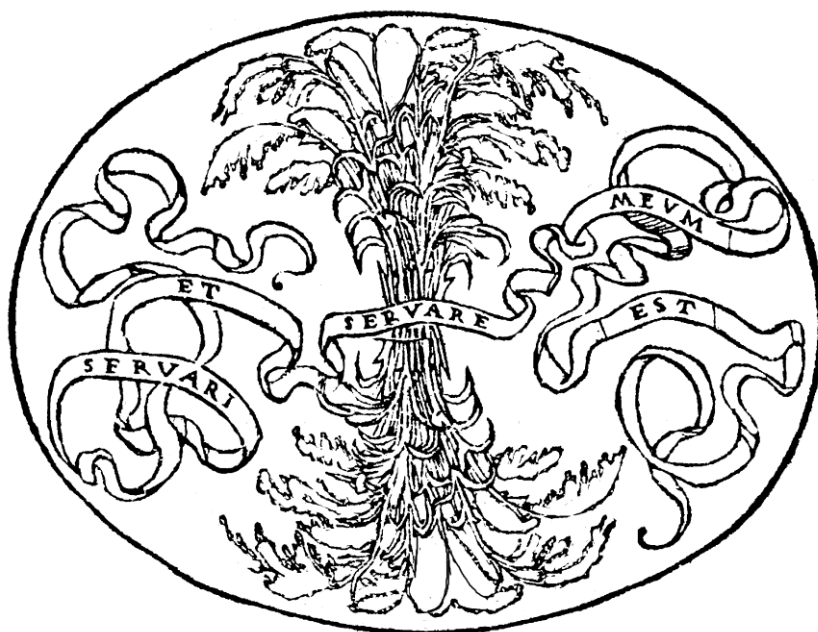


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

32/2024



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- FRANCESCO CAGLIOTI pp. 1-110
Non Michelangelo giovane o sul 1530, ma Antonio Novelli verso il 1630:
una statua incompiuta per il ciclo dei *Mesi* e delle *Stagioni*
di Maria de' Medici, regina madre di Francia
con la collaborazione di SARA RAGNI
- Vasari, Armenini, Zuccari: Arte, Storia, Fonti, Lessico, Filosofia*
a cura di Vita Segreto
- VITA SEGRETO pp. 113-124
Introduzione
- GENEVIEVE WARWICK pp. 125-151
Filarete's Compass: Renaissance Technologies of *Disegno*
- ANNA MARIA SIEKIERA pp. 152-162
Vasari, Armenini, Zuccari pittori e scrittori
- CRISTINA GALASSI pp. 163-185
«A l'arte vera e perfetta fu molto vicino»: Pietro Perugino in Vasari,
Armenini e Zuccari
- MARCO RUFFINI pp. 186-206
Caravaggio e Giorgione, a partire da Vasari
- EVA STRUHAL pp. 207-219
Precetti: Reflections on the relationship between artistic
practice and theory
- ELISA ACANFORA pp. 220-238
La teoria artistica di Armenini attraverso il mito di Michelangelo
- SALVATORE CARANNANTE pp. 239-250
La «vera filosofia d'Aristotele». Forme e significati della
presenza aristotelica nell'*Idea* di Federico Zuccari

- MARIA GIULIA AURIGEMMA pp. 251-279
Pareri in postille, per gli avvii critici di Federico Zuccari
- FRANCA VARALLO pp. 280-303
Tra *Idea* e disegno: la narrazione di sé nel *Passaggio per Italia* di
Federico Zuccari
- MACARENA MORALEJO ORTEGA pp. 304-348
Ripensare l'*Idea*: scrittura e pittura nel soggiorno spagnolo di
Federico Zuccari
(1585-1589)
- VITA SEGRETO pp. 349-398
Circa 1605, Zuccari e Rubens in Mantova: la *Lettera a' Prencipi*
e la *Santissima Trinità* Gonzaga

**RIPENSARE L'IDEA:
SCRITTURA E PITTURA NEL SOGGIORNO SPAGNOLO DI FEDERICO ZUCCARI
(1585-1589)**

[...] Para mover la mano a la ejecución se necesita de ejemplar o idea interior la cual reside en su imaginación y entendimiento, y del ejemplar exterior y objetivo que se ofrece a los ojos [...] lo que los filósofos llaman ejemplar los teólogos llaman idea. Este ejemplar, o idea, es exterior, o interior y por otros nombres objetivo o formal. [...] Ambas cosas encaminan al artífice, a que, con el lápiz o el pincel imite lo que está en la imaginación o la figura exterior [...].
(PACHECO/FAJARDO 1649, p. 249).

Premessa

Erwin Panofsky, autore dell'emblematico saggio sull'*Idea*, ha dimostrato che, in tutta la storia della teoria dell'arte occidentale, cioè da Plotino (205-270 ca) a Gian Pietro Bellori (1613-1696), l'opera d'arte è stata valorizzata come mimesi della verità eidetica dell'*idea*¹. Lo studioso ha messo in evidenza le riflessioni sull'*idea* che Federico Zuccari esplicita nel suo *corpus* estetico del 1607², oltre il modo in cui furono lette da pittori e trattatisti come Francisco Pacheco³. Inoltre, ha valutato l'apprezzamento dell'opera d'arte per la sua capacità di imitare la verità, sempre attraverso forme eidetiche. La teoria dell'arte europea ha utilizzato il concetto di *idea* come vettore dell'originale nozione platonica di coesione tra arte e verità. Tutto questo, tenendo presente che la lingua greca distingue, semanticamente, tra *eidōs* (εἶδος), la nozione che denota le forme assolute ed eterne, e *idea* (ιδέα), quella che allude alle manifestazioni apparenti di queste forme.

Prendendo una certa distanza dalla struttura narrativa di Panofsky, Ernst Gombrich ha descritto come la predilezione che i rappresentanti delle discipline umanistiche e delle arti mostrarono per l'*idea* nel Cinquecento, tra questi Federico Zuccari, non fu casuale giacché fin dal Quattrocento si assiste a una sua analisi approfondita in un secolo in cui il problema di come intendere il termine chiave della filosofia antica si impose radicalmente⁴. Il significato del vocabolo e la sua presenza nell'età moderna si spiegherebbero nel contesto geografico toscano a partire dai testi scritti. Uno dei testi più letti che durante il primo Rinascimento contribuì a chiarire il significato dell'*idea* aristotelica fu scritto da Giovanni Argiropulo (1416-1487), noto umanista bizantino e docente di lingua greca a Padova e Firenze. Argiropulo, nei suoi corsi pubblici realizzati tra il 1457 e il 1458, si era dedicato allo studio dell'*Etica Nicomachea*, il famoso testo di Aristotele; il suo seguace, Donato Acciaiuoli (1429-1478), si premurò di tramandare il

Sono grata a tutti gli studiosi che hanno partecipato al convegno del 2019, con i quali ho avuto modo di discutere i contenuti qui proposti. Ringrazio, per alcune indicazioni bibliografiche e i preziosi suggerimenti ricevuti nel corso della redazione del testo, avvenuta durante la pandemia: Almudena Pérez de Tudela, Patrizia Tosini, Valeria Manfrè, Linda Borean, Cecilia Gamberini, José Luis Vega e Alberto Marchesin.

¹ PANOFSKY 1952.

² ZUCCARI 1607.

³ PACHECO/FAJARDO 1649.

⁴ GOMBRICH 1987 e 1990. Riflessioni sull'*idea*, riprendendo il contributo dello storico austriaco, in MORALEJO ORTEGA 2015b.

manoscritto autografo dei corsi fiorentini⁵. La prima edizione a stampa del 1478 dell'*Etica Nicomachea* di Argiropulo, dedicata a Cosimo de' Medici e intitolata *Expositio super libros Ethicorum Aristotelis*, ebbe un grande impatto in Italia nel corso del Cinquecento⁶. In parallelo, le interpretazioni di Argiropulo e di Acciaiuoli del testo del filosofo classico suscitarono le reazioni di Niccolò Tignosi da Foligno (1402-1474), il maestro di Marsilio Ficino (1433-1499), che scrisse il *De ideis*⁷. Grazie a una versione manoscritta di Tignosi da Foligno, questo testo circolò nelle accademie e negli ambienti universitari di Firenze, Roma, Padova e Venezia. Il *De ideis* è assai significativo per il peso che attribuì alla *idea* platonica e la sua ampia circolazione dimostra l'interesse per tale argomento a partire da una digressione teologica circa il rapporto *Dio-idea*, poi riproposto in chiave estetica e artistica da Cristoforo Sorte⁸, dal cardinale Gabriele Paleotti⁹ e da Federico Zuccari¹⁰.

In relazione al contesto della produzione cinquecentesca di trattati artistici, discorsi accademici e lettere, le interpretazioni di Panofsky e Gombrich esprimono una mentalità concreta, costruiscono il pensiero e definiscono i rapporti dell'uomo con i predecessori e i contemporanei. Nell'ambito della teoria dell'arte la riflessione intorno all'*idea* ha veicolato il rapporto fra la pratica artistica e la scrittura e, nel caso specifico di Federico Zuccari, ha fortemente condizionato le sue scelte pittoriche, grafiche e letterarie sviluppate dopo la lettura di numerosi scritti di filosofia e teologia. A questo bagaglio conviene associare il modo in cui il pittore vide un ampio patrimonio artistico in diversi territori europei, cioè strutture e programmi figurativi di cui si servì più volte per la creazione di disegni, pitture e appunti sul concetto di *idea*, qui analizzati dal punto di vista del suo soggiorno spagnolo e della specifica committenza di due grandi armadi destinati a custodire una parte delle reliquie acquistate dal re Filippo II.

La creazione zuccaresca degli armadi per le reliquie nella basilica dell'Escorial (1585-1588)

Uno degli episodi più significativi della vita professionale di Federico Zuccari risale a quando spiegò il concetto di *idea* per la prima volta nella lettera aperta, su cui ci soffermeremo in seguito, inviata nel 1586 dalla Spagna, dove si era recato per realizzare il *retablo mayor* del monastero-palazzo dell'Escorial e altre opere¹¹. Collazionando l'epistolario privato di questi anni dell'artista e la missiva in questione si evince che accolse con grande entusiasmo la commissione di Filippo II di dipingere due armadi-reliquiari destinati alla decorazione della basilica e concepiti, a detta dell'artista, come «due porte di organo»¹² (Figg. 2a-2b, 3a-3b). Gli armadi furono costruiti in

⁵ BNF, ms. II.I.104. In seguito, Argiropulo ha dato forma a un *Commento della Nicomachea* che si trova anche manoscritto nella stessa istituzione (BNF, ms. II.I.80).

⁶ Fu ristampata almeno diciotto volte durante il Cinquecento in Italia, ma anche nella penisola iberica a partire dalla prima edizione di PETRUS DE ALVERNIA 1497. La Biblioteca dell'Escorial custodisce ancora questo volume e altre opere filosofiche dell'autore.

⁷ Abbiamo consultato la riproduzione del testo in THORNDIKE 1927.

⁸ SORTE 1594.

⁹ PALEOTTI 1582.

¹⁰ ZUCCARI 1607.

¹¹ Per le due copie note della lettera aperta si vedano BAV, Sala dei Manoscritti, Urb. Lat. 816, cc. 69-79, e BSB, Cod. Ital. 796. Il manoscritto romano fu trovato da Luigi Celli di Cagliari, come riferito in LANCIARINI 1894, pp. 21-39. La lettera fu pubblicata in DOMÍNGUEZ BORDONA 1927. A destinatari simili era forse indirizzata una seconda lettera, senza data né luogo, che contiene la descrizione del viaggio di Federico al monastero di Guadalupe, ritrovata in copia presso BAV, Sala dei Manoscritti, Urb. Lat. 816, cc. 47-55, e pubblicata in HEIKAMP 1957(1959), pp. 226-227. Altre considerazioni in MORALEJO ORTEGA 2019.

¹² Per la corrispondenza di Federico Zuccari e la descrizione del suo lavoro durante la permanenza spagnola, si vedano SIGÜENZA/FERNÁNDEZ ALBA 1988, p. 333; RONCHINI 1870, pp. 12-14; GRONAU 1936, pp. 235-237; DOMÍNGUEZ BORDONA 1927; ZARCO CUEVAS 1932, pp. 110, 195; VÁZQUEZ MARTÍNEZ 1946 e 1951; CLOULAS 1968; MULLER 1977; MULCAHY 1987a e 1987b; CHECA CREMADES 1992, p. 327; M. Newcome Scheleier, *Asunción e Pentecostés* e L. Boubli, *Anunciación e Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in FELIPE II 1998, pp. 521-525; ACIDINI

legno di sapotiglia e mogano tra il 1584 e il 1585 dall'artigiano falegname di origine italiane Pedro de Mola¹³. Sin da prima del 1591, e ancora in seguito, il compito di conservare le reliquie del monastero era stato affidato a fra Juan de San Jerónimo, detto il «reliquiero»¹⁴. Il primo armadio, decorato con l'Annunciazione, contiene reliquie di sante, mentre il secondo, dedicato a S. Girolamo, custodisce le reliquie di santi. I due armadi si chiudono con una porta a doppia lama (488x289 cm ognuna) e sono stati decorati all'interno e all'esterno con pitture a olio da Federico Zuccari, anche se, dopo il rientro di quest'ultimo in patria, il pittore spagnolo Juan Gómez (1555-1597 ca) fu incaricato di modificare i dipinti alterando, in questo modo, il programma iconografico originale¹⁵. I reliquiari chiusi fungono da enormi pale d'altare e hanno una grande rilevanza nel complesso; il primo a mettere in evidenza la loro importanza è stato il pittore Fernando Brambilla (1763-1834), il quale mostra come entrambi siano collocati alle estremità orientali delle navate laterali della basilica (Fig. 1). Inoltre, dal retro degli armadi-reliquiari si poteva accedere, attraverso un corridoio, ad altri due ambienti: quello di S. Girolamo dava accesso alle stanze private di Filippo II, quello dell'Annunciazione alle stanze della regina¹⁶.

Ognuno possiede sette ripiani fissi, rivestiti in velluto color porpora e disposti dal basso verso l'alto (Fig. 4). Dietro ogni ripiano è stata collocata una fila di mensole mobili, su cui sono stati posizionati principalmente i busti. Ancora oggi le reliquie sono distribuite tra i ripiani fissi e quelli mobili. In questo modo, sia per la pulitura sia per la riorganizzazione delle reliquie durante i vari periodi del calendario liturgico, si accede a quasi tutti i ripiani dalla parte posteriore e solo al primo da quella anteriore¹⁷. Inoltre, secondo le fonti dell'epoca, all'interno esisteva un velo di seta color porpora trasparente (oggi perduto) sospeso dall'alto verso il basso, che impediva la visione delle reliquie quando gli sportelli dell'armadio erano aperti. La presenza del velario, utilizzato anche per coprire altri oggetti d'arte conservati nel monastero-palazzo, accentuava il significato spirituale e di rivelazione mistica dei preziosi tesori che custodiva¹⁸.

LUCHINAT 1998-1999, II, cap. XV, pp. 153-177; BRUNNER 2000; GAMPP 2000; LAPUERTA MONTOYA 1998; MORÁN TURINA 2001; MULCAHY 2004, pp. 230-236, 251; PÉREZ DE TUDELA 2001a e 2001b; BASSEGODA 2002, pp. 29, 31, 196-197, 207, 313, 349, 351; GARCÍA-FRÍAS CHECA 2018, pp. 193-194; GALLORI 2018; BOLZONI 2020, tavv. 18-31; C. García-Frías Checa, *San Jerónimo e La Anunciación*, in *DIBUJOS ESPAÑOLES E ITALIANOS* 2021, pp. 192-198. Altri contributi sono citati più avanti.

¹³ Pedro Mola, italiano, lavorò come marmista e falegname dal 1578 al 1590 presso il monastero-palazzo spagnolo. Dati sugli stipendi riportati in AGUILÓ ALONSO 2001, pp. 112-113, dove si segnalano i riferimenti a quelli conservati nell'ARBE, mss. IX-2, IX-15, IX-24. Nel lavoro di costruzione degli armadi parteciparono, inoltre, uno o più fabbri, secondo quanto riportato sempre in AGUILÓ ALONSO 2001, pp. 112-113.

¹⁴ L'analisi più completa delle fonti scritte che parlano delle reliquie del monastero in *LAS RELIQUIAS DEL REAL MONASTERIO DEL ESCORIAL* 2005. Juan Alonso de Amela redasse il manoscritto *Descripción de la octava maravilla del mundo* (BNE, ms. 1724) nel periodo successivo all'intervento di Federico Zuccari (1594) e descrisse il contenuto degli armadi. Si veda l'edizione critica *DOCUMENTOS* 1962, pp. 37-40.

¹⁵ Julián Zarco Cuevas riproduce i documenti di pagamento a Gómez per l'intervento pittorico negli armadi-reliquiari: cfr. ZARCO CUEVAS 1931, doc. 5, p. 111; doc. 7, p. 113; doc. 8, pp. 113-114. Cfr. anche ROKISKI LÁZARO 1991.

