-1656*, Nàpols, 1985.
68. Nàpols, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXIII D 14, c. 212, RUBINO, A., *Notitia di quanto è occorso in Napoli dall'anno 1648 fino al tutto il 1657*.
69. PERALTA CASTAÑEDA, P. DE, *Historia de Tobias en discursos morales, y christiano. Políticos. Escuela de paciencia en los trabajos. Cursala desde los suyos Don Antonio de Peralta Castañeda, Doctor Theologo de la Universidad de Alcalá, Canónigo Magistral de Pulpito de la S. Iglesia de la Puebla de los Ángeles, Regente, y Catedrático de Primera de sus Reales Estudios, y Calificador del S. Oficio de las Inquisiciones de Cuenca, y Nueva-España*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1667.
70. Una altra font espanyola és la composició poètica editada a Barcelona l'any 1615: CAUDIVILLA Y PERPIÑAN, *La Historia de Thobias, sacada de la Sagrada Escritura, y compuesta en Octava rima*, Barcelona, Sebastian Matevad, 1615. L'obra estava dedicada a un jove sord que havia d'aprofitar l'exemple de Tobit i del seu fill per seguir confiant en Déu sense desmoralitzar-se. La història de Tobies és narrada a la manera d'un romanç cortès, dividida en 11 «cantos», que es poden relacionar amb els temes dels quadres de Vaccaro, encara que cada «canto» conté més d'un episodi de la història.
71. Sobre el rol jugat per Catalina i la casa de Cardona durant la Guerra dels Segadors vegeu *cit. supra*, n. 22, p. 50-71 i p. 57 (on se cita aquesta frase de la duquesa).
72. *Cit. supra*, n. 22, p. 50-71 i p. 57.
73. El perdó de Pedro Antonio de Aragón va tenir lloc al llarg de les celebracions pel naixement de l'infante Felipe Prospero (1657), com llegim en aquesta relació manuscrita: «[El rei] Perdone también a Don Pedro de Aragón cuñado del Señor Don Luis y de el de Medina Sidonia pero en esto se reconoció poco el parentesco pues los delitos que les imputavan no tenían la gravedad que dezian porqué si perdió toda la Cavalleria de Aragón de que era Genral, fue subceso de la guerra que no deve ser totalmente culpable aunque dizese Su Magestad en su Decreto que havia sido sin orden y contraorden. Y el segundo delito que le echavan de haver sido ocasion de la muerte del Principe Balthasar Carlos nuestro señor era también de poco momento, porqué que criado habrá que no de a su amo una bebida que gusta; aunque sepa evidentemente que le ha de matar [...]» (Londres, British Library, Mss. Eg. 2.052, *Relación breve de las fiestas del feliz parto de la Reyna nuestra y nacimiento del Serenísimo Principe don Felipe Prospero. 1657*, f. 292r-292v.)
74. Citant la dedicatòria al papa de l'obra de Peralta Castañeda: «Nada está con mayores exemplos confirmado en las divinas, y humanas historias, que el haberse hecho los Varones grandes mayores por las persecuciones, que han padecido, que por las hazañas que han executado; y que los que no han peligrado de perseguidos entre sus hazañas, han naufragado de sus hazañas mismas.» *Cit. supra*, n. 69.
75. *Parte Treinta y tres de doze comedias famosas de varios autores. Dedicadas al muy ilustre señor don Antonio de Cordova y Aragón, Arcediano de Castro y Canonigo de la Santa Iglesia de Cordova; de los Consejos de Su Magestad; en la Suprema y General Inquisicion, y Real de Ordenes; Cavallero del Abito de Alcantara, Colegial que fue del Insigne Colegio viejo de San Bartolomé de Salamanca*, València, Claudio Macé, 1642. Per a un estudi recent sobre les obres teatrals del Segle d'Or dedicades a Tobies (com per exemple la *Historia de Tobías* [1621] per Lope de Vega i *Los trabajos de Tobías* [1640] per Rojas Zorrilla) vegeu RUBIERA FERNÁNDEZ, J., «Experimentación dramaturgica en Rojas Zorrilla: Alternancia y Simultaneidad espacial en Los trabajos de Tobías», *Revista de Literatura*, Madrid, 2007, LXIX, 137, p. 35-49.