

Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile

Francesco De Nicolò – Universidad de Granada

All'amica Laura Liliana

Nel Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile si conserva la tela di grandi dimensioni raffigurante lo *Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio*,¹ (fig. 1) opera attribuita a Matteo Pérez da Lecce²

* Il presente contributo costituisce parte integrante del lavoro di ricerca nell'ambito della Tesi di dottorato di chi scrive presso l'Universidad de Granada, volta a studiare i rapporti di circolazione artistica tra Italia e Vicereame del Perù (tutor: prof. Rafael López Guzmán). Per il proficuo confronto, lo scambio di opinioni o l'aiuto offerto in vari modi si desidera ringraziare gli amici e colleghi Adrián Contreras-Guerrero, Anthony Holguin Valdez, Francisco Montes González, Mario Panarello, Laura Liliana Vargas Murcia, Luis Eduardo Wuffarden oltre che al Museo de Arte Colonial de San Francisco di Santiago del Cile.

1 T. Gisbert, *Mateo Pérez de Alesio y los murales de San Francisco de Lima*. In "Arte y Arqueología", 8-9 (1982-1983), 139-145; I. Cruz de Amenábar, *La pintura en Chile y en el Virreinato del Río de la Plata*. In R. Gutiérrez (a cura di), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (Madrid: Cátedra, 1995), 177; J. de Mesa, T. Gisbert, *El Manierismo en los Andes* (La Paz: Unión Latina, 2005), 38-39; S. Benassai, *Smarrimento di Cristo e suo ritrovamento nel tempio*. In M.C. Bandera (a cura di), *Dipinti italiani del Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile* (Firenze: Centro Di, 2007), 14-17; J.M. Martínez (a cura di), *El poder de la Imagen. Arte en Chile: 3 miradas* (Santiago del Cile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2014), 34.

2 Da Lecce, per l'appunto, e quindi da non confondere, come avverte autorevolmente A. Vannugli, *L'oratorio del Gonfalone: cronologia e stato degli studi*. In A. Bigi Iotti, G. Zavatta (a cura di), *Orsi a Novellara: un grande manierista in una piccola corte* (Rimini: NFC, 2012), 130, con un tale Matteo Gondi, "pittore locale di scarsi meriti e oscura fortuna" originario di Leccia, casale nei pressi di Volterra. L'identificazione tra i due personaggi è in N. Lepri, A. Palesati, *Matteo da Leccia:*

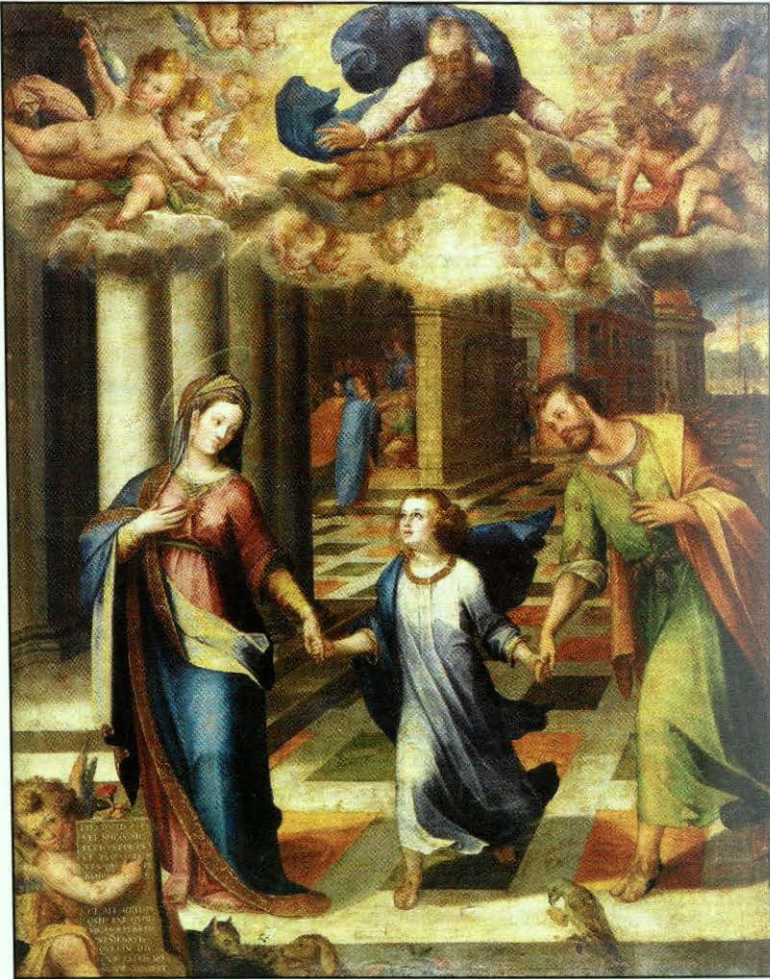


Figure 1: Medoro Angelino (qui attr.), Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio (Quinto Mistero Gaudioso), primo ventennio del XVII sec. Olio su tela, 267 x 226 cm. Santiago del Cile, Museo de Bellas Artes. Foto da Benassai, Smarrimento di Cristo, 18.

(o d'Aleccio o Alesio) (1547 ca.-1606 ca.), pittore ampiamente noto a Malta per aver affrescato il ciclo dell'*Assedio di Malta* nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo del Gran Maestro de La Valletta.³ Le vicende, a tratti turbolente ed avventurose, che spiegano la possibile presenza di un'opera dell'artista leccese nell'America Latina sono note agli studiosi: dalla nativa Puglia il pittore si trasferì a Roma entro il 1568, anno in cui lo si ritrova nella squadra di artisti a lavoro in Villa d'Este a Tivoli; tra il 1575 e il 1576, dopo aver lavorato in vari cantieri dell'Urbe ed dopo aver acquisito grande fama per aver dipinto la *Disputa del corpo di Mosè* nella controfacciata della Cappella Sistina, affrescò l'episodio dell'*Ecce Homo* e parte del fregio della prima campata nell'Oratorio del Gonfalone di Roma; entro la fine del 1576, dopo aver danneggiato il suo affresco dell'*Ecce Homo*, il pittore era a Malta per attendere a varie commissioni, avendo accettato l'invito rivoltogli dal Gran Maestro Jean de la Cassière (1502-1581). A seguito della destituzione di quest'ultimo, nel 1581 il Pérez ritornava a Roma, passando, nel 1583, a Siviglia e, entro la fine del 1589, nel lontano Vicereame del Perù dove morì, verso il 1606, forse nell'infruttuoso intento di cercare tesori precolombiani.⁴

A Lima, capitale dell'esteso Vicereame che comprendeva

manierista toscano dall'Europa al Perù (Pomarançe: Associazione turistica Pro Pomarançe, 1999).

- 3 K. Sciberras, *From Late Mannerism to Caravaggio and Baroque classicism: paintings for the Città Nuova (1575-1610)*. In N. Marconi (a cura di), *Valletta: città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra* (Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2011), 205-207; T. Vella, *Turing history into art: the 1565 siege fresco cycle by Matteo Perez d'Aleccio (1576-1581)*. In M. Camilleri (a cura di), *Besieged Malta 1565*, vol. 1 (Valletta: Heritage Malta, 2015), 167-179.
- 4 Tra Italia, Malta, Spagna e Perù esiste una vasta bibliografia sul pittore tardomanierista, ragion per cui in questa sede ci limiteremo a menzionare solo i contributi più significativi: F. Stastny, *Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI*. In "Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas", 22 (1969), 7-45; J. de Mesa, T. Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio* (La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1972); J. Bernaldes Ballesteros, *Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima*. In "Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística", vol. LVI, 171/173 (1973), 221-271; P. Piscitello, *Pérez, Matteo, detto Matteo da Lecce, ad vocem*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. LXXXII (Roma: Treccani, 2015).

l'intera America Meridionale spagnola, Matteo Pérez stabilì la sua bottega di pittura che attese a numerose prestigiose commissioni come quelle per la Cattedrale, per la chiesa e il convento di S. Domingo e per la chiesa di S. Agustín. Di tutte le opere realizzate dal Pérez e dai suoi allievi in Perù, tuttavia, oggi non rimane praticamente nulla essendo andate perdute nel corso dei numerosi terremoti che hanno colpito il Paese andino, colle sole eccezioni di due ritratti di modesta fattura conservati nel monastero de la Concepción di Lima, di una *Madonna allattante* nel Museo de Arte di Lima e di un *Sant'Agostino* nella chiesa della Merced a Huánuco.⁵ A questo nucleo di opere certe se ne aggiungono altre attribuite dagli studiosi che, tuttavia, a seguito dell'avanzamento delle ricerche e di nuove valutazioni critiche, vanno riconsiderate e talvolta ribaltate, come nel caso del citato dipinto del Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile che in questa sede si intende espungere dal catalogo di Matteo Pérez per restituirlo al pennello di un altro pittore italiano già ampiamente noto agli studi americanisti ma finora non adeguatamente valutato. Ma prima di giungere alle questioni attributive si esaminerà più da vicino il dipinto in questione.

Dal punto di vista compositivo ed iconografico, l'opera presenta in primo piano la figura di Cristo adolescente che prende teneramente per mano Maria e Giuseppe quasi guidandone il passo, mentre in alto, tra uno stuolo di angeli e nuvole, compaiono Dio Padre e la colomba dello Spirito Santo. La presenza di tali personaggi permette di classificare l'opera come raffigurazione della Doppia Trinità, per la presenza della Trinità Celeste (Padre, Figlio e Spirito Santo), e della Trinità terrena composta dalla Sacra Famiglia di Nazareth. L'identificazione iconografica è confermata dalle analogie con una nota stampa di Hieronymus Wierix (1553 ca.-1619) raffigurante la *Doppia Trinità* che potrebbe aver costituito una fonte visiva per l'autore del quadro. Passando al secondo piano, lungo la diagonale prospettica impostata sulla pavimentazione a scacchiera, sorgono edifici rinascimentali di

5 L.E. Wuffarden, *La impronta italianista, 1575-1610*. In L.E. Alcalá, J. Brown (a cura di), *Pintura Hispanoamericana, 1550-1820* (Madrid: Ediciones El Viso, 2014), 264-265.

un'albertiana città ideale tra i quali, in prossimità del punto di fuga, si nota una costruzione circolare che ricorda il tempio del Bramante di S. Pietro in Montorio. Uno degli edifici, inoltre, si apre in una scatola prospettica dentro la quale si intravedono Cristo tra i dottori del Tempio e Maria con Giuseppe che ritrovano il figlio scomparso. Nella parte bassa della tela, che risulta visibilmente ridimensionata, compaiono un pappagallo, un cane, un gatto e un angelo che sostiene l'iscrizione coi versetti evangelici (Luca 2, 48-49) che rimandano all'episodio rappresentato, anche noto come *Quinto Mistero Gaudioso*,⁶ in riferimento al mistero rosariano che contempla il ritrovamento di Cristo nel Tempio. L'opera è stata segnalata per la prima volta da Luis Álvarez Urquieta che, senza alcuna prova, la indicava proveniente da un contesto gesuita;⁷ tale provenienza è stata messa in dubbio dagli studi successivi dal momento che dagli antichi inventari del Museo non consta nessun'informazione sull'originaria collocazione del dipinto né tantomeno le dettagliate cronache gesuitiche menzionano il quadro nella chiesa della Compagnia.⁸ Risulta più probabile, a questo punto, che il quadro fosse di pertinenza dei Domenicani di Santiago del Cile, sia per il tema rappresentato, uno dei misteri del Rosario, sia per la presenza del cane, noto attributo di S. Domenico.⁹

Giungendo alla paternità, considerata la buona qualità dell'opera, Teresa Gisbert ritenne di attribuirlo a Pérez de Alesio, additando, a sostegno della sua ipotesi, la presenza nella tela *santiagoña* di un pappagallo, volatile esotico che lo stesso Matteo Pérez dipinse nell'affresco di *San Cristoforo* nella cattedrale di Siviglia;¹⁰ gli studi successivi hanno confermato tale attribuzione avvalorandola, più che con diretti raffronti compositivi o stilistici, per la presenza del

6 Cruz de Amenábar, *La pintura en Chile*, 177.

7 L. Álvarez Urquieta, *La pintura en Chile durante el periodo colonial* (Santiago del Cile: Academia Chilena de la Historia, 1933), 46. Ivi lo studioso riconduce l'opera, dal colorito "agradable y simpático", ad un ignoto pittore "de escuela Americana".

8 I. Cruz de Amenábar, *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650* (Santiago del Cile: Universidad Católica de Chile, 1986), 285-286.

9 Ibid, 286.

10 Gisbert, *Mateo Pérez*; Cruz de Amenábar, *Arte y sociedad en Chile*, 282-285.

pappagallo.¹¹ Diversamente a quanto finora ritenuto dalla critica, a parere di chi scrive, assumendo come parametro valutativo unicamente quello stilistico, al di là della generica aderenza al tardomanierismo romano, si fa fatica a riconoscere nella tela cilena il pennello del pittore leccese il cui stile si discosta dall'opera in esame, soprattutto per il trattamento dei panneggiamenti e dei colori che nel Pérez sono sempre sfumati, talvolta annacquati in un nitore madreperlaceo e in sottili velature.¹² Inoltre, di per sé, la presenza nella tela di un pappagallo non può essere considerata prova sufficiente per sostenere l'attribuzione dato che il fascino per le manifestazioni esotiche di animali come pappagalli fu un fenomeno abbastanza generalizzato tra gli artisti europei del Cinque e Seicento.¹³ Le pieghe taglienti dei vestiti, impreziositi da raffinati bordi dorati, le fisionomie dei personaggi e la costruzione degli spazi e della architetture, sono tutti elementi che, come si accennava, rimandano direttamente alle opere autografe di un'altro pittore italiano attivo nel Vicereame del Perù tra il 1587 e il 1620: Angelino Medoro,¹⁴ o più correttamente, come si dimostrerà più avanti, Medoro Angelino.

L'importanza dell'influenza italiana nella formazione dell'arte del Vicereame del Perù è un dato acquisito dalla storiografia. Sin dal XVI secolo, infatti, giunsero nel Nuovo Mondo alcuni artisti italiani che, formati nella Penisola a contatto con i grandi artefici della Roma pontificia, portarono con sé in America un bagaglio culturale composto da tecniche artistiche, metodi di lavoro, idee e lo stile improntato alla solennità e all'immediatezza comunicativa del tardomanierismo di marca romana riformato secondo gli auspici del Concilio di Trento. Alcuni di questi artefici, come il coadiutore gesuita Bernardo Bitti (1548-1610) da Camerino, partirono alla volta del Nuovo Mondo per

11 S. Benassai, *Smarrimento di Cristo*, 17.

12 Le notevoli "diferencias de estilo" con altre opere del Pérez, peraltro, furono già evidenziate in Cruz de Amenábar, *Arte y sociedad en Chile*, 283 che, tuttavia, mantenne l'attribuzione della Gisbert.

13 Cfr. R. Gutiérrez, *Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes*. In R. Gutiérrez (a cura di), *Pintura, escultura y artes útiles*, 63.

14 Paradossalmente Cruz de Amenábar, *Arte y sociedad en Chile*, 282 ricorda che la tela era già stata accostata per un tempo al "círculo de Angelino Medoro".

soddisfare, attraverso la realizzazione di sacre immagini, le necessità catechetiche e persuasive degli Ordini religiosi di appartenenza nei confronti dei neofiti. Altri, come Matteo Pérez da Lecce e il romano Medoro Angelino, furono mossi dal mito dell'*El Dorado* e dal desiderio di fare fortuna migliorando la propria condizione sociale ed economica. A questa triade di pittori, accanto ai quali se ne aggiungono altri che rimangono ancora sostanzialmente avvolti nell'ombra come Giuseppe Pastorello, Francesco Pozzo e Giovan Battista Castello, va riconosciuto il merito di aver impresso nell'*arte virreinal* in formazione un'indelebile impronta italianista di sapore tardomanierista che per molti aspetti perdurò nel tempo, fino al XVIII secolo.¹⁵ L'influsso dell'Angelino, in particolar modo, fu molto importante, sia in riferimento ai diversi discepoli formatisi nella sua bottega, come i peruviani Luis de Riaño e Pedro de Loayza, sia per quanto riguarda l'introduzione di modelli iconografici e devozionali quali l'Immacolata Concezione attorniata dagli attributi delle litanie lauretane¹⁶ e la canonizzazione della rappresentazione di Santa Rosa da Lima mediante un ritratto *post mortem* assunto a *vera effigie* della santa.¹⁷ Alla luce di ciò appare chiaro che l'Angelino seppe ben interpretare le esigenze pietistiche della popolazione indigena adattandosi al contesto andino in cui operava nel quale, come è stato evidenziato, l'aspetto artistico era sempre subordinato al carattere funzionale dell'opera ossia all'uso rituale,¹⁸ ragion per cui risulta del tutto illegittimo valutare l'opera di Medoro Angelino nei termini di una presunta minore qualità rispetto a quella dei contemporanei connazionali Bitti e Pérez.

Conosciuto in Spagna ed America Latina con la forma invertita del nome Angelino Medoro, la sua personalità, quale rappresentante '*del romanismo en la pintura del virreinato*', fu già segnalata da Enrique

15 Wuffarden, *La impronta italianista*, 273.

16 E. Sarmiento (a cura di), *Pintura virreinal* (Lima: BCP, 1973), 52.

17 R. Mujica Pinilla, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (Lima: IFEA, 2005), 254-257; T. Hampe Martínez, *Sobre la imagen de la muerte: el retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro. In Manierismo y transición al barroco* (La Paz: Unión Latina, 2005), 82-85.

18 Gutiérrez, *Los circuitos*, 52.

Marco Dorta¹⁹ e successivamente oggetto dell'attenzione di José de Mesa e Teresa Gisbert che dedicarono al pittore un primo saggio²⁰ seguito da numerosi contributi di altri studiosi su specifiche opere che, tuttavia, mancando di una visione organica del pittore, hanno tralasciato problemi come quello delle origini e della formazione artistica ed hanno sostanzialmente mantenuto la valutazione negativa sulla sua opera. In questo contributo, che non intende ripercorrere l'intera vicenda artistica del *'pintor andariego'* le cui opere sono sparse tra Spagna, Colombia, Ecuador, Perù, Bolivia e Cile, si cercherà di affrontare il problema dell'origine e della formazione dell'Angelino, prendendo in esame alcune opere poco note del pittore presenti a Santiago del Cile, coll'auspicio di concorrere ad una rilettura e rivalutazione critica dell'artista.

Sarà il caso di precisare, a questo punto, che la storiografia ispanoamericana, a nostra opinione, ha confuso il nome col cognome dell'artista,²¹ equivoco fomentato dal fatto che il pittore è sovente citato nei documenti antichi come Angelino Medoro, a dispetto del fatto che sempre si firmasse come Medoro Angelino.²² A sostegno di questa teoria andrà osservato che nel suo testamento, dettato a Siviglia nel 1631, Medoro si dichiarava figlio legittimo di Marte Angelino e di

19 E. Marco Dorta, *La pintura en Colombia, Ecuador, Peru y Bolivia*. In Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte Hispanoamericano*, vol. 2 (Barcellona: Salvat, 1950), 472-475.

20 J. de Mesa, T. Gisbert, *El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América*. In "Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas", 18 (1965), 23-47.

21 Va riconosciuto che già Lepri, Palesati, *Matteo da Leccia*, 166 avanzarono tale proposta, senza però documentarla.

22 Solo per fare alcuni esempi, il pittore si firma Medoro Angelino nel contratto (1598) per la realizzazione di alcuni dipinti per la cappella dei Mancipe nella cattedrale di Tunja e nella variante Medoro Angelini nel contratto (1600) per la realizzazione dei quadri della *Trinità* e della *Madonna della Mercede* per il refettorio del convento della Merced di Lima (cfr. L.L. Vargas Murcia, *Del arte de pintores*. In *Catálogo Museo Colonial*, vol. 1 (Bogotá, Ministerio de Cultura, 2016), 68-69; V. Barriga, *El templo de la Merced de Lima: documentos para la historia del arte* (Arequipa: La Colmena, 1944), 64-65). Allo stesso modo si legge la sua firma "Medoro Angelino", per esempio, sui dipinti della *Moltiplicazione dei pani* (1612) in Lima e nella *Sacra Famiglia con Santi* (1622) a Siviglia.

Paloma Pompila,²³ mentre da altri documenti sappiamo che le sue figlie si chiamavano Beatriz Angelino²⁴ ed Eugenia Angelino,²⁵ chiarendo inequivocabilmente che il cognome trasmesso di padre in figlio fosse Angelino. Alla luce di ciò perde valore l'ipotesi di una relazione parentale, così come proposto altrove,²⁶ tra il Nostro e un tale pittore Medoro originario di Lucca che nel 1565 risulta attivo a Firenze.²⁷ Riguardo la sua origine, nonostante l'Angelino si dichiarasse a calce delle sue opere come *'romanus'*²⁸ e nei documenti ufficiali come *'natural de la ciudad de Roma'*,²⁹ la critica ha sovente dubitato della sua provenienza

-
- 23 Archivo Histórico Provincial de Sevilla (=AHPS), Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Pedro de Ayala, oficio 18, libro 3º, 1631, ff. 547 e ss. citato in H. Sancho Corbacho, *Artífices sevillanos del siglo XVII*. In *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, vol. 1 (Siviglia: Universidad de Sevilla, 1982), 648. Il testamento è pubblicato integralmente in J. Chichizola Debernardi, *El manierismo en Lima* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983), 232-236 che riporta la seguente trascrizione dei nomi dei genitori: “[rotto] arte Angelino de [cancellato nell’originale] y de Paloma Pompeoto [?]”. A sua volta, F. Arenado, *Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567-Sevilla, 1633)*. In “*Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*”, 184 (1977), 103 riporta: “Angelino Meros y de Paloma Pomp...[rotto nell’originale]”. Purtroppo, a causa dello stato conservativo di estrema precarietà, il testamento non può più essere consultato ragion per cui non sarà possibile verificarne l’esatta trascrizione paleografica.
- 24 Arenado, *Nuevos datos*, 111; F. García Sánchez, *Proceso inquisitorial a que fue sometido el pintor Angelino Medoro y su familia por la muerte de Fernando Medina Melgarejo veinticuatro de Sevilla*. In “*Laboratorio de Arte*”, 27 (2015), 588.
- 25 C.A. Villanueva Carbajal, *El matritense Pedro Negrillo: platero de oro, mercader y empresario en Lima (1608ca.-1632)*. In “*Revista Del Archivo General De La Nación*”, vol. 29, 1 (2014), 298-299.
- 26 Mesa, Gisbert, *El pintor Angelino Medoro*, 23; Arenado, *Nuevos datos*, 103.
- 27 G. Kaspar Nagler, *Neues allgemeines künstler-lexicon*, vol. 8 (München: Fleischmann, 1839), 565. Non è stato possibile reperire ulteriori notizie su questo pittore ma appare chiaro, anche in questo caso, che Medoro fosse il suo nome e non il cognome dell’artista.
- 28 Si guardi, per esempio, la *Flagellazione di Cristo* (1586) in collezione privata a Malaga o il *San Diego* (1601) nel Museo de los Descalzos Lima.
- 29 Archivio Segreto Vaticano, Riti, 1570, ff. 279r.-280v trascritto in Hampe Martínez, *Sobre la imagen de la muerte*, 87-88.

ritenendolo di Napoli³⁰ o ventilando origini toscane³¹ o viterbesi.³² Allo stato attuale delle conoscenze, tuttavia, non riscontriamo prove per mettere in dubbio quanto dichiarato in vita dallo stesso Angelino e perciò riterremo veritiera la sua nascita romana. Diversamente, riguardo i genitori dell'Angelino, che il citato testamento indica come *'vecinos de la ciudad de Roma'*,³³ è da supporre un'origine non romana dal momento che il lemma *vecino* era normalmente utilizzato per designare persone forestiere integrate in una comunità locale nella quale possedevano beni immobili e godevano di alcuni privilegi.³⁴ Il cognome Angelino, esistente anche nelle varianti Angelini e d'Angelino, risulta attestato nel XVI secolo in area romagnola, e in particolar modo a Cesena, con ser Marchionne di Angelino,³⁵ col cappuccino Paolo da Cesena al secolo Girolamo Angelino (1556-1638)³⁶ e col vescovo di Nepi-Sutri Pietro Antonio Angelini (?-1553),³⁷ ragion per cui si potrebbe ipotizzare una discendenza cesenate o almeno romagnola per il Nostro. All'area geografica sembrerebbe ben riconducibile anche il nome del pittore, Medoro, chiaramente tratto da uno dei personaggi del celebre poema cavalleresco *Orlando Furioso* composto da Ludovico Ariosto (1474-1533) e pubblicato per la prima volta a Ferrara nel 1516. Da ricalcolare, inoltre, l'anno di nascita dell'artista che la bibliografia generalmente ha collocato al 1567³⁸ ma che, a seguito di più recenti acquisizioni

30 Non appare chiaro da quale equivoco sia stata generata tale falsa notizia che ha forviato vari studiosi come R. Vargas Ugarte, *Vida de Santa Rosa de Santa María* (Lima: Tipografía Peruana, 1951), 46.

31 Mesa, Gisbert, *El pintor Angelino Medoro*, 23-24.

32 Lepri, Palesati, *Matteo da Leccia*, 166.

33 Arenado, *Nuevos datos*, 103; Chichizola Debernardi, *El manierismo*, 232.

34 T. Herzog, *Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el mundo hispánico*. In *"Cuadernos de Historia Moderna"*, X (2011), 27; M. Biersack, *Las prácticas de control sobre los extranjeros en el virreinato del Río de la Plata (1730-1809)*. In *"Revista de Indias"*, vol. 76, 268 (2016), 674.

35 L. Novelli, M. Massaccesi, *Ex voto del Santuario della Madonna del Monte di Cesena* (Cesena: Santa Maria del Monte, 1961), 101.

36 S. Nanni, *Paolo da Cesena, ad vocem*. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. LXXXI (Roma: Treccani, 2014).

37 G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, vol. 102 (Venezia: Tip. Emiliana, 1861), 359-360.

38 Tale data si ricavava dall'esame di ammissione dell'artista al *gremio de pintores*,

documentarie, pensiamo vada anticipata al 1560.³⁹

L'assenza di dati documentari e, soprattutto, di opere riferibili al periodo italiano, rendono alquanto difficoltoso il compito di orientarsi alla ricerca della specifica bottega in cui dovè formarsi il giovane Medoro Angelino. Dobbiamo, del resto, districarci all'interno del complesso contesto della Roma del secondo Cinquecento che Alessandro Zuccari ha efficacemente definito 'Babele pittorica',⁴⁰ in cui i numerosissimi pittori che si avvicendavano nei cantieri 'hanno trovato, incalzati dai ritmi dell'esecuzione, una lingua comune tesa all'universale' con la conseguenza che spesso le mani degli artefici si confondevano⁴¹ rendendo ardua, anche ai più esperti *connoisseurs*, l'identificazione della paternità di singoli brani e la formulazione di una definizione stilistica che vada al di là del generico gusto 'tardomanierista'. Nonostante ciò crediamo sia doveroso avanzare caute proposte di lettura che permettano di inquadrare, seppur dentro schemi dai confini molto labili, la personalità artistica di Medoro Angelino che, formatosi nella Roma degli anni Settanta e Ottanta del XVI secolo, presenta, a nostro parere, delle componenti di patetismo ed espressionismo e un *ductus* a tratti aspro e duro nel panneggiamento squadrato e spigoloso che rievocano alcune opere di Livio Agresti (1505 ca.-1579). Costui, formatosi a Forlì nell'*atelier* di Francesco Menzocchi (1502-1574), fu attivo a Roma in vari cantieri chiave come nel Gonfalone e nella Sala Regia⁴² ma attese anche commissioni per la

celebrato a Siviglia nel 1627, quando la commissione esaminatrice lo indica di più o meno 60 anni. Cfr. AHPS, Protocolos Notariales de Sevilla, notaio Pedro de Ayala, oficio 18, libro 3º, 1627, ff. 886-887. In realtà già Chichizola Debernardi, *El manierismo*, 126 avvertiva che, a causa della difficile lettura del documento originale, non era chiaro se l'età indicata fosse di *sesenta* o di *setenta* anni, riportando nella sua trascrizione del documento l'età di 70 anni. Cfr. *Ibid.*, 230-232.

39 In un processo inquisitoriale a cui fu sottoposto Medoro Angelino nel 1630 il pittore dichiarava di avere 70 anni di età. Cfr. García Sánchez, *Proceso inquisitorial*, 588, nota 22.

40 A. Zuccari, *I pittori di Sisto V* (Roma: F.lli Palombi, 1992), 100.

41 M. Moretti, *Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento*. In A. Zuccari (a cura di), *Scipione Pulzone e il suo tempo* (Roma: De Luca, 2015), 57.

42 M.S. Bolzoni, *Approfondimenti su Livio Agresti: la grafica, le committenze, la*

decorazione di alcune cappelle nella chiesa di S. Spirito in Sassia tra le cui opere andrà ricordato il *Compianto su Cristo morto* (1557), colla figura gigantesca e quasi deforme del Cristo,⁴³ che sin da primo acchito richiama l'omonima scena realizzata dall'Angelino per la cappella Mancipe della cattedrale di Tunja (Colombia).

In ugual modo, assonanze compositive e stilistiche, specie nella resa delle fisionomie e dei panneggiamenti, sono ravvisabili dall'esame di altre opere dell'Agresti come la *Circoncisione di Cristo* (1560) nel Museo Diocesano di Terni e la *Madonna col Bambino, San Giuseppe e donante* nella chiesa romana di S. Maria della Consolazione. Ma al di là della possibile influenza dell'Agresti, che va intesa come una semplice proposta di studio, l'Angelino dovè guardare alle opere dei grandi cantieri e attingere al gran campionario dell'arte romana della tarda-maniera frutto di una brillante sintesi di tendenze e suggestioni alla quale non furono sicuramente estranei Giovanni de' Vecchi, Cesare Nebbia, Raffaellino da Reggio e tanti altri, tra cui anche Domenico Carnevali (1524-1579) da Modena autore della tela della *Presentazione di Gesù al Tempio* (1576) della Galleria Estense di Modena caratterizzata da una baluginante scena notturna e da figure avviluppate in panneggi dalle pieghe taglienti e sottilmente lumeggiate,⁴⁴ molto simili a quelle dell'Angelino.

La marcata influenza degli Zuccari si percepisce, invece, nella *Flagellazione di Cristo* firmata dal Nostro nel 1586, ora in collezione privata a Malaga, che nella teatralità e nella drammaticità della scena manifesta il chiaro debito compositivo dalle *Flagellazioni di Cristo* realizzate rispettivamente da Taddeo Zuccari nella chiesa romana della Consolazione⁴⁵ e da Federico Zuccari nell'Oratorio del Gonfalone,

presenza in Umbria. In "Proporzioni", 9/10 (2008/2009), 71-89.

43 F. Spazzoli, *Livio Agresti. Attualità di un piccolo maestro*. In "Studi Romagnoli", 23 (1972), 73.

44 C. Strinati, *L'Oratorio del Gonfalone*. In A. Aletta (a cura di), *Conversazioni sotto la volta: la nuova volta della Cappella Sistina e il manierismo romano fino al 1550* (Roma: Sinnos, 1992), 77-78; A. Vannugli, *L'oratorio del Gonfalone*, 127.

45 A. Contreras-Guerrero, *Flagelación de Cristo*. In R. López Guzmán, A. Contreras-Guerrero (a cura di), *Desde América del Sur. Arte Virreinal en Andalucía* (Granada: Centro Damián Bayón, 2017), 71.



Figure 2: Medoro Angelino, Flagellazione di Cristo. Olio su tela. Malaga, collezione privata. Foto Clavijo García, *Pittura colonial*, 93.

così come il panneggiamento tagliente e sottilmente lumeggiato, le fisionomie, le proporzioni leggermente allungate - caratteristiche queste tutte assunte a cifra stilistica dell'Angelino - e l'utilizzo di una gamma cromatica con tinte irreali e brillanti che conferisce al dipinto un deciso tono tardomanierista; tali peculiarità hanno spinto Agustín Clavijo García, che rinvenne in collezione privata a Malaga una dimenticata seconda versione della *Flagellazione di Cristo* (fig. 2) ugualmente firmata e datata '*Meodoro Angelino lo pintó el año de 1586*', a ritenere che il pittore dové formarsi nella bottega degli Zuccari.⁴⁶ Da parte loro, José de Mesa e Teresa Gisbert hanno ventilato in Medoro, senza fornire alcun supporto stilistico o compositivo, l'influenza diretta del fiorentino Andrea del Minga (1540-1596);⁴⁷ a nostro parere, le generiche assonanze tra i due pittori devono rimontarsi alla semplice condivisione di modelli comuni, in particolar modo di matrice vasariana. Proprio da Giorgio Vasari, che come noto lavorò a lungo a Roma, vanno riconosciute possibili suggestioni soprattutto se confrontiamo, ancora una volta, il *Compianto sul Cristo morto* di Tunja col *Trasporto di Cristo al sepolcro* (1532) realizzato dall'aretino,⁴⁸ notando analogie compositive così come il ripetersi dei connotati dei personaggi e i panneggiamenti spigolosi.

I tempi e le circostanze che portarono Medoro Angelino a trasferirsi da Roma a Siviglia ci sono del tutto ignote, né sappiamo quanto tempo soggiornò nel capoluogo andaluso. Generalmente si ritiene che giunse nella *metrópoli hispalense* nel 1586, stesso anno della grande tela della *Flagellazione* già in collezione Tristán a Siviglia.⁴⁹

46 A. Clavijo García, *Pintura colonial en Málaga y su provincia*. In B. Torres Ramírez, J. Hernández Palomo (a cura di), *Andalucía y América en el siglo XVIII*, vol. 2 (Madrid: CSIC, 1985), 93. Una formazione nel circolo degli Zuccari è anche ipotizzata da J. Bernaldes Ballesteros, *Historia del arte hispanoamericano 2. Siglos XVI a XVIII* (Madrid: Alhambra, 1987), 217.

47 Gisbert Mesa, *El pintor Angelino Medoro*, 36.

48 C.B. Strehlke, *Descent from the Cross*. In J. Rishel, S. Stratton-Pruitt (a cura di), *The Arts in Latin America: 1492-1820* (Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2006), 417.

49 M. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956), 74-75.

La realizzazione di un'opera di così grandi dimensioni, comunque, lascerebbe immaginare che il giovane maestro fosse presente in città già da qualche tempo e che si fosse guadagnato una certa notorietà tra gli eruditi committenti sivigliani. Non è da escludere che l'Angelino possa aver seguito le orme di Matteo Pérez trasferendosi da Roma in Andalusia coll'obiettivo di proseguire il suo cammino verso l'America Meridionale attratto dalla possibilità di facili guadagni, in un contesto molto diverso da quello romano nel quale, come si è accennato, per l'accanita concorrenza di pittori, era davvero difficile emergere e fare carriera. Oppure, come proposto da Mesa e Gisbert, è da supporre che l'Angelino da Roma passò prima in Castiglia dove avrebbe sperato di ottenere incarichi nell'Escorial, sull'esempio del fiorentino Bartolomeo Carducci (1560-1608).⁵⁰ Medoro Angelino, dunque, dovè passare a Siviglia crediamo prima del 1586 anche se, probabilmente, non così prima da riuscire ad espletare il tempo necessario per il conseguimento della *naturaleza castellana* che era *conditio sine qua non* per l'ottenimento della licenza d'imbarco per l'America.⁵¹ Il nome del pittore, infatti, non compare nelle liste dei passeggeri in viaggio verso le Indie tra il 1586-1599,⁵² situazione che ci porta a considerare l'eventualità di un passaggio al Nuovo Mondo in clandestinità. Del resto è stato calcolato che i passeggeri registrati nell'Archivo de Indias di Siviglia corrispondano a solo $\frac{1}{5}$ del numero di viaggiatori che effettivamente passarono al Vicereame del Perù, e che gli italiani giunti in Perù tra il 1532 e il 1600 si debbano stimare tra i 1500 e i 2100

50 Mesa, *El pintor Angelino Medoro*, 24-25.

51 Filippo II che stabilì che per il passaggio alle Indie gli stranieri dovessero prima "naturalizzarsi" castigliani (A.B. Oropeza Chávez, *Regulación y práctica de la extranjería en el derecho indiano: de las Partidas a la Recopilación de 1860* (Tesi di dottorato) (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016), 202-212). Si comprende, in tal modo, che gli artisti italiani che volevano passare in Ispanoamerica erano di fatto obbligati a trascorrere del tempo nei territori della Corona di Castiglia per acquisire la *naturaleza* castellana che era uno *status* dalle caratteristiche molto fluide che non dipendeva tanto dal luogo di nascita quanto dall'adesione ad una classe di valori (es. appartenenza alla fede cattolica, conoscenza dell'idioma castigliano, buona condotta e reputazione, ecc.) (cfr. Herzog, *Naturales*, 21-32).

52 M.D.C. Galbis Díez (a cura di), *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. VII (Madrid: Ministerio de Cultura, 1986).

a fronte dei soli 300 regolarmente in possesso di licenza d'imbarco rilasciata dalla Casa de la Contratación.⁵³

Nel Vicereame del Perù Medoro Angelino era già presente nel 1587⁵⁴ rimanendovi fino al 1620⁵⁵ quando insieme alla sua famiglia compì il viaggio di ritorno a Siviglia dove continuò ad esercitare la professione pittorica fino alla morte che lo colse il 27 dicembre 1633.⁵⁶ Le ragioni che lo portarono, all'età di circa 60 anni, a compiere la faticosa traversata oceanica per il rientro in Europa ci sono sconosciute. Secondo Mesa e Gisbert in Perù il pittore sarebbe caduto in disgrazia economica dal momento che *'su arte, reflejo del manierismo, no encontraba ya eco en Lima donde empiezan a imponerse nuevas tendencias como el tenebrismo, precursor del barroco'*,⁵⁷ circostanze che lo avrebbero spinto a rientrare in Europa. Tale giudizio estremamente negativo rispecchia la scarsa considerazione critica goduta dall'Angelino da parte della storiografia del secondo Novecento che spesse volte lo ha liquidato per la presunta scarsa o minore qualità rispetto all'opera del Bitti.⁵⁸ A dispetto di tale recente valutazione negativa andrà osservato che l'Angelino fu sommamente stimato dai suoi contemporanei, ricevendo numerose commissioni oltre che la fiducia di tanti giovani locali che scelsero la bottega del pittore quale luogo per apprendere l'arte; l'impronta lasciata dall'Angelino nell'*arte virreinal*, in termini

53 A. Aimi, *Arqueólogos e intelectuales italianos en el Perú* (Lima: Instituto Italiano de Cultura de Lima, 2015), 14-15. Sulla diffusione della pratica dei viaggi in clandestinità si veda anche A. P. Jacobs, *Los movimientos migratorios entre Castilla e Hispanoamérica durante el reinado de Felipe III, 1598-1621* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995), 105-111.

54 Per una sintesi delle vicende del pittore tra Nuova Granada e Perù si veda almeno Mesa, Gisbert, *El pintor Angelino Medoro*, 25-36; R. Estabridis Cárdenas, *Influencia Italiana en la Pintura Virreinal*. In *Pintura en el Virreinato del Perú* (Lima: BCP, 1989), 145-158; A. Contreras-Guerrero, F. De Nicolò, *L'impronta italiana nell'arte neogranadina*. In A. Contreras-Guerrero, J. H. Borja (a cura di), *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada* (Siviglia: Universo Barroco Iberoamericano, 2021), 290-293.

55 García Sánchez, *Proceso inquisitorial*, 584-585, nota 4

56 Arenado, *Nuevos datos*, 111.

57 Mesa, *El pintor Angelino Medoro*, 35.

58 G. Kubler, M. Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800* (New York: Penguin Books, 1959), 322.

opere, seguaci ed influenze fu davvero considerevole e dovrà essere necessariamente rivalutata nell'ottica di una nuova critica che si liberi dei pregiudizi del passato emendando errate valutazioni e attribuzioni che ne avevano alterato la fisionomia.⁵⁹

Tornando alle motivazioni che spinsero Medoro Angelino a rientrare in Europa, oltre a ragioni di carattere personale quali il desiderio, del tutto umano, di tornare nella propria terra dove concludere la propria esistenza,⁶⁰ andranno considerate ragioni economiche, tuttavia non nell'ottica di Mesa e Gisbert che immaginano, senza alcuna prova, un Angelino povero e caduto in rovina bensì, al contrario, di un Angelino che in America aveva conseguito grandi guadagni e accumulato grandi ricchezze, raggiungendo lo scopo stesso per il quale da giovane adulto aveva lasciato l'Europa dirigendosi verso il Vicereame peruviano.⁶¹ Medoro Angelino, in definitiva, dové riuscire a compiere quello che era l'esplicito desiderio di Matteo Pérez da Lecce che, ricorda il biografo Giovanni Baglione, era partito per il Perù attratto dalla possibilità di rinvenire tesori e desideroso di rientrare a Roma quando avrebbe potuto dar sfoggio delle ricchezze accumulate.⁶²

Dopo queste precisazioni sulla figura di Medoro Angelino si tornerà al dipinto dello *Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio* del Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile. I confronti

59 Una sostanziale rivalutazione critica di Medoro Angelino è auspicata anche in C. Irwin, *Roma in Lima: Italian Renaissance Influence in Colonial Peruvian Painting* (Tesi di dottorato) (New York: City University of New York, 2014), 142-143.

60 Quest'ultimo, per esempio, fu il desiderio espresso da Bernardo Bitti che, dopo aver trascorso circa venticinque anni dipingendo per le chiese gesuitiche della Ande, chiedeva al Preposito dei Gesuiti di poter tornare in Italia prima di morire; petizione che il Generale Claudio Acquaviva declinò a causa dell'età ormai avanzata del coadiutore e la pericolosità della traversata. Cfr. A. de Egaña, E. Fernández (a cura di), *Monumenta Peruana (1600-1602)*, vol. 7 (Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1981), 175-176.

61 Già Arenado, *Nuevos datos*, 111 e Chichizola Debernardi, *El manierismo*, 129, pubblicando il testamento di Medoro e di sua moglie, avevano dimostrato e dichiarato che fosse infondato quanto creduto da Mesa e Gisbert circa la presunta morte in povertà del pittore.

62 G. Baglione. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642* (Roma: Andrea Fei, 1642), 33.



Figure 3: Medoro Angelino, *Immacolata Concezione*, 1618. Olio su tela, 236 x 186 cm. Lima, chiesa convento di S. Agustín. Foto ARCA.

possibili tra questa tela ed altre opere di Medoro Angelino sono numerosi. In particolar modo si coglie un significativo imparentamento coll'*Immacolata Concezione* firmata e datata 1618 del convento di S. Agustín di Lima,⁶³ (fig. 3) nelle figure angeliche, nelle fisionomie, nei colori, così come in uno degli attributi litanici che richiama la bramantesca costruzione circolare posta in prossimità del punto di fuga nel *Quinto Mistero Gaudioso*. Altri confronti si colgono tra il San Giuseppe con quello quasi identico della *Sacra Famiglia coi Santi Giovannino e Domenico* (1622) nel Museo de Bellas Artes di Siviglia,⁶⁴ tra il Padre Eterno col personaggio barbuto che compare all'estrema sinistra nella *Moltiplicazione dei pani* (1612) del monastero de las Descalzas de S. José a Lima.⁶⁵ Il cagnolino della parte inferiore della tela, invece, è confrontabile col disegno dei *Due cani* attribuito all'Angelino conservato nel Metropolitan Museum of Art di New York,⁶⁶ così come gli eleganti sandali di Gesù Bambino e San Giuseppe risultano perfettamente identici a quelli che calza la *Sibilla* della collezione di disegni dell'Album Alcubierre.⁶⁷

La costruzione prospettica colla pavimentazione a scacchiera e la quinta scenica colle colonne riprende, invece, la medesima soluzione che troviamo nelle due versioni della *Flagellazione di Cristo* a Malaga.

63 Wuffarden, *La impronta italianista*, 268. La tela dell'*Immacolata* vede al centro un'elegantissima Vergine attorniata da erculee figure di angioletti che ostentano i simboli delle virtù mariane declamate nelle litanie lauretane, secondo un'iconografia ampiamente diffusa a partire del secondo Cinquecento che si rifaceva ad un'incisione dell'*Immacolata* con gli attributi litanici contenuta nella riedizione romana delle *Rivelationes* (1556) di S. Brigida (cfr. M. Moretti, *La "Concezione" di Maria in Spagna: profili storici e iconografici*. In G. Morello, V. Francia, R. Fusco (a cura di), *Una Donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* (Milano: Motta, 2005), 81-83, fig. 3).

64 R. Ramos Sosa, *Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla*. In "Laboratorio de arte", 18 (2005), 185-190.

65 Wuffarden, *La impronta italianista*, 268-269.

66 B. Navarrete Prieto, *Angelino Medoro*. In B. Navarrete Prieto, G. Redín Michaus (a cura di), *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España* (Roma: De Luca, 2020), 146.

67 B. Navarrete Prieto, A. Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre: dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009), 307-308.

In linea generale affinità colla produzione di Angelino si riscontrano nella scelta dei colori brillanti, nel caratteristico panneggiamento spigoloso e nella decorazione dei vestiti bordati con motivi dorati; riteniamo che tutti gli elementi evidenziati possano sostenere la restituzione dello *Smarrimento e ritrovamento di Cristo nel Tempio* a Medoro Angelino, la cui traiettoria professionale rimase sostanzialmente fedele al gusto tardomanierista della sua formazione. Non è certamente lecito, in virtù di questa persistente adesione, sminuire la produzione artistica del Nostro colla spregiativa aggettivazione di "attardata", né è lecito dedurre da tale presunto 'attardamento' che Angelino '*se asfixió, artísticamente hablando, cuanto más tiempo quedó en tierras americanas*'.⁶⁸ A ben guardare, infatti, l'opera angeliniana risulta perfettamente in linea a quanto contemporaneamente si continuava a realizzare, almeno fino al quarto decennio del XVII secolo, nelle zone periferiche della Penisola italiana, come in Basilicata con Giovanni di Gregorio detto il Pietrafesa (1579 ca.-1653) o in Puglia col fiammingo Gaspar Hovic (1550 ca.-1627), colla conseguenza che occorrerà leggere tali produzioni nell'ottica della dicotomia centro-periferia marcata del differente orizzonte d'attesa della committenza e dei destinatari ultimi dell'opera, i fedeli, ai quali non interessava che un quadro o una statua fossero aggiornati alle novità artistiche delle capitali dell'arte, quanto che presentassero un alto 'indice di devozionalità', cioè la 'capacità di suscitare pietà, sentimenti, emozioni, aspettative miracolistiche'.⁶⁹

Ad ulteriore supporto dell'attribuzione a Medoro Angelino occorre sottolineare che la sua firma è già attestata a Santiago del Cile in due opere di pertinenza francescana - a conferma della stretta connessione del pittore coll'Ordine Serafico - inviate da Lima. Si tratta della *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Chiara* proveniente dal monastero delle Clarisse di Puente Alto⁷⁰ ed ora esposta

68 M. Soria, *Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628*. In "Saggi e memorie di storia dell'arte", 4 (1965), 129.

69 C. Gelao, *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*. In C. Gelao (a cura di), *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento* (Napoli: Electa, 1994), 43-48.

70 Cruz de Amenábar, *La pintura en Chile*, 177; I. Cruz de Amenábar, *Museo de Arte*



Figure 4: Medoro Angelino, *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Chiara*, 1602. Olio su tela, 203 x 141 cm. Santiago del Cile, Museo de Arte Colonial de San Francisco (già monastero delle Clarisse del Puente Alto). Foto © Museo de Arte Colonial de San Francisco.

nel Museo de Arte Colonial de San Francisco della capitale cilena e l'interessantissimo quanto poco noto dipinto esposto nella medesima istituzione museale coll'intitolazione *Sacra Famiglia con Santi*.⁷¹

La tela della *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco e Chiara* (fig. 4), firmata e datata 'Medorus Angel[inus]/Romanus, Faciebat 1602', è considerata la più antica del periodo viceregio conservata in Cile⁷² e mostra, dentro uno schema compositivo piramidale, la Vergine, vestita di una tunica rossa, simboleggiante l'umanità, e un mantello azzurro, che allude alla divinità, che reca sulle sue ginocchia il Figlio, mentre compaiono genuflessi ai due lati San Francesco d'Assisi e Santa Chiara, fondatori del Primo e del Second'Ordine Francescano. La 'sacra conversazione' che intrattengono i personaggi sembra alludere alla missione affidata da Cristo e dalla Vergine ai due santi e ai loro rispettivi Ordini. Il Bambino si rivolge con lo sguardo verso San Francesco affidandogli, con un tenero abbraccio, la missione salvifica; questi, vestito col povero saio di lana grezza, accoglie il mandato ricambiando lo sguardo in estatica contemplazione e mostrando già le stigmate sui palmi delle mani giunte in orazione. Anche la Madonna replica il gesto del Figlio rivolgendosi collo sguardo benigno e coll'abbraccio verso la santa. Nel dipinto il tema iconografico tipicamente rinascimentale della Sacra Conversazione è aggiornato secondo il controriformistico abbandono della scenografia architettonica o paesaggistica a favore di un'ambientazione tra banchi di nuvole color bigio che si dissolvono alle spalle della Vergine in un'intensa luce calda che invita l'osservatore a concentrarsi sul fulcro della composizione. Per quanto riguarda i confronti, essi risultano molteplici soprattutto con opere del periodo neogranadino dell'Angelino, come coll'*Incoronazione della Madonna del Rosario* nel Museo Colonial di Bogotá,⁷³ e con quelle coeve del convento dei Frati Minori Scalzi di Lima, come la *Madonna del*

Colonial San Francisco, Santiago de Chile (Santiago del Cile: Museo de Arte Colonial San Francisco, 2017), 28.

71 Cruz de Amenábar, *Arte y sociedad en Chile*, 276.

72 Cruz de Amenábar, *Museo de Arte Colonial*, 28; Mesa, Gisbert, *El Manierismo*, 98.

73 Vargas Murcia, *Del arte de pintores*, 68-69.

Rosario coi Santi Francesco e Lorenzo la cui attribuzione all'artista⁷⁴ va qui confermata. Lo stile radioso e delicato della tela cilena, infine, richiama, come osservato da Gauvin Alexander Bailey, quello di Bernardo Bitti, 'especially in the sharp folds of the drapery and the elegant, elongated figures'.⁷⁵ Stringenti affinità stilistiche e compositive tra i due pittori italiani, a ben guardare, si ritrovano anche tra la tela del *Quinto Mistero Gaudioso* che si è testé attribuita all'Angelino e la *Doppia Trinità* dipinta da Bitti per la chiesa della Compagnia di Huamanga (oggi Ayacucho, Perù) aprendo un filone di ricerca, tutto da approfondire, sui contatti tra i due artisti e alimentando il sospetto che opere tradizionalmente attribuite al coadiutore gesuita vadano in realtà restituite all'Angelino proprio in virtù di queste affinità.⁷⁶

Molto più complessa la lettura iconografica della tela solitamente denominata *Sacra Famiglia con Santi*, o più genericamente come *Sacra Conversazione*⁷⁷ (fig. 5), resa ancora più difficile dal cattivo stato di conservazione. Si tratta di un'opera di grandi dimensioni realizzata verosimilmente verso il primo lustro del XVII secolo, giustamente ricondotta all'Angelino da Cruz de Amenábar per evidenze

74 Mesa, *El pintor Angelino Medoro*, 33, fig. 16; Estabridis Cárdenas, *Influencia Italiana*, 152. Nel volume F. Sáiz Díez, *El Museo del Convento de los Descalzos* (Lima: Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú, 2002), 150, è indicata, invece, come opera limeña.

75 G.A. Bailey, *Creating a global artistic language in Late Renaissance Rome: artists in the service of the overseas missions, 1542-1621*. In P. Jones, T. Worcester (a cura di), *From Rome to Eternity. Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650* (Leiden: Brill, 2002), 244.

76 Il dubbio sorge, a parere di chi scrive, in particolar modo in riferimento alla *Madonna della Rosa* conservata nel Museo de los Descalzos di Lima tradizionalmente attribuita a Bernardo Bitti (cfr. Mesa, Gisbert, *El Manierismo*, 76) ma per la quale riteniamo vada valutata la possibilità di una restituzione al pennello di Medoro Angelino o alla sua bottega, sia per le evidenze stilistiche che permettono di associarla ad altre opere angeliniane come all'*Immacolata* del convento di S. Agustín, sia per ragioni di circostanza dato che risulta altamente improbabile che il gesuita Bitti possa aver realizzato una tela per un'altra famiglia religiosa, mentre sono ampiamente dimostrati gli stretti legami tra Angelino e l'Ordine Serafico.

77 Cruz de Amenábar, *Museo de Arte Colonial*, 28; Bailey, *Creating a global artistic language*, 244; Mesa, Gisbert, *El Manierismo*, 98.



Figure 5: Medoro Angelino (attr.), *Famiglia di Sant'Anna (Sacra Parentela)*, primo lustro del XVII secolo. Olio su tela, 330 x 260 cm. Santiago del Cile, Museo de Arte Colonial de San Francisco. Foto © Museo de Arte Colonial de San Francisco.

stilistiche,⁷⁸ che mostra una ‘*clásica agrupación de figuras*’⁷⁹ tra le quali gli studiosi hanno riconosciuto il gruppo centrale composto dalla Vergine e Sant’Anna che sostengono il Bambino Gesù. Più confusa è risultata l’identificazione degli altri personaggi tra cui le due donne indicate come ‘*matronas con varios niños*’ dei quali solo alcuni sono stati riconosciuti in San Simone, San Giuda e ‘*los dos Santos Juanes, el evangelista con la pluma y el Bautista con la concha*’.⁸⁰ Più di recente Suzanne Stratton-Pruitt ha citato il dipinto denominandolo *Antenati di Cristo* o *Sacra Parentela*⁸¹ riconoscendone, quindi, l’esatta iconografia, senza però soffermarsi nella descrizione dell’opera la cui originaria collocazione è sconosciuta.⁸²

Il tema della *Sacra Parentela*, anche detto della *Famiglia di Sant’Anna*, rimonta ad un’intricata spiegazione formulata dal benedettino Aimone di Auxerre (IX secolo)⁸³ colla quale si cercava di far conciliare le contrastanti affermazioni dei Vangeli canonici sui fratelli di Gesù che avevano costituito un grande problema interpretativo per i teologi da San Girolamo in poi.⁸⁴ Secondo la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (1228-1298), che riprendeva la spiegazione di Aimone, Sant’Anna si sposò tre volte con tre differenti mariti: Gioacchino, Cleofe e Salome. Da Gioacchino, Anna generò Maria, madre di Cristo e sposa di Giuseppe. Morto Gioacchino, Anna si sposò con Cleofe ed ebbe un’altra figlia che chiamò nuovamente Maria. Quest’ultima

78 Cruz de Amenábar, *Arte y sociedad en Chile*, 276. La studiosa avverte del rifacimento della parte inferiore della tela colla possibile scomparsa della firma originariamente apposta.

79 S. Villalobos, *Historia del pueblo chileno*, vol. 4 (Santiago del Cile: Editorial Universitaria, 1980), 403.

80 Mesa, *El Manierismo*, 98.

81 S. Stratton-Pruitt, *Painting in South America, Conquest to Independence: An Overview*. In S. Stratton-Pruitt, *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection* (Milano: Skira, 2006), 89.

82 Cruz de Amenábar, *Arte y sociedad en Chile*, 281 segnala che il quadro era presente nel convento francescano “*desde época inmemorial*”.

83 C. Lawless, *The Virgin’s grandmother: the unusual legend of St Ismeria*. In “*Journal of Medieval History*”, vol. 36, 4 (2010), 365.

84 J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell’arte* (Milano: Longanesi, 1983), 271.

successivamente sposò Alfeo e dal matrimonio ebbe quattro figli: Giacomo il Minore, Giuseppe il Giusto (detto Barsabba), Simone e Giuda. Morto Cleofe, Anna si sposò un'ultima volta con Salome generando un figlio che chiamò ancora Maria; questa terza Maria si sposò con Zebedeo e con lui diede alla luce Giacomo il Maggiore e Giovanni l'Evangelista.⁸⁵ In campo artistico il soggetto della *Famiglia di Sant'Anna* fu trattato con maggiore frequenza nell'Europa del Nord, soprattutto a partire dal 1406, anno della visione di Santa Coletta di Corbie monaca clarissa fondatrice del monastero di Gand,⁸⁶ fino al Concilio di Trento che bandì la tradizione agiografica.⁸⁷ Ad ogni modo, nonostante la censura del Concilio, è possibile individuare alcuni dipinti del XVII secolo che ripropongono ancora questa iconografia, come la tela dell'altare maggiore della chiesa di S. Anna a Gerace (Calabria), riconducibile ad un anonimo pittore siciliano e, per l'appunto, il quadro di Medoro Angelino in Santiago del Cile.⁸⁸

Testo agiografico alla mano, è possibile tornare ad osservare il quadro cileno e riconoscere i vari personaggi rappresentati: al centro della monumentale composizione, al di sopra di alcuni scalini, compare il Bambino Gesù in piedi tra la Madonna e Sant'Anna; a sinistra di Maria prende posto San Giuseppe, mentre a destra di Sant'Anna vanno riconosciuti i suoi tre mariti, San Gioacchino, Cleofe e Salome; nel

85 S. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, vol. 2 (Madrid: Alianza Forma, 1982), 566. Si veda anche H. Schenone, *Iconografia del arte colonial. Los Santos*, vol. 1 (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 129-130.

86 CB. Navarrete Prieto, *La Sagrada Parentela de Francisco de Herrera el Viejo en la Galeria española de Louis-Philippe*. In "Boletín Museo de Bellas Artes de Bilbao", 3 (2007), 75-100. Si guardi, per esempio, il dipinto della *Famiglia di Sant'Anna* (1585) realizzato dal fiammingo Maarten de Vos (1532-1603) ed ora nel Museo di Belle Arti di Gand.

87 C. Villaseñor Black, *St. Anne Imagery and Maternal Archetypes in Spain and Mexico*. In A. Greer, J. Bilinkoff (a cura di), *Colonial Saints. Discovering the holy in the Americas* (Londra-New York: Taylor & Francis Books, 2003), 8.

88 M.T. Sorrenti, *La famiglia di S. Anna ed i SS. Pietro, Nicola da Tolentino, S. Chiara d'Assisi e S. Agostino detto 'Gloria di S. Anna'*. In G. Leone (a cura di), *Iconografia di Chiara d'Assisi in Calabria. Celebrazioni per l'VII centenario della nascita della Santa* (Castrovillari: Il Coscile, 1994), 110. Si vedano anche i dipinti pubblicati in Navarrete Prieto, *La Sagrada Parentela*.

primo piano le due donne sono da riconoscere in Maria Cleofe, col marito Alfeo e i suoi quattro figli Giacomo il Minore, Giuseppe il Giusto, Simone e Giuda Taddeo, e Maria Salome col marito Zebedeo e i figli Giacomo il Maggiore, colla conchiglia,⁸⁹ e Giovanni l'Evangelista che reca in mano una penna. Dal punto di vista compositivo e stilistico è possibile notare che, 'despite the staircase that recedes according to proper rules of perspective, the figures are all brought forward to the picture plane, a characteristic of mannerism';⁹⁰ le medesime figure, avviluppate in panneggiamenti spigolosi, sono raggruppate nello spazio in una composizione sapientemente studiata,⁹¹ probabilmente anche mediante l'ausilio di modelli a stampa come l'incisione della *Sacra Parentela* di Lucas Cranach il Vecchio.⁹²

A conclusione di questo contributo che ha posto l'attenzione sulle tre opere di Medoro Angelino conservate a Santiago del Cile è necessario compiere alcune brevi considerazioni. Innanzitutto sul fatto che queste tele, databili ai primi anni del XVII secolo, non furono eseguite dal pittore direttamente in Cile ma furono spedite da Lima, circostanza che ci induce ad ipotizzare che anche le opere dell'Angelino presenti a Quito e a Potosì non furono eseguite sul posto, così come vorrebbero Mesa e Gisbert,⁹³ ma furono inviate rispettivamente da Bogotá e da Lima. In secondo luogo ci pare importante sottolineare che la ricezione da parte dell'Angelino di commissioni provenienti da città del Vicereame così distanti dalla sede della sua bottega va necessariamente spiegata, da una parte, colla notorietà e il prestigio goduto in vita dal pittore, dall'altra, colla probabile esistenza di una rete di comunicazione interna agli Ordini religiosi che 'sponsorizzavano' il maestro romano all'interno dei vari conventi della propria Provincia. Dati alla mano ciò sembra essere ipotizzabile in riferimento all'Ordine

89 La conchiglia che reca in mano il fanciullo è il tipico simbolo dei pellegrini diretti a Santiago di Compostela e quindi non va interpretato come un attributo che rimanda al Battesimo di Cristo come verrebbero Gisbert Mesa, *El Manierismo*, 98.

90 Stratton-Pruitt, *Painting in South America*, 89.

91 Cruz de Amenábar, *Arte y sociedad en Chile*, 276.

92 Bailey, *Creating a global artistic language*, 244.

93 Mesa, *El pintor Angelino Medoro*, 31, 35.

dei Predicatori e, soprattutto, all'Ordine Serafico che, nei suoi vari rami, fu il principale committente del pittore.⁹⁴ Le opere di Santiago del Cile, infine, manifestano la costante adesione agli stilemi del tardomanierismo romano, che vengono piegati alle necessità pietistiche e catechetiche del Concilio di Trento, nonché la buona qualità d'esecuzione che ci induce a credere che l'altalenante qualità imputata a Medoro Angelino⁹⁵ sia dovuta, spesse volte, ad attribuzioni, oggi non più condivisibili, che ne hanno alterato la fisionomia. Sicuramente da espungere dal catalogo del pittore romano sono, per esempio, le tele del *Cambio di nome di Santa Rosa e Morte di Santa Rosa* nel santuario di S. Rosa in Lima⁹⁶ che vanno postdate all'avanzato Seicento manifestano la dipendenza dai modi di Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), così come le tele della serie della *Passione di Cristo* delle porte del trittico della *Crocifissione* della portineria del convento di S. Francisco a Lima.⁹⁷ Sarà necessario tornare più diffusamente in altra sede sul tema delle attribuzioni, e più in generale sulla complessiva vicenda dell'Angelino, ma si auspica che questo articolo contribuisca ad avviare una necessaria riconsiderazione critica del pittore romano.

94 Andrà inoltre ricordato che una delle figlie di Medoro Angelino, Inés de la Concepción, divenne monaca clarissa. Cfr. Arenado, *Nuevos datos*, 108.

95 Estabridis Cárdenas, *Influencia Italiana*, 154.

96 Hampe Martínez, *Sobre la imagen de la muerte*, 79-81.

97 A. Castelli, *Angelino Medoro y el Tríptico de la Antepuerta de San Francisco*. In "Historia y Cultura", 21 (1991-1992), 293-304.