

“PASSAVA LA HECHURA EN VALOR AL, MATERIAL”: LA CAMA DE
PLATA DEL III MARQUÉS DE LOS BALBASES
“PASSAVA LA HECHURA EN VALOR AL, MATERIAL”: SILVER BED OF THE
3RD MARQUIS OF LOS BALBASES

Hugo Vergara Acedos*
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

De entre todos los objetos artísticos que pertenecieron a Pablo Spínola Doria, III marqués de Los Balbases, destaca una cama de plata sobredorada fabricada en Augsburgo con intrincadas decoraciones que aportaron al mueble un significado más allá del puramente práctico y ornamental. A través de un análisis formal y simbólico, este estudio busca contextualizar esta cama no solo como un objeto de lujo, sino como una herramienta de autopromoción y un reflejo material de la identidad y la promoción cultural de su propietario en el ámbito diplomático europeo del barroco, demostrando cómo los objetos artísticos funcionaban como extensiones de la imagen y reputación de sus comitentes.

Palabras clave: Cama; mobiliario de aparato; platería; Marquesado de Los Balbases; Giuseppe Zanati; arte barroco; arte y diplomacia.

Abstract

Among all the artistic objects that belonged to Pablo Spínola Doria, 3rd Marquis of Los Balbases, one stands out: a gilded silver bed made in Augsburg, adorned with intricate decorations that gave the piece a meaning beyond the purely practical and ornamental. Through a formal and symbolic analysis, this study seeks to contextualize this bed not only as a luxury object, but as a tool for self-promotion and a material reflection of the marquis's identity and his cultural patronage policy within the European diplomatic sphere of the Baroque period, thus demonstrating how artistic objects functioned as extensions of their patrons' image and reputation.

Keywords: Bed; state furniture; silversmithing; Marquessate of Los Balbases; Giuseppe Zanati; baroque art; art and diplomacy.

Introducción¹

Pablo Spínola Doria, III marqués de Los Balbases², era hijo de Gerónima Doria y Felipe Spínola Bassadona³, nieto, por tanto, del afamado general de los ejércitos de Flandes Ambrosio Spínola. Como buen descendiente de su abuelo, Pablo comenzó su *cursus honorum* en el ámbito militar ejerciendo su actividad en el ejército español de Lombardía, donde desarrolló una carrera militar meteórica que le llevó a ostentar los más altos cargos dentro del ejército durante los gobiernos del marqués de Caracena, amigo y confidente de su padre⁴, y del conde de Fuensaldaña, personaje también muy cercano a la familia Spínola⁵. Entremedias de sus campañas militares, Pablo Spínola se desplazó en 1653 a Roma para contraer matrimonio con Anna Colonna⁶, hija de Marco Antonio Colonna, condestable de Nápoles y embajador del emperador ante el Papa.

Pablo Spínola heredó el título tras la muerte de su padre en 1659, quien por testamento pidió el favor y la protección del valido Luis de Haro sobre su heredero quedando este ligado a la facción dominante en la corte madrileña⁷. Ya como marqués, continuó su carrera en el norte de Italia donde años más tarde lograría alcanzar el puesto más alto del gobierno milanés desempeñando el cargo de Gobernador en interín en dos ocasiones entre 1668 y 1670⁸.

Tras su último mandato en Milán fue elegido para cubrir el puesto de embajador en la Corte imperial, dando comienzo así a una serie de misiones diplomáticas que le llevaron a pasar por ciudades como Viena, Nimega y París.

Tanto en su etapa milanesa como en estas embajadas, Pablo Spínola fue plenamente consciente de la importancia del mecenazgo cultural como herramienta de autopromoción y representación social, como ejemplifican los diferentes eventos cortesanos en los que participó o patrocinó⁹. De su periodo en la capital lombarda habría que destacar la organización del torneo ecuestre titulado Amore e Gloria¹⁰, celebrado durante el Carnaval de 1670¹¹.

En Viena, tras realizar una fastuosa entrada pública el 5 de noviembre de 1670¹² en la que llegó a congregarse a más de sesenta coches¹³, continuó centrando parte de su acción diplomática en la organización de diferentes representaciones teatrales, todas ellas de autores españoles, especialmente de Calderón¹⁴. Esta actividad tenía como principal objetivo, no solo continuar con esa dinámica de autorrepresentación, sino también ganarse el favor de Leopoldo I y sobre todo de la Emperatriz Margarita¹⁵. De entre todos estos festejos teatrales es necesario destacar la representación de la obra de Calderón titulada Fineza contra Fineza¹⁶, cuya puesta en escena estuvo motivada por la celebración del cumpleaños de Mariana de Austria, hermana de Leopoldo I y madre de la Emperatriz Margarita, el 22 de diciembre de 1671¹⁷.

La predisposición a organizar eventos festivo-teatrales por parte del marqués de Los Balbases continuó muy activa durante su siguiente misión diplomática en la ciudad de Nimega, como ponen de relieve varias noticias al respecto recogidas en el diario de los hermanos Giulio y Guido Bovio¹⁸, dos

boloñeses que formaban parte del séquito de Luigi Bevilacqua, representante de la Santa Sede en este congreso por la paz celebrado entre 1676 y 1679, y con el que se buscaba poner fin a la guerra franco-holandesa.

La cama de plata del III marqués de Los Balbases

Dentro de este contexto de promoción cultural desarrollado durante la etapa vienesa del marqués de Los Balbases se enmarca uno de sus encargos artísticos más relevantes. Se trata de una cama de aparato realizada en plata, en algunas partes sobredorada, que a su vez podía ser desmontada para crear otras piezas. Lamentablemente no ha llegado a nuestros días, sin embargo, son varias las fuentes documentales que nos permiten realizar un estudio pormenorizado de esta excepcional obra.

En primer lugar, tenemos uno de los testimonios que figura en el señalado diario de los hermanos Bovio, fechado el 1 de noviembre de 1677. En él se afirma que en la casa que habitaba Pablo en Nimega, profusamente decorada con gran cantidad de tapicerías y piezas de plata, les enseñaron una “*lettiera d'argento, che è molto nobile*”¹⁹. Los relatores continúan con la descripción de la cama aportando datos muy valiosos en cuanto a medidas y materiales de fabricación.

La cama se menciona también en la *Relación* de la fiesta que el marqués de Los Balbases organizó en París en honor de María Luisa de Orleans con motivo de su reciente matrimonio con Carlos II²⁰. El evento tuvo lugar el 7 de septiembre de 1679 en el Hôtel Nevers, residencia de los marqueses de Los Balbases durante su embajada extraordinaria en París, y en él se ofrecieron a los asistentes diferentes entretenimientos músico-teatrales, así como con un banquete y un sarao. El mueble de plata es mencionado en un momento en el que la reina pasea por los aposentos de Anna Colonna deteniéndose un “buen rato en uno de aquellos aposentos, considerado una cama de plata maziça, dorada en partes, de la qual se puede dezir, passava la hechura en valor, al material”²¹. A continuación, el autor prosigue con la descripción y propone una relación iconográfica entre sus elementos decorativos y el reciente matrimonio de los monarcas de España.

La tercera fuente de información es el codicilo otorgado por Pablo Spínola el 24 de septiembre de 1697, en el que se vincula la cama de plata al mayorazgo fundado en su testamento, entre otras posesiones²². En dicho documento se describe la obra y se menciona que fue realizada en Augsburgo²³.

Por último, en un estudio reciente, Anna Orlando ha revelado documentación vinculada a los marqueses de Los Balbases, conservada en el Archivio di Stato de Génova. Entre estos documentos se encuentra un inventario y tasación realizados en 1722 tras el fallecimiento del IV marqués, en la que se detallan los bienes que había heredado del mayorazgo de su padre. Una de las entradas de este inventario corresponde a la cama de plata, que, tras una minuciosa descripción por parte de los tasadores, fue evaluada en 79.328 liras. Además, las personas encargadas de la tasación, tras confirmar el peso total del conjunto, corroboraron que su fabricación fue “*di martello di straordinario lavoro e fattura*”, destacando así la calidad y el valor de la pieza²⁴.

No obstante, el referente principal que tenemos para el estudio de la cama es un documento titulado *Curioso Cortese*²⁵. Se trata de una publicación ilustrada con una serie de grabados con imágenes de la cama que funcionan a modo de catálogo para que el comitente pudiera ver cómo sería el encargo y sus diferentes variaciones (Fig. 1). El libro fue publicado en Viena en 1675 y el encargado de realizar las imágenes fue el grabador alemán Johann Martin Lerch, cuya actividad se desarrolló entre Viena y Praga durante la segunda mitad del siglo XVII²⁶.

