

UN POSIBLE SALÓN DEL TRONO DEL ARCHIDUQUE CARLOS DE AUSTRIA. LA VILLA DE ANTONIO PONTONS EN VALENCIA

PABLO GONZÁLEZ TORNEL
Universidad Jaume I de Castellón

RESUMEN: El presente artículo analiza la desaparecida villa del canónigo Pontons en Valencia. A través de sus dos componentes principales, el conjunto de esculturas de mármol de Carrara del jardín y la decoración de estuco de su salón principal, formula la hipótesis de que el palacio fuera usado por el Archiduque Carlos de Austria como salón del trono durante la Guerra de Sucesión a la Corona Española.

Palabras clave: Carlos VI, Guerra de Sucesión, estuco, Valencia.

ABSTRACT: The present article analyzes the missing villa of the canon Pontons in Valencia. Across its two principal components, the set of sculptures of Carrara marble of the garden and the decoration of stucco of the main lounge, the author proposes the hypothesis that the palace was used by the Archduke Carlos of Austria as room the throne during the war to the Spanish Succession.

Keywords: Carlos VI, Succession war, stucco, Valencia.

De entre las residencias suburbanas construidas en época barroca por las clases acomodadas en los alrededores de la ciudad de Valencia sin duda la más opulenta y cosmopolita era la erigida por el canónigo de la Catedral Antonio Pontons. La villa se encontraba situada en el lugar de Patraix, a las afueras de Valencia y junto al camino viejo de Torrente, en el área que actualmente corresponde al barrio de Patraix¹ y fue totalmente derribada en los inicios del

1. VV. AA.: *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana*, Tomo I: Valencia, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, 240-241.

siglo xx, pero se conservan testimonios que pueden permitir la reconstrucción de su primitiva riqueza. Se trataba, probablemente, de una edificación de tipo alquería vinculada estrechamente a un huerto-jardín que combinaba de forma ornamental las especies puramente decorativas con otras de tipo hortícola. El conjunto se caracterizaba por dos elementos de marcada personalidad: por una parte un conjunto mitológico de esculturas de mármol de Carrara en el jardín y por otro la decoración de estuco que revestía, al menos, el salón principal del palacio.²

ANTONIO PONTONS

Antonio Pontons (noticias entre 1683 y 1706) permuta en 1683 un beneficio en la parroquial de San Bartolomé por una canonjía en la Catedral.³ A partir de este momento aparece de forma activa en varias de las instituciones municipales valencianas vinculado con frecuencia a la República de Génova. La figura de Pontons no corresponde a la de un clérigo habitual sino a la de un verdadero aficionado a los temas artísticos con un gusto definido y cosmopolita, unas tendencias políticas claramente borbónicas y unos ingresos conspicuos que le permitieron vivir al nivel de la alta nobleza valenciana. Esto se desprende de algunos documentos relacionados con los últimos años de su vida como la requisación de sus bienes y posterior almoneda durante el dominio austriaco en Valencia y el testamento que redactó poco antes de su muerte en la villa de Rubielos Bajos, donde se había refugiado debido a sus simpatías borbónicas en la Guerra de Sucesión.

Por los protocolos notariales de José Fuentes se sabe que el veinticuatro de diciembre de mil setecientos cinco se encuentra todavía en Valencia ejerciendo las funciones de Canciller Real como subdelegado de Don Carlos Coloma, arcediano de Xàtiva.⁴ Su evidente vinculación a cargos públicos bajo gobierno borbónico provocará la huida del canónigo de Valencia y la requisación de sus pertenencias y así, el veinte de septiembre de 1706, en presencia del virrey Conde de Cardona, se procederá a la almoneda de los bienes que Pontons había abandonado en Valencia a su marcha.⁵

Los documentos anteriores, pero sobre todo el testamento y posterior inventario de sus bienes, perfilan la personalidad de Pontons. Ambos fueron redactados en Rubielos Bajos ante el notario Miguel Martínez Alarcón pero se

2. Un primer acercamiento a este tema fue presentado por el autor con el nombre «The baroque villa of the canon Antonio Pontons in Valencia» en el congreso internacional *The Baroque Villa. Suburban and country residences (1600-1800)*, celebrado en Varsovia del 18 al 20 de octubre de 2007 y publicado en Varsovia, 2009, 133-143.

3. ROQUE CHABÁS LLORENS: *Índice del Archivo de la Catedral de Valencia*, Valencia, 1997 (redactado entre 1893 y 1903).

4. ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL PATRIARCA DE VALENCIA (A.P.P.V.): protocolo 11711, 24 diciembre 1705. Notario: Gaspar Caudel y Sans.

5. A.P.P.V.: protocolo 11711. 20 septiembre 1706. Notario: Gaspar Caudel y Sans.

conserva copia en el fondo de Manaments y Empares del Archivo del Reino en Valencia. El testamento está fechado el diez de noviembre de mil setecientos seis⁶ y el canónigo moriría ocho días después. En él se estipula que el heredero universal de Antonio Pontons sea el cabildo de la Catedral de Valencia, pero del conjunto de la herencia se excluye una considerable cantidad de bienes destinados a la celebración de misas, a beneficencia y a particulares. Es de estos últimos bienes de los que se pueden inferir algunos datos. En primer lugar el canónigo poseía al menos tres viviendas (ya que no se conoce si en el conjunto legado al cabildo había bienes inmuebles), una cerca de la Puerta Nueva, otra en la parroquia de San Juan del Mercado y una casa con jardín en Patraix. Además de indicar una posición económica desahogada es interesante la cláusula testamentaria que atañe a la última de las casas en Patraix. Esta vivienda palaciega es legada a «los Serenísimos Señores Reyes Reinantes el Señor Felipe Quinto, y Señora Doña Luisa Gabriela de Saboya», lo que aclara las preferencias políticas de Pontons pero además confirma la consideración de la casa de Patraix como una vivienda digna de ser legada a los monarcas españoles.