¹⁶ Fra Juan de San Jerónimo segnala che Filippo II fece una visita, forse accompagnato da Federico Zuccari, il 10 agosto 1587: «Enseñáronse las santas reliquias en sus mismos relicarios, teniéndolos abiertos todo el día salvo mientras comía el convento, y la gente las veía por las puertas de los dos claustros [patinejos] que están a los lados de la iglesia; y así mandó S.M. que siempre se enseñen de esta manera, y no anden con ellas de una parte á otra por la reverencia que se les debe, y porque no las hurten andando de mano en mano» (JUAN DE SAN GERÓNIMO/SALVÁ-SAINZ DE BARANDA 1984, p. 432). Cfr. anche VEGA LOECHES 2014-2015, pp. 420-421.

¹⁷ Le misure di larghezza e lunghezza di ogni ripiano non sono disponibili, né esistono dati sulla distanza tra ogni ripiano e/o divisorio all'interno di entrambi gli armadi. Il velluto porpora, che copre ogni ripiano, è stato completamente sostituito nel 1998. Ringrazio Almudena Pérez de Tudela per l'informazione e la cessione di una fotografia che contiene questi particolari già pubblicata da lei. Cfr. PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN 2023, fig. 3. Si veda anche la nota seguente.

¹⁸ Le fonti a stampa dei viaggiatori, nobili e religiosi, dalla fine del Cinquecento all'Ottocento, alludono alla disposizione interna degli armadi, all'uso del velluto porpora e alla presenza del velo. Nel 1597 Jehan Lhermite (1560-1622) ha descritto nel suo diario gli armadi-reliquiari: LHERMITE/SÁENZ DE MIERA 2005, pp. 333-334. Si vedano delle notizie analoghe in ROTONDO 1861, pp. 66-69.

Limitare la visibilità delle reliquie permetteva, quando gli sportelli venivano aperti o chiusi a seconda del calendario liturgico, di mostrare ogni oggetto destinato alla venerazione come una sorta di epifania. Il velo, che nella simbologia universale rimanda al cielo, venne assunto dall'iconografia cristiana anche come linea di demarcazione tra la sfera celeste e quella terrena. Osservazioni sul velo si trovano anche nella produzione letteraria coeva di S. Giovanni della Croce (1542-1591), il quale si sofferma sulla leggerezza della tela, qualità che funge da tramite con il trascendente: «así como la tela no está tan opaca y condensa que no se pueda traslucir lo claro por ella, así en este estado parece esta trabazón tan delgada tela, por estar ya muy espiritualizada e ilustrada y adelgazada, que no se deja de traslucir la divinidad en ella»¹⁹.

Queste notizie ci forniscono indicazioni su come gli armadi furono realizzati considerando sia la posizione che dovevano assumere nella basilica sia la loro dimensione formale e simbolica, in quanto contenitori di oggetti pregiati, finalizzati a rafforzare la fede cattolica²⁰. Federico Zuccari conosceva le istruzioni di S. Carlo Borromeo pubblicate in due libri nel 1577 con il titolo *Instructionum fabricae, et supellectilis ecclesiasticae* che espongono, attraverso una terminologia precettistica, come costruire e arredare una chiesa o un qualsiasi altro edificio a uso ecclesiastico²¹. Il significato degli armadi nel contesto teologico del monastero, come ci ricorda fra Francisco de los Santos (1617-1699) nella sua descrizione dell'Escorial (1657), perdurò nel tempo e fu tenuto in considerazione anche quando Luca Giordano ideò il programma iconografico della volta affrescata della basilica²². Gli armadi dell'Escorial rappresentano nella carriera di Federico Zuccari il primo e unico incarico di questa tipologia e successivamente furono determinanti per la creazione di ulteriori modelli di analoga struttura destinati a custodire reliquie realizzati in Spagna da allievi di bottega di origini italiane²³. Inoltre, non possiamo escludere che il pittore abbia tenuto conto di opere precedenti e dalla comune funzione, come l'armadio-reliquiario, conosciuto anche come «arliquiera»²⁴, ideato nel 1445 da Lorenzo di Pietro detto Il Vecchietta per la sagrestia della chiesa di Santa Maria della Scala a Siena, che sicuramente Zuccari ebbe modo di vedere durante i suoi soggiorni in Toscana²⁵. Pertanto, egli era perfettamente consapevole della responsabilità della sua invenzione e ne descrisse accuratamente per iscritto, non solo l'incarico ricevuto al re Filippo II, ma anche il processo mentale che veicolò l'ideazione del programma pittorico, le scelte iconografiche e il significato teologico, nonché estetico.

¹⁹ JUAN DE LA CRUZ/ASÚN 1997, p. 355. La traduzione del testo è di chi scrive: «così come la tela non è tanto spessa e compatta da impedire alla luce di filtrare, così in tale stato questo legame pare una tela così sottile da lasciare intravedere la divinità come attraverso di essa».

²⁰ Per la commissione dei due armadi e la collezione di reliquie costituita da Filippo II presso l'Escorial si veda la bibliografia qui citata alle note 12 e 14, e anche BABELON 1920; MULCAHY 1992 e 1995; ZUCCARI 1997; COLLAR DE CÁCERES 1998; MULCAHY 2004, pp. 229-254; KUBERSKY-PIREDDA 2013.

²¹ BORROMEO 1577, cap. XVI.

²² VEGA LOECHES 2014-2015, p. 519, nota 1425; p. 525, nota 1433. Francisco de los Santos notò che la scelta del tema per la volta fu determinata dall'armadio-reliquiario sottostante, dedicato all'Annunciazione. La considerazione della volta come un «Dosei, ò Pavellòn Real», e della maestosità dell'Incarnazione e delle reliquie «ya referidas», è una metafora propria del padre Santos. La seconda volta, anch'essa dipinta da Giordano, avrebbe una relazione teologica con l'armadio-reliquiario dedicato a S. Girolamo.

²³ Bartolomeo e Vincenzo Carducci (o Carducho), insieme a Juan de Muniategui, disegnarono due armadi-reliquiari con le rappresentazioni, rispettivamente, dell'Annunciazione e delle Stimate di S. Francesco per il convento di San Diego a Valladolid fra il 1604 e il 1606, oggi conservati presso il Museo Nacional de Escultura della stessa città. Cfr. ÁRIAS MARTÍNEZ 2018; PASCUAL CHENEL 2018, p. 225; A. Pascual Chenel, scheda 8.9, in SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO 2018, p. 241; GONZÁLEZ GARCÍA 2020, pp. 64-65; GONZÁLEZ GARCÍA 2020, pp. 64-65.

²⁴ Il termine non si trova nelle diverse edizioni classiche del Vocabolario della Crusca ma appare associato, in diverse fonti fin dalla creazione dell'armadio, al contenitore ideato per le reliquie a Siena. Si veda la nota seguente.

²⁵ Lorenzo di Pietro detto Il Vecchietta (1410-1480) dipinse, nella Cappella del Sacro Chiodo, nota anche come Sagrestia Vecchia, una 'arliquiera' (1445 ca, 273x187 cm ogni porta) che ora si trova nella Pinacoteca Nazionale di Siena. Cfr. DALVIT 2019 (con bibliografia precedente).

Le porte di organo veneziane e i disegni zuccareschi come modello per gli armadi-reliquiari

Queste notizie, come segnalato in precedenza, si trovano nella lunga lettera del 1586 oggi nota attraverso due copie conservate rispettivamente presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera²⁶. Da altri documenti rinvenuti presso l'Archivio Generale di Simancas, pubblicati da Rocío Bruquetas Galán e Marta Presa Cuesta²⁷, sappiamo che la lettera fu descritta da Federico come «aperta», cioè una sorta di «ragguaglio, relazione o memoria»²⁸, e che era indirizzata a quattro amici veneziani: il patriarca Giovanni Grimani (1506-1593), Giovanni Mario Verdizzotti (1525?-1607?), Paolo Veronese (1528-1588) e Alessandro Vittoria (1525-1608)²⁹. Il proposito era evidente: far conoscere il progetto dell'Escorial agli ambienti colti della città lagunare attraverso il dibattito scaturito dal contenuto³⁰. Inoltre, nell'accurata descrizione epistolare, Zuccari ha voluto mettere in evidenza il debito artistico contratto dagli amici della Serenissima che gli avevano mostrato le ante decorate degli armadi che custodivano i grandi organi delle chiese veneziane.

L'artista si servì infatti di vari disegni di sua mano che raffiguravano diverse ante di organo presenti nelle chiese di San Sebastiano e di San Geminiano (o Gimignano), dove lavorarono sia Paolo Veronese sia Alessandro Vittoria³¹. La seconda chiesa, demolita nel 1807 per far spazio all'ala napoleonica del Palazzo Reale, è nota per l'intervento decorativo da parte di importanti artisti del Cinquecento³². Nel 1558 il parroco della suddetta mise a disposizione circa 600 ducati per costruire l'organo e, contemporaneamente, furono commissionate le pitture delle portelle a Paolo Veronese, completate nel 1561³³. Lo strumento musicale fu collocato nel braccio sinistro del transetto, sopra la porta che conduceva alla sacrestia, e il programma pittorico fu dedicato ai *SS. Geminiano e Severo*, visibili a organo chiuso, mentre le ante interne raffigurano, ciascuno dentro una nicchia, *S. Giovanni Battista* e *S. Menna*³⁴.

Per il progetto decorativo della chiesa di San Sebastiano, nel 1558 si affidò a Paolo Veronese la realizzazione degli affreschi delle pareti e di altre decorazioni³⁵. Nello stesso anno, Domenico da Treviso, falegname, cominciò la costruzione della cassa e cantoria dell'organo

²⁶ Cfr. *supra*, nota 11.

²⁷ Si veda in BRUQUETAS GALÁN–PRESA CUESTA 1997, pp. 175-176, la riproduzione della lettera aperta trovata presso AGS, Estado, filza 1538, c. 364, e di un secondo documento breve sui colori a continuazione (AGS, Estado, filza 1538, c. 365). Cfr. anche *infra*, note 28 e 29.

²⁸ Per il significato, contenuti e diversi modelli di 'ragguaglio' si vedano le riflessioni di Bartolomeo Zucchi da Monza, Accademico Insensato di Perugia come Federico Zuccari, in ZUCCHI 1600. Per ulteriori considerazioni su questa scelta narrativa si rimanda a MORALEJO ORTEGA 2015a e VALENCIA 2019.

²⁹ BRUQUETAS GALÁN–PRESA CUESTA 1997. Il contenuto descritto nella lettera aperta deve mettersi in relazione al rapporto del pittore e Cristóbal de Salazar, ambasciatore spagnolo a Venezia, descritto in varie lettere pubblicate in LAPUERTA MONTROYA 1998, pp. 299-301: doc. 5 (AGS, Estado, filza 1534, c. 196); doc. 8 (AGS, Estado, filza 1533, c. 328); doc. 9 (AGS, Estado, filza 1534, c. 220); doc. 10 (AGS, Estado, filza 1538, c. 364); doc. 12 (AGS, Estado, filza 1538, c. 365).

³⁰ BENZONI 1977.

³¹ Per il ruolo come scultore di Alessandro Vittoria presso la Cappella Grimani nella chiesa di San Sebastiano si veda FINOCCHI GHERSI 1998, pp. 142-153. Paolo Veronese e Alessandro Vittoria lavorarono anteriormente presso il Palazzo Trevisan di Murano (1556-1557).

³² Per le opere realizzate da Alessandro Vittoria e Paolo Veronese si veda SALOMON 2017 (con bibliografia precedente).

³³ Notizia riportata da SANSOVINO 1581, lib. I, c. 22v.

³⁴ L'organo dipinto da Veronese diventò noto grazie alle due incisioni di Vincenzo Coronelli raffiguranti l'interno della chiesa (1710) e quella dell'organo chiuso realizzata da Silvestro Maniago e Andrea Zucchi (1720). Le porte esterne e interne, dopo la scomparsa della chiesa e la prima dispersione, vennero riunite nel 1924 presso la Galleria Estense di Modena, dove si trovano oggi. Per l'organo si veda BISSON 2012, pp. 93-98.

³⁵ La Galleria Estense di Modena segnala che, in tutti i casi, si tratta di pitture all'olio su tela. Le tele raffiguranti *S. Menna* (inv. 433), *S. Giovanni Battista* (inv. 4188) e i *SS. Geminiano e Severo* (inv. 4187) costituivano le ante interne ed esterne dell'organo della chiesa di San Geminiano a Venezia. Dopo la demolizione dell'edificio nel 1807 presero diverse strade prima di ricongiungersi in Galleria nel 1924. Sono grata al museo per le informazioni. Cfr. GENTILI–DI MONTE 2005, pp. 18-30.

basandosi su un «disegno fatto de man de Messer Paolo [Veronese]»³⁶. L'intervento di Veronese come unica mente ideatrice si colloca al di fuori della consuetudine dell'epoca, giacché la progettazione della struttura degli organi era lasciata solitamente ai falegnami, mentre la decorazione delle porte avveniva in una seconda fase, ed era affidata a dei pittori³⁷. Inoltre, un ulteriore segno di distinzione è ravvisabile nel disegno dell'organo di Veronese, definito da caratteristiche architettoniche che richiamano un modello di edicola romana, pubblicato nel terzo libro di Sebastiano Serlio³⁸. Questa invenzione lignea monumentale è giunta pressoché integra sino a oggi. Il programma decorativo ideato da Veronese raffigura, a porte chiuse, la *Presentazione di Gesù al tempio* (olio su tela, 490x190 cm ciascuno) e, a porte aperte, la *Piscina probatica*. Paolo Veronese fu l'ideatore anche dei cinque dipinti che si dispongono sui due fianchi della cassa dell'organo con monocromi su tavola (220x76 cm) raffiguranti *S. Girolamo* (a sinistra) e *S. Francesco* (a destra); al centro del parapetto si trova la *Natività*, affiancata da due *Virtù* a chiaroscuro (quella di destra risulta oggi mancante)³⁹. Paolo Veronese e Federico Zuccari, ma anche Alessandro Vittoria, strinsero un rapporto amicale, così come è stato sottolineato da Martina Lorenzoni, fin dal primo viaggio del nostro artista a Venezia negli anni Sessanta⁴⁰. Il pittore urbinato conosceva perfettamente la città e i dintorni: vi era arrivato per la prima volta nella primavera del 1562, chiamato da Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia, per occuparsi di diverse commissioni. A Venezia rimase per quasi due anni, fino al mese di luglio del 1565, quando decise di rientrare a Roma dopo aver viaggiato in Veneto e in Lombardia in compagnia di Andrea Palladio (1508-1580). Nel 1582 Federico Zuccari, prima del suo viaggio e soggiorno in Spagna, si spostò a Venezia dove avrebbe dovuto affrontare il fallito tentativo di aggiudicarsi la rappresentazione de *Il Paradiso* del Palazzo Ducale. Contemporaneamente, iniziò a lavorare a una grande opera su tela con la rappresentazione di Federico Barbarossa e Alessandro III per il programma decorativo della Sala del Maggior Consiglio, che portò a compimento soltanto nel suo ultimo soggiorno in laguna, tra il 1603 e il 1604⁴¹.

Il rapporto fra Veronese e Zuccari continuò nel tempo, soprattutto durante il secondo soggiorno dell'urbinato nel 1582, come riferisce Carlo Ridolfi: «Questi [Zuccari], mentre ritrovossi in Venetia, visitava spesso l'amico Paolo, e procurò alcuna memoria delle sue mani, e da vecchi Pittori ho più fiate udito a dire che il Zuccaro ritraesse in disegno i due quadri della Cappella di San Sebastiano»⁴². L'ammirazione nei confronti del maestro veneto è anche esemplificata dalle copie grafiche che Federico realizzò dal vero e che raccolse nei taccuini di disegni, con il proposito di preservare il ricordo delle opere dipinte da Veronese. Tali copie si trasformarono in un vero e proprio repertorio di invenzioni a cui poté attingere, come verosimilmente accadde durante il soggiorno presso la corte di Filippo II fra 1585 e 1589. La chiesa veneziana di San Sebastiano fu senza alcun dubbio un punto di riferimento fondamentale per l'attività dell'urbinato come copista. Un foglio, con dei disegni su entrambi i lati, conservato al Museo Puškin di Mosca, realizzato da Zuccari prima del 1565, rappresenta le ante chiuse dipinte da Veronese con la raffigurazione principale della *Presentazione di Gesù al tempio* e un secondo soggetto, appena delineato, con la rappresentazione della *Natività*. Sul foglio sono

³⁶ Massimo Bisson riproduce il contratto di lavoro del falegname conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia. Cfr. BISSON 2012, p. 349.

³⁷ Antonio Foscari ha ricusato la paternità di Veronese come inventore della cassa dell'organo e ha suggerito il nome di Michele Sanmicheli, ipotesi che si avvale dell'analisi di alcuni elementi decorativi. Cfr. FOSCARI 2005. Riflessioni sul ruolo di Veronese come pittore e architetto presso lo stesso cantiere veneziano in MARINI 2014, in particolare p. 116.

³⁸ SERLIO 1540, tav. LVI. Cfr. anche FOSCARI 2005, p. 118.

³⁹ BISSON 2012, pp. 339-350.

⁴⁰ LORENZONI 2015(2016) e 2016.

⁴¹ Per il rapporto fra Grimani e Zuccari si vedano REARICK 1958-1959; PERRY 1981; LORENZONI 2015(2017). Per altre opere commissionate a Federico Zuccari a Venezia e diversi interlocutori si veda MORETTI 2021.

⁴² RIDOLFI/HADELN 1914-1924, II, p. 348.

presenti altri dettagli del programma decorativo ideato per l'organo così come l'indicazione dell'artefice e il luogo («P. V. in Venezia»). Federico riprodusse non solo l'episodio evangelico della decorazione pittorica raffigurato sulle porte chiuse dell'organo, ma anche altri temi vincolati alla struttura formale dell'architettura dell'organo stesso che servì a incorniciare l'arredo liturgico, così come risulta visibile dai dettagli grafici, colonne e fregi scolpiti, inseriti nell'apparato decorativo⁴³. Il taccuino veneziano di Federico Zuccari, disperso in varie istituzioni, doveva contenere un secondo foglio, appartenente oggi alla collezione del Museo di Belle Arti di Alençon, che rappresenta la copia del già citato *S. Menna* raffigurato da Veronese in veste di guerriero su un'anta interna dell'organo di San Geminiano, dipinto che dopo la dispersione degli arredi di quella chiesa si conserva presso la Pinacoteca Estense di Modena⁴⁴.

Questi due disegni del taccuino (o taccuini veneziani) e altri andati dispersi dopo la morte di Zuccari, insieme al suo bagaglio culturale, furono decisivi per la creazione degli sportelli degli armadi-reliquiari della basilica di San Lorenzo, soprattutto perché il pittore associò il suo lavoro con il metodo e la tecnica di costruzione adoperati per le porte di organi. Difatti, la proposta dell'urbinate in Spagna è molto simile non solo a quella ideata da Veronese negli organi descritti sopra, ma anche, a livello concettuale, ad altre ante di organo dipinte nelle chiese del Veneto e del Nord Italia⁴⁵. Conviene invece sottolineare che nella penisola iberica questa tradizione non esisteva, così come non esistevano nemmeno dei modelli di armadio tanto grandi per l'esibizione delle reliquie, necessari per custodire l'ampia collezione di Filippo II arrivata all'Escorial. L'invenzione di Federico Zuccari, inoltre, è ben lontana dall'armadio di reliquie disegnato da Bernardo Buontalenti (1536-1608) per la sagrestia di Santa Maria Novella nel 1582, quindi qualche anno prima del soggiorno iberico dell'urbinate, che nei numerosi periodi trascorsi a Firenze avrà certamente avuto modo di vederlo *in loco*⁴⁶.

La descrizione dell'idea e S. Girolamo nella lettera aperta del 1586

Federico Zuccari scrisse la lettera aperta anche per descrivere ai suoi amici veneziani come il processo intellettuale intorno alla scelta degli argomenti sacri per la decorazione delle ante interne ed esterne lo portò a esaminare il concetto di *idea* con un approccio non lontano dal potere spirituale di ciò che contenevano gli armadi, ossia le reliquie. In questo modo, a proposito della rappresentazione di *S. Girolamo*, segnalò che:

Il terzo angiole sta alle orecchie di San Girolamo in atto di imprimerli nella Idea tutto quello che egli pensa e scrive e gli addita; nell'altra parte della porta all'incontro tutto quel concetto sopra di che egli tratta e sta scrivendo. Questo ho posto quivi per l'Angelo della Custodia et per quella intelligenza et Idea che ci fa scrivere et operare tutte le cose et questo mi sono ingegnato

⁴³ Il foglio contiene un disegno a matita nera e sanguigna che rappresenta le ante chiuse dell'organo dipinto da Veronese nella chiesa di San Sebastiano a Venezia, come spiegato in MAISKAYA 1980, pp. 60-63; cfr. anche M. Maiskaya, scheda n. 27, in *UOMINI SANTI E DRAGHI* 1992, pp. 92-93. Martina Lorenzoni ha segnalato che l'esecuzione del disegno è da collegarsi con il primo soggiorno di Federico Zuccari a Venezia, in quanto il programma decorativo ideato da Veronese era stato concluso di recente. Questa datazione è verificabile, poiché lo stesso disegno, sul verso, contiene una copia parziale del *Quadro votivo del doge Andrea Gritti*, eseguito da Tiziano nel 1531 per la Sala del Collegio di Palazzo Ducale, distrutto nell'incendio del 1574. Cfr. LORENZONI 2015(2016).

⁴⁴ Il disegno di Zuccari conservato in Francia è stato messo in relazione a una testimonianza grafica analoga, *Guerriero in nicchia*, sempre di sua mano, oggi nel Teylers Museum di Haarlem (inv. K II 68). Si veda la scheda di C. van Tuyl, *Guerriero in nicchia di Federico Zuccari*, in *DISEGNI ITALIANI* 1983, p. 166, nota 99, e ACIDINI LUCHINAT 1998-1999, I, pp. 238, 261, nota 99.

⁴⁵ MARCHESIN 2017.

⁴⁶ Bernardo Buontalenti fu l'ideatore dell'armadio realizzato in legno di tiglio dal legnaiolo Lessandro di Luca Bracci da Pelago. Questo maestro legnaiolo si occupò anche dei confessionali e dei soprastanti armadietti per la nota chiesa fiorentina. Si veda la descrizione in HAINES 1980, in particolare pp. 602-604.

rappresentarlo incorporeo come spirito trasparente, cosa da pochi usata per la sua difficoltà. Nella porta all'incontro ho figurato tutto il concetto del detto San Girolamo, il quale finge chi come Santissimo Theologo et dottore grandissimo della Chiesa scrivendo sovra la passione del Salvatore, il quale sta meditando la causa particolare che mosse Iddio Padre a mandar l'unigenito suo Figliuolo in terra a redimere l'umana natura con tanto patire⁴⁷.

La figura dell'angelo custode, descritto come colui che accompagna S. Girolamo, è di notevole importanza. Il programma decorativo ideato per le ante esterne e interne dell'Escorial permetteva di riflettere intorno alla rappresentazione corporea dell'angelo come uno spirito trasparente, concetto molto legato alla visibilità e invisibilità, ma anche allo 'svelamento' e al significato dell' 'apparire', entrambe nozioni rafforzate per la presenza del velo che copriva le reliquie di entrambi gli armadi. Zuccari cercò di mettere in evidenza il suo contributo in merito: era lui l'unico responsabile di trasmettere il concetto di *idea* nell'invenzione pittorica. Per di più, la riflessione intorno all'angelo custode appare per la prima volta in questa occasione nella produzione letteraria di Federico, probabilmente legata, come ha dimostrato Sylvie Deswarte-Rosa, alla lettura che il nostro pittore fece, durante il soggiorno madrileno, della traduzione spagnola di Manuel Denis (1562) del manoscritto *Libro de la pintura antigua*, un'opera scritta in portoghese nel 1548 dal lusitano Francisco de Holanda⁴⁸. Quest'ultimo, noto anche per le sue esperienze romane della prima metà del Cinquecento, si era dilungato molto sulla figura dell'angelo custode e sulla nozione di *furor divinus* nata nel contesto neoplatonico. Tale concetto verrà poi completato e arricchito con l'adozione di proposte aristoteliche negli scritti di altri pittori e trattatisti del secondo Cinquecento. La lettura della traduzione di Denis potrebbe dunque aver veicolato le parole scritte da Federico nella lettera aperta a proposito del ruolo dell'angelo custode come metafora e *idea* che rende possibile la scrittura e qualsiasi altra attività. Tali riflessioni sono anche determinanti per capire il punto di vista adoperato dal nostro artista nella stesura de *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti*, dove spiega come l'unione tra l'intelligenza e l'*idea* renda possibile qualsiasi attività in rapporto con la scrittura⁴⁹. Di fatto, il capitolo VI del primo libro dell'*Idea* descrive il «disegno interno degli angeli» mettendo in evidenza come l'angelo ha bisogno delle forme spirituali per poter intendere e conoscere tutto ciò che Dio ha creato. Nella proposta zuccaresca, il principio del disegno divino si manifesta attraverso l'*idea* e l'azione degli angeli, perché, a differenza del disegno divino, unico e indivisibile, il disegno angelico venne diviso in due parti, teoria e pratica, adoperando così delle categorie che rendono possibile anche il disegno attuato dagli uomini⁵⁰.

La lettera aperta scritta dal nostro pittore menziona S. Girolamo come teologo e dottore della Chiesa e descrive l'invenzione pittorica del santo mentre scrive e riflette davanti alla rappresentazione della Passione di Cristo. La riflessione non è superficiale, Federico Zuccari aveva ricevuto istruzioni precise per il programma iconografico dell'armadio dal gerolamino José de Sigüenza, fedele interlocutore del re Filippo II nel programma decorativo del monastero-

⁴⁷ BAV, Sala dei Manoscritti, Urb. Lat. 816, cc. 69-79, e bibliografia riportata nel presente contributo alle note 11 e 12.

⁴⁸ La storiografia posteriore a Panofsky ha rilevato come lui abbia omissso le considerazioni sull'*idea* e sulla teoria dell'arte di Giulio Camillo e Francisco de Holanda, fondamentali per spiegare degli argomenti affrontati da alcuni autori del secondo Cinquecento: «Avec les passages sur la peinture de Camillo et Francisco de Holanda, voilà ainsi comblée la lacune que constatait Panofsky lors de sa recherche de l'Idée dans la théorie de l'art des XV^e et XVI^e siècles, avant le maniérisme tardif» (DESWARTE-ROSA 1991b, p. 49). La studiosa francese ha sottolineato, per la prima volta, l'importanza che ebbe il soggiorno spagnolo di Federico Zuccari nella formulazione della sua teoria dell'arte. Cfr. anche DESWARTE-ROSA 1991a.

⁴⁹ ROSSI 1974; ALBERTI 1993; PFISTERER 1993; MORALEJO ORTEGA 2008-2009, capp. I-II.

⁵⁰ ZUCCARI 1607, lib. I, cap. VI. Giovanni Maria Tarsia (TARSIA 1576), S. Luigi Gonzaga (GONZAGA 1589), Andrea Vittorelli (VITTORELLI 1605) e Francesco Albertini (ALBERTINI 1612) scrissero dei contributi importanti sul ruolo dell'angelo custode dalla fine del Cinquecento agli inizi del Seicento, noti anche nell'ambiente artistico come descritto in HERRMANN-FIORE 1997.

palazzo. Il gerolamino si diletta di scrivere una *Vita* di S. Girolamo, pubblicata nel 1595⁵¹, e avrebbe recuperato il commento al Vangelo di Matteo scritto dal santo e le parole riguardanti l'angelo custode: «È tale la dignità delle anime che ognuna di esse riceve, fin dall'istante della sua creazione, un Angelo commesso alla sua custodia» (Matteo, 1, 10, 3). È anche molto probabile, nonostante finora non si sia parlato di questa fonte, che Federico Zuccari, su richiesta di Sigüenza, abbia consultato nella biblioteca del monastero un volume, illustrato con delle immagini che potevano essere molto evocative per il pittore e contenente una selezione di epistole morali scritte da S. Girolamo⁵² (Fig. 5). Juan de Molina, noto umanista e traduttore dal latino allo spagnolo, fu il responsabile della prima edizione di quest'opera nel 1520, poi ristampata diverse volte nel Cinquecento⁵³. Molina ha messo in evidenza la chiarezza del messaggio del santo nel proemio: «San Girolamo parla a tutti, insegna a tutti, consola tutti e come tale è amato da tutti»⁵⁴. Inoltre, Molina si occupò di selezionare delle epistole morali le quali contengono dei messaggi destinati a un pubblico eterogeneo (contrapposte a quelle di natura più teologica o di contenuto esegetico, destinate ai lettori più specializzati), proponendo un numero esatto di 53 su un totale di 150. La selezione, a nostro avviso, può giustificarsi se messa in relazione con l'idea di una previa organizzazione dei contenuti. Le epistole sono state infatti distribuite in sette libri, ciascuno dedicato a uno stato di vita, secondo la terminologia della spiritualità del tempo: dallo stato comune, che riguarda tutti, a quello della malattia o della tribolazione, passando per quello della responsabilità pastorale, della vita religiosa, della vedovanza e del matrimonio. Questa edizione delle epistole di S. Girolamo invita a far conoscere la vita nei conventi e nei monasteri, ma anche nella solitudine di qualsiasi deserto, rivolgendosi ai laici, senza che ciò costituisca una contraddizione. I testi scelti si presentano come ammonimento per il perfezionamento dei cristiani, poiché l'ideale di *contemptus mundi* non implicava, secondo Juan de Molina, l'adozione dello stato verginale ma la radicale conversione a Cristo. Il volume utilizza un linguaggio sincero, semplice e conciso e mira a ricordare, fin dalle prime pagine, le parole scritte da Erasmo: «il mondo può anche essere un monastero»⁵⁵. Il commento di Juan de Molina all'epistola tredicesima scritta da S. Girolamo a Teodora, vedova di Lucinio, è molto rilevante per capire le parole adoperate da Federico Zuccari nella sua lettera aperta:

Quando dice Gesù che gli uomini non avranno più bisogno di femmine, né queste di uomini, ma che saranno come gli angeli di Dio nel cielo, non vuole già dire che la natura e la sostanza dei corpi nostri sarà distrutta; ma vuole solamente porgere a noi con tale espressione un'idea della gloria immensa che si è preparata. E, di fatto, non dice egli saranno angeli ma, tuttavia, saranno come angeli. Ne promette a noi la rassomiglianza, ma non già la natura perché saranno come gli angeli, cioè, somiglianti, anche se non cesseranno di essere uomini e donne e sui loro volti brillerà lo splendore di una bellezza angelica⁵⁶.

Oltre alla lettura del commento di Juan de Molina sulle epistole di S. Girolamo, il pittore aveva già conosciuto a Roma, attraverso gli ambienti gesuitici, gli *Esercizi spirituali*, uno dei testi scritti

⁵¹ SIGÜENZA 1595. Abbiamo consultato il volume con la segnatura U/1213 conservato presso la Biblioteca Nacional de España.

⁵² Per questo contributo abbiamo consultato la prima edizione del 1520 e del 1541 (Real Biblioteca Monasterio Escorial, rispettivamente 1-I-15 e 32-I-11). Per ragioni di conservazione abbiamo visto anche l'edizione del 1526 presso la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (V-BVAL, XVI/528). La traduzione di Juan de Molina contiene diverse stampe; quella che rappresenta S. Girolamo inginocchiato, in preghiera davanti al Cristo in croce, con il rosario in mano, circondato dal cappello cardinalizio, il leone e la *scintilla divinitatis* adornata con delle colombe volanti è da confrontare con la proposta di Zuccari. Cfr. Fig. 8. Cfr. *infra*, note 53-56.

⁵³ SANT HIERONIMUS/MOLINA 1526. Commentari sulla traduzione in PÉREZ PRIEGO 1981 e RENOUX-CARON 2020.

⁵⁴ SANT HIERONIMUS/MOLINA 1526, senza folio. La traduzione in italiano è di chi scrive.

⁵⁵ DES. ERASMUS ROTERODAMUS/ALLEN 1913, p. 276. In latino originale: «Quid aliud est civitas quam magnum monasterium». La traduzione in italiano è di chi scrive.

⁵⁶ SANT HIERONIMUS/MOLINA 1526, senza folio. In lingua spagnola con traduzione di chi scrive.

da Ignazio di Loyola, figura ben nota presso la corte spagnola. Questo volume mette in evidenza il ruolo degli angeli e il loro rapporto con gli uomini attraverso un linguaggio molto chiaro e una spiccata vocazione didattica. Questi aspetti interessavano parroccchiani, umanisti e artisti del secondo Cinquecento; nel caso del nostro artista la lettura fu determinante nel dirigere le diverse commissioni artistiche che la Compagnia di Gesù gli richiese dagli anni Sessanta del Cinquecento fino all'inizio del XVII secolo. I gesuiti parlavano molto spesso, nei loro sermoni, dei contenuti descritti negli *Esercizi*, e sicuramente il pittore ebbe anche modo di ascoltare quei sermoni⁵⁷. L'inizio di tale conoscenza era avvenuta quando Taddeo e Federico Zuccari si occuparono di dipingere un grande affresco con la rappresentazione dell'Annunciazione con i santi e i profeti (1566) presso la piccola chiesetta romana di Santa Maria dell'Annunziata, costruita dai gesuiti⁵⁸. Conviene ricordare che gli *Esercizi spirituali* incoraggiano la capacità di pensare 'graficamente' e alludono alla nozione di *idea*, non solo a partire da una concezione inventata, ma attraverso una forte impronta sensoriale che ha come obiettivo attivare altri canali di comunicazione al di là del senso della vista. Tale proposta si spiega prendendo in considerazione la *compositio loci*, ossia la 'composizione del luogo', descritta da S. Ignazio attraverso una doppia contemplazione, sia visibile che invisibile. Quella visibile si fonda sul mondo sensoriale esterno, dall'evocazione, per esempio, di una lettura, di un dipinto o di un ricordo; invece, la contemplazione invisibile rielabora una sorta di prima immagine già nota attraverso diverse esperienze vissute. A partire da questa duplice dimensione emerge la descrizione letteraria – ma anche in chiave grafica e/o pittorica –, che Federico Zuccari come lettore degli *Esercizi* conosceva e poté adoperare come pittore.

Il nostro artista ebbe come obiettivo intensificare la contemplazione adoperando la forza delle astrazioni che rispondono all'immagine come *idea*, la cui genesi si trova nell'intelletto che interviene in quanto sollecitato dall'immaginazione. Il pittore elaborò un metodo di comunicazione distinto per mettere in evidenza la chiarezza e la forza delle immagini mentali, che non sono soltanto delle riproduzioni di una realtà esterna percepita sensorialmente, ma possiedono anche una loro manifestazione reale. In tutto ciò, l'artista ha voluto menzionare delle immagini ancora inesistenti ma dal forte senso evocativo, in modo da far comprendere ai destinatari della lettera aperta tutto ciò che aveva disegnato *ex novo* per la decorazione dell'Escorial. Il punto di partenza dovrebbe spiegarsi a partire dall'analogia fra l'immagine esterna e quella interna perché, quanto più l'immagine interna assomiglia alla visione esterna, tanto più forte è il suo effetto sulla memoria che, in questo caso, doveva accostare la visione degli armadi a quella degli organi, così come il pittore, in modo esplicito, aveva indicato nella lettera. Purtroppo, come emerge dalle lettere, nonostante le frequenti visite di Filippo II nella bottega dell'artista per vedere disegni e dipinti in corso d'opera, i numerosi cambiamenti di opinione furono dovuti, molto probabilmente, all'intervento di Sigüenza, al quale il re aveva dato pieni poteri intorno alle correzioni da apportare alle immagini.

⁵⁷ La prima edizione in latino a stampa degli *Esercizi spirituali* è del 1548, con i tipi di Antonio Blado fu finanziata da Francesco Borgia, duca di Gandia. La prima traduzione italiana, del 1555, fu terminata un anno prima della morte di Ignazio mentre quella in spagnolo è di 1615. Particolare interesse riveste il ms. 2180 conservato presso l'APUG intitolato *Esercizi spirituali secondo il metodo col quale si comunicavano prima che si stampassero in italiano*. Questo volume consente di parlare delle novità pedagogiche per l'insegnamento degli *Esercizi* oltre alla lettura, principalmente attraverso l'oralità e il metodo di acculturazione degli artisti e parroccchiani a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Il manoscritto è una copia, mentre l'originale si conserva a Roma nell'archivio della chiesa del Gesù, donato dal padre Oliva, XI generale della Compagnia di Gesù. Ringrazio il Padre José Garcia de Castro Valdés per le informazioni riguardanti questo manoscritto e altri analoghi scritti in italiano e in spagnolo nella seconda metà del Cinquecento, fondamentali per spiegare con chiarezza il contenuto degli *Esercizi Spiritualis*.

⁵⁸ La bibliografia sulla chiesa romana di Santa Maria dell'Annunziata è molto ampia. Si consenta di citare i recenti contributi (con bibliografia precedente) MORALEJO ORTEGA 2018 e 2021. Ricordiamo che Federico Zuccari ha disegnato il programma decorativo della Cappella degli Angeli, presso la chiesa romana del Gesù, ha dipinto una *Visione della Storta* per i gesuiti a Bologna, e uno dei suoi figli, Orazio, è entrato a far parte nella Compagnia di Gesù nel 1605.

I disegni per la rappresentazione di S. Girolamo

La complessa invenzione di Federico Zuccari non è più visibile poiché fu modificata dal pittore Juan Gómez sia nella parte esterna che in quella interna (Figg. 3a-3b). Per ricostruire le composizioni originali dell'armadio reliquario dedicato a S. Girolamo assumono una notevole importanza sia le descrizioni fornite dal nostro artista nella lettera aperta sia i disegni preparatori superstiti. Conviene tener presente che Zuccari realizzò un'iconografia per lui totalmente nuova, poiché prima dell'arrivo in Spagna non aveva mai dipinto la figura di S. Girolamo come penitente e/o scrivente. Mentre il nostro artista non tornerà più sull'argomento, gli allievi Bartolomeo e Vincenzo Carducci (o Carducho), tanto in Italia così come durante il soggiorno presso la corte di Filippo II, si occuperanno di mantenere viva l'invenzione del loro maestro, come testimonia ad esempio il disegno rappresentante il santo dentro una grotta, conservato presso il Courtauld Institute⁵⁹.

La critica ha assegnato al nostro pittore diversi disegni preparatori come modelli sia per l'armadio delle reliquie dedicato all'Annunciazione sia per quello di S. Girolamo. Per quanto riguarda il secondo, finora si sono identificati tre disegni preparatori conservati presso il Museo del Louvre⁶⁰, la Biblioteca Nacional de España (Madrid)⁶¹ e il Nationalmuseum di Stoccolma⁶². Il disegno conservato a Parigi per la rappresentazione di S. Girolamo corrisponde alla prima composizione ideata da Zuccari. Qui l'artista rappresenta il santo nel deserto dentro una grotta, utilizzando una iconografia identica ma meno elaborata rispetto al successivo disegno conservato a Madrid. Il santo appare da solo, con il crocifisso e il leone che, a differenza della figura umana, risultano delineati in modo molto superficiale. In più, il pittore non ha contemplato la presenza né dell'angelo custode né delle due figure angeliche che, invece, furono descritti nella lettera. Nell'esemplare parigino, a differenza degli altri casi, non si occupò di disegnare separatamente per poi riunire in un unico foglio i vari soggetti, procedura che, come ha indicato Lizzie Boubli, avrebbe utilizzato in un disegno oggi scomparso e in quello dell'Annunciazione ideato per l'armadio destinato a questo tema⁶³. La storica dell'arte francese

⁵⁹ Londra, Courtauld Institute of Art, Vicente Carducho, *S. Girolamo penitente*, 1610 ca, 176x146 mm, inv. D. 1952. RW. 3779.

⁶⁰ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, *S. Girolamo*, 1586-1588 ca, 216x131 mm, inv. 3807. Descrizione e caratteristiche in L. Boubli, *Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525 (con bibliografia precedente). La studiosa francese ha ricordato l'antica appartenenza del disegno alla collezione di Pierre-Jean Mariette, uno dei grandi conoscitori in Francia durante il Settecento dell'opera del pittore.

⁶¹ BNE, Gabinete de Dibujos y Estampas, *S. Girolamo*, 1586-1588 ca, 383x266 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellato, grigio-brunastro lumeggiato con bianco su carta verde, inv. DIB/13/9/42. Il disegno riporta una iscrizione ottocentesca: «De Federico Zuccari costò 16 R de p.ta [plata] C. Madr.», cioè l'opera si acquistò per 16 'reales' di argento e proviene dalla collezione Madrazo. Angel María Barcia propone l'attribuzione (BARCIA 1906, n. 7650), poi ratificata da Rosemarie Mulcahy, Alessandro Zuccari e altri studiosi posteriori. Cfr. MULCAHY 1987a, p. 508; MULCAHY 1992, p. 122; MULCAHY 1994, pp. 112-114; MULCAHY 1995, pp. 105, 116; ZUCCARI 1997, p. 29, nota 12; L. Boubli, *Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525; BRUNNER 2000, p. 23; GAMPP 2000, p. 127; C. García-Frías Checa, *San Jerónimo e La Anunciación*, in *DIBUJOS ESPAÑOLES E ITALIANOS* 2021, pp. 192-198. Alessandro Zuccari segnala (ZUCCARI 1997, p. 29, nota 12) come Rosemarie Mulcahy accosti a questo disegno un foglio conservato presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco, inv. 2583, che in realtà corrisponde a un disegno di una figura femminile del vadese. Il museo tedesco non conserva dei disegni zuccareschi legati alla rappresentazione di S. Girolamo.

⁶² Stoccolma, Museo Nazionale, *S. Girolamo*, 1586-1588 ca, 392x261 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellato grigio/bruno lumeggiato con bianco su carta grigia-verde, inv. NMH 450/1863. Il disegno riporta due iscrizioni (inchiostro marrone): «378»; «in spagna [sic] nel Escuriale anno 1587». Il disegno appare citato, per la prima volta in Stoccolma, nell'inventario della collezione del conte Carl Gustaf Tessin (1695-1770), il quale acquistò l'opera durante il suo periodo come ambasciatore a Parigi nella famosa asta della collezione di Pierre Crozat (1741, lotto 204 o 210). Altre notizie in SIRÉN 1917, p. 106, n. 418 (qua discute l'attribuzione svedese a Taddeo e punta verso Federico); MULCAHY 1995, p. 118 (senza riprodurre il disegno); scheda n. 579, in BJURSTRÖM-MAGNUSSON 1998, pp.n.nn.; BRUNNER 2000, p. 21; *COLLECTING ENLIGHTENMENT* 2017; BAILEY-FRYKLUND ET ALII 2016.

⁶³ L. Boubli, *Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525, con un confronto con il metodo adoperato per il disegno che contiene la raffigurazione dell'*Annunciazione*, destinato al secondo armadio di reliquie,

ipotizza che fu concepito per gli sportelli esterni dell'armadio; tale ipotesi effettivamente troverebbe conferma con la disposizione di S. Girolamo sotto un arco a tutto sesto, molto simile alla forma dell'armadio a porte chiuse⁶⁴.

Il secondo disegno conservato a Madrid, assai più elaborato, servì come modello per lo sportello interno destro (Fig. 6). Il bozzetto accomuna le due rappresentazioni canoniche del santo come erudito e come penitente, una scelta iconografica piuttosto rara alla fine del XVI secolo: egli appare con il torso nudo mentre scrive in una sorta di caverna con la penna nella mano destra. La grande novità consiste nella presenza di un putto, figura che regge un quaderno o libro mentre un angelo sostiene il calamaio. S. Girolamo non contempla lo spettatore, ma rivolge lo sguardo a un altro angelo rappresentato a figura intera, mentre con il braccio segnala la presenza di un grande Cristo in croce. Sotto la rappresentazione cristologica troviamo il leone ma non il cappello cardinalizio. L'intervento successivo del pittore spagnolo nello sportello destro interno ha modificato la composizione originale zuccaresca con dei cambiamenti profondi: S. Girolamo, completamente vestito con lo scapolare marrone e bianco dei gerolamini, scrive accanto a due angeli bambini, dei quali il primo sostiene il volume e il secondo si colloca dietro la figura del santo e tiene tra le mani un calamaio⁶⁵.

Il terzo disegno conservato in Svezia (Fig. 7a), più rifinito rispetto al precedente e da vincolare con l'armadio chiuso, presenta una composizione diversa con la figura del santo a torso nudo e con le vesti cardinalizie raffigurate dalla vita in giù. Inoltre, S. Girolamo si dispone inginocchiato davanti al grande Cristo in croce, che guarda con devozione. Gli attributi sono essenziali e si distribuiscono in maniera ordinata nella composizione: la clessidra, il calamaio con la penna, il piccolo crocifisso per la devozione privata, il quaderno di scrittura, il teschio e il leone. Ai piedi del grande Cristo in croce troviamo le tre virtù teologali rappresentate nelle vesti di due donne, la Fede e la Speranza, e di un bambino che bacia i piedi di Cristo, la Carità e il «filial timore». Le piccole teste di angeli appaiono sospese davanti a Cristo in mezzo alla folgore della *scintilla divinitatis*. Nella finitura odierna dell'armadio chiuso troviamo la stessa figura di S. Girolamo e una parte importante degli attributi, ma sia il crocifisso che le figure teologali sono state sostituite da un coro di angeli il cui numero riempie quasi la larghezza del dipinto, appena sopra la vista del paesaggio.

Un quarto disegno anonimo (Fig. 8) oggi all'Harvard Art Museums⁶⁶, e finora non analizzato dalla storiografia artistica in relazione al contesto del soggiorno spagnolo di Federico Zuccari, ci consente di fare ulteriori riflessioni. Austėja Mackelaitė, nella dettagliata scheda dell'opera nella pagina web del museo⁶⁷, ha proposto per l'artefice del disegno sia il nome di Pieter de Jode I (1560-1634) sia quelli dei membri della sua bottega. La studiosa ha segnalato che il fiammingo fu un grande divulgatore dell'iconografia del santo in diverse stampe e ha riferito che per questa composizione l'artefice si valse di un disegno preparatorio di Federico già conservato presso una collezione nel Nord Europa. A nostro avviso, non possiamo escludere, se accettiamo la proposta di attribuzione a Pieter de Jode I, che il fiammingo abbia incontrato di persona Zuccari durante il suo soggiorno a Roma fra 1590 e 1599 e che vi abbia

oggi a Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, 1586-1588 ca, 250x155 mm, inv. 11237. Cfr. L. Boubli, *Estudio para La Anunciación*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525.

⁶⁴ L. Boubli, *Estudio para San Jerónimo escribiendo*, in *FELIPE II* 1998, pp. 523-525.

⁶⁵ GARCÍA-FRÍAS CHECA 2018 (con bibliografia precedente).

⁶⁶ Cambridge, Harvard Art Museums, *Visione di S. Girolamo*, 1590-1600 ca, 171x120 mm, inchiostro bruno, acquerellato bruno e grafite, quadrettato a grafite e gessetto nero, inciso, su carta vergellata antica bianco sporco; linea di delimitazione parziale a inchiostro bruno e grafite, inv. 2002.95.107. Per le opere con la rappresentazione di S. Girolamo di Pieter de Jode I e la sua cerchia si veda HOLLSTEIN 1980, p. 27, n. 92; per i suoi disegni si rimanda a M. Schapelhouman, schede nn. 38-47, in *CATALOGUS VAN DE NEDERLANDSCHE TEEKENINGEN IN HET RIJKSMUSEUM* 1987, pp. 60-75; *THE NEW HOLLSTEIN* 2019a, pp. 120-122, n. 69; *THE NEW HOLLSTEIN* 2019b, pp. 254-255, nn. 460-461.

⁶⁷ <https://harvardartmuseums.org/collections/object/312396?position=0>.

potuto dunque vedere di persona alcuni disegni dell'italiano realizzati precedentemente in Spagna. Mackelaîtè segnala che, una volta esaminato il disegno con il microscopio, si è potuto verificare che non si tratta di uno schizzo esplorativo ma di un'opera in stretta relazione con il metodo di lavoro adoperato da Pieter de Jode I per la sua opera grafica, oggi conservata in diversi musei europei e americani. Purtroppo, non abbiamo potuto vedere di persona l'opera, ma un'osservazione attenta della fotografia consente di metterne in evidenza alcuni aspetti come i cambiamenti nella localizzazione dell'episodio rispetto ai disegni descritti in precedenza. S. Girolamo non è più nella grotta ma davanti al fornice dell'arco a tutto sesto che ci consente di intravedere una struttura absidale, di impronta classica, decorata con un oculo. Il paesaggio laterale nasconde altri dettagli: cipressi che circondano una struttura piramidale sopraelevata e la rappresentazione di una parte di una città con il campanile, la chiesa e il palazzo. S. Girolamo, immedesimato nella lettura (non più nella scrittura), regge con entrambe le braccia sia il libro che il teschio, mentre il leone e il cappello cardinalizio sono visibili in basso. La figura di Cristo in croce, nella parte destra della composizione, si dispone accompagnata da due virtù teologali: la Fede e la Speranza insieme ai loro attributi tradizionali, cioè una croce e un'ancora, che non appaiono, invece, nel foglio di Stoccolma. Inoltre, il crocifisso si colloca, rispetto al disegno svedese, sul lato opposto della composizione.

Le composizioni 'girolamine' e la diffusione attraverso la stampa: Federico Zuccari e la fama

Il pittore urbinato, dopo il rientro in patria nel dicembre del 1588, fu sempre molto attento alla promozione dei propri lavori e non mancò di rendere nota la sua partecipazione alla decorazione del prestigioso monastero spagnolo attraverso alcune stampe. Queste opere, legate all'invenzione iconografica di S. Girolamo, ricordano la creazione pittorica originale e il vincolo stabilito con il re di Spagna come committente. Ciò nonostante, l'artefice preferì ricordare la grande impresa non attraverso la riproduzione dei dipinti, troppo minuziosi per essere proposti nella loro interezza o nei piccoli dettagli, bensì lasciando alle iscrizioni collocate nei bulini e nelle acquaforti il compito di specificare la natura pittorica del suo operato⁶⁸. Tuttavia, la circolazione europea delle stampe vincolate al complesso escorialense si rivelò disuguale e molto limitata, almeno se consideriamo l'esiguo numero degli esemplari conservati in musei, biblioteche e archivi europei rispetto ad altre composizioni analoghe che riproducono invenzioni pittoriche ideate da Federico per altri committenti. Non possiamo neanche escludere che il pittore, senza nemmeno consultare Filippo II e il suo *entourage*, abbia voluto difendersi dalle voci che dopo il suo rientro a Roma cominciarono a circolare in Italia e Spagna, soprattutto dopo l'intervento invadente di Juan Gómez.

Il nostro pittore avrebbe perciò deciso di attivarsi per rendere note le sue invenzioni ideate presso la corte del monarca più importante al mondo. Zuccari aveva intuito che gli artisti spagnoli del secondo Cinquecento, compresi anche gli amici che avevano vissuto in Italia come Pablo de Céspedes, non erano, invece, interessati a far circolare le sue creazioni attraverso il mezzo incisivo. Pertanto, il nostro artista sapeva che Juan Gómez e altri pittori dell'Escorial non sarebbero stati dei concorrenti in questo intento di diffusione dei suoi elaborati attraverso l'uso della stampa. L'obiettivo principale dell'italiano, una volta stabilito a Roma, fu quello di far conoscere attraverso la stampa sia la rappresentazione di S. Girolamo penitente nella grotta sia quella del santo nel suo studio. La scelta di queste due iconografie veicolò, con delle varianti sia nell'edizione che nella data, la realizzazione di diverse stampe. Inoltre, come già messo in evidenza, queste incisioni non riproducono fedelmente il programma decorativo ideato dal pittore così come viene illustrato nei disegni preparatori che ci sono pervenuti.

⁶⁸ GALLORI 2018.

Il primo bulino è opera di un anonimo incisore e fu pubblicato a Roma nel 1590 presso «Sta. Formis». Per la stesura del presente contributo abbiamo preso in esame l'esemplare conservato presso la Biblioteca Casanatense di Roma⁶⁹ (Fig. 9). S. Girolamo appare rappresentato nel suo studio, circondato da tre angeli e davanti alla rappresentazione allegorica della Carità che gli indica con la mano la visione celestiale di Cristo morto sostenuto da un angelo. La stampa reca, nella parte inferiore a sinistra, il nome di Federico come inventore, ma non quello dell'incisore, anche se è stata associata da Evelina Borea allo stampatore Johann Staetius⁷⁰. Le iscrizioni dell'incisione, come ha segnalato la studiosa, forniscono altri dati poiché dentro i margini della piastra, in basso a sinistra, si legge «Federicus Zuccaris in. et pinxit pro Rege Catholico a Lescuriale», e a destra, sempre in basso, «Sta. For. Ro. 1590». In alto, sulla centinatura, sempre dentro i margini, ritroviamo dei versi in italiano: «Leon s'altri chiede dove l'ira lasciasti o lo splendore de la real tua sede. Sai dire dolce valore. Di Caritate Amore Mi trae come voglio io Gioia del popol mio». Nella parte inferiore, troviamo dei versi in latino: «Leonis iram molly Vindicem Deum in vestra Jesum humanitate cum dedi. / Qui crimen omne humanitatis expians Vestri misertus innocens subit crucem/ Amice Hieron inspicie effart Unius hore Charitatis impotentis actio est». L'Istituto Centrale per la Grafica conserva un secondo bulino, sempre con la rappresentazione di S. Girolamo e la Carità all'interno di uno studio, che reca l'*excutit* «sta.for.ro.» e pubblicato presso Giovanni Orlandi nel 1598⁷¹.

In quanto all'iconografia di S. Girolamo penitente nella grotta, abbiamo analizzato l'opera firmata da Philips e Theodoor Galle presso una collezione privata, senza data, ma realizzata prima della morte di Philips, avvenuta nel 1612 (Fig. 7b). Questa composizione deriva dal disegno preparatorio di Federico Zuccari oggi a Stoccolma (Fig. 7a). Sul margine superiore compare la scritta «Pinxit in inclyto S. Laurentij templo Escuriali in Hispania, D. Federicus Zuccarus», che fa pensare, secondo quanto ha suggerito Alessandro Zuccari, a una richiesta specifica del pittore. Sul bordo inferiore compaiono quattro versi: «Speret, amet, fidat, sceleris quem poenitet: haec si / Deficient, facti poenituisse parum est / Haec tria te, venerande senex, comitantur in antris: / Haec tria te verè poenituisse doceb»⁷². Questi versi si collegano anche con i temi descritti nella lettera aperta: «la fede e la speranza [...] et insieme l'amore di carità e filial timore [...] in un gruppo assieme fingo come in idea presentanea inanzi a S. Girolamo»⁷³.

Parallelamente abbiamo studiato un'acquaforte conservata presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, che reca in basso a sinistra la scrittura «Fed. Zuccaro pinxit in Escuriali»⁷⁴, e un esemplare della medesima stampa conservato a Londra (Fig. 10). L'opera, associata all'incisore Jan de Bisschop (1628-1671), ha una datazione approssimativa al 1670. La composizione, realizzata in controparte, deve collegarsi con la produzione di stampe dell'olandese, autore dell'opera *Paradigmata graphices variorum artificum* (1671), dove fu pubblicata. Fu realizzata molti anni dopo rispetto alla composizione di Philips e Theodoor Galle e si colloca, ovviamente, al di là delle decisioni adottate da Federico Zuccari, che era già venuto a mancare tanti anni prima. Riproduce il disegno di Stoccolma, invertito, con la didascalia in basso «Fed.

⁶⁹ Roma, Biblioteca Casanatense, *La Carità indica a S. Gerolamo il Cristo morto*, 408x265 mm, inv. 20 B I 175, n. 9.

⁷⁰ E. Borea, *La Carità indica a San Girolamo la Santissima Trinità*, in *DISEGNO, GIUDIZIO E BELLA MANIERA* 2005, pp. 118-119. Cfr. anche WITCOMBE 2008, p. 353; GALLORI 2018, p. 100 (qui si segnala un altro esemplare sul mercato antiquario).

⁷¹ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, *La Carità indica a S. Gerolamo il Cristo morto*, 410x256 mm, inv. S-FC71896.

⁷² Per lo studio di questa composizione e la traduzione in italiano si veda ZUCCARI 1997, p. 43, nota 14: *Speri, ami, creda, per il crimine di cui si pente. / Se queste cose manco è poco essersi pentito del fatto. / Queste tre cose, o venerando vecchio, ti accompagnano nella caverna: / Queste tre cose insegnano che veramente sei pentito*. Il professor Zuccari non è riuscito a rintracciare la fonte latina, neanche noi, anche se l'extrapolazione di certi versi consente di fare dei collegamenti con alcuni testi della letteratura classica e teologica: «Speret, amet» (*Vulgata*, Vangelo di Giovanni, XIII, 34); «sceleris quem poenitet» (*Patrologia*); «facti poenituisse» (Ovidio); «venerande senex, comitantur in antris» (Omero, *Iliade*); «vere poenituisse doceb» (Tommaso d'Aquino). Ringrazio il revisore esterno per i commenti sulla parte del testo in latino.

⁷³ ZUCCARI 1997, pp. 27-28 e nota 14.

⁷⁴ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, *S. Girolamo penitente*, 226x147 mm, inv. S-FC91688.

Zuccaro pinxit in Escuriali»⁷⁵. Non possiamo escludere, tenendo presente la cronologia, che Jan de Bisschop abbia visto anche il disegno ora conservato a Harvard, o qualche altro schizzo dell'italiano custodito all'epoca presso una collezione nelle Fiandre, e che lo abbia utilizzato come fonte di riferimento per la sua stampa. Infine, l'Istituto Centrale per la Grafica conserva un bulino con la stessa rappresentazione di S. Girolamo nella grotta in controparte, di autore anonimo ma che si potrebbe avvicinare al nome di Giovanni Orlandi. Sotto, a sinistra, troviamo la scritta «Federicus zuccarus im.», mentre sul bordo inferiore destro compaiono i versi «Fides Spes et Charitas D. Hieronymo in eremo paenitentiam agenti christum cruci suffixum indicant Traiectis plantis heu duro in robore pendes Parce senex, clamat: Funduntur pectora pugnibus Quo te Hate Dei compulit acer amor Totaque divino vallis amore sonat». L'*excudit* «sta.for.ro.» 1590⁷⁶.

Divulgare attraverso la stampa le invenzioni spagnole fu inconsapevolmente prioritario, soprattutto quando, abbandonata la Spagna nel dicembre del 1588, il programma figurativo ideato da Federico Zuccari per il *retablo mayor* della basilica dell'Escorial e per i due armadi-reliquiari suscitò delle severe critiche. Ciò spiegherebbe perché molte delle sue opere realizzate presso il monastero-palazzo dell'Escorial vennero presto alterate. La sua invenzione fu ricordata, come ha indicato in diverse occasioni la storiografia italo-spagnola, dal già citato José de Sigüenza presso una delle sue pubblicazioni. Nel febbraio del 1609, Federico Zuccari scrisse una lettera al duca d'Urbino Francesco Maria II della Rovere nella quale spiegò che aveva avuto notizie del libro del gerolamino attraverso uno dei suoi discepoli a Roma. Il testo, a giudizio del pittore, era pieno di menzogne, poiché l'autore dichiarava che egli era stato ricevuto presso la corte di Madrid in pompa magna, ma il suo contributo alla decorazione della basilica non era piaciuto neppure al re, e le sue pitture erano state sostituite dopo il suo rientro nella penisola italiana. Zuccari, inoltre, confermava di aver letto l'opera in lingua originale e di aver preparato, persino, una risposta da stampare appunto a Urbino e da tradurre in spagnolo, respingendo le pesanti affermazioni. Il duca, preoccupato per le conseguenze che tale azione avrebbe avuto, a livello diplomatico, presso la corte di Filippo III (succeduto al padre nel 1598), scrisse una lettera indirizzata al pittore, invitandolo a tacere⁷⁷. Federico Zuccari sembra che abbia ascoltato le parole di Francesco Maria II della Rovere perché la risposta stampata a Urbino non si è ancora trovata.

Parallelamente, il pittore evitò in questa lettera di descrivere la privilegiata situazione che aveva avuto presso la corte spagnola. Mi riferisco alle trattative avviate da Enrique de Guzmán, secondo conte di Olivares e ambasciatore di Filippo II a Roma, per portare a termine il pagamento del suo stipendio nei tempi e nei modi stabiliti dall'artista stesso. Il monarca aveva mantenuto la promessa di pagargli in anticipo 1.500 scudi del suo primo stipendio ed emise un documento, il 28 ottobre 1585, affinché uno dei tesoriери iniziasse i pagamenti come avevano concordato⁷⁸. Diversi conti, alcuni già pubblicati e altri inediti (si veda l'Appendice del saggio), si conservano presso l'Archivio del Palazzo Reale di Madrid e mettono in evidenza la regolarità del compenso economico⁷⁹. Tomás de Paz, responsabile della contabilità del monastero-palazzo

⁷⁵ ZUCCARI 1997, p. 26. Cfr. GELDER-JOST 1985, I, p. 275; ivi, II, pp. 66-67, 231-281; A. Fucili, San Girolamo *di Jan de Bisschop*, in *UNA DINASTIA DI ARTISTI VADESI* 2010, pp. 212-213.

⁷⁶ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, 414x257 mm, inv. S-FC71895.

⁷⁷ GRONAU 1936, pp. 236-237. Nella lettera non venne segnalato il titolo dell'opera di Sigüenza ma, con ogni probabilità, si trattava de *La fundación del Monasterio de El Escorial* (1605 ca) che contiene le critiche più feroci al contributo pittorico di Zuccari nel monastero-palazzo spagnolo. Cfr. SIGÜENZA/FERNÁNDEZ ALBA 1988.

⁷⁸ AGS, Casa y Sitios Reales, filza 281, cc. 44-2, e filza 275, c. 129, citati in LAPUERTA MONTOYA 1998, p. 287, nota 30 e doc. 5.

⁷⁹ Julián Zarco Cuevas pubblicò una parte dei documenti di pagamento al pittore, anche se non riferì il nome dell'archivio dove vide i manoscritti e la loro segnatura. Cfr. ZARCO CUEVAS 1932: doc. 5, p. 206, pagamento del 15 gennaio 1585; doc. 5b, pp. 207-208, pagamento del 10 maggio 1586; doc. 6, p. 208, pagamento del 1° maggio 1587; doc. 6b, p. 208, pagamento del 1° settembre 1587; doc. 6c, p. 208, pagamento del 31 dicembre 1587; doc. 7, p. 209, pagamento del 10 gennaio 1588; doc. 7b, p. 209, pagamento del 28 aprile 1588; doc. 7c, p. 210, pagamento del 5 agosto 1588; doc. 7d, p. 210, pagamento del 17 novembre 1588; doc. 7e, p. 210, pagamento del 1° dicembre 1588. Notizie su altri pagamenti dell'anno 1588 nei docc. 10, 11a, 11b, 11c e 12, pp. 213-215.

e Miguel de Alaejos, priore fra il 1586 e il 1588, si occuparono di preparare le carte. Inoltre, il metodo di pagamento che era stato concordato prevedeva il coinvolgimento di altri interlocutori, come Ettore Picamilio (Hector Picamilio), personaggio di spicco a corte e uno dei fondatori dei due ospedali della comunità italiana residente in Spagna, quello di San Pietro a Valladolid e quello di Sant'Alessio a Madrid. Compagno anche i nomi di Juan Agustín Pinelo, membro di un'importante famiglia genovese di prestatori e banchieri, di Mateo Vázquez e Juan de Ibarra, entrambi segretari del monarca, del banchiere Antonio Suárez de Victoria e di altri due membri dell'ufficio contabile della corte, Gonzalo Ramírez e Diego Ruíz Ossorio⁸⁰. Il pittore fu oggetto di molte attenzioni da parte degli spagnoli e degli italiani a corte e alcuni di loro si occuparono di redigere dei documenti prima del viaggio di rientro in Italia. Conviene ricordare che Filippo II fece al pittore dei doni con un valore complessivo di 2.000 scudi, gli assegnò una pensione annua di 400 ducati, oltre ai 600 scudi promessi per le spese del viaggio di andata e ritorno⁸¹.

Altri due documenti, sempre custoditi presso l'Archivio del Palazzo Reale di Madrid, sono delle «*cédulas reales de paso*» che permisero al titolare, cioè Federico Zuccari, di rientrare in Italia, costituendo una sorta di salvacondotto per evitare qualsiasi controllo e sanzione nelle diverse dogane della corona dislocate in Castiglia e Aragona⁸². Il primo documento segnala che il pittore aveva ricevuto come dono due medaglie, una catena d'oro con un peso di 150 scudi, venti cornici in argento, scolpite e dorate, 900 scudi e una cifra equivalente a 337.500 maravedí in monete d'oro e d'argento per le sue spese⁸³. Il secondo documento, molto simile nella redazione, indica che il pittore avrebbe ricevuto anche una collana con 200 perle. In quanto alla pensione annua nel vicereame di Napoli (Puglia), Ottaviano, primogenito del pittore e giurista di professione, chiese dopo la morte di suo padre di risolvere il mancato pagamento di questa retribuzione, già assegnata da Filippo II a Federico Zuccari. Tre lettere senza data, indirizzate all'ambasciatore spagnolo a Roma, a Pedro Fernández de Castro, conte di Lemos e viceré di Napoli, e al cardinale titolare della chiesa di Santa Caterina dei Funari, descrivono la sua richiesta⁸⁴.

Per concludere, la breve permanenza di Federico Zuccari a corte suscitò delle simpatie e delle antipatie; il pittore si sentì orgoglioso di aver potuto far parte del gruppo di artisti internazionali selezionati da Filippo II e dai suoi diplomatici e consiglieri per decorare il monastero-palazzo escurialense. Non tutte le voci furono critiche ed è infatti possibile trovare anche degli elogi. Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623), noto storico e poeta della corte ispanica, si pronunciò con entusiasmo nella *Laurentina* (1590): «En el crucero tercio están formados / los dos altares de él colaterales, / que en ellos se parecen encerrados / de cuerpos sacrosantos de inmortales, / curiosos relicarios y preciados / de los habitadores celestiales, / que es tanta la abundancia y excelencia, / que tiene ya con Roma competencia»⁸⁵.

⁸⁰ Cfr. Appendice con dei documenti contabili che contribuiscono a chiarire la modalità di pagamento adoperata e i personaggi coinvolti nella procedura. Si veda qui docc. 1-8.

⁸¹ Regali già descritti in SIGÜENZA/FERNÁNDEZ ALBA 1988, p. 378, e dalla storiografia posteriore.

⁸² Cfr. Appendice, docc. 9-10.

⁸³ Questi regali sono già noti, soprattutto dopo gli studi di Storia dell'Arte che si sono occupati del ritratto di Federico Zuccari con delle medaglie dipinto da Fede Galizia, oggi conservato alle Gallerie degli Uffizi. La prima medaglia si conserva presso il British Museum di Londra, inv. Gill. Coll, I, 11, Persons 11, e la seconda presso il Museo Nazionale del Bargello di Firenze, inv. Medaglie 6682. Nulla si sa, invece, sull'attuale ubicazione della collana di perle e delle cornici. Si vedano (con bibliografia precedente) PÉREZ DE TUDELA 1996, pp. 785-789; C.T. Gallori, scheda n. 5.5, *Medaglia di Federico Zuccari del Museo Bargello*, in SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO 2018, p. 191; AGOSTI 2021.

⁸⁴ Si veda il riferimento alla prima «cedula de paso» in MULCAHY 1992, p. 123, nota 34, senza la trascrizione del documento. In quanto alla pensione annua si veda MORALEJO 2011, p. 28, nota 33, e appendice con le tre lettere.

⁸⁵ CABRERA DE CÓRDOBA/PÉREZ BLANCO 1975, p. 185.

APPENDICE

Madrid, Archivo del Palazzo Reale, Archivo General de Palacio (AGP), Patronatos de la Corona (PC), San Lorenzo, filza 168 (1823), libro II

Doc. 1

[c. 291] [*Federico Zuccaro, ai margini*] *Venerable y devoto padre Prior del monesterio de San Lorenzo el Real y nos Veedor y Contador de la fabrica del, teniendo buena [c. 291v] Relación de la habilidad y suficiencia de federico zucaró pintor. Havemos dado orden para que venga a servirnos en cosas de su profesión y acordado que resida por ahora en esa fabrica haciendo lo que se le a ordenado y ordenare adelante, y conforme a lo que de Magestad le offresçio en Roma el Conde de Olivares nuestro embaxador en ella ha de haver de salario en cada un año dos mil escudos de oro los mil y quinientos dellos pagados en la dicha ciudad y los quinientos restantes en estos Reinos en la parte que el residiera para ayuda a su entretenimiento de que hubo de començar a tocar desde diez y seis de septiembre del año passado de mil y quinientos y ochenta y cinco que partio della y por que nuestra voluntad es que los dichos quinientos escudos que montan dozientos mil maravedies se le paguen por agora y entretanto que otra cosa nos proveyéremos y mandaremos en contrario en essa fabrica por el pagador que se oficiere della desde el dicho día en adelante en cada un año por tercios del Monasterio proveáis y deis orden que asi se haga y cumpla puntualmente y tenemos por bien que al dicho pagador se le reçiva y pase en quenta lo que por vuestras libranças le diere y pagare conforme a lo sobre dicho solamente en virtud dellas y de sus cartas de pago y del traslado signado de esta nuestra cedula havendo tomado la razón della vos el dicho contador sin le pedir otro recaudo ni dinero alguna a fecha en Valencia de 6 de enero de 1586. Yo el Rey refrendada de Mateo Vazquez sin señal. El Rey*

Doc. 2

[c. 321] [*Hector Picamilio salario de federico, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenzo el Real [c. 321v] havemos tenido por bien que los gastos que se han hecho y hicieren este presente año de quinientos y ochenta y siete y el venidero de quinientos y ochenta y ocho en la conservación de lo que esta plantado hasta agora, y se plantase adelante se paguen por quenta y de dineros de la dicha fabrica, y que también se continúe la obra de la casa que esta començada conforme a la traça que de ella esta hecha con el molino de aceite y los demás servicios que sean neçesarios y os encargamos y mandamos proveáis y deis orden que se haga asi todo ello con que no exçeda de lo que fuere forçoso para hazer la dicha obra y beneficio y conservacion del dicho heredamiento y que se use en la dicha planta y obra de la diligencia que fuere posible para que se acabe con la mayor brevedad y menos costa que se pueda y maravedies que lo que asi se gastare en lo sobre dicho se reçiva y pague en quenta al pagador desta dicha fabrica según y de la manera que los demas gastos della que asi es nuestra voluntad. Fecha en Madrid a veinte y dos de febrero de mil y quinientos y ochenta y siete años. Yo el Rey refrendada de Juan de Ibarra sin señal. El Rey*

Doc. 3

[c. 324v] [*Hector Picameglio salario de federico, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenzo el Real yo os mando que de cualesquier maravedies de vuestro cargo deis y pagnéis a Hector Picameglio doscientas y treinta y siete mil y quinientos maravedies que el conde de Olivares del nuestro Consejo y nuestro embaxador en Roma ha remitido para que se le paguen aquí por quinientos escudos de oro que Joan Agustín Pinelo le dio en aquella ciudad para pagar con ellos un terçio que començo a correr a diez y seis de*

enero deste presente año de mil y quinientos y ochenta y cinco [cancellato, siete] de los mil y quinientos escudos de oro en oro que conforme al asiento [c. 325] que se tomo con federico zucaró nuestro pintor se le pagan cada año en aquella ciudad a cuenta de su salario de los quales no se ha de hazer cargo al dicho conde de Olivares. Por quanto por los recaudos que ha embiado ha constado haberlos pagado a la parte del dicho federico y en virtud de su poder y tomareis para oro de cargo carta de pago del dicho Hector Picameglio con la qual y instancia tomando la razón della Gonçalo Ramirez nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mandalos resçiban y paguen en cuenta los dichos doscientos y treinta y siete mil y quinientos maravedies sin otro recaudo alguno. Fecha en San Lorenço a veinte y cinco de março de mil y quinientos y ochenta y siete años. Yo el rey. Refrendada de Juan de Ibarra sin señal. El Rey

Doc. 4

[c. 347] [Federico Zucarro, Pintor, ai margini] Tomas de Paz nuestro Pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenço el Real yo os mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargo deis y paguéis a Hector Picameglio doscientos y cuarenta mil maravedies que el conde de Olivares del nuestro consejo y nuestro embaxador en Roma ha remitido para que se le paguen aquí por quinientos escudos de oro que Juan Agustin Penelo le dio en aquella ciudad [c. 347v] para pagar con ellos un terçio que començo a correr de diez y seis de septiembre deste presente año de mil y quinientos y ochenta y siete años de los mil y quinientos escudos de oro en oro que conforme a la decision que se toma por nuestro modo con Federico Zucarro pintor se le pagan cada año en aquella ciudad a cuenta de su salario de los quales no se le ha de hazer cargo al dicho conde de Olivares. Por quanto por los recaudos que ha embiado ha constado haberlos pagados a la parte del dicho federico y en virtud de su poder y tomareys para vuestro descargo carta de pago del dicho Hector Picamilio con la qual y esta manera tomando la razon della Gonçalo Ramirez nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mando que los reciban y paguen en cuenta los dichos doscientos y cuarenta mil maravedies se anoto recaudo alguno. Fecha en El Pardo a veinte y cinco de março de mil y quinientos y ochenta y siete años. Yo el Rey. Refrendada de Joan Doyba sin señal. El Rey

Doc. 5

[c. 355v] [Hector Picameglio salario de federico, ai margini] Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenço el Real yo vos mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargo deis y paguéis a Hector Picameglio doscientas y cuarenta y dos mil y quinientos maravedies que el conde de Olivares del nuestro Consejo y nuestro embaxador en Roma ha remitido para que se le pague una aquí por quinientos escudos de oro que Juan Agustin Pinelo le dio en aquella ciudad para pagar con ellos un terçio que començo a correr. A diez y seis de enero deste presente año de mil y quinientos y ochenta y ocho de los mil y quinientos [c. 356] escudos de oro en oro que conforme al asiento que se le tomo con Federico Zucaró nuestro pintor se le pagan cada año en aquella ciudad a cuenta de su salario de los quales no se ha de hazer cargo el dicho Conde de Olivares y por quanto por los recaudos que ha embiado ha constado haberlos pagado al presente del dicho Federico y en virtud de su poder y tomareis para el descargo carta de pago del dicho Hector Picameglio con la qual y esta nuestra cedula tomando la razon della Gonçalo Ramirez nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mandose los escrivanos y pasen en cuenta los dichos doscientos y cuarenta y dos mil y quinientos maravedies sin otro recaudo alguno. En Madrid a doce de março de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Juan de Ibarra sin señal. El Rey

Madrid, Archivo del Palazzo Reale, Archivo General de Palacio (AGP), Patronatos de la Corona (PC), San Lorenzo, filza 168 (1823), libro III

Doc. 6

[c. 439] [*Antonio Suarez de Victoria salario de federico zucarro pintor, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro Pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenzo el Real yo vos mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargo deis y paguéis a Antonio Suarez de Victoria doscientos y cuarenta mil maravedies que el conde de Olivares del nuestro Consejo y nuestro embaxador [c. 439v] en Roma ha remitido para que se le paguen aquí por quinientos escudos de oro que su procurador le dio en aquella ciudad para pagar con ellos un terçio que comença a correr a diez y seis de mayo deste presente año de mil y quinientos y ochenta y ocho de los mil y quinientos escudos de oro en oro que conforme al asiento que se tomo por nuestro mandado con Federico Zuccaro nuestro Pintor se le pagan cada año en aquella ciudad a quenta de su salario de los quales no se ha de hazer cargo al dicho conde de Olivares por quanto por los recaudos que ha embiado ha constado haverlo pagado a la parte del dicho federico y en virtud de su poder y tomareis para vuestro descargo carta de pago del dicho Antonio Suarez de Victoria con la qual instancia e tomando la razon della Diego Ruiç Ossorio nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mando los resçiban y pasen en cuenta los dichos doscientos y cuarenta mil maravedies sin otro recaudo alguno. Fecha en San Lorenzo el veinte de julio de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Joan de Alba sin señal. Don Philippe Por la gracia de Dios Rey de las Españas de las dos siçilias de Hierusalen, Leon etc*

Doc. 7

[c. 13v] [*Hector picameglio salario de federico, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del monesterio de San Lorenzo el Real yo vos mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargo deis y paguéis a Hector Picameglio doscientos y treinta y siete mil y quinientos maravedies [c. 14] que el conde de Olivares de nuestro consejo y nuestro embaxador en Roma ha remetido para que se le paguen aquí por quinientos escudos de oro que Joan Agustin Pinelo le dio en aquella ciudad para pagar con ellos un terçio que començo a correr a diez y seis de mayo del año pasado de mil y quinientos y ochenta y siete de los mil y quinientos escudos de oro en oro que conforme al salario que se tomo por nuestro mandado con federico zucarro nuestro pintor se le pagan cada año en aquesta ciudad a cuenta de su salario de los quales nos el dicho de hazer cargo al dicho Conde de Olivares Por quanto por los recaudos que ha embiado ha contado haverlos pagado a la parte del dicho federico y en virtud de su poder y tomareis para vuestro descargo carta de pago del dicho Hector Picameglio con la qual y esta nuestra cuenta tomando la razon della de Diego Ruiç Ossorio nuestro contador de la dicha fabrica que ha de poner en sus libros los recaudos de la dicha paga mando se los recaben y pasen en cuenta los dichos doscientos y treinta y siete mil y quinientos maravedies sin otro recaudo alguno. Fecha en Madrid a catorce de noviembre de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Juan de Ibarra sin señal. El Rey*

Doc. 8

[c. 19v] [*federico zucarro Pintor merced de 600 escudos por una vez, ai margini*] *Tomas de Paz nuestro pagador de la fabrica del Monasterio de San Lorenzo el Real yo vos mando que de qualesquier maravedies de vuestro cargos deis y paguéis a federico zucarro nuestro pintor que vuelve a Italia con licencia nuestra seiscientos escudos que montan doscientas y cuarenta mil maravedies que le mandamos librar por una vez conforme al asiento que por nuestro mandado se tomo con el para el gasto que ha de hacer en el camino y tomad su carta de pago o de quien su poder oviere con la cual y esta nuestra carta. Tomando la razon della Diego Ruiç Ossorio nuestro contador de la dicha fabrica mando resçiban y pasen en cuenta los dichos quinientos [cancellato] seiscientos*

escudos sin otro recaredo alguno. Fecha en Madrid a ocho de diciembre de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Joan de Alba sin señal. El Rey

Doc. 9

[c. 19v] [*Federico Zucaro de pago para dos medallas y una cadena de oro de peso de 150 escudos y 20 marcos de plata labrar de servicio 900 escudos, ai margini*] *alcaldes de sacas y cosas vedadas de los mexos aduaneros portad que los guardas y otras qualesquier personas que estáis en la guarda de los puertos y pasos que hay en estos nuestros reinos y señoríos de Castilla y el de Aragon y a cada uno y qualesquier de vos a quien esta nuestra carta fuere mostrada y lo en ella contenido toca. Porque federico zucaro nuestro Pintor habiendo venido de Italia a servirnos en cosas de su profesión y oficio vuelve a ella con liçençia nuestra [c. 20] y lleva las medallas y una cadena de oro de peso de ciento y cincuenta escudos, veinte marcos de plata labrada y dorada de servicio y novecientos ducados que montan trescientos y treinta y siete mil y quinientos maravedíes en moneda de oro y plata para su gasto. Os mandamos le deis y consintáis pasar las cosas susodichas por qualesquier de esos dichos puertos y pasos libremente sin le pedir ni llevar por ello derecho ni otra cosa alguna no embargante cualquier prohibicion o vedamento que haya al encontrarlo presentándose primero en las casas de la aduana del puerto por donde pasare y jurando que no lleva otra cosa alguna buena ni encomendada ni de las por nos vedadas y defendidas. Y mando que obre para ello esta nuestra carta por termino de cincuenta días contados desde el de la fecha della en adelante y que vala aunque no vaya señalada de los nuestros contadores. Fecha en Madrid a ocho de diciembre de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Joan de Alba sin señal. El Rey*

Doc. 10

[c. 20] [*de paso para dos medallas y una cadena de oro de peso de 150 ducados y una sarta de hasta 200 perlas y 900 escudos en dineros, ai margini*] *Alcaldes de sacas y cosas vedadas de los mexos aduaneros portazgueros guardas y otros qualesquier personas que estáis en la guarda de los puertos y pasos que hay en estos nuestros Reinos y señoríos de Castilla y los de Aragon y Valençia y cada uno y cualquier de vos a quien esta nuestra carta fuere mostrada y lo en ella contenido toca porque Federico Zuccaro nuestro pintor habiendo venido de Italia a servirnos en cosas de su profesión y oficio vuelve a ella con licencia nuestra y lleva dos medallas y una cadena de peso de ciento y cincuenta ducados una sarta de hasta doscientas perlas y novecientos ducados que montan trescientos y treinta y siete mil y quinientos maravedíes en moneda de oro y plata para su gasto. Os mandamos le dexeis y consintáis pasar las cosas susodichas por cualquier de los dichos puertos y pasos libremente sin le pedir ni llevar por ello derechos ni otra cosa alguna no embargante cualquier prohibicion o vedamiento que haya al encontrarlo. Presentándose primero en la casa de la aduana del Puerto por donde pasare y jurando que no lleva otra cosa alguna suya ni nos mandada ni de las por nos vedadas y defendidas. Y mando que dure para ello esta nuestra carta por termino de sesenta días contados desde el de la fecha della en adelante y que vala aunque no vaya señalada de los nuestros contadores mayores. Fecha en Madrid a diez de diciembre de mil y quinientos y ochenta y ocho años. Yo el Rey. Refrendada de Joan de Alba sin señal. El Rey*

BAV, Urb. Lat. 1657, c. 58r-v

[ai margini] *Queste scritture sono in mano del Gio. Pietro Per [illeggibile] Dottore in [illeggibile]*

Doc. 11

All'ambasciator di Sua Maestà Cattolica. Ottaviano Zuccaro humilissimo Servitore di Vostra Eccellenza Illustrissima ritrovandosi doppo la morte di Federico suo Padre con pochissime facolta e molto aggravato di famiglia, s'è indotto a supplicar Sua Maestà Cattolica a degnarsi di restar si metà di continuare in persona dell'Oratore lo intrattenimento di 200 scudi assegnato a suo Padre in Napoli, sopra la Dogana di Puglia dalla felice memoria del Reverendissimo Cattolico Padre di Sua Maesta in benemerito della fatigue fatte da lui nell'escuriale, e perche sa quanto giovamento gli potra apportare il favore di Vostra Eminenza Illustrissima e l'haver appresso Sua Maesta Signore di qualita che porsi simil negotio humilmente la supplico a degnarsi di raccomandard caldamente questo negotio all Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Comte di Lemos. Offerto di Vostra Signoria Illustrissima che in gratia sua voglia favorir apresso al Re Cattolico il detto Oratore, il che ottenendo lo riceverà per gratia singularissima da Vostra Eccellenza Illustrissima alla quale vivo perpetuamente obligato.

Doc. 12

Ad un cardinale dei funari così. Supplica Vostra Illustrissima a degnarsi di raccomandare con una sua caldamente questo negotio a Sua Maesta Cattolica accio in gratia di Vostra Signoria Illustrissima si degni farle questa gratia che il tutto riceverà Ottaviano Zuccaro che havendo supplicato Sua Maesta Cattolica di voler continuar in persona sua lo intrattenimento di 200 scudi assegnato dalla gloriosa memoria di Filippo secondo à Federico Zuccaro suo padre sopra la Dogana di Puglia in benemerito delle fatigue fattesi da lui nell'escuriale non vede come possa ottener questa gratia senza haver chi parte simil negotio ed caldezza appresso Sua Maesta e perche confida assai nella benignita di Vostra Illustrissima la supplica restar servita di favorirlo con una sua si appresso di Sua Maesta come anco a qualcheduno di questi suoi titolati confidenti di Vostra Illustrissima accio ad intercesion sua voglio portar questo negozio che lo riceverà per singularissima gratia da Vostra Signoria Illustrissima. Ricorsi alla benignita di Vostra Illustrissima accio voglia restar servita di favorirlo appresso l'Illustrissimo et Eccellentissimo Ambasciatore di quella corona con ogni caldezza per il desiderato fine di questo negotio.

Doc. 13

Gli heredi di Federico Zuccaro decorosamente servitori di Vostra Eminenza Illustrissima essendo ereditieri di Sua Maesta Cattolica di 7.440 scudi per un annua pensione di 7200 che fu assegnata a detto lor Padre sopra la Dogana di Puglia in Napoli dalla gloriosa memoria di Filippo secondo in benemerito dalle fatige fattesi da detto lor padre nell'escuriale et ultimamente confermatesi da Sua Maesta Cattolica come del tutto ne appoiano scritture autentiche prodotte nella Regia Corte di Napoli, et havendo finalmente ottenuta la liberanza di 7.1359.4.26 supplicano ed ogni humilta Vostra Eccellenza Illustrissima a degnarsi di raccomandarli con ogni caldezza al Viceré di Napoli accio in gratia di Vostra Eccellenza Illustrissima resti servito di ordinare al Signore Tesoriere che paghi detta liberanza che il tutto riceveranno da Vostra Eccellenza Illustrissima a singularissima gratia



Fig. 1: Fernando Brambilla, *Veduta dell'interno della basilica del Reale Monastero di San Lorenzo del Escorial*, 1823-1827, 142x92 cm, olio su tela. Madrid, Palazzo Reale di Aranjuez, inv. 10023535 © Patrimonio Nacional



Figg. 2a-2b: Pedro de Mola (falegname) e Federico Zuccari (pittore), *Armadio-reliquario dell'Annunciazione* (struttura chiusa e aperta), 1585-1589, legno di sapotiglia e mogano (armadio) e olio su tavola (pittura). San Lorenzo de El Escorial, basilica del Reale Monastero, inv. 10034828 © Patrimonio Nacional





Figg. 3a-3b: Pedro de Mola (falegname) e Federico Zuccari (pittore), *Armadio-reliquario di S. Gerolamo* (struttura chiusa e aperta), 1585-1589, legno di sapotiglia e mogano (armadio) e olio su tavola (pittura). San Lorenzo de El Escorial, basilica del Reale Monastero, inv. 10034877 © Patrimonio Nacional





Fig. 4: Ripiani dell'armadio-reliquiario di S. Gerolamo (dettaglio dal retro), 1585-1589, legno di sapotiglia e mogano rivestito in velluto porpora. San Lorenzo del El Escorial, basilica del Reale Monastero © Almudena Pérez de Tudela



Fig. 5: Juan de Molina, *S. Girolamo*, in *SANT HIERONIMUS/MOLINA* 1526, p.n.n. © Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu



Fig. 6: Federico Zuccari, *S. Girolamo*, 1586-1588 ca, 383x266 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellato grigio-brunastro, lumeggiato con bianco su carta verde, inv. DIB/13/9/42 © Biblioteca Nacional de España



Fig. 7a: Federico Zuccari, *S. Girolamo*, 1585-1589, 392x261 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellato grigio-brunastro, lumeggiato con bianco su carta blu-verde, inv. NMH 450/1863 © Museo Nazionale di Stoccolma



Fig. 7b: Theodoor e Philips Galle, *S. Girolamo*, ante 1612, 230x150 mm, incisione © collezione privata



Fig. 8: Pieter de Jode I (?), *Visione di S. Girolamo*, 1590-1600, 171x120 mm, inchiostro bruno, acquerellato bruno e grafito, quadrettato a grafito e gessetto nero, inciso, su carta vergellata antica bianco sporco; linea di delimitazione parziale a inchiostro bruno e grafito, inv. 2002.95.107 © Harvard Art Museums



Fig. 9: Federico Zuccari, *La Carità indica a S. Gerolamo il Cristo morto*, 1590, 408x265 mm, stampa a bulino, inv. 20 B I 175, n. 9 © Biblioteca Casanatense



Fig. 10: Johannes Episcopus (Jan de Bisschop), *S. Girolamo*, 1670 ca, 226x147 mm, stampa a bulino, inv. EPB/D/13864, in Jan de Bisschop, *Paradigmata graphices variorum artificum. Voorbeelden der teken-konst van verscheyde meesters*, L'Aia 1671 © Welcome Collection di Londra

BIBLIOGRAFIA

Fonti di archivio

Archivo General de Palacio (AGP)

Patronatos de la Corona (PC), San Lorenzo, filza 168 (1823), libro II, cc. 291r-v, 321r-v, 324v-325, 347r-v, 355v-356

Patronatos de la Corona (PC), San Lorenzo, filza 168 (1823), libro III, cc. 439r-v, 13v-14, 19v-20

Archivo General de Simancas (AGS)

Estado, filza 1534, c. 196

Estado, filza 1533, c. 328

Estado, filza 1534, c. 220

Estado, filza 1538, c. 364

Estado, filza 1538, c. 365

Casa y Sitios Reales, filza 281, cc. 44-2

Casa y Sitios Reales, filza 275, c. 129

Archivo della Pontificia Università Gregoriana di Roma (APUG)

Ms. 2180, *Esercizii spirituali secondo il metodo col quale si comunicavano prima che si stampassero in italiano*

Archivo Real Biblioteca de El Escorial (ARBE)

Ms. IX-2

Ms. IX-15

Ms. IX-24

Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV)

Urb. Lat. 816, cc. 47-55

Urb. Lat. 816, cc. 69-79

Urb. Lat. 1657, c. 58r-v

Biblioteca Nacional de España (BNE)

Ms. 1724, *Descripción de la octava maravilla del mundo*

Biblioteca Nazionale di Firenze (BNF)

Ms. II.I.80

Ms. II.I.104

Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (BSB)

Cod. Ital. 796

Studi

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, I-II, Milano-Roma 1998-1999.

AGOSTI 2021

G. AGOSTI, *Ritratto di Federico Zuccari di Fede Galizia*, in *Fede Galizia, mirabile pittoressa*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento 2021, pp. 152-156.

AGUILÓ ALONSO 2001

M.P. AGUILÓ ALONSO, *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*, Madrid 2001.

ALBERTI 1993

M. ALBERTI, *Disegno e rappresentazione in Federico Zuccari*, in *Verum et Factum. Beiträge zur Geistesgeschichte und Philosophie der Renaissance zum 60. Geburtstag von Stephan Otto*, a cura di T. Albertini, Francoforte sul Meno 1993, pp. 477-491.

ALBERTINI 1612

F. ALBERTINI, *Trattato dell'angelo custode*, Roma 1612.

ARIAS MARTÍNEZ 2018

M. ARIAS MARTÍNEZ, *Miscelánea de reliquias y relicarios vallisoletanos. Un recorrido a través de algunas fuentes escritas*, in *Conocer Valladolid 2016. X Curso de patrimonio cultural*, a cura di E. Wattenberg García, Valladolid 2018, pp. 183-199.

BABELON 1920

J. BABELON, *Un peintre italien de Philippe II. Federico Zuccaro, à l'Escorial*, «La Revue de l'Art Ancien et Moderne», 1, 1920, pp. 263-278.

BAILEY-FRYKLUND ET ALII 2016

C.B. BAILEY, C. FRYKLUND, J. MARCIARI, *Treasures from the Nationalmuseum of Sweden. The Collections of Count Tessin*, New York 2016.

BARCIA 1906

A.M. DE BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1906.

BASSEGODA 2002

B. BASSEGODA, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Bellaterra-Barcellona-Girona-Leida 2002.

BENZONI 1977

G. BENZONI, *Aspetti della cultura urbana nella società veneta del '5-'600: le Accademie*, «Archivio Veneto», s. 5, 143, 1977, pp. 87-159.

BISSON 2012

M. BISSON, *Meravigliose macchine di giubilo. L'architettura e l'arte degli organi a Venezia nel Rinascimento*, Venezia 2012.

BJURSTRÖM–MAGNUSSON 1998

P. BJURSTRÖM, B. MAGNUSSON, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stoccolma 1998.

BOLZONI 2020

M.S. BOLZONI, *Federico Zuccaro all'Escorial: alcuni progetti inediti*, «Paragone. Arte», s. 3, 149, 2020, pp. 21-32.

BORROMEIO 1577

C. BORROMEIO, *Instructionum fabricae, et suppellectilis ecclesiasticae, libri II*, Milano 1577.

BRUNNER 2000

M. BRUNNER, *Federico Zuccaro in Spanien (1585-1588)*, in *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, conference proceedings (Rome 1998), a cura di T. Weddigen, Basilea 2000, pp. 17-42.

BRUQUETAS GALÁN–PRESA CUESTA 1997

R. BRUQUETAS GALÁN, M. PRESA CUESTA, *Estudio de algunos materiales pictóricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial*, «Archivo Español de Arte», 278, 1997, pp. 163-176 (disponibile on-line <https://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/636/638>).

CABRERA DE CÓRDOBA/PÉREZ BLANCO 1975

L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Laurentina* (1590), a cura di L. PÉREZ BLANCO, San Lorenzo de El Escorial 1975.

CATALOGUS VAN DE NEDERLANDSCHE TEEKENINGEN IN HET RIJKSMUSEUM 1987

Catalogus van de Nederlandsche teekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam / Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum, III. *Nederlandse teekeningen omstreeks 1600 in het Rijksmuseum / Netherlandish Drawings circa 1600 in the Rijksmuseum*, a cura di M. Schapelhoutman, L'Aia 1987.

CHECA CREMADES 1992

F. CHECA CREMADES, *Felipe II, mecenas de las artes*, prefazione di J. Brown, Madrid 1992.

CLOULAS 1968

A. CLOULAS, *Les peintures du grand retable au monastère de l'Escorial*, «Mélanges de la Casa de Velázquez», IV, 1968, pp. 173-202.

COLLAR DE CÁCERES 1998

F. COLLAR DE CÁCERES, *Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial (Altars comunes y altares de reliquias)*, in AA.VV., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid 1998, pp. 79-118.

COLLECTING ENLIGHTENMENT 2017

Collecting Enlightenment. Carl Gustaf Tessin and the Making of National Collections, atti del convegno internazionale (Stoccolma 11 gennaio 2017), a cura di K. Almqvist, L. Belfrage, Stoccolma 2017.

DALVIT 2019

G. DALVIT, *L'Arliquiera del Vecchietta: programma, funzione, contesto*, «Prospettiva», 175-176, 2019, pp. 65-99.

DES. ERASMUS ROTERODAMUS/ ALLEN 1913

DES. ERASMUS ROTERODAMUS, *Opus epistolarum*, III. 1517-1519, a cura di H.M. ALLEN, Oxford 1913.

DESWARTE-ROSA 1991a

S. DESWARTE-ROSA, *Idea et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda*, «Revue de l'Art», 92, 1991, pp. 20-41.

DESWARTE-ROSA 1991b

S. DESWARTE-ROSA, *Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro*, «Revue de l'Art», 94, 1991, pp. 45-65.

DIBUJOS ESPAÑOLES E ITALIANOS 2021

Dibujos españoles e italianos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España, catalogo della mostra, a cura di B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus, Madrid 2021.

DISEGNI ITALIANI 1983

Disegni italiani del Teylers Museum Haarlem provenienti dalle collezioni di Cristina di Svezia e dei principi Odescalchi, catalogo della mostra, a cura di B.W. Meijer, C. van Tuyl, Firenze 1983.

DISEGNO, GIUDIZIO E BELLA MANIERA 2005

Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel, a cura di P. Costamagna, F. Härb, S. Prospero Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2005.

DOCUMENTOS 1962

Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, VI. 1) *Descripción de la octava maravilla del mundo (post 1594)*, edizione, prefazione e note di G. de Andrés; 2) *Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su traslación. Función católica y real celebrada en el Real Monasterio de S. Lorenzo, única maravilla del mundo. Año de 1690*, edizione, prefazione e note di B. Mediavilla, Madrid 1962.

DOMÍNGUEZ BORDONA 1927

J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Federico Zúccaro en España*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», 7, 1927, pp. 77-90.

EL MONASTERIO DEL ESCORIAL 2001

El Monasterio del Escorial y la pintura, atti del convegno (San Lorenzo del Escorial, 1°-5 settembre 2001), a cura di F.J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial 2001.

FEDERICO ZUCCARI 1997

Federico Zuccari. Le idee, gli scritti, atti del convegno (Sant'Angelo in Vado 28-30 ottobre 1994), a cura di B. Cleri, Milano 1997.

FELIPE II 1998

Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento, catalogo della mostra, a cura di F. Checa Cremades, Madrid 1998.

FINOCCHI GHERSI 1998

L. FINOCCHI GHERSI, *Alessandro Vittoria. Architettura, scultura e decorazione nella Venezia del tardo Rinascimento*, Udine 1998.

FOSCARI 2005

A. FOSCARI, *Per Michele Sanmicheli e per Paolo Veronese. L'organo e l'altare della chiesa veneziana di San Sebastiano*, in *Venezia. Arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di L. Caselli, J. Scarpa, G. Trovabene, Venezia 2005, pp. 118-131.

GALLORI 2018

C.T. GALLORI, *Disegni e stampe in Spagna nella seconda metà del Cinquecento*, in *SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO* 2018, pp. 94-103.

GAMPP 2000

A.C. GAMPP, *Federico Zuccaro am Escorial oder: Scheitern der Kunst und Triumph des Werkes*, in *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, atti del convegno (Roma 1998), a cura di T. Weddigen, Basilea 2000, pp. 117-145.

GARCÍA-FRÍAS CHECA 2018

C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Disegni preparatori per l'Escorial*, in *SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO* 2018, pp. 192-198.

GELDER–JOST 1985

J.G. VAN GELDER, I. JOST, *Jan de Bisschop and His Icones & Paradigmata. Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*, I-II, Doornspijk 1985.

GENTILI–DI MONTE 2005

A. GENTILI, M. DI MONTE, *Veronese nella chiesa di San Sebastiano*, Venezia 2005.

GOMBRICH 1987

E.H. GOMBRICH, *From Careggi to Montmartre. A Footnote to Erwin Panofsky's Idea*, in *"Il se rendit en Italie". Études offertes à André Chastel*, Parigi-Roma 1987, pp. 667-677.

GOMBRICH 1990

E.H. GOMBRICH, *Idea in the Theory of Art: Philosophy or Rhetoric?*, in *Idea*, atti del VI Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma 5-7 gennaio 1989), a cura di M. Fattori, M.L. Bianchi, Roma 1990, pp. 411-420.

GONZAGA 1589

L. GONZAGA, *Trattato o Meditazione degli angeli, particolarmente degli angeli custodi*, Roma 1589.

GONZÁLEZ GARCÍA 2020

J.L. GONZÁLEZ GARCÍA, «*Celestiales tesoros*». *Coleccionismo y circulación de reliquias en la Monarquía Hispánica*, in *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*, catalogo della mostra, a cura di M. Arias Martínez, E. González Estévez et alii, Valladolid 2020, pp. 61-76.

GRONAU 1936

G. GRONAU, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.

HAINES 1980

M. HAINES, *The Sacristy of S. Maria Novella in Florence: The History of Its Functions and Furnishings*, «*Memorie Domenicane*», n.s., XI, 1980, pp. 575-626.

HEIKAMP 1957(1959)

D. HEIKAMP, *Vicende di Federico Zuccari*, «Rivista d'Arte», s. 3, XXXII, 1957(1959), pp. 175-232.

HERRMANN-FIORE 1997

K. HERRMANN-FIORE, *Gli angeli, nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari*, in FEDERICO ZUCCARI 1997, pp. 89-110.

HOLLSTEIN 1980

F.W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, XXI. *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, compilato da D. de Hoop Scheffer, a cura di K.G. Boon, Amsterdam 1980.

JUAN DE LA CRUZ/ASÚN 1997

JUAN DE LA CRUZ, *Comentarios a «Llama de Amor Viva»* (1584 o 1585), in Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*, a cura di R. ASÚN, Barcellona 1997 (prima edizione 1986), pp. 212-387.

JUAN DE SAN GERÓNIMO/SALVÁ-SAINZ DE BARANDA 1984

JUAN DE SAN GERÓNIMO, *Memorias* [...], [a cura] di M. SALVÁ, P. SAINZ DE BARANDA, VII, Madrid 1984 (facsimile dell'edizione 1845, a sua volta facente parte di *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, I-CXIII, 1842-1895).

KUBERSKY-PIREDDA 2013

S. KUBERSKY-PIREDDA, "Costola o altro osso notevole": reliquie e reliquiari in dono a Filippo II d'Asburgo, in *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, atti della giornata internazionale di studi (Roma 14-15 gennaio 2008), a cura di M. von Bernstorff, S. Kubersky-Piredda, Cinisello Balsamo 2013, pp. 103-127.

LANCIARINI 1894

V. LANCIARINI, *Atti della R. Accademia Romana di Belle Arti denominata di San Luca*, Roma 1894.

LAPUERTA MONTOYA 1998

M. DE LAPUERTA MONTOYA, *Nuevos datos sobre la venida de Federico Zuccaro a España*, «Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia», I, 1998, pp. 273-304.

LAS RELIQUIAS DEL REAL MONASTERIO DEL ESCORIAL 2005

Las reliquias del Real Monasterio del Escorial. Documentación hagiográfica, trascrizione, introduzione, note e indici di B. Mediavilla Martín, J. Rodríguez Díez, I-II, San Lorenzo de El Escorial 2005.

LHERMITE/SÁENZ DE MIERA 2005

J. LHERMITE, *El pasatiempos* [...] *Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, a cura di J. SAÉNZ DE MIERA, traduzione di J.L. Checa Cremades, Aranjuez 2005.

LORENZONI 2015(2016)

M. LORENZONI, "...e procurò alcuna memoria delle sue mani". *Federico Zuccari e le copie da Paolo Veronese nei taccuini di viaggio*, «Arte Veneta», LXXII, 2015(2016), pp. 107-117.

LORENZONI 2015(2017)

M. LORENZONI, *Federico Zuccari e il Breviario Grimani*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XXXIX, 2015(2017), pp. 6-29.

LORENZONI 2016

M. LORENZONI, *Federico Zuccari nella Serenissima. I taccuini di disegni*, Udine 2016.

MAJSKAJA 1980

M.I. MAJSKAJA, *Drawings by the Old Masters in the Collection of the Pushkin Museum of Fine Arts (Taddeo and Federico Zuccari, Pietro da Cortona and Nicolas Poussin)*, «Muzej», I, 1980, pp. 54-77.

MARCHESIN 2017

A. MARCHESIN, *Un'attività peculiare della famiglia Botto: le casse d'organo*, in *Non solo Botto. Intertestualità artistica nell'area sabauda tra Cinque e Seicento: nuove ricerche e acquisizioni per la storia della scultura, dell'ebanisteria, dell'organaria e della produzione musicale*, a cura di P. Cavallo, Pinerolo 2017, pp. 153-175.

MARINI 2014

P. MARINI, *Un «molto grande teatro»: Veronese e l'architettura*, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra, a cura di P. Marini, B. Aikema, Milano 2014, pp. 105-118.

MORALEJO ORTEGA 2008-2009

M. MORALEJO ORTEGA, *La teoría artística de Federico Zuccari. Antecedentes y repercusiones en la tratadística moderna*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università di Valladolid-Pontificia Università Gregoriana di Roma, A.A. 2008-2009.

MORALEJO 2011

M. MORALEJO, *Nuevos datos acerca de los viajes de Federico Zuccari (1539?-1609) por las cortes europeas: las aportaciones inéditas de Ottaviano Zuccari, primogénito del artista*, in *El arte y el viaje*, atti del convegno (Madrid 2010), a cura di M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde, W. Rincón García, Madrid 2011, pp. 17-32.

MORALEJO ORTEGA 2015a

M. MORALEJO ORTEGA, *Las «cartas abiertas» de Federico Zuccari y sus contemporáneos: Annibale Caro, Bartolomeo Zucchi, Giovanni Mario Verdizotti, Flaminio Vacca y Giovanni Battista Paggi*, in *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, atti del congresso internazionale (Malaga 10-12 aprile 2013), a cura di N. Rodríguez Ortega, M. Taín Guzmán, Madrid 2015, pp. 659-678.

MORALEJO ORTEGA 2015b

M. MORALEJO ORTEGA, *La nozione di idea nei testi a stampa dalla seconda metà del Cinquecento a metà Seicento: gli autori, i temi e il loro rapporto con L'Idée della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi*, «Annali di architettura», XXVII, 2015, pp. 121-126.

MORALEJO ORTEGA 2018

M. MORALEJO ORTEGA, *La Anunciación con santos y profetas de Taddeo y Federico Zuccari (Roma, 1566). Fuentes, dibujos, grabados y copias. La representación del empíreo*, in *El cielo. Historia y espiritualidad*, a cura di M.M. Graña Cid, Madrid 2018, pp. 361-380.

MORALEJO ORTEGA 2019

M. MORALEJO ORTEGA, *Federico Zuccaro as Letter Writer (1539-1609): Private Correspondence and Public Letters*, in *Epistolary Discourse: Letters and Letter Writing in Early Modern Art*, a cura di L.H. Zirpolo, Ramsey 2019, pp. 53-76.

MORALEJO ORTEGA 2021

M. MORALEJO ORTEGA, *Copies Emulating Federico Zuccari's Model for the Annunziata Church in Rome (1570-1600)*, in *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700). Flandes by Substitution*, a cura di E. Lamas, D. García Cueto, Turnhout 2021, pp. 149-160.

MORÁN TURINA 2001

M. MORÁN TURINA, *Los pintores italianos del Escorial*, in *EL MONASTERIO DEL ESCORIAL 2001*, pp. 99-117.

MORETTI 2021

M. MORETTI, *L'«ardentissimo desiderio di gloria e di honore»: una Battaglia di Lepanto di Federico Zuccari per Venezia, mai dipinta, nella corrispondenza di Antonio Maria Graziani*, in *L'Archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, a cura di P. di Loreto, Roma 2021, pp. 203-214.

MULCAHY 1987a

R. MULCAHY, *Federico Zuccari and Philip II: The Reliquary Altars for the Basilica of San Lorenzo de el Escorial*, «The Burlington Magazine», 1013, 1987, pp. 502-509.

MULCAHY 1987b

R. MULCAHY, *Federico Zúccaro y Felipe II: los altares de las reliquias para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial*, «Reales Sitios», 94, 1987, pp. 21-32.

MULCAHY 1992

R. MULCAHY, *«A la mayor gloria de Dios y el Rey»: La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1992.

MULCAHY 1994

R. MULCAHY, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge 1994.

MULCAHY 1995

R. MULCAHY, *Federico Zuccaro - Federico Zuccari*, in *Dibujos italianos para El Escorial*, a cura di M. Di Giampaolo, Madrid 1995, pp. 101-119.

MULCAHY 2004

R. MULCAHY, *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublino 2004.

MULLER 1977

P.E. MULLER, *Philip II, Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Bartolomé Carducho and The Adoration of the Magi in the Escorial Retablo Mayor*, in *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterraneo y el Atlantico* (Granada 3-8 settembre 1973), I-III, Madrid 1976-1978, II, 1977, pp. 367-376.

PACHECO/FAJARDO 1649

F. PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* [...], impresso da S. FAJARDO, Siviglia 1649.

PALEOTTI 1582

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane diviso in cinque libri* [...], Bologna 1582.

PANOFSKY 1952

E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, nuova prefazione dell'autore alla edizione italiana, presentazione e traduzione di E. Cione, Firenze 1952 (edizione originale «Idea». *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Lipsia-Berlino 1924).

PASCUAL CHENEL 2018

Á. PASCUAL CHENEL, *I Carducho e i Cajés*, in *SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO* 2018, pp. 224-231.

PÉREZ DE TUDELA 1996

A. PÉREZ DE TUDELA, *La imagen del Monasterio del Escorial en las medallas de la segunda mitad del siglo XVI*, in *Literatura e imagen en El Escorial*, atti del convegno (1°-4 settembre 1996), a cura di F.J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial 1996, pp. 771-789.

PÉREZ DE TUDELA 2001a

A. PÉREZ DE TUDELA, *Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI*, in *EL MONASTERIO DEL ESCORIAL* 2001, pp. 467-489.

PÉREZ DE TUDELA 2001b

A. PÉREZ DE TUDELA, *Algo más sobre la venida a España de Federico Zuccaro*, «Reales Sitios», 147, 2001, pp. 13-25.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN 2023

A. PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, *Ceremonial, usos y exposición de las reliquias del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en tiempos de Felipe II*, in *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, a cura di L.E. Alcalá, J.L. González García, Tres Cantos 2023, pp. 191-208.

PÉREZ PRIEGO 1981

M.A. PÉREZ PRIEGO, *La obra del bachiller Juan de Molina, una práctica del traducir en el Renacimiento español*, «1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada», IV, 1981, pp. 35-43.

PERRY 1981

M. PERRY, *A Renaissance Showplace of Art. The Palazzo Grimani at Santa Maria Formosa, Venice*, «Apollo», 230, 1981, pp. 215-221.

PETRUS DE ALVERNIA 1497

PETRUS DE ALVERNIA, *Expositio super libros Meteororum Aristotelis*, Salamanca 1497.

PFISTERER 1993

U. PFISTERER, *Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris 'L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti'*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», n.s., 2, 1993, pp. 237-268.

REARICK 1958-1959

W.R. REARICK, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», II, 1958-1959, pp. 105-139.

RENOUX-CARON 2020

P. RENOUX-CARON, *San Jerónimo en España en el siglo XVI*, in *Color from Antiquity to Baroque. Materiality and Ideality of Colors and Saint Jerome: Life, Work and Reception*, a cura di Á. Pazos López,

J.M. Salvador González *et alii*, numero monografico di «Mirabilia», 31, 2020, pp. 337-375 (disponibile on-line <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/377847/471202>).

RIDOLFI/HADELN 1914-1924

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti, e dello Stato* (1648), a cura di D. VON HADELN, I-II, Berlino 1914-1924.

ROKISKI LÁZARO 1991

M.L. ROKISKI LÁZARO, *Juan Gómez, pintor al servicio de Felipe II*, in Departamento de Historia del Arte Diego Velazquez - Centro de Estudios Historicos C.S.I.C., *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, atti del convegno (Madrid 10-12 dicembre 1986), Madrid 1991, pp. 333-342.

RONCHINI 1870

A. RONCHINI, *Federico Zuccaro*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi», V, 1870, pp. 1-14.

ROSSI 1974

S. ROSSI, *Idea e accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro. I. Disegno interno e disegno esterno*, «Storia dell'arte», 20, 1974, pp. 37-56.

ROTONDO 1861

A. ROTONDO, *Descripción de la gran Basílica del Escorial*, Madrid 1861.

SALOMON 2017

X.F. SALOMON, «*A Ruby among Many Pearls*»: *The Lost Church of San Geminiano in Venice and Its Sixteenth-Century Decoration*, in *David Bowie's Tintoretto. Angel Foretelling the Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria*, a cura di B. van Beneden, N. Jennings, Londra 2017, pp. 54-69.

SANSOVINO 1581

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia 1581.

SANT HIERONIMUS/MOLINA 1526

SANT HIERONIMUS, *Epistolae* [...], [traduzione di] J. DE MOLINA, Valencia 1526.

SERLIO 1540

S. SERLIO, *I sette libri dell'architettura*, III. *Nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venezia 1540.

SIGÜENZA/FERNÁNDEZ ALBA 1988

J. DE SIGÜENZA, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (1605 ca), introduzione di A. FERNÁNDEZ ALBA, Madrid 1988.

SIRÉN 1917

O. SIRÉN, *Italienska handteckningar från 1400- och 1500-talen i Nationalmuseum. Catalogue raisonné. Med 56 planscher i ljustryck*, Stoccolma 1917.

SORTE 1594

C. SORTE, *Osservationi nella pittura* [...] con l'aggiunta d'una cronichetta dell'origine della magnifica città di Verona [...], Venezia 1594 (prima edizione 1580).

SPAGNA E ITALIA IN DIALOGO 2018

Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti, C.T. Gallori, T. Mozzati, Firenze-Milano 2018.

TARSIA 1576

G.M. TARSIA, *Trattato della natura de gl'angeli* [...], Firenze 1576.

THE NEW HOLLSTEIN 2019a

The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. The De Jode Dynasty, V. Pieter de Jode, compilato da M. Leesberg, a cura di P. van der Coelen, S. Turner, Ouderkerk aan den IJssel 2019.

THE NEW HOLLSTEIN 2019b

The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. The De Jode Dynasty, VI. Pieter de Jode, compilato da M. Leesberg, a cura di P. van der Coelen, S. Turner, Ouderkerk aan den IJssel 2019.

THORNDIKE 1927

L. THORNDIKE, *Some Unpublished Renaissance Moralists and Philosophers of the Second Half of the Fifteenth Century*, «The Romanic Review», 2, 1927, pp. 114-133.

UNA DINASTIA DI ARTISTI VADESI 2010

Una dinastia di artisti vadesi. Sacro e profano alla maniera degli Zuccari. Taddeo, Federico e Giovampietro Zuccari, catalogo della mostra, a cura di D. Tonti, S. Bartolucci, Sant'Angelo in Vado 2010.

UOMINI SANTI E DRAGHI 1992

Uomini santi e draghi / Hommes saints et dragons / Men Saints and Dragons. Capolavori del Museo Puškin di Mosca. Disegni italiani dal XV al XVIII secolo, catalogo della mostra, a cura di M. Maiskaya, Milano 1992.

VALENCIA 2019

M.D. VALENCIA, *Imitación y género epistolar: L'idea del segretario de Bartolomeo Zucchi (1600)*, in *Un recorrido por las letras italianas en busca del Humanismo*, a cura di V. González Martín, M. Gil Rovira et alii, Salamanca 2019, pp. 575-589.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ 1946

A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, *La venida de Federico Zúccaro a San Lorenzo del Escorial (Aportaciones para su biografía)*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1-2, 1946, pp. 117-133.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ 1951

A. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Nuevos datos sobre Federico Zuccaro*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1, 1951, pp. 41-56.

VEGA LOECHES 2014-2015

J.L. VEGA LOECHES, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, tesi di Dottorato in Storia dell'Arte Moderna, Università Complutense di Madrid, A.A. 2014-2015 (disponibile on-line <https://docta.ucm.es/entities/publication/a6c298a1-bb4f-4b0e-9fa2-7fbff9c635fc>).

VITTORELLI 1605

A. VITTORELLI, *De angelorum custodia lib. II* [...], Padova 1605.

WITCOMBE 2008

C.L.C.E. WITCOMBE, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Londra-Turnhout 2008.

ZARCO CUEVAS 1931

J. ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid 1931.

ZARCO CUEVAS 1932

J. ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid 1932.

ZUCCARI 1997

A. ZUCCARI, *Federico Zuccari e l'Escorial*, in *FEDERICO ZUCCARI 1997*, pp. 21-44.

ZUCCARI 1607

F. ZUCCARI, *L'Idea de' Pittori, Scultori, et Architetti* [...] *Divisa in due libri* [...], Torino 1607.

ZUCCHI 1600-1606

B. ZUCCHI, *L'idea del segretario* [...] *Rappresentata et in un Trattato de l'imitatione, e ne le lettere di principi, e d'altri signori*, I-IV, Venezia 1600.

ABSTRACT

Il contributo riflette sul famoso soggiorno di Federico Zuccari presso la corte di Filippo II (1585-1589) e sulla commissione di due armadi per custodire delle reliquie acquistate dal re. A questo proposito vengono analizzati i disegni, le incisioni e il programma decorativo avviato dal pittore per l'armadio dedicato a San Girolamo, insieme a una lettera aperta, scritta dall'Escorial, indirizzata a un gruppo di amici veneziani, tra cui Alessandro Vittoria e Paolo Veronese. Inoltre, si propone una riflessione sul concetto di *idea* e sulle fonti teologiche e artistiche italo-spagnole utilizzate dall'artista sia per l'ideazione che per la realizzazione di una struttura totalmente nuova nella sua ampia carriera. Il testo si chiude con una descrizione della fama raggiunta da Federico Zuccari, citando alcuni dei pagamenti e degli onori che ricevette in Spagna, presenti in diverse fonti manoscritte.

The essay describes the famous stay of Federico Zuccari at the court of Philip II (1585-1589) and the commission of two relics cabinets purchased by the king. In this regard, the article analyses the drawings, the engravings and the decorative program started by the painter together with an open letter, written from the Escorial, addressed to a group of Venetian friends, among which Alessandro Vittoria and Paolo Veronese. In addition, a reflection is proposed about the notion of *idea* and the Italian-Spanish theological and artistic sources used by the artist both for the conception and for the creation of a totally new structure in his prolific career. The article ends with a description of the fame achieved by Federico Zuccari, citing some of the payments and honors he received in Spain and which can be found in various handwritten sources.