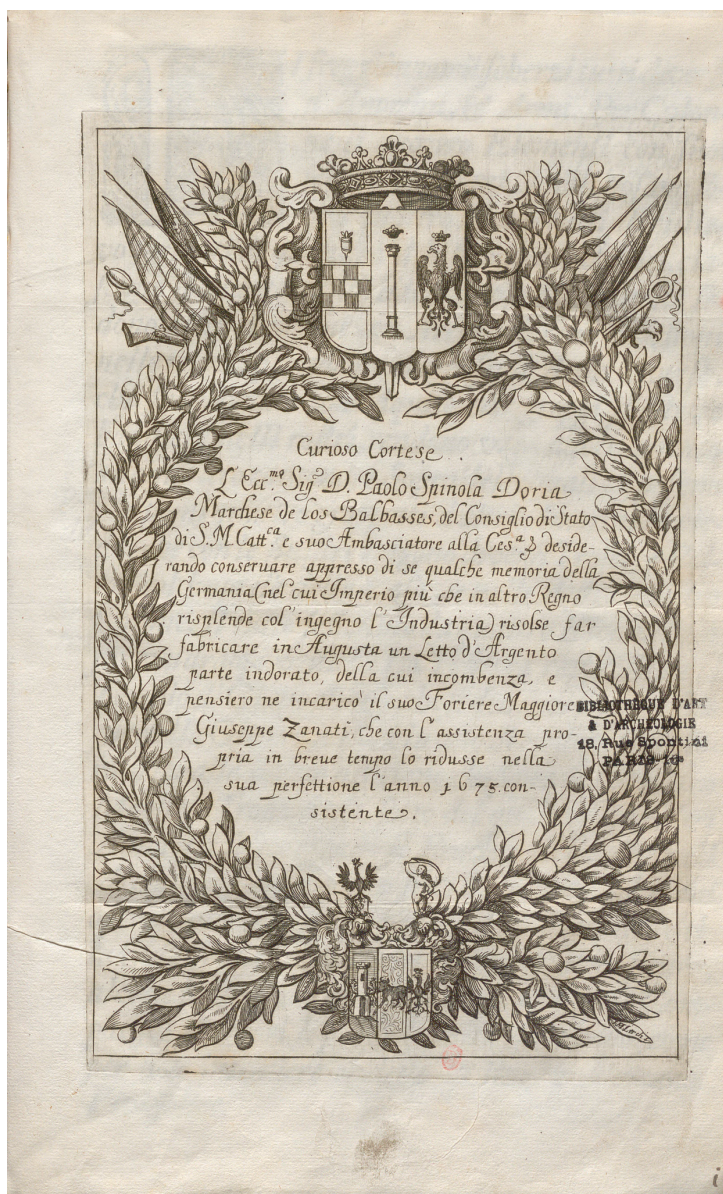


Fig. 1: Johann Martin Lerch, *Curioso Cortese*. L'Ecc.mo Sign D. Paolo Spinola Doria, Marchese de los Balbasses, del Consiglio di Stato di S. M. Catt.ca e suo Ambasciatore alla Ces.a & desiderando conservare appresso di se qualche memoria della Germania[...]risolse far fabricare in Augusta un Letto d'Argento parte indorato, della cui incombenza, e pensiero ne incarico il suo Foriere Maggiore Giuseppe Zanati[...]nella perfettione l'anno 1675 consistente, 1675, grabado. París, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Est 240. Créditos: INHA.

El documento comienza con un título introductorio acompañado del escudo de armas del III marqués de Los Balbases, proporcionando así información clave sobre el comitente. En él se detalla también la motivación que impulsó el encargo, y otros datos relevantes como la persona de confianza escogida por el marqués para garantizar el éxito del proyecto, la ciudad en la que se llevó a cabo la fabricación de la pieza y el año en que se completó. A continuación, se procede con una descripción de las diferentes partes de la cama, haciendo mención a que éstas se podían desmontar y combinar con otros muebles u objetos de la casa y crear así nuevas obras.

Gracias a este pasaje sabemos que Pablo Spínola, queriendo “*conservare appresso di se qualche memoria della Germania*”²⁷ decidió encargar la fabricación de la cama de plata en la ciudad alemana de Augsburgo en 1675. El compromiso recayó en las manos de Giuseppe Zanati, “*Foriere Maggiore*”²⁸ del marqués.

No sabemos mucho sobre este personaje hasta el momento, sin embargo, a continuación veremos cómo la existencia de otra fuente documental nos revela ciertos datos sobre él y confirma su relación con el marqués de Los Balbases desde unos años atrás.

El 24 de agosto de 1671, con motivo de la celebración de la canonización de San Francisco de Borja, Pablo Spínola patrocinó una serie de decoraciones que se colocaron en la Iglesia de los Jesuitas de Viena y en diferentes lugares de la ciudad. Estos ornatos consistieron en su mayoría en telas ricas que se situaron a lo largo de las paredes y de la bóveda de la iglesia, junto a una serie de estatuas doradas de las Virtudes y pinturas a modo de símbolos y emblemas que representaban las obras del santo. Una serie de inscripciones y la colocación del escudo de armas de los embajadores dejaba claro quienes habían sido los benefactores del evento. Una relación escrita de esta decoración acompañada de imágenes fue editada en dos publicaciones promovidas también por el propio marqués de Los Balbases, según se puede entender de las dedicatorias incluidas, así como la inclusión a toda página de sus armas²⁹.

El encargado del diseño de toda la ornamentación fue el mismo Giuseppe Zanati, aludido como *Josephi Zanati* o *Josephus Zanattus*. Se dice de él que era “*famosus in idgenus apparatibus Architect*”³⁰ y que años antes ya había realizado un trabajo similar en Roma³¹. No es posible precisar si Giuseppe Zanati ya colaboraba en esa época con Balbases o si el encargo de Viena fue la primera vez que el marqués contaba con los servicios del artista, lo que cabe afirmar es que tiempo después Zanati había conseguido un puesto dentro del séquito del marqués.

Hay quienes han querido ver en la figura de Giuseppe Zanati la identidad del pintor Giuseppe Zanatta (1634-1720), principalmente por la similitud tanto en el nombre como en el apellido, pero sin ningún tipo de evidencia contrastada³². Si atendemos a la cronología del trabajo de Zanatta, este se sitúa en territorio italiano en las fechas en las que se estaba celebrando la festividad en honor a san Francisco de Borja y se llevaba a cabo la fabricación de la cama de plata³³, por lo que sería improbable que se encontrara en Viena. A esto habría que sumar que, en los textos mencionados, el nombre de nuestro Zanati no aparece unido al apelativo de pintor sino al

de “*Architect*”, calificativo que se daba en esa época a los artistas encargados de las decoraciones de aparatos³⁴.

Por lo tanto, cabría afirmar que Zanatta y Zanati eran dos individuos distintos con nombres similares. El primero, un pintor consolidado en tierras del norte de Italia, y el segundo, un artista poco conocido que, como ahora sabemos, estuvo al servicio del III marqués de Los Balbases durante la década de 1670.

La unión de las diferentes estampas del libro *Curioso Cortese* junto con los distintos datos aportados por el resto de las fuentes mencionadas permite arrojar una descripción bastante completa de la cama del III marqués de Los Balbases (fig. 2). La estructura del mueble estaba formada por cuatro columnas que representaban las figuras a tamaño natural de los Cuatro Elementos sobre pedestales formados por distintos objetos y atributos que les eran acordes. Como base de las columnas se utilizaron las figuras de cuatro elefantes con gualdrapas con la imagen del escudo de armas del marqués. Unos capiteles sobre las cabezas de las columnas servían de base a un par de amortcillos que con sus manos sujetaban diferentes “empresas militares de la casa”³⁵ mientras que un águila bicéfala servía de base para otros dos pequeños angelotes que mostraban las armas de la pareja marquesal.



Fig. 2: Johann Martin Lerch, *Letteira*, 1675, grabado. París, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Est 240. Créditos: INHA.

El cabecero presentaba la fachada del Templo de Jano con las puertas cerradas, sobre la cual se situaba la figura bicéfala del dios. A ambos lados, las representaciones de la Paz y la Guerra le hacían entrega de sus armas. El templo se ideó con un frontis formado por cuatro columnas que mantenían un friso donde se podía ver el lema "*Fructus Belli*". En la cenefa que formaba parte del cielo de la cama se incluyeron en medio relieve los retratos de los tres primeros marqueses de Los Balbases y de Felipe Antonio Spínola Colonna, duque de Sesto, hijo de Pablo Spínola y futuro IV marqués. Estos retratos podían ser desmontados y colocados en otras partes del mueble. Por último, junto a ellos se distribuyeron una serie de angelotes con diversos instrumentos de guerra.



Fig. 3: Johann Martin Lerch, *Quattro Collonelle*, 1675. París, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Est 240. Créditos: INHA.

De entre todos los elementos ornamentales son tres los que destacan sobre el resto debido a su composición y significado, y por ello merecen un análisis más detallado. El primero de ellos es el grupo de columnas creadas con las representaciones de los Cuatro Elementos. Todas ellas son perfectamente reconocibles gracias a los atributos que portan y por los montes que les sirven de pedestales. La figura del Fuego se representa como una mujer en cuya mano derecha sostiene un haz de rayos y en la izquierda una cornucopia de la que se desprenden centellas. El elemento Aire es también personificado en forma de mujer que con su diestra agarra una flecha y con

su otra mano sostiene un ave rapaz (fig. 3). El Agua, única columna personificada en forma de hombre, se posa sobre un pedestal con forma de navío y trae otro barco consigo. Por último, la Tierra está simbolizada por otra figura femenina que en una de sus manos porta un compás y en la otra un pergamino con el dibujo de una planta de una fortificación³⁶.

El cabecero es otro de los elementos decorativos que destaca sobre el resto y que a su vez tiene un componte que va más allá del ornamental. Como se ha mencionado antes, aquí se representó el Templo de Jano con las puertas cerradas, que desde la Antigüedad tenía como significado la llegada de la paz³⁷. Dicho motivo se confirma con la entrega de sus atributos al dios Jano por parte de las figuras de la Guerra y la Paz³⁸. Este tema de la representación del Templo de Jano ya había sido utilizado por Rubens en varias ocasiones³⁹ y más tarde se empleó en las estampas conmemorativas por la Paz de Nimega⁴⁰, evento en el que ya se ha adelantado que Balbases tuvo uno de los papeles principales como representante del monarca español.

Tomando como modelo la estampa con la representación de la cama (fig. 2), cabe añadir que sobre la puerta del templo aparece el retrato de Pablo Spínola, lo que aporta un mayor significado a la pieza. El marqués de Los Balbases se muestra aquí como garante de la paz, uno de sus principales objetivos durante su embajada ante Leopoldo I. En Viena consiguió que se firmara el 28 de agosto de 1673 un tratado de alianza en contra de Francia en el que se coaligaron la Corona Española, el Imperio y, dos días después, el duque de Lorena y las Provincias Unidas⁴¹.

A este respecto, en un pequeño libro dirigido al primogénito de Pablo Spínola, escrito por José Gabriel de la Gasca y Espinosa en 1681, se incluye una breve biografía del marqués. Es muy probable que, en su afán por destacar sus logros alcanzados, Balbases apoyara la redacción de este libro bajo sus directrices. La inclusión de afirmaciones como "facilitando imposibles y allanando dificultades consideró una unión maravillosa con la Casa de Austria y casi todos los Príncipes de Alemania"⁴² pone de manifiesto la relevancia que él mismo atribuyó a la firma de dicho tratado, gesto que concuerda con la decisión de ubicar su efigie en el punto de la cama con un mayor simbolismo relativo a la paz.

Pocos años después, el conflicto entre Francia y Holanda no se desarrollaba de la manera más favorable a esta alianza. Por ello, a principios de 1675 se convocó un congreso en Nimega para poner fin a las hostilidades. Fue Inglaterra, aliada de Francia junto con Suecia, la que convocó dicho congreso, provocando que desde Madrid el Consejo de Estado ordenara en enero de 1676 que Pablo Spínola encabezara como embajador plenipotenciario la delegación española formada junto con Pedro Ronquillo y Jean-Baptiste Christyn⁴³. En dicho congreso se consumó la firma de una paz entre España y Francia el 19 de septiembre de 1678. El siguiente paso para la consolidación de este tratado fue la negociación del matrimonio entre Carlos II y María Luisa de Orleans, encargo que recayó de nuevo en la figura de Balbases, quien, tras firmarse las capitulaciones matrimoniales, dio una fiesta en honor a la nueva reina de España en su residencia de París. Este hecho tiene especial relevancia para nuestro objeto de estudio ya que fue aquí donde la

cama, unida a una serie de representaciones musico-teatrales, pudo desplegar todo su simbolismo.

Según el autor de la *Relación* de la fiesta, la inscripción “*Fructus Belli*” que versaba en la fachada del templo, en comunión con los demás elementos de la cama junto con las diferentes representaciones musico-teatrales, tenía como significado: “[...] que después de haber la Tierra y el Mar servido tanto tiempo de Teatro a la Guerra y los Elementos contribuido a cazarla, finalmente se ha terminado con la Paz, de la cual el Himeneo glorioso de sus Majestades Católicas será el nudo indisoluble”⁴⁴.

Aunque la cama había sido fabricada con anterioridad, y su programa decorativo original nada tenía que ver con este nuevo matrimonio real, en ese momento se le estaba otorgando un nuevo significado. Posiblemente fuera el propio marqués el que propusiera esta nueva lectura en clave simbólica de su cama, destacando de esta manera su capacidad para adaptarse a las diversas circunstancias en las que se encontraba y donde adecuar su discurso de autopromoción era esencial.



Figs. 4 y 5: Johann Martin Lerch, *Retrato de Pablo Spinola Doria, III marqués de Los Balbases* y *Retrato de Ambrosio Spinola, I marqués de Los Balbases*, 1675, grabado. París, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Est 240. Créditos: INHA.

El tercero y último de los elementos decorativos que destacan por su significado es el conjunto de retratos de todos los que hasta la fecha habían ostentado el título del marquesado junto con el que estaba destinado a heredarlo. Son un total de cuatro y además de aparecer en la vista general del mueble se representan de manera individual en otras páginas del documento *Curioso Cortese*⁴⁵. Estaban pensados para ser colocados en la cenefa del cielo⁴⁶ cuyo material de fabricación, según el diario de los hermanos Bovio, también era la plata⁴⁷. No obstante, acorde al grabado con la imagen de la cama, el

retrato de Pablo Spínola se colocaría sobre la fachada del Templo de Jano, mientras que el de Ambrosio aparecería en el frontal del cielo y a ambos lados de éste los retratos del II marqués y de Felipe Spínola Colonna, padre e hijo respectivamente de Pablo. El espectador que tuviera la oportunidad de contemplarla vería en primer término el retrato de Ambrosio Spínola, máximo exponente del linaje y primer marqués de Los Balases; a continuación, aparecería la imagen de su hijo Felipe, II marqués, que remarcaría la idea de la continuidad dinástica mientras que junto él la efigie de Felipe Spínola Colonna mostraría el futuro de la familia. Finalmente, Pablo Spínola, comitente de la obra y punto de unión entre el resto de los personajes, se mostraría en la posición más privilegiada, justo en el centro del cabecero. Por todo ello, este conjunto de retratos contribuye a la elaboración de un perfecto programa de exaltación dinástica (figs. 4-7).



Figs. 6 y 7: Johann Martin Lerch, *Retrato de Felipe Spínola, II marqués de Los Balbases* y *Retrato de Felipe Spínola Colonna, duque de Sexto*, 1675, grabado. París, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Est 240. Créditos: INHA.

Al hilo de esto, además del Templo de Jano, gran parte de la decoración de la cama tiene un importante contenido bélico. Hay que recordar que tradicionalmente la casa Spínola de la rama de los marqueses de Los Balbases acogió la guerra como su principal actividad en torno a la que construir su imagen y fama. La figura más importante fue Ambrosio Spínola, cuyos éxitos militares le llevaron a conseguir la Grandeza de España y el título de marqués de Los Balbases. Su hijo continuó con la tendencia iniciada por su padre llegando a participar en batallas como la Nördlingen en 1634 o en el Sitio de Salces en 1639. A pesar de que Pablo Spínola destacó en gran medida por su actividad diplomática, sus inicios también estuvieron ligados al servicio de las armas⁴⁸, que le llevaron a participar en sonadas batallas como la de la Fontana Santa⁴⁹.

Esta búsqueda de fama y reputación a través de la guerra perseguida por Ambrosio Spínola siempre quiso ser remarcada por los miembros de su familia. Por ejemplo, su cuñado, Giovanni Battista Spínola, encargó una serie de pinturas para decorar su villa de Sampierdarena a las afueras de Génova, dónde, entre otras empresas militares de la familia Spínola, se pintaron entre 1622 y 1624 sendas escenas de las tomas de Jülich y Ostende⁵⁰. Pocos años después, el hijo de Giovanni Battista, Gio Filippo Spínola encargó una serie de planchas de plata en las que se representaron las tomas de la mencionada Jülich, Breda y Casale⁵¹. La notoriedad y el prestigio obtenidos por Ambrosio Spínola gracias al servicio a las armas irá recayendo en cada una de las generaciones posteriores hasta alcanzar al futuro IV marqués, que es representado en la decoración de la cama con armadura a la temprana edad de 10 años, quedando ligado de esta manera a la tradición militar de la familia⁵².

Aunque en la representación de la cama aparentemente no se muestre de manera explícita ninguna de las gestas de Ambrosio o de sus descendientes, si es cierto que en la descripción que se da en el codicilo se señala que los angelotes colocados sobre las cabezas de las cuatro columnas sostienen “diversas empresas militares de la casa”⁵³. Estas quizá podrían ser pequeñas representaciones en relieve de alguna de las batallas mencionadas en el texto. En cualquier caso, el simple hecho de que sus retratos se coloquen rodeados de numerosas referencias a la guerra tendría esta misma connotación.

La fama de Ambrosio Spínola no se limitó exclusivamente a su faceta militar. Su rol como embajador en las Provincias Unidas durante la negociación de la Tregua de los Doce Años en 1609 también contribuyó significativamente a consolidar su prestigio y reconocimiento en la época. Consciente de esta dualidad en su figura, Pablo Spínola pudo idear un programa decorativo para la cama que, emulando la figura de su abuelo, integraba tanto su faceta militar como diplomática, con el fin de proyectar una imagen que representara su persona, su casa y su linaje. A pesar de que el propio marqués afirmara en su testamento que la cama fue “alhaja de mi idea”⁵⁴ no contamos con evidencias suficientes como para afirmar que Balbases fuera el único encargado de elaborar todo el programa iconográfico de este mueble. Sin embargo, un simbolismo tan asociado con su familia sugiere que probablemente tuvo una considerable influencia en la toma de decisiones⁵⁵. Ahora bien, es razonable considerar al artista Giuseppe Zanati como una posible figura clave en la concepción del programa iconográfico, dada su aparente experiencia como escenógrafo y su familiaridad con la creación de decoraciones donde las imágenes y emblemas tenían un papel destacado⁵⁶.

Como se ha mencionado con anterioridad, la estructura de la cama podía ser desmontada para más tarde ser ensamblada de diferentes maneras y poder crear así diversas estructuras o piezas. El libro *Curioso Cortese* nos da cuenta de algunas de estas posibilidades de las que podemos destacar una carroza, un dosel, un adorno para un arco de entrada para una ocasión de fiesta, o incluso un marco de decoración para un teatro de cámara (figs. 8 y 9). Sin embargo, hasta ahora no tenemos datos que aseguren que la pieza

fuera usada de otra manera que no fuera como cama de aparato. De hecho, todas las menciones recopiladas en las distintas fuentes la identifican como una cama, descartando interpretaciones como carroza o arco ceremonial, entre otros posibles usos. Además, es necesario tomar cierta distancia a la hora de analizar todas estas variantes sugeridas en las distintas estampas, ya que en algunas de ellas se advierte cierto componente de fantasía. Un ejemplo de ello se puede ver en el grabado que muestra el marco decorativo para un teatro. En él aparecen ocho columnas con las figuras de los Cuatro Elementos, a pesar de que en la cama solo se incluían cuatro de estas figuras (fig. 10).



Fig. 8: Johann Martin Lerch, *Adornamento di Porta o Camino per Sala in occasione di Feste*, 1675, grabado. París, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Est 240. Créditos: INHA.

Aunque la configuración misma sugiere que no fue diseñada para el uso práctico habitual de este tipo de muebles, dado su carácter poco funcional y su simbolismo destinado a ser exhibido en eventos cortesanos, sí que podemos concluir que la estructura habría estado acompañada por todo un conjunto de textiles. La citada *Relación* de la fiesta parisina, el codicilo del marqués, así como un inventario posterior, aportan información relevante sobre este asunto:

Por un lado, en la narración de la fiesta de París se menciona que tanto el cielo, las goteras y las cortinas eran de tela de oro y que una vez que éstas se levantaban podían verse colocadas sobre la cama seis almohadas con “treinta dozenas de botones de Diamantes”⁵⁷. Por otro lado, en la aportación que hizo el III marqués de Los Balbases a su mayorazgo incluyó también “una colgadura de cama de terciopelo leonado bordado de oro y plata, que consiste en cielo, friso, cobertor, rodapiés, y seis cortinas”, todo ello tasado en 2000 pesos escudos. Otras dos cortinas de terciopelo con bordados de oro y plata, y las armas de los marqueses, fueron asimismo agregadas en el codicilo⁵⁸. Si bien es cierto que en los documentos no se especifica que estas colgaduras fueran las que se usaran junto con la cama de plata, cabría pensar que al ser incluidas en el mayorazgo en el mismo momento que ésta seguramente fueran las usadas para tal fin⁵⁹.

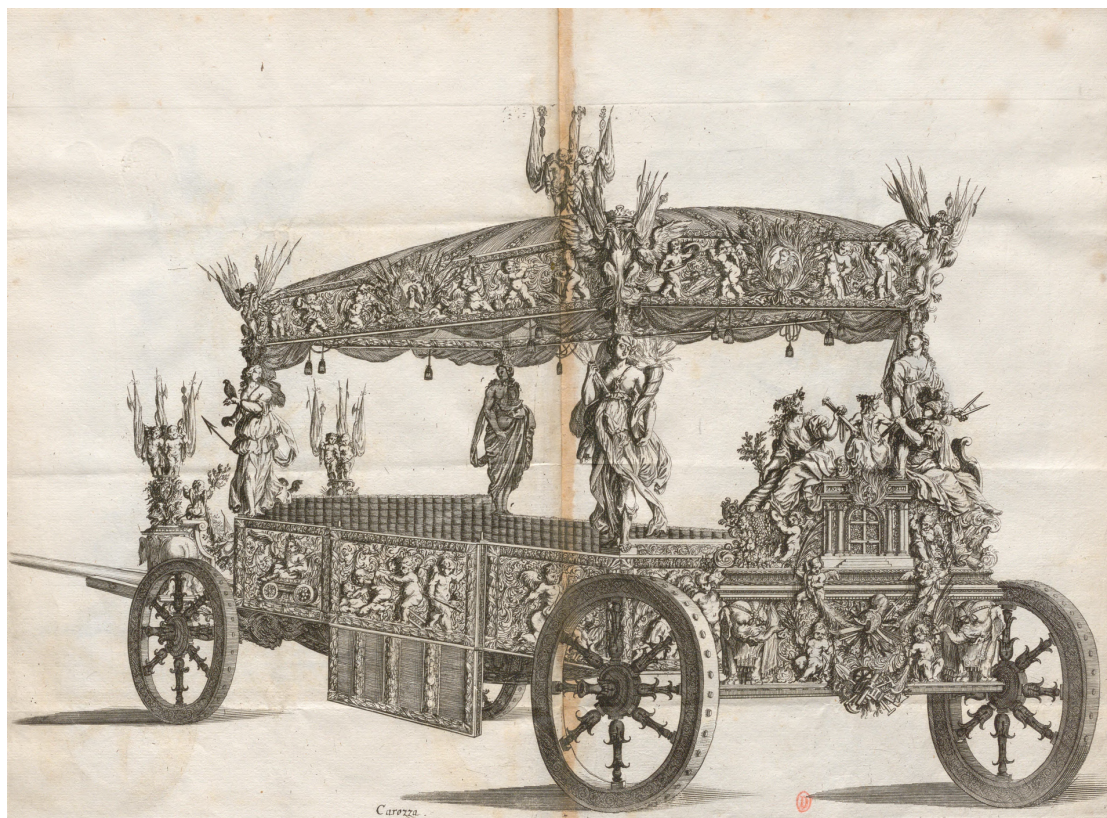


Fig. 9: Johann Martin Lerch, *Carozza*, 1675, grabado. París, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Est 240. Créditos: INHA.

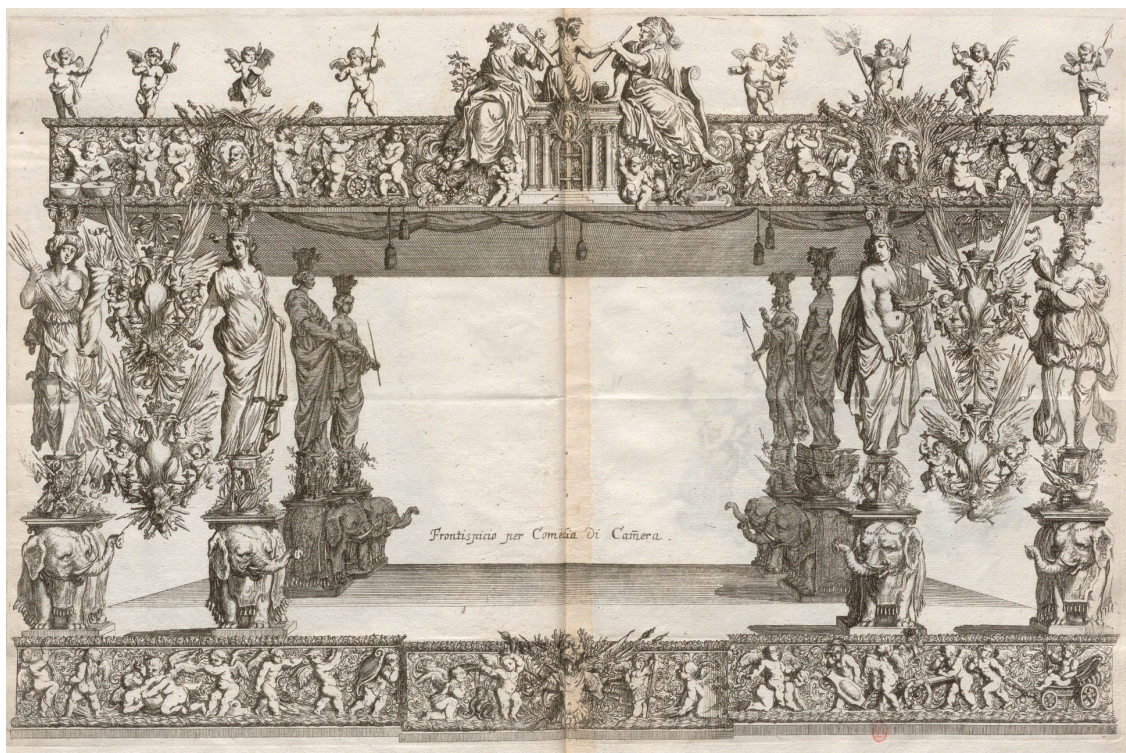


Fig. 10: Johann Martin Lerch, *Frontispicio per Comedia di Camera*, 1675, grabado. París, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 4 Est 240. Créditos: INHA.

Donde sí que se especifica un conjunto de telas usadas para ser colocadas junto con la cama de plata, es en los inventarios que se hicieron tras la muerte del IV marqués de Los Balbases, más concretamente en el que se hizo de los bienes que se encontraban en su residencia de Génova. Una de las entradas de este inventario consistía en “una colgadura a lo antiguo [...] de oro que sirve para la Cama de Plata [...]”, mientras que en el siguiente registro se recoge un grupo de 24 borlas “[...] que sirven para la susodicha cama [...]”⁶⁰. Por consiguiente, gracias a esta información es posible confirmar que, al menos en el momento de la muerte del IV marqués, la cama de plata se encontraba en la residencia que la familia tenía en Génova⁶¹.

En cuanto al lugar de fabricación del mueble y atendiendo a los distintos testimonios documentales sabemos que la cama fue fabricada en Alemania donde “*nel cui Imperio più che in altro Regno risplende con ingegno l'Industria*”⁶². Más concretamente fue en la ciudad de Augsburgo⁶³, donde los plateros alemanes se especializaron sobre todo en la fabricación de muebles de plata blanca sin dorar con alma de madera, mientras que la plata maciza se dejaba para los elementos decorativos más pequeños⁶⁴. En contraste, la cama de Pablo Spínola se apartaba de esta tendencia general al ser un mueble que sí incorporaba partes sobredoradas⁶⁵ y, además, estaba completamente, o al menos en su gran mayoría, fabricado en plata maciza⁶⁶. En relación a una posible autoría, la ausencia de la pieza imposibilita obtener la marca del platero o realizar un estudio comparativo con otra conservada. No obstante, se pueden sugerir los nombres de dos maestros plateros que por cronología e importancia podrían ser candidatos a tal autoría. Estos son Abraham I Drentwett (1637-1727), platero encargado de la fabricación del trono de plata de la reina Cristina de Suecia en 1650, el cual posee un par de figuras muy

similares a las de las columnas de la cama del marqués de Los Balbases; y Lukas Lang, maestro entre 1664 y 1684, responsable de unas cornucopias que Mariana de Austria donó a la catedral de Santiago en 1683⁶⁷.

A pesar de que Augsburgo fue uno de los centros de producción de objetos de plata más importante de toda Europa durante el siglo XVII, fue en Castilla donde se inició un siglo antes la práctica del uso de este material para la fabricación de muebles⁶⁸ para más tarde expandirse por el resto de Europa⁶⁹. Estas piezas alcanzaron tal éxito que su fabricación y adquisición llegó a prohibirse a través de pragmáticas durante los reinados de Felipe II y Felipe III, las cuales no tuvieron especialmente éxito⁷⁰.

Aunque no son muy numerosos, existen casos documentados de la presencia de otras camas de plata en la corte española entre los siglos XVI y XVII, como por ejemplo la que aparece recogida en la testamentaria de Felipe II, la cual pesaba más de 97 kg⁷¹. Asimismo, en otro inventario *post mortem*, en este caso de Juan Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, realizado en 1613, aparece una cama de madera recubierta de plata⁷². Pocos años después, en 1621 el platero Diego Zabalza realizó un lecho de plata para la reina Isabel de Borbón, el cual usó en su primer parto⁷³ y posiblemente en los sucesivos, y después lo donó a la Catedral de Santiago⁷⁴. También el conde Pötting notificó que a la muerte de Felipe IV éste fue depositado en un ataúd y cama de plata⁷⁵. Finalmente, Carlos II igualmente fue poseedor de uno de estos preciados muebles⁷⁶. En la Corte portuguesa también existieron ejemplos de este tipo de muebles, como la cama de los duques de Cadaval, realizada en madera con decoraciones en plata⁷⁷.

La elección de una obra de plata como uno de los encargos más relevantes de Pablo Spínola denota un significativo gusto del marqués por la platería, además de estar en consonancia con lo que se estaba haciendo en el contexto europeo de la época⁷⁸. En la fiesta parisina, por ejemplo, en uno de los salones se podía ver un gran armario con numerosas piezas de plata de diferentes tipologías. También durante la estancia del marqués en Nimega, los hermanos Bovio resaltaron la gran cantidad de este tipo de piezas que tenía en su residencia, destacando, junto con la cama, cuatro bandejas con sus correspondientes jarras compañeras repletas de decoraciones⁷⁹. Estas bandejas podrían coincidir con las tres de las que se incorporaron al mayorazgo de Pablo Spínola y que se describen en el citado codicilo, en el cual se menciona una fuente de plata en cuyo centro se representa en relieve la historia del Rapto de las Sabinas y en el alero escenas de la vida de Rómulo y Remo⁸⁰, otra fuente decorada en su centro con el Triunfo de la Monarquía de España y otra bandeja “toda ystoriada de relieve que representa en el medio un Rey coronado, la diosa Palas y alrededor diferentes fabulas y entre otras el Rapto de Europa”⁸¹. Incluso el marqués gustaba de regalar este tipo de objetos, ejemplo de ello es la cruz de plata sobredorada con reliquias con la que obsequió a su primo Ambrosio Spínola y Guzmán, arzobispo de Sevilla⁸². Dicha cruz fue expuesta por el arzobispo durante una misa celebrada el 15 de octubre de 1669 en la parroquia de San Pedro en Zamora, tras la cual “mandó la dejasen en el altar por ofrenda al Santo Apóstol”⁸³.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos analizado tanto formal como documentalmente, y desde el punto de vista de su iconografía y simbolismo, uno de los encargos artísticos más llamativos del III marqués de Los Balbases. El encargo de esta cama de plata sobredorada con todo un programa de decoraciones simbólicas demuestra la atracción de su propietario por este tipo de piezas de lujo. El hecho de que la cama fuera uno de los objetos agregados al mayorazgo fundado por él y que a su vez sea el legado material mejor descrito en la documentación, manifiesta la importancia que su propio dueño le dio a lo que posiblemente fuera una de sus posesiones más preciadas. No debemos olvidar que la vinculación de propiedades a un mayorazgo tenía como fin último impedir que dichos objetos pudieran ser vendidos o enajenados durante los diferentes procesos sucesorios, asegurándose por tanto su continuación dentro del linaje familiar.

Tras el análisis pormenorizado de la cama, parece concluyente que ésta aunaba los principales elementos que fueron empleados por los Spínola como medios propagandísticos de su familia. Con esta pieza, su promotor fue capaz de reunir en un solo objeto las dos bases en las que se asentaron sus acciones de autopromoción en el ámbito social y político mediante la representación de los medios por los que él y sus antepasados consiguieron fama y reputación: la guerra y la diplomacia. Con este encargo, conseguía crear un objeto que se pudiera relacionar directamente con su propia identidad y la de su linaje.

Cabe destacar que dos de las fuentes documentales mencionadas hacen alusión a la cama a través de testimonios de personas que la vieron y les fue mostrada, evidenciando así la finalidad última del objeto. Estos relatos prueban que no estaba relegada únicamente al ámbito más privado del marqués sino que tuvo una destacada función propagandística en la esfera pública.

Tal era la importancia de este objeto que su propietario no dudó en llevarlo consigo a sus distintas misiones diplomáticas por Europa. Incluso se tiene constancia de que le acompañó hasta la Corte de Madrid donde pasó sus últimos años de vida. Por una de las entradas de su inventario *post mortem* sabemos que varias piezas de la cama, en concreto tres arcos y dos flechas de plata sobredorada, “que son de la cama que esta en Milán”⁸⁴, se encontraban en su residencia madrileña, demostrando que en algún momento todo el conjunto estuvo en Madrid. Además, gracias a esta referencia se puede afirmar que dicha cama fue transferida por Pablo Spínola antes de su muerte a su heredero para que fuera usada también por él durante su estancia en la península itálica.

Para concluir, es esencial destacar la significativa influencia y el impacto que tuvo esta pieza en la familia Spínola. Desde la época del IV marqués, quien comenzó a utilizarla incluso antes del fallecimiento de su padre, este objeto se consolidó como un elemento central en la historia y el prestigio familiar. Su importancia se mantuvo y fue pasando de una generación a otra hasta alcanzar a Carlos Ambrosio Spínola de la Cerda, V marqués de Los Balbases, quien enfrentó la difícil tarea de restaurar el equilibrio financiero del mayorazgo fundado por su abuelo, tras los desfalcos realizados por su padre.

En este contexto, el V marqués tomó la decisión de incluir en el mayorazgo una serie de piezas de plata y una araña, asegurándose de que estas nuevas incorporaciones estuvieran a la altura de la calidad y el esplendor de la cama de plata. Esta elección no fue casual: la excepcional calidad del objeto estableció un estándar que las nuevas incorporaciones debían igualar, subrayando su relevancia como símbolo de prestigio y excelencia⁸⁵. Por todo ello, se demuestra como esta posesión de Pablo Spínola se consolidó como una de las manifestaciones materiales más destacadas del marquesado de Los Balbases.

NOTAS

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i "Poder y Representaciones culturales: Escenarios sensoriales y circulación de objetos de las élites hispanas (siglos XVI-XVIII)" [PID2020-115565GB-C22]. Ministerio de Ciencia e Innovación. Gobierno de España.

² El trabajo fundamental y que supone el punto de partida para la investigación sobre el III marqués de Los Balbases: Manuel Herrero Sánchez y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, “La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica. El caso del III marqués de los Balbases (1630-1699),” en *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)*, coord. Manuel Herrero Sánchez (Génova: Società Ligure di Storia Patria, 2011), 331-366.

³ Sobre el II marqués ver: Manuel Herrero Sánchez, “La red genovesa Spínola y el entramado transnacional de los marqueses de Los Balbases al servicio de la Monarquía Hispánica,” en *Las redes del Imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*, coord. Bartolomé Yun Casalilla (Madrid: Marcial Pons, 2009), 97-134.

⁴ Manuel Herrero Sánchez y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, “La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica,” 336.

⁵ Asunción Retortillo Atienza, “El entorno político de Pablo Spínola Doria, III marqués de Los Balbases, ¿nuevos aliados o antiguos amigos?,” en *La nobleza titulada castellana en la conservación del Imperio español en tiempos de Carlos II*, coord. Porfirio Sanz Camañanes (Madrid: Silex Ediciones, 2023), 250-252.

⁶ Un reciente estudio sobre la participación de Anna Colonna en la campaña de autopromoción social emprendida por su marido durante su servicio a la Monarquía de España: Andrea Bergaz Álvarez, “A Cosmopolitan Ambassadors on the Road: Anna Colonna, Marquise of Los Balbases,” en *Early Modern Women's Mobility, Authority, and Agency Across the Spanish Empire*, eds. Alejandra Franganillo Álvarez y Anne Cruz (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024), 253-274.

⁷ Manuel Herrero Sánchez y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, “La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica,” 340-341. Junto con la petición explícita de protección, el II marqués de Los Balbases quiso legar a Luis de Haro un *San Sebastián* de Rubens: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), T. 9921, Codicilo otorgado por Felipe Spínola, II marqués de Los Balbases, Madrid, 6 agosto de 1659, 3ª foliación, fol. 137r. Sin embargo, esta donación nunca llegó a ser efectiva y la obra de Rubens se mantuvo en posesión de la familia: Anna Orlando, “Ambrogio Spinola's heirs and the collection of the Marquises of Los Balbases in archival documents,” *ART-Dok (Virtual Library for Art)*, (Heidelberg University, 2024). doi: [10.11588/artdok.00008914](https://doi.org/10.11588/artdok.00008914). También en este trabajo se ha querido identificar esta obra con una vendida el 5 de julio de 2023 en Sotheby's como el lot. 11.

⁸ Previamente había pasado por el generalato de la Caballería de este mismo estado, título otorgado en 1660, y entrado en el *Consiglio Segreto* en 1663: Manuel Herrero Sánchez y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, “La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica”, 342. También en 1661 consiguió que se le ordenara caballero de Santiago: Archivo Histórico Nacional (AHN), *Órdenes Militares*, Caballeros de Santiago, exp. 7905. Pruebas para la concesión del Título de Caballero de Santiago de Pablo Spínola Doria, natural de Milán, marqués de Los Balbases. 1661.

⁹ Carmen Sanz Ayán, “Teatro y Diplomacia Cortesana. El III marqués de los Balbases o la instrumentalización del gusto,” *Anuario Calderoniano*, 15 (2022): 331-360 y Andrea Bergaz Álvarez, “La conformación de un savoir faire transnacional: los inicios del III marqués de los Balbases en Italia (c. 1648-1670),” *Quaderni Stefaniani*, 41 (2022): 33-51.

¹⁰ *Amore e gloria. Festa d'armi a cavallo celebrata nel Regio ducal palazzo di Milano e dedicata all'Eccellentissimo Signore il Sig. Don Paolo Spinola. Doria, marchese de Los Balbases...*, Milano 1669.

¹¹ Para un análisis en profundidad de este acontecimiento ver: Claudio Bernardi, “Il tempo profano: l’«Annuale Riecreatione». Il carnevale ambrosiano nel Seicento,” en *La Scena della Gloria. Dramaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta y Roberta Carpani (Milán: Vita e Pensiero, 1995), 545-583 y Roberta Carpani, “Patriziato, corti e impresariato teatrale in Italia nella metà del XVII secolo: il caso di Milano,” en *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, ed. Iskrena Yordanova y Francesco Cotticelli (Viena: Hollitzer Verlag, 2019), 95-132.

¹² Ya se encontraba en la capital imperial desde el 20 de octubre de ese mismo año: Miguel Ángel Ochoa Brun, *Historia de la diplomacia española: La Edad Barroca II*, vol. VIII, (Madrid: Biblioteca Diplomática Española, 2006), 136.

¹³ Real Academia de la Historia (RAH), *Colección Salazar y Castro*, K-21, N° 39508, Relación de la forma en que hizo su entrada pública en la corte cesárea de Viena Pablo Spínola y Doria, III marqués de los Balbases, embajador de Carlos II, rey de España, f° 99r y 99v.

¹⁴ Andrea Sommer-Mathis, “Calderón y el teatro imperial de Viena,” en *La dinastía de los Austrias. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, eds. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (Madrid: Polifemo, 2011), vol. 3, 1982-1987.

¹⁵ Carmen Sanz Ayán, “Teatro y Diplomacia Cortesana,” 338-341 y 354.

¹⁶ *Fineza contra fineza. Comedia, con que festeja los felices años de la Serenísima Reina de España D. Mariana de Austria, de orden de sus Majestades Cesáreas los Augustísimos Leopoldo y Margarita, el Excelentísimo Señor Marqués de los Balbases, Embajador de España [...] En 22 de diciembre de 1671. Compuesta por D. Pedro Calderón de la Barca, Caballero de la Orden de Santiago*. En Viena de Austria, en la Imprenta de Matheo Cosmorovio, Impresor de S.M. Cesárea, 1671.

¹⁷ Sebastian Neumeister, “Una comedia palaciega en representación particular: *Fineza contra fineza*, de Calderón,” *Cuadernos de Teatro Clásico* 8 (1995): 255-268; Sebastian Neumeister, “Calderón in Wien: *Fineza contra fineza* (1671),” en *Spanische Literatur–Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*, ed. por Frank. Baasner (New York: Max Niemeyer Verlag, 1996), 313-323; Mercedes de los Reyes, “El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de *Fineza contra fineza* en Viena (1671) y en Madrid (1717),” en *Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque. Actes du Congrès International (Varsovia, 23-28 septembre 1996)* ed. Kazimierz Sabik (Varsovia: Éditions de l’Université de Varsovie [Faculté des Lettres Modernes], 1997) 115-141; y Beatriz Mariscal Hay, “Observaciones sobre la recepción de *Fineza contra Fineza* de Calderón: representación y lectura,” *Anuario Calderoniano*, 1 (2008): 269-283.

¹⁸ Gisbert Brom, “Een Italiaansche reisbeschrijving der Nederlanden (1677-1678),” *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap* 36 (1915): 81-230.

¹⁹ ¹⁹ Gisbert Brom, “Een Italiaansche reisbeschrijving...,” 89

²⁰ *Relacion de la fiesta, qve el Excelentissimo Señor Marques de los Balbases, Embajador Extraordinario del Rey Nuestro Señor (Dios le guarde) à Su Magestad Christianissima, diò à la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Luisa de Borbon, en el Palacio, que su Excelencia habitava en Paris, à siete de Setiembre 1679. Traducida del Frances*, en la imprenta de Bernardo de Villadiego, 1679. En su tesis doctoral, Margarita de Alfonso Caffarena transcribe el documento original en francés conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (París, Sede de Richelieu, 8-RA4-351): Margarita de Alfonso Caffarena, “Las relaciones artísticas hispano-francesas en torno a la reina María Teresa de Austria (1660-1683)” (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2017) 545-549.

²¹ *Relacion de la fiesta...*, 258r.

²² Ya en su testamento redactado dos años antes Balbases menciona esta cama de plata.

²³ AHPM, T. 12123, Testamento y codicilo de Pablo Spínola Doria, III marqués de Los Balbases, 24 de diciembre de 1699, fols. 1375v-1376r, y Archivo de Casa Ducal de Alburquerque (ACDA), 93 Leg. 1, n° 32, Relación de las alhajas y efectos vinculados por Pablo Spínola Doria, marqués de los Balbases, en su codicilo. Madrid, 24 de septiembre de 1697.

²⁴ Anna Orlando, “Ambrogio Spinola's heirs...,” DOC. F.

²⁵ *Curioso Cortese. L'Ecc.mo Sign D. Paolo Spinola Doria, Marchese de los Balbasses, del Consiglio di Stato di S. M. Catt.ca e suo Ambasciatore alla Ces.a & desiderando conservare appresso di se qualche memoria della Germania (nel cui Imperio più che in altro Regno risplende col'ingegno l'Industria) risolse far fabricare in Augusta un Letto d'Argento parte indorato, della cui incombenza, e pensiero ne incarico il suo Foriere Maggiore Giuseppe Zanati che con l'assistenza propria in breve tempo lo ridusse nella perfettione l'anno 1675 consistente*, Viena, 1675. Una copia de este documento pertenece a la Colección Jacques Doucet de la Biblioteca del Institut national d'histoire de l'art (INHA).

²⁶ VV. AA, *The new Hollstein: German engravings, etchings and woodcuts, 1400-1700*, (Rotterdam: Sound and Vision Interactive, 2001), t. 22, 73-86. Según figura en el catálogo digital de la biblioteca del INHA francés, existe una nota manuscrita que afirma que otro de los grabadores que participó fue, el también

alemán, Melchior Küsel. “Curioso Cortese. L'Ecc.mo Sign D. Paolo Spinola...,” INHA, accedido el 5 de diciembre de 2024, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/67875-curioso-cortese>

²⁷ Curioso Cortese..., 1

²⁸ Curioso Cortese..., 1

²⁹ *Apparatus Sacrae celebritatis qua D. Francisco Borgiae Societatis Jesu Praepositio Generali III. A Clemente X. Sanctorum Honoribus donato, Auspiciis, et munificentia Excellentissimi Dominici D. Pauli Spinulae Doria, Marchionis Balbassorum Ducis Sesti, Domini, Ginosae, et Casatis Setae, Marchionis Pontis Curonis, Supremi Commendatoris Ordini S. Jacobi in Regno Castellae, ibideque Magnatis, Catholicae Majestati a Consiliis, Ejusdem ad Augustissimum Imperatorem Oratoris, Caesareum, et Academicum Societatis Jesu Collegium Viennae applausit*, Viena, 1671; y *Apparatus Emblematicus. Sacrae Celebritatis Quâ D. Francisco Borgiae Societatis Jesu Proposito Generali III. A Clemente X. Sanctorum Honoribus donato: Auspiciis, & munificentia Excellentissimi Domini D. Pavli Spinulae Doria, Marchionis Balbassorum, Ducis Sesti, Domini Ginosae, & Casalis Nosetae, Marchionis Pontis Curonis, Supremi Commendatoris Ordinis S. Iacobi in Regno Castellae, ibidemque Magnatis, Catholicae Maiestati A Consiliis, Ejusdem ad Augustissimum Imperatorem Oratoris* Viena, 1671.

³⁰ Se le alude en estos términos en la descripción que aparece al pie de un grabado del interior de la iglesia en el documento mencionado en la nota precedente.

³¹ Este trabajo fue la decoración interior de la Iglesia de san Luis de los Franceses con motivo de la celebración del día de dicho santo en 1665. También existe una estampa con la vista del interior de la iglesia en la que se menciona a Zanatta como el escenógrafo responsable de las decoraciones: *Figura del nobilissimo Parato fatto d'ordine dell' Em.mo Cardinal de Retz nella Chiesa di San Luigi de Francesi in Roma per la Festa del detto Santo nell' anno 1665*. Roma, 1665. Esta fiesta contó a su vez con una representación musical dirigida por Antonio Maria Abbatini (1600-1679), Florian Bassani Grampp, “On a Roman Polychoral Performance in August 1665,” *Early Music* 36, no. 3 (2008): 415–33. <https://doi.org/10.1093/em/can095>.

³² Bassani Grampp, “On a Roman,” 416. Martin Deutsch, además de vincular su identidad con la de Zanatta, se aventura a proponerle como también el responsable del diseño de una decoración similar a la de Viena, pero para la iglesia jesuita de Brno: Martin Deutsch, “Mezi slovem a obrazem: panegyrika a efemérní dekorace při oslavách kanonizace Františka Borgii u brněnských jezuitů,” *Opuscula historiae artium*, vol. 70, n.º 1 (2021): 81.

³³ Marina Dell’Olmo, “Per Giuseppe Zanatta pittore miasinese (1634-1720): nuovi documenti in un quadro inedito a Pugno,” *Novarien*, 30 (2001): 266-269.

³⁴ No será hasta mediados del siglo XVIII cuando este papel de escenógrafo irá pasando paulatinamente a la figura del pintor. Agradezco a la profesora Esther Merino Peral sus valiosas indicaciones al respecto y remito a sus trabajos sobre este tema.

³⁵ AHPM, T. 12123, fol. 1376r.

³⁶ Si tomamos como referencia la *Iconología* de Ripa, estos atributos son los correspondientes a las representaciones de la Arquitectura con la de diferencia de que el pergamino debería presentar la planta de un palacio y no de una fortificación. Cesare Ripa, *Iconología* (Madrid: Akal, 1987), t. I, p. 111. Sin embargo, la inclusión de la base en forma monte creado por todos los instrumentos necesarios para trabajar la tierra nos acerca más a la representación del elemento Tierra.

³⁷ Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta: donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina, prouechosa, a todos estudios con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad es materia muy necessaria, para entender Poetas, y Historiadores* (Alcalá de Henares: por Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1611), 240; Fray B. Vitoria, *Theatro de los dioses de la gentilidad* (T. I, Salamanca, 1620), 11-12. Ambas referencias han sido sacadas del trabajo de José Manuel B. López Vázquez, “Un ejemplo de arte efímero gallego: el Templo de Jano cerrado de Miguel Ferro Caaveiro,” *Cuaderno de estudios gallegos*, T. 39, n.º 104 (1991): 193-207.

³⁸ O la Victoria y la Paz según el testimonio de la fiesta parisina de Balbases: *Relacion de la fiesta...*, 258v.

³⁹ Peter Paul Rubens, *Los horrores de la Guerra* (1637-1638), Palazzo Pitti, Florencia; y *Templo de Jano* (1635). Museo del Hermitage, San Petersburgo.

⁴⁰ Romeyn de Hooghe, *Allegorie op de Vrede van Nijmegen en andere gebeurtenissen in het jaar 1678*, Ámsterdam, 1679; Abraham Bloteling según Gerard de Lairese, *Allegorie op de Vrede van Nijmegen (1678): Hercules verslaat de harpijen voor de tempel van Janus*, Ámsterdam, 1678. Ambas estampas se conservan en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

⁴¹ Sobre este tratado ver: Manuel Herrero Sánchez, *El acercamiento hispano-neerlandés (1648-1678)* (Madrid: CSIC, 2000), 196 y Jesús María Usunáriz Garayoa, *España y los tratados internacionales: 1516-1700* (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2006), 435 y 437-438.

⁴² Gabriel José de la Gasca y Espinosa, *Manual de Avisos para el perfecto Cortesano. Reducido a un político Secretario de Príncipes, Embaxadores, ù de grandes Ministros, à cuyo cargo es el despacho de las cartas*

misivas, y dilatación de sus Decretos: y también la formalidad de como se deben estender los de las Consultas, con que se hazen à su Magestad, para presentarse en sus Magistrados; y Assimismo la modestia con que se deben reformar los memoriales, ò relaciones de servicios, que inmediatamente se le dan al Rey. Compuesto por don Gabriel Joseph de la Gasca y Espinosa dirigido al Excelentissimo Señor Duque de Sesto, Madrid: por Roque Rico de Miranda, 1681, sin fol.

⁴³ Asunción Retortillo Atienza, “El entorno político de Pablo Spínola Doria...,” 265.

⁴⁴ *Relacion de la fiesta...*, 258v.

⁴⁵ *Curioso Cortese...*, 3-4 y 19-20.

⁴⁶ AHPM, T. 12123, fol. 1376r.

⁴⁷ Brom, “Een Italiaansche...,” 90.

⁴⁸ Antonio Álvarez-Ossorio Alvarino, “Gobernadores, agentes y corporaciones: la Corte de Madrid y el Estado de Milán (1669-1675),” en *L'Italia degli Austriaci. Monarchia cattolica e domini italiani nei secoli XVI e XVII*, a cura di Giovanni Vittorio Signorotto (Mantua: Cheiron, 17-18, 1992), 191.

⁴⁹ Sobre este acontecimiento bélico ver: Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss. 18400, *Relación de la rota, que el Eminentissimo señor Cardenal Tribulcio, Gobernador del Estado de Milán por su Magestad, ha dado por sus Reales Armas, a las del Rey de Francia, y Duque de Módena a Fontana Santa en 7 de julio de este año 1656*. Este dato también nos es conocido gracias a la mencionada biografía que se hace de Pablo Spínola Doria en el prólogo del libro dedicado a su hijo el duque de Sesto: De la Gasca y Espinosa, *Manual de Avisos para el perfecto Cortesano*. Esta y otras empresas militares en las que participó Balbases son recogidas también en Massimiliano Dezza, *Istoria della famiglia Spinola descritta dalla sua origine fino al secolo XVI* (Piacenza, 1694), 302.

⁵⁰ Ezia Gavazza, *La grande decorazione a Genova* (Génova: Sagep Editrice, 1974), 58; y José Luis Colomer, “Ambrosio Spínola. Fortuna iconográfica de un genovés al servicio de la Monarquía”. En *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, coords. Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario di Fabio, (Madrid: Fundación Carolina, 2004), 159. Un reciente trabajo sobre la figura del Ambrosio en el arte: Laura Stagno, “Ambrogio Spinola in Genoese Art”. En *Ambrogio Spinola between Genova, Flanders and Spain*, eds. Luca Lo Basso, Bernardo J. García García, y Silvia Mostaccio (Leuven: Leuven University Press, 2022), 271-317.

⁵¹ Colomer, “Ambrosio Spínola. Fortuna iconográfica...,” 159-160 y Stagno, “Ambrogio Spinola in Genoese Art”, 306-310.

⁵² El propio Pablo Spínola se preocupó de que su hijo comenzara lo antes posible a “ejercitarse en el real servicio,” solicitando en 1670 al Consejo de Estado que su hijo, debido al servicio prestado por él, su padre y su abuelo; tuviera el privilegio de heredar el puesto de General de Hombres de Armas de Milán, merced que no se le concedió debido a que dicho puesto se suprimió para ahorrar en gastos. Archivo General de Simancas (AGS), Estado, 3381, doc. 44, Carta del III marqués de los Balbaces al Consejo de Estado, 6 de marzo de 1670; doc. 45, Oficio del Consejo de Estado, 31 de marzo de 1670; doc. 107, Carta del III marqués de los Balbaces al Consejo de Estado, 28 de mayo de 1670; y doc. 108, Oficio del Consejo de Estado, 5 de julio de 1670.

⁵³ ACDA, 93 Leg. 1, nº 32.

⁵⁴ AHPM, T. 12123, fol. 1356r.

⁵⁵ No sería la única vez que Pablo Spínola se involucrara a la hora de tomar decisiones en lo relativo a manifestaciones artísticas directamente relacionadas con él. Es sabido, gracias a las cartas intercambiadas con Francesco Maria Sauli, que, en los últimos años de su vida, deseando volver a la ciudad de Génova, consideró la idea de realizar una remodelación del palacio familiar o construirse uno nuevo, para lo que no dudó en dar sus propias opiniones al respecto, llegando incluso a proponer distintas soluciones arquitectónicas demostrando los conocimientos que tenía sobre el tema. Sobre esto ver: Walter Ghia Andrea, “Casa con villa delli Signori Sauli. Piante e disegni dell’archivio Sauli: catalogo,” *Atti della Società Ligure di Storia Patria* XLIX (CXXIII) fasc. II (2009): 87-387 y Valentina Fiore y Sara Rulli, “Lo spazio della galleria a Genova tra Seicento e Settecento: un dialogo fra architettura e decorazione,” *Il Capitale culturale*, Supplementi 8 (2018): 213-236. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/1837>

⁵⁶ Además, en la portada del libro *Curioso Cortese*, se menciona “che [Zanati] con l’assistenza propria in breve tempo lo riduse nella sua perfettione [la cama]”: *Curioso Cortese...*, 1.

⁵⁷ *Relacion de la fiesta...*, 258v.

⁵⁸ AHPM, T. 12123, fol. 1376v y ACDA, 93 Leg. 1, nº 32. Tanto estos objetos como los tapices y las piezas de joyería son las únicas entradas a las que se les agregó una tasación.

⁵⁹ Años más tarde, el heredero de Pablo Spínola consumió del mayorazgo fundado por su padre dicha colgadura de cama y cortinas. ACDA, 94 Leg. 3 nº 12, Inventario de los bienes pertenecientes a Carlos Ambrosio Spínola de la Cerda marqués de Los Balbases, procedentes de la herencia de Carlos Felipe Spínola. Génova, 26 de febrero de 1722.

⁶⁰ ACDA, 94 Leg. 3 nº 11. En este mismo inventario también se recogen dos camas “a lo salomónico”, una de ellas toda dorada y la otra solo en parte. Ambas camas se encontraban en el momento de la muerte del IV marqués en otro palacio que la familia tenía en Cornigliano, a las afueras de Génova. Sobre este palacio y otros que se encontraban en esta zona ver: Filippo Tassara, *Le ville di Cornigliano tra Quattro e Settecento* (Génova: Associazione amici della biblioteca franzoniana, 2022), 2 vols.

⁶¹ Dicho palacio se encontraba entre la via di San Luca y la Piazza del Serriglio, muy cercano a la iglesia de San Luca.

⁶² *Curioso Cortese...*, 1.

⁶³ Sobre la platería en Augsburgo ver el clásico: Helmut Seling, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868* (Múnich: Beck, 1980). Sobre uno de los motivos del auge de la platería en Augsburgo ver: Renata Pieper, “Consideraciones acerca del uso de los metales preciosos americanos en la Europa de los Austrias,” en *Moneda, dinero y crédito en la Monarquía Hispánica*, ed. Antonio Miguel Bernal (Madrid: Marcial Pons, 2000), 431.

⁶⁴ Lorenz Seelig, “Le mobilier D’Argent D’Augsbourg,” En *Quand Versailles était meublé d’argent* [cat. exp.], dir. Catherine Arminjon, (Paris: Réunion des Musées nationaux 2007), 86.

⁶⁵ *Curioso Cortese...*; *Relacion de la fiesta...*, 258r; y AHPM, T. 12123, fol. 1375v.

⁶⁶ *Relacion de la fiesta...*, 258r.

⁶⁷ Ana Pérez Varela, “Las cornucopias de Mariana de Habsburgo en la catedral de Santiago como una ofrenda al “matamoros” en conmemoración de la batalla de Kahlenberg (1683),” *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 8, 1 (2020): 517-532. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.35>

⁶⁸ Carl Hermarck, *The Art of the European Silversmith 1430-1830* (Londres, Sotheby Parke Bernet, 1977), 214; José Manuel Cruz Valdovinos, “La vogue du mobilier d’argent: une origine espagnole?,” En *Quand Versailles était meublé d’argent* [cat. exp.], dir. Catherine Arminjon (Paris: Réunion des Musées nationaux 2007), 187-191 e José Manuel Cruz Valdovinos, “Los inicios del mueble de plata en Castilla,” *Estudios de Platería. San Eloy* 2007, vol. 7 (2007): 425-436. <https://doi.org/10.6018/editum.1362>.

⁶⁹ En María Mercedes Fernández Martín, “Tronos de plata labrada: asientos de majestad,” *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 29 (2017): 438. <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2017.i29.23>, se proponen las figuras de las infantas María y Ana de Austria como las posibles causantes de esta expansión.

⁷⁰ Fernández Martín, “Tronos de plata labrada: asientos de majestad,” 437; y Cruz Valdovinos, “Los inicios del mueble...,” 431.

⁷¹ Francisco Javier Sánchez Cantón (ed.), *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia 1956-1959, t. II, 97, nº 3146.

⁷² Cruz Valdovinos, “Los inicios del mueble...,” 431-432.

⁷³ Ana Baroque Manso y José Manuel Cruz Valdovinos, “Diego de Zabalza, platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón,” *Príncipe de Viana*, 140-141 (1975): 619.

⁷⁴ Roberto Javier López, “Donaciones regias a la catedral de Santiago en la Edad Moderna,” en *Santiago y la monarquía de España*, ed. Víctor Nieto Alcaide (Santiago de Compostela: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), 144; y en el mismo volumen: Ofelia Rey Castelao, “Las reinas y Santiago”, p. 131. Ambos ensayos remiten a unos inventarios realizados entre 1648 y 1649 recogidos en Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela* (Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1898-1911), t. IX, apéndice XXXIV, 167-173.

⁷⁵ Miguel Nieto Nuño (ed.), *Diario del conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)* (Madrid: Escuela diplomática, 1990-1993), 137.

⁷⁶ Gloria Fernández Bayton, *Inventarios reales: testamentaria del Rey Carlos II: 1701-1703* (Madrid: Museo del Prado, 1975-1985), vol. I, 191.

⁷⁷ Agradezco a Bruno A Martinho el aviso de esta pieza conservada en el Palacio Nacional de Sintra. Otra cama “hermana” a esta fue donada por el VII duque de Aveiro a la Basílica de Santa María de Elche, donde hoy se conserva. Sobre estas dos camas ver: Fernando Montesinos (ed.), “O leito de prata dos duques de Cadaval,” *Coleções Em Foco | Palácios Nacionais | Sintra Queluz Pena*, vol. 3 (2020).

⁷⁸ Famosos son los casos del señalado trono de plata de la reina Cristina de Suecia y del conjunto de muebles y piezas de plata que tuvo Luis XIV en Versailles. Para esto último ver: Gérard Mabile, “Le mobilier d’argent de Louis XIV,” en *Quand Versailles était meublé d’argent* [cat. exp.], dir. Catherine Arminjon (Paris: Réunion des Musées nationaux 2007), pp. 61-83.

⁷⁹ Brom, “Een Italiaansche...,” 89. Los hermanos Bovio también destacaron la presencia de unos tapices con escenas de la historia de Pompeyo el Grande realizados en hilos de oro y plata sobre diseños de Rafael de Urbino. Estos tapices fueron un regalo de los Estados Generales a Ambrosio Spínola mientras que éste asistía a la negociación de la Tregua de los Doce Años. Para una hipótesis sobre la motivación y el significado del uso de estos tapices por el III marqués de Los Balbases en Nimega ver: Andrea Bergaz Álvarez, “«Très-grand et très-magnifique». Percepción y autorrepresentación del III marqués de Los

Balbases en el Congreso de Nimega (1676-1678),” en *Los caminos del modernismo: presente y porvenir de la investigación*, eds. Ofelia Rey Castelao y Francisco Cebreiro Ares (Santiago de Compostela: Edicións USC, 2023), 374-375.

⁸⁰ Esta fuente fue una de las piezas que más destacó en la residencia de Balbases cuando este desempeñó su embajada extraordinaria en París, Alfonso Caffarena, “Las relaciones artísticas hispano-francesas...”, 166. Además, es muy similar a la conservada hoy en el Museo de la Catedral de Toledo y atribuida al platero Matías Memling, sin embargo, posiblemente esta bandeja fue dada como pago, junto con otras piezas de plata, al arquitecto Pablo Ramírez por unas obras que realizó en la residencia madrileña de los marqueses de Los Balbases a mediados del siglo XVIII, ACDA, 102 n° 20.

⁸¹ AHPM, T. 12123, fol. 1375v. Junto con las bandejas se mencionan las diferentes jarras que acompañaban a cada una de ellas y que también estaban profusamente decoradas.

⁸² La pieza se valoró en 2000 pesos: Jesús Rojas-Marcos González, “Arte, ciencia y literatura sagrada en el Siglo de Oro: el reloj nocturno del arzobispo Spínola,” *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 8, 1 (2020): 538.

⁸³ Juan de Loaysa, *Pésame a la S. Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla, en la reciente muerte de su Venerable Prelado el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor el señor don Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán, con un breve resumen de su ejemplar vida* (Sevilla: por Juan Antonio Tarazona, 1684), 53.

⁸⁴ AHPM, T. 16158, fol. 1577r. Durante la investigación para la realización de este ensayo se ha logrado sacar a la luz este documento inédito.

⁸⁵ ACDA, 91 leg. 1 n° 28.

Fecha de recepción: 23 de octubre 2024

Fecha de revisión: 4 de diciembre 2024

Fecha de aceptación: 20 de diciembre 2024