La documentación referida deja clara la situación económica de Pontons, pero además interesa conocer las elecciones artísticas que este estatus le permitió realizar tanto por cuenta propia como de terceros. La documentación y la bibliografía existente lo vinculan directamente con Génova. En su propio testamento una de las primeras disposiciones establece la celebración de misas por Juan Bernardo Adorno, apellido genovés, pero las relaciones de Pontons con el ambiente ligur son muy anteriores.

En 1671 se firmaban las capitulaciones para la renovación del presbiterio de la Catedral. El principal contratante era el arquitecto Juan Pérez Castiel pero de las concordias y posteriores pagos se desprende la colaboración de muchos otros artífices.⁷ Uno de ellos es un pintor, Pablo Pontons, quien en 1679 realiza los dibujos que debían ser envidios a Génova para que el escultor Danielle Solaro los realizara en mármol. No hay constancia de la participación de Antonio Pontons, que cuatro años después sería nombrado canónigo de la catedral. Sin embargo, se sabe que Antonio Pontons era sobrino de Pablo y que en otras ocasiones conseguiría encargos artísticos para su tío por parte del cabildo,⁸ por lo que resulta posible conjeturar la presencia del canónigo en la decisión de introducir la participación de un escultor italiano para la realización de los relieves del presbiterio catedralicio. La importación de mármoles genoveses no es un caso aislado dentro de la historia del arte valenciano pero, en general, se trata de obras más o menos estandarizadas producidas por los

6. ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (A.R.V.): Manaments i Empares. 1707, libro 1, mano 6, folio 36.

7. SALVADOR ALDANA: «El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1967, 249-279, y 1968, 55-87.

8. VICENTE FERRÁN SALVADOR: «El pintor Pablo Pontons», en *Almanaque de las Provincias*, 1944, 417-425. En este artículo se hace referencia a documentación contenida en el Llibre de Obres del Archivo de la Catedral de Valencia (fol.88) en donde consta el encargo de repintar la galería de retratos de arzobispos valencianos a Pablo Pontons por mediación del canónigo Antonio Pontons.

talleres genoveses casi de forma seriada. La elección de Danielle Solaro para los relieves que decoran la cabecera de la Catedral Metropolitana implica un conocimiento más que superficial de la producción genovesa del siglo XVII y de las diferentes tendencias escultóricas del norte de Italia así como la elección de un modelo plenamente barroco de escultura. La presencia de Pontons, en este caso solamente intuida, posee respaldo documental en otra obra que años después protagonizará la Catedral de Valencia, la reforma de su fachada principal. Pontons aparece como uno de los encargados de la contrata de la nueva fábrica⁹ que supondrá de nuevo una apuesta por variantes artísticas diferentes de las vernáculas.

Cronológicamente las primeras noticias documentales que vinculan a Pontons con Génova se encuentran en los libros de provisiones y acuerdos de la Fábrica del Río. La Fábrica del Río era un organismo municipal encargado del cuidado y embellecimiento del cauce del río Turia así como de las reparaciones que seguían a las frecuentes avenidas. El canónigo Pontons aparece por primera vez como miembro de este organismo el veinte de septiembre de 1691¹⁰ coincidiendo con personajes destacados de la cultura valenciana del momento como los novatores Félix Falcó de Belaochaga y Tomás Guelda.¹¹

El veinte de septiembre de mil seiscientos noventa y uno se encargan a Antonio Pontons dos estatuas representando a Santo Tomás de Villanueva y San Luís Beltrán que el canónigo debía conseguir en Génova.¹² En la sesión del once de enero se fija el precio de las estatuas en setecientas libras, se define que tengan una altura de doce palmos, se cargan los fletes a la junta de fábrica y se da provisión a Pontons de doscientas noventa libras.¹³ Pontons solicitaría estas estatuas a Giacomo Antonio Ponsonelli, escultor genovés que se convertiría en su preferido y para quien conseguiría varios encargos en Valencia.

9. FERNANDO PINGARRÓN: *La frontera barroca de la Catedral de València*, Valencia, 1998, pp. 25-37.

10. ARCHIVO MUNICIPAL DE VALENCIA (A. M. V.): Llibre de provisions i acords de la fàbrica del riu (1682-1691). Signatura: LL. LL. 38. Fol. 84.

11. Los novatores son un grupo de entendidos en matemáticas que cobra fuerza en la Valencia de finales del siglo XVII. Su parecer es solicitado en numerosas ocasiones tanto ante problemas constructivos de índole técnica como acerca de cuestiones puramente artísticas. LÓPEZ PIÑERO, JOSE MARÍA: *La introducción de la ciencia moderna en España* Valencia, 1969, 137-144. Véase al respecto A. COTARELO VALLEDOR: «El padre José de Zaragoza y la Astronomía de su tiempo», *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*, Madrid, 1935, 65-223; V. PESET: «La Universidad de Valencia y la renovación científica española», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLII, 1966, 70-99; VÍCTOR NAVARRO BROTONS: «Noticia acerca de Antonio Bordázar y la creación de una Academia Matemática en Valencia», *I Congreso de Historia del País Valenciano*, Valencia, 1971, T. III, 589-595; VÍCTOR NAVARRO BROTONS: «Juan bautista Corachán y la enseñanza universitaria», *Estudios de Historia de Valencia*, 1978, 279-292.

12. A.M.V.: Llibre de provisions i acords de la fàbrica nova del riu (1682-1691). Signatura: LL. LL. 38. Fol. 84.

13. A.M.V.: Llibre de provisions i acords de la fabrica nova del riu (1692-1707). Signatura: LL. LL. 39. Fol. 1.



Fig. 1. Santo Tomás de Villanueva. Giacomo Antonio Ponsonelli.

La siguiente intervención de Antonio Pontons en cuestiones municipales que lo relaciona con la República de Génova se vincula con el proyecto de construcción de un muelle de piedra en el Grao de Valencia con el objeto de crear un puerto para la ciudad. De nuevo en este caso encontramos la presencia del círculo de los novatores valencianos¹⁴ algunos de los cuales ya habían coincidido con Pontons en las obras del río. De hecho, en la comisión inicial

14. Sobre el proyecto del puerto del Grao y la intervención de los matemáticos valencianos véanse los artículos: TELÉSFORO MARCIAL HERNÁNDEZ: «Los novatores ante la problemática portuaria de Valencia en el siglo XVII», en *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, Valencia, 1982, 353-374, y SALVADOR ALBIÑANA, Y TELÉSFORO MARCIAL HERNÁNDEZ: «Técnica e ilustración en Valencia: los proyectos portuarios», *Saitabi*, XXXIV, 1984, 125-151.

para la redacción del proyecto en 1676 se encuentran Tomás Guelda y Félix Falcó de Belaochaga junto a Evaristo Barberá, José Vicente del Olmo, el Conde de Alcudia y otros. Las dificultades hacen que los proyectos se sucedan, así como las consultas a eminentes matemáticos e ingenieros como Joan Aparisi y José Chafreón, pero ante los problemas surgidos se piensa en recurrir a un ingeniero genovés y la persona encargada de resolver el problema es Antonio Pontons. Pontons se halla en Génova y en la sesión del Consejo Municipal del cuatro de diciembre de mil seiscientos noventa y cinco se lee la carta que el canónigo envía desde la ciudad ligure en respuesta a la petición municipal.¹⁵ Pontons envía al ingeniero genovés Marco Corsiglia¹⁶ y, probablemente, vuelve junto a él a Valencia, pues el veinticuatro de marzo de mil seiscientos noventa y seis se registra el pago al canónigo de doscientas libras.¹⁷

Tras este viaje aún hay dos noticias más que vinculan al canónigo con Génova. Por una parte la monografía de Gil Gay sobre la parroquia de los Santos Juanes de Valencia,¹⁸ en la que se habla del púlpito que la junta de electos de la parroquia decidió encargar en 1700. Pontons proporcionó a la parroquia una obra de mármoles embutidos, de la que casi nada se conserva, de la mano de su escultor predilecto, Giacomo Antonio Ponsonelli, a quien Gil Gay registra el pago de la obra en 1702. Por otro lado, en los protocolos de Vicent Vázquez,¹⁹ consta que Antonio Prats encarga a Ponsonelli por mediación de Pontons un crucifijo para el convento de La Encarnación por el que se pagaría cien libras. Como puede verse la trayectoria de Antonio Pontons como entendido en cuestiones artísticas a lo largo de las últimas décadas del siglo xvii explica en gran medida la configuración de su villa de Patraix y en concreto las esculturas que ornaba el jardín.

LA VILLA Y LOS ARTISTAS

La descripción más minuciosa de las esculturas que ornaban el jardín de la villa de Antonio Pontons en Patraix se encuentra en un manuscrito de Fuster y Membrado que narra una visita al palacio.²⁰ En este texto se atribuye el conjunto de las esculturas a Giacomo Antonio Ponsonelli y el número de estatuas

15. A.M.V.: Manuals de Consells. Signatura: A-227. Fol. 293.

16. El nombre de este ingeniero es desconocido en la bibliografía italiana a pesar de que se han realizado investigaciones sobre el tema. Véase GIANFRANCO FAINA: *Ingegneria portuale genovese del Seicento*, Milán, 1969.

17. A.M.V.: Manuals de Consells. Signatura: A-227. Fol. 483. Este pago no tiene efecto y se registra otro por la misma cantidad en la sesión del diez de abril del mismo año.

18. JUAN GIL GAY: *Monografía histórico-descriptiva de la Real parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1909, 52-53.

19. VICENTE FERRÁN SALVADOR: «Un escultor barroco. Jacobo Ponzanelli», en *Almanaque de las provincias*, 1947, 585-590.

20. A.M.V.: Biblioteca Serrano Morales. Fuster y Membrado, *Sucesos memorables de Valencia, tomo I*, pag. 918.

es superior al que se conserva. En total se cuentan nueve esculturas mitológicas, Ceres, Flora, un viejo calentándose, Baco, Apolo, Diana, Venus, Neptuno y Tritón, dos perros y cuatro pirámides a modo de surtidores de fuente. Todo realizado en mármol a excepción de los perros que eran de piedra.



Fig. 2. Venus. Giacomo Antonio Ponsonelli.



Fig. 3. Tritón. Giacomo Antonio Ponsonelli.

Esta era la disposición original de las esculturas pero, ya a principios de siglo xx, y antes del derribo de la casa solariega, las esculturas que han llegado hasta nuestros días se encontraban en su ubicación actual.²¹ En la Glorieta Neptuno, en el Parterre la más grande de las esculturas, Tritón, y en los Jardines del Real las esculturas que el Barón de San Petrillo describe como «las cuatro estaciones» y que representan a Venus, Diana, Apolo y Plutón.²²

21. J. CARUANA: «Pontons», *Almanaque de las Provincias*, 1914, 177-185.

22. CRISTINA ALDANA NÁCHER: «Mecenazgo y mundo clásico: el ejemplo valenciano del canónigo Pontons», en *Actas del X Congreso del C.E.H.A. «Los clasicismos en el arte español»*, Valencia, 1994, 383-389.

Las preferencias de Pontons por la obra de Ponsonelli²³ son indicativas del gusto artístico cosmopolita del canónigo. De entre los escultores genoveses de los últimos años del siglo xvii la obra de Giacomo Antonio Ponsonelli, llena de referencias romanas y en concreto berninescas, aprehendidas de modo directo o a través de su maestro Filippo Parodi,²⁴ constituyen probablemente las muestras más refinadas del Barroco escultórico en Liguria. Ponsonelli es uno de los mejores exponentes, junto a Filippo Parodi y Danielle Solaro, de la renovación de la escultura genovesa en el último tercio del siglo xvii. Es en este momento cuando Génova desarrolla una verdadera cultura figurativa barroca nutrida de las experiencias romanas de décadas atrás mediante la presencia del escultor francés Pierre Puget y a través del viaje a Roma de algunos de los escultores genoveses más relevantes. Por estos medios y también en gran medida por la constante relación de escultores con pintores, los cuales trazaban frecuentemente dibujos e ideas para las creaciones escultóricas de los primeros, encontramos en las obras de Parodi, Ponsonelli y Solaro referencias a la obra de Bernini y a la de los escultores romanos de la segunda generación como Raggi, Ferrata, Guidi y Caffà.²⁵

Para la exportación,²⁶ aparte de las obras realizadas para la ciudad de Valencia, Ponsonelli envió a Cádiz el portal del Palacio de las Cadenas y pro-

23. Giacomo Antonio Ponsonelli (1654-1735) se muestra como uno de los mejores intérpretes del barroco en la ciudad de Génova con frecuentes intervenciones en el medio arquitectónico, bien sea a través de la realización de máquinas de altar como la del mayor de la iglesia de Santa Marta en la capital ligur, reelaboración de ideas berninescas sobre el uso escenográfico de la luz natural dirigida, o mediante la decoración integral, recurriendo fundamentalmente al estuco, de interiores eclesiásticos, como en el caso de la destruida capilla del Crucifijo en la iglesia de la Santísima Annunziata, también en Génova. Las formas de éste se vinculan estrechamente a las de su maestro Filippo Parodi, con quien colaboraría como miembro de su taller en los trabajos de Parodi en el Véneto: en el sepulcro de Francesco Morosini en Venecia y en la capilla de San Antonio en Padua; a estas anteceden la realización del busto del cardenal Stefano Durazzo en el convento de San Vincenzo de' Paoli, las imágenes de Santa Marta y San Juan de la Cruz en la capilla del Carmine de la iglesia genovesa de San Carlo y el sepulcro de Stefano Spinola en la catedral de Savona. Entre las obras que de su mano se conservan destacan las esculturas de a Virgen y el Papa Pío V en la iglesia dominica de Taggia, la Virgen de la Misericordia en la Annunziata de Portoria, el retrato de Marcantonio Grillo en el Albergo dei Poveri, el ángel sobre la fuente del santuario de la Misericordia en Savona, la Inmaculada en la iglesia de Nuestra Señora de la Concordia en Albisola Marina, las esculturas de la Puridad y la Mansedumbre sobre el altar mayor de San Felipe Neri en Génova, el retrato de Lavinia Centurione Grimaldi en el Albergo dei Poveri, el bajorrelieve con la Virgen de la Misericordia en Via Scurreria. FAUSTA FRANCHINI GUELF: «Giacomo Antonio Ponsonelli architetto decoratore», en *Studi in memoria de Teofilo Ossian De Negri*, Génova, 1986, 129-141; FAUSTA FRANCHINI GUELF: «Documenti per la scultura genovese del Settecento», *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, XXIX, 1, 1989, 425-446; y FAUSTA FRANCHINI GUELF: «Altari genovesi del Settecento», *Antichità Viva*, XXV, 4, 1986, 33-40.

24. VENANZIO BELLONI, *La grande scultura in marmo a Genova secoli XVII e XVIII*, Génova, 1988, 198-211.

25. FAUSTA FRANCHINI GUELF, «Appunti su alcuni problemi della cultura figurativa a Genova alla fine del Seicento», *Pantheon*, XXIII, 4, 1975, 318-327.

26. El recurso a la República de Génova como fuente de mármoles de calidad se encuentra ampliamente documentado. Los encargos de esculturas genovesas fueron abundantes durante toda la Edad Moderna, por parte de los genoveses residentes en España pero sobre todo por parte de españoles. En estos encargos se pone de manifiesto la importancia de la figura del intermediario ya que éste hace de nexo entre escultor y cliente definiendo en muchos casos las características formales de la escultura. Véanse PIERO BOCCARDO: «Produzione e scambio in un emporio internazionale», en *La scultura a Genova e in Liguria. T. II. Dal Seicento al primo Novecento*, Génova, 1988, 166-175 y FAUSTA FRANCHINI GUELF: «La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione», en *Genova e la Spagna*, (a cura di PIERO BOCCARDO, JOSÉ LUIS COLOMER Y CLARÍO DI FABIO), Génova, 2002, 241-260.

bablemente también el del Almirante, el grupo de esculturas para el palacio Liechtenstein de Viena del que sobreviven una Diana en el Louvre y un Marte en la colección Liechtenstein de Vaduz y la Virgen con el Niño en la iglesia de la Inmaculada Concepción de Santa Cruz de Tenerife, así como los desaparecidos ocho Apóstoles para Nuestra Señora del Loreto en Lisboa, doce bustos para el Palacio Real de Madrid, catorce bajorrelieves y un Crucifijo para la destruida iglesia de los capuchinos de Cádiz, hoy en la iglesia de San Antonio,²⁷ el Santo Domingo del retablo mayor de la iglesia de los dominicos de Cádiz²⁸ y, probablemente, ocho estatuas de santos para la capilla de Pedro Cayetano Fernández del Campo en Mejorada del Campo.²⁹

Por lo que respecta al salón principal del palacio de Patraix, las descripciones de principios de siglo³⁰ y la documentación fotográfica que se conserva³¹ muestran un amplio salón de planta cuadrangular con varios accesos suntuosamente decorado con estuco lúcido que originalmente alternaba los colores blanco mármoleo y dorado con medallones pintados al fresco. La decoración en estuco es de un estilo completamente ajeno al tratamiento que de esta materia se había hecho en Valencia anteriormente³² y Orellana la atribuye a la mano del cremonés Giovanni Giacomo Bertesi, mientras que las pinturas se atribuyen a Juan Bautista Bayuco en anotación manuscrita que corrige su adscripción a Antonio Palomino.³³

En la descripción ofrecida por Caruana del rico salón de representación de la villa de Pontons, visitada por él en 1914, se enumeran, en el centro de los frontones de las sobrepuestas, los retratos de Jaime I, Fernando V, Carlos I, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II, destacando la calidad del último de ellos. En un registro inferior, y dentro de óvalos de estuco que penden ilusoriamente del friso mediante cordones, se sitúan retratos de personajes militares con cartelas identificativas algunas de las cuales eran visibles aún en el momento de la visita. Se distinguían entonces un Maestre de la orden de Montesa, un virrey de Méjico, don Carlos Coloma, capitán general, un caballero de la orden de Santiago, el Gran Maestre de Malta Ramón de Perellós, Don Baltasar Marrares y Vich, caballero de la orden de Malta, y un miembro de la familia Carroz además de varios de identidad desconocida.

27. FAUSTA FRANCHINI GUELF: «Giacomo Antonio Ponsonelli» (ficha), en *La scultura a Genova e in Liguria. T. II. Dal Seicento al primo Novecento*, Génova, 1988, 279-280.

28. FAUSTA FRANCHINI GUELF: «La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione», 241-260.

29. MARGARITA ESTELLA: «El mecenazgo de los marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados», *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, 469-503.

30. CARUANA, «Pontons», 177-185.

31. EDUARDO BUIL: «Estampas valencianas: Pontons», *Valencia Atracción*, 109, 1935, 136-137.

32. Véase PABLO GONZÁLEZ TORNEL: «Barroquizar la arquitectura. Intervenciones de signo barroco en construcciones eclesíásticas medievales de la ciudad de Valencia», en *Historia de la Ciudad. V. Tradición y progreso*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2008, 131-152.

33. MARCOS ANTONIO DE ORELLANA: *Biografía pictórica valentina*, Valencia, finales del siglo XVIII, edición de Xavier de Salas, Madrid, 1930, 214-215.

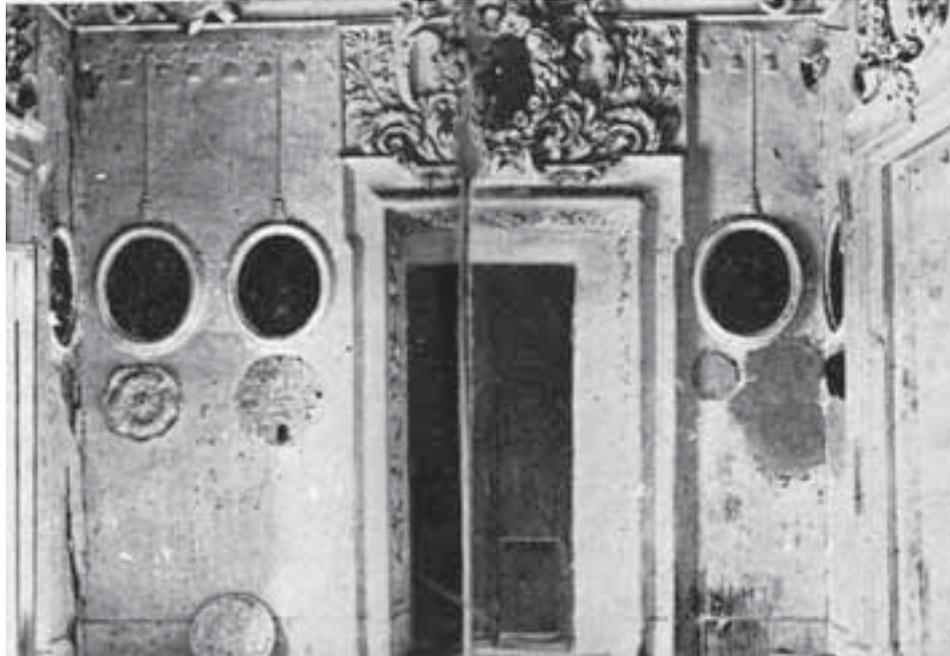


Fig. 4. Salón principal de la Villa de Antonio Pontons. EDUARDO BUIL, «Estampas valencianas: Pontons», en *Valencia Atracción*, 109, 1935, pp. 136-137.

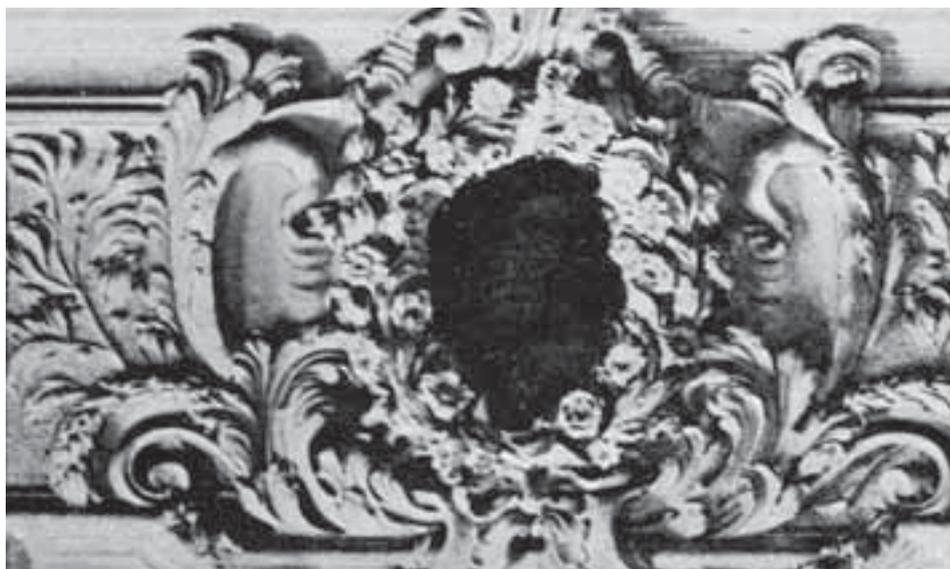


Fig. 5. Salón principal de la Villa de Antonio Pontons. EDUARDO BUIL, «Estampas valencianas: Pontons», en *Valencia Atracción*, 109, 1935, pp. 136-137.

En la cabecera del salón se situaba un amplio dosel de estuco rematado por la corona real cobijando los escudos de Valencia, Aragón, Jerusalén, Sicilia y otros emblemas de la dinastía austriaca. A los lados del dosel las representaciones de los pendones de la ciudad y, a modo de orla, trofeos militares. Toda la composición estaba centrada por un óvalo picado destinado a recibir la efigie del reinante en el momento de la realización del conjunto, que debió corresponder a la imagen del Archiduque Carlos de Austria o de Felipe V, los dos contendientes en la Guerra de Sucesión a la Corona Española. En esta zona sitúa Caruana una cartela con la fecha 1697, escrito que supone una falsificación sobre la original de 1706.

La decoración estucada en el salón principal del Huerto de Pontons corresponde a las formas de la escuela lombarda de estucadores que, debido al manejo de este material, habían extendido en gran parte de Europa unos estilos muy definidos basados en la capacidad del estuco para la imitación naturalista de todo tipo de materiales desde textiles a flores y frutos, pasando por la escultura exenta.³⁴

El tratamiento del estuco por parte de los artífices de la escuela lombarda en el siglo xvii es muy característico. Los estucadores de la zona de los lagos trabajan el dúctil material dotándolo de una entidad inusitada. La aparición de un artesanado de gran calidad dedicado al trabajo del yeso y la escayola se vincula a una geografía pobre caracterizada por poblaciones de pequeñas dimensiones y con templos parroquiales de escasa entidad, tanto técnica como materialmente. En estos casos el estuco constituye un medio eficaz para enriquecer los interiores eclesiásticos. El protagonismo que adquieren estos revestimientos sólo posee significación por la carencia de otros medios para ennoblecer el espacio. Esto llevará a que elementos del mobiliario eclesiástico como la escultura en materiales nobles, que en otros ámbitos tiene amplia representación dentro de la iglesia, sea aquí suplantada por creaciones en es-

34. Fundamental en esta construcción historiográfica es la publicación de las actas del congreso *Arte e artisti dei Laghi Lombardi*, Como, 1959-1964. Véanse también al respecto ENRICO MORPURGO: *L'opera del genio italiano all'estero. Gli artisti in Austria*, volume II: *Il secolo XVII*, Roma, 1962; FRANCO CAVAROCCHI: *Arte e artisti della Valle Intelvi con note storiche-geografiche*, Como, 1992; LUIGI BRENTANI: *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, Como, 1937-1963; SIMONETTA COPPA: *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Settecento*, Bérgamo, 1994; SANTINO LANGÉ, Y GIUSEPPE PACCIAROTTI: *Barocco Alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*, Milán, 1994. Si bien es cierto que salvo casos puntuales la tendencia mantenida en estas publicaciones es la visión de conjunto sin matizaciones individuales, también lo es que siguen siendo fundamentales para aproximarse al conocimiento de muchos arquitectos, escultores y estucadores de la zona de los lagos. Para una visión general de la magnitud de la dispersión geográfica de los estucadores lombardos durante la Edad Moderna véase GEOFREY BEARD: *Stuck, die Entwicklung plastischer Dekoration, deutsche Übersetzung*, Herrsching, 1983. Una visión más actualizada que revisa el mito de los «magistri comacini» y hace especial hincapié en la ciudad de Génova como foco receptor de las corrientes migratorias en las actas del congreso *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, Milán, 1996. En cuanto al conocimiento de las novedades romanas en el siglo xvii, si bien en muchos casos se trataba de conocimientos de segunda o tercera mano, gran cantidad de artistas lombardos pasaron temporadas en la capital papal. Véase para ello A. BERTOLOTTI: *Artisti lombardi a Roma nei secoli xv, xvi, xvii*, volume II: secolo xvii, Milán, 1881 (edición en Sala Bolognese, 1985).

tuco. El punto de partida son las pautas decorativas tardomanieristas, pero conforme avanza el siglo la decoración adherida al muro irá enriqueciéndose con columnas salomónicas, esculturas de bulto que invaden la nave o imitaciones textiles.³⁵ Todo ello bajo el denominador común de una misma materia que unifica la decoración de un espacio y que permite la imitación de todos los demás materiales.³⁶

El estuco, tal y como es aplicado por muchos de los estucadores de origen lombardo de la segunda mitad del siglo XVII, exige una serie de conocimientos técnicos que permitan la realización de todos los elementos que componen el aparato ornamental de un espacio. Por una parte exige el dominio del dibujo por parte del artista, ya que muchos de los diseños plasmados en las paredes de un templo o un palacio mediante estuco han de realizarse mediante moldes que deben ser previamente diseñados sobre papel. Los elementos de poco relieve de los revestimientos suelen aplicarse mediante placas trabadas a la pared que se realizan de forma seriada mediante el uso de moldes. También, y sobre todo en los casos en los que el carácter de los motivos ornamentales son muy variados y estos tienen un considerable relieve, se recurre al trabajo de ornamentación ejecutado directamente en la obra.³⁷ El acabado de los estucos puede ser muy variado, siendo frecuente la aplicación de color. Sin embargo, muchos de los realizados por estucadores del área lombarda suelen dejarse con una terminación en blanco a la que se añaden toques de dorado en algunas partes.

Dentro del fenómeno migratorio de los estucadores lombardos en época barroca encontramos en la ciudad de Valencia varias obras realizadas en el cambio de los siglos XVII a XVIII que tradicionalmente se atribuían a la presencia en la ciudad de Giacomo Bertesi y Antonio Aliprandi. En la actualidad, y debido a recientes estudios,³⁸ se sabe que los revestimientos de estuco rea-

35. Esta tendencia ha sido destacada en varios templos del área de los lagos por LUIGI SIMONA en dos textos, *L'arte dello stucco nel Cantone Ticino. Il Sopraceneri*, Bellinzona, 1938, y *L'arte dello stucco nel Cantone Ticino. Parte II. Il Sottoceneri*, Bellinzona, 1949, mediante el estudio de la obra de varias familias de estucadores de los siglos XVII y XVIII.

36. Sobre la imitación de mármoles y jaspes mediante el estuco véanse IGNAZIO VIGNONI: «La scagliola», *Arte Lombarda*, 11/2, 1966, 225-230, y ANNA MARIA MASSINELLI: *Scagliola, L'arte della pietra di luna*, Roma, 1997. En ámbito germánico sobre los aspectos técnicos y métodos de realización destacan PETER VIERL: *Der Stuck. Aufbau und Werdegang erläutert am Beispiel der Neuen Residenz Bamberg*, Múnich, 1969; MANFRED KOLLER, HUBERT PASCHINGER, HELMUT RICHARD, «Historische Stuckarbeiten in Österreich-Technik, Färbelung, Erhaltungsmaßnahmen», *Restauratorenblätter*, 9, 1987-88, 162-171; PAUL ALLARD: *Stilkunde für Stukkateure*, Köln, 1994. Dentro del ámbito hispano un hito inicial lo constituye el tratado de RAMÓN PASCUAL DÍEZ: *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad*, Madrid, 1785 (edición del Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1988), pero técnicamente los estudios más minuciosos sobre técnicas y materiales son IGNACIO GÁRATE ROJAS: *Artes de la cal*, Alcalá de Henares, 1997, VV. AA.: *Guía práctica de la cal y el estuco*, León, 1998, y IGNACIO GÁRATE ROJAS: *Artes de los yesos*, Madrid, 1999.

37. KARL LADE, Y ADOLF WINKLER: *Yesería y estuco*, Barcelona, 1960. 211-214, y 215-268.

38. Véanse en concreto PABLO GONZÁLEZ TORNEL: «Antonio Aliprandi. Un estucador lombardo en la Valencia del 1700», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 15, 2002, 127-145, PABLO GONZÁLEZ TORNEL: *1700, Artistas italianizantes en Valencia*, Valencia, 2005, y PABLO GONZÁLEZ TORNEL: *Arte y Arquitectura en la Valencia de 1700*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 2005.

lizados en Valencia durante estos años con un signo marcadamente italiano pertenecen a la mano de Antonio Aliprandi, por lo que los estucos de la villa de Pontons en Patraix deberían incluirse dentro de su obra.

Antonio Aliprandi (1654-1718) nace en 1654 en la ciudad de Laino,³⁹ pequeña población en el norte de Lombardía. Hermano de otros dos artistas, Lorenzo, también estucador, y Giovanni Battista, arquitecto, poco se conoce de sus años de formación en Laino, aunque las relaciones familiares hacen presumir una vinculación inicial al taller del también estucador Giovanni Battista Barberini. Su hermano Lorenzo casó con la hija de Barberini, Lucia, y algunos autores han sugerido la posible relación entre la presencia esporádica de éste en territorio austriaco con el asentamiento de Lorenzo Aliprandi en Viena.⁴⁰ Barberini en torno a 1669 decora el interior de la Servitenkirche de Viena⁴¹ y, entre 1680 y 1682, junto a Giovanni Battista Colomba, realiza el altar mayor de la Catedral antigua de Linz y el revestimiento de estuco de la iglesia abacial de Kremsmünster.⁴²

La aparición de Antonio Aliprandi en Viena se relaciona probablemente con alguno de los viajes de Barberini a Austria o con la presencia segura de Lorenzo Aliprandi en la capital austriaca. Lorenzo aparece documentado entre los estucadores al servicio del emperador Leopoldo en Viena ya en el año 1681⁴³ junto a un tercer hermano, Christoph, del que no se conocen más datos. En torno a 1680 se atribuye a Antonio Aliprandi la decoración de la capilla de San Florián en el castillo de Ottenstein,⁴⁴ y a este primer momento de actividad se ha adjudicado la decoración en estuco de dos salas de la casa abadía de Altpölla.⁴⁵ En 1689 aparece documentado en el castillo de Sparbach y en 1695 en el castillo de Gaaden.⁴⁶ A partir de 1689 comienza la actividad de Antonio Aliprandi en el monasterio cisterciense de Heiligenkreuz⁴⁷ donde trabajará durante varios años dentro de un programa renovador que afectará a casi todas las dependencias conventuales y que vinculan este cenobio a la corona impe-

39. LEOPOLD SAILER: *Die Stukkateure*, Viena, 1943.

40. FRANCO CAVAROCCHI, *Arte e artisti della Valle Intelvi*, 129.

41. KARL LECHNER, *Kirche und Kloster der Serviten in der Rossau in Geschichte und Kunst*, Horn, 1970.

42. LEONORE PÜHRINGER-ZWANOWETZ: «Die Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster», *Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs*, 12, 1977, 189-241.

43. WALTER PILLICH: «Kunstregesten aus den Hofparteiprotokollen des Obersthofmeisteramtes von 1638-1780. Teil I.», *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 12, 1959, 448-478.

44. MARTINA HUGL: *Entwicklung und Motivik der Stuckdekoration von 1660-1725 in Niederösterreich – am Beispiel der Stuckateurfamilien Aliprandi und Piazzol*, tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Viena, 1991.

45. FRIEDRICH POLLERROSS: *Geschichte der Pfarre Altpölla*, Altpölla, 1982.

46. LEOPOLD SAILER, *Die Stukkateure*, p. 64.

47. En la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII los monasterios austriacos experimentan una auténtica fiebre renovadora de su decoración. Casos similares al de Heiligenkreuz véanse en VV. AA.: *Die Abteikirche zu Seitenstetten in Niederösterreich. 1116-1916*, Viena, 1916; WALTER LUGER: «Der Stuckmeister der Lambacher Stiftskirche», *Christliche Kunstblätter*, 92, 1954, 14-16; JAKOB WERNER: «Barocker Stuckdekor und seine Meister in Stift Altenburg», en RALPH ANDRASCHKE-HOLZER: *Benediktinerstift Altenburg. 1144-1994*, St. Ottilien, 1994, 293-328; VV. AA., *Zisterzienserstift Schlierbach*, Salzburgo, 1998.

rial austriaca.⁴⁸ En 1699 se documenta la última obra de Antonio Aliprandi en Austria antes de su partida hacia España. Se trata de unos pagos por obras en la sede del antiguo Ayuntamiento de Viena a Antonio Aliprandi y Johann Baptist Rueber, ambos estucadores.⁴⁹



Fig. 6. Servitenkirche (Viena). Giovanni Battista Barberini.

48. DAVID KLEM: *Ausstattungsprogramme in Zisterzienserkirchen Süddeutschlands und Österreichs von 1620 bis 1720*, Frankfurt, 1997, 185-219. Todos ellos cenobios con intensa actividad de estucadores en la segunda mitad del siglo XVII.

49. ARCHIV DER STADT WIEN, Unterkammeramtsrechnung, 1699/50.



Fig. 7. Altar mayor de la Catedral de Linz. Giovanni Battista Barberini y Giovanni Battista Colomba.

Aproximadamente en torno a 1700 Antonio Aliprandi aparece en la ciudad de Valencia, permaneciendo en tierras hispanas al menos hasta 1705. Durante estos años se conoce su participación en el revoque del templo de los Santos Juanes,⁵⁰ en la capilla de San Pedro en la Catedral de Valencia, en la capilla de la Purísima en la desaparecida iglesia de los Jesuitas⁵¹ y en el templo del convento de la Virgen del Milagro en Cocentaina.⁵² La única obra conocida realizada

50. GIL GAY, JUAN, *Monografía histórico-descriptiva*. Sobre el templo destacamos la siguiente bibliografía: JOAQUÍN BÉRCHEZ GÓMEZ: «Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1982, 48-53, que comenta algunos aspectos de la reforma exterior del templo que resultan innovadores para la Valencia de finales del XVII; M. GALARZA TORTAJADA: El templo de los Santos Juanes de Valencia, Valencia, 1990; MARIA JOSÉ LÓPEZ AZORÍN: «Algunos documentos sobre la reforma barroca del templo de los Santos Juanes», *Archivo de Arte valenciano*, 1994, 69-75, que permite conocer el nombre de muchos de los artífices materiales de dicha reforma; JUAN J. GAVARA PRIOR: «Iglesia parroquial de los Santos Juanes (Valencia)», en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. T. X: Valencia. Arquitectura Religiosa*, Valencia, 1995, 76-89, donde se recoge toda la información sobre el templo y se analizan datos tan interesantes como los componentes de la junta de electos de la parroquia, fundamental a la hora de explicar ciertas opciones artísticas; DAVID VILAPLANA: *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1996, estudio pormenorizado de la obra y sus bienes muebles; VV. AA.: *Visión cultural del templo de los Santos Juanes de Valencia*, Zaragoza, 1998, en el que se tratan temas tan diversos como la música o la iconografía en esta iglesia; SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ, Y MARIA REYES ZARRANZ DOMÉNECH: *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*, Valencia, 2000, 2ª edición, libro centrado en las interpretaciones iconográficas de los programas pictórico y escultórico de la iglesia.

51. PABLO GONZÁLEZ TORNEL, «Antonio Aliprandi», 127-145.

52. AGUSTÍN ARQUÉS JOVER: *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*, siglo XVIII, (edición a cargo de Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola), Alcoy, 1982, 90-91 y AGUSTÍN ARQUÉS JOVER: *Breve historia de Nuestra Señora del Milagro de Cocentayna*, Madrid, 1805 (reeditado en Madrid, 1975).

por Aliprandi tras su estancia en Valencia es la decoración de la Sacristía del monasterio de Heiligenkreuz en 1708.⁵³



Fig. 8. Parroquia de San Pedro en la Catedral de Valencia. Antonio Aliprandi.

53. MARTINA HUGL, *Entwicklung und Motive der Stuckdekoration*, 89-94. Véase sobre la iconografía GEORG LANZ: «Die Restauration der Sacristei des Stiftes Heiligenkreuz», *Monatsblatt des Alterthums-Vereines zu Wien*, año 5, 6, junio 1897, 109-112.



Fig. 9. Parroquia de San Pedro en la Catedral de Valencia. Antonio Aliprandi.



Fig. 10. Templo del Milagro de Cocentaina. Antonio Aliprandi.

El del salón de la villa de Pontons se trata sin duda de uno de los interiores más escenográficos de los realizados por Aliprandi y en él se combinan elementos de talla naturalista como los ya empleados en San Juan del Mercado o en la parroquia de San Pedro, con otros directamente tomados de su maestro Giovanni Battista Barberini. Así ocurre con los motivos decorativos de la cabecera del salón como los trofeos militares a la romana utilizados por Barberini en la Servitenkirche de Viena o el monumental dosel empleado en el altar mayor de la Catedral de Linz.

CONCLUSIONES

Como se ha expuesto, la villa de Antonio Pontons contaba con un jardín decorado con estatuas de mármol de uno de los escultores italianos de mayor renombre internacional en torno a 1700, Giacomo Antonio Ponsonelli. La relación de Pontons con el escultor genovés aparece refrendada por la documentación y existe constancia de la presencia del mismo Pontons en Génova en varias ocasiones. Es por ello que el conjunto de esculturas mitológicas enlaza perfectamente con la trayectoria del canónigo como aficionado al arte y conocedor de las tendencias contemporáneas de la escultura italiana. No ocurre lo mismo con el salón principal de la misma casa solariega en la que se encontraban las esculturas. A pesar de la posibilidad de que fuera Antonio Pontons el que encargara a Aliprandi la decoración del salón principal de su palacio, la iconografía plasmada en el revestimiento de estuco y los medallones pictóricos resulta insólita para el ornamento de las habitaciones de un eclesiástico. La articulación del programa decorativo parece constituirse como una galería de retratos centrados en una genealogía de la Corona Española. El programa culmina en un retrato, mayor que los demás y rematado con la corona bajo un voluminoso dosel, que debió corresponder al reinante en el momento de la decoración del conjunto. Todo ello aparece jalonado por trofeos militares a la romana.

Los datos que conservamos del salón de la villa de Patraix lo configuran como un salón regio de representación, lo que aparece como algo ajeno a la personalidad de un canónigo. A pesar de las convicciones felipistas de Pontons carecemos de datos que expliquen la presencia de un salón de este tipo en su palacio. Por ello conviene considerar otra posibilidad que podría explicar el salón de Patraix.

A la entrada del Archiduque Carlos en Valencia Pontons tuvo que huir de la ciudad y sabemos que morirá poco después en el Reino de Aragón, pasando sus bienes a disposición del gobierno habsbúrguico. Conviene considerar que el virrey en funciones en este momento y ante el cual se efectuará la almoneda de los bienes de Pontons es Don José Folch de Cardona y Erill, conde de Cardona.⁵⁴ José Folch de Cardona había pasado grandes temporadas en la corte

54. CARMEN PÉREZ APARICIO: «Una vida al servicio de la casa de Austria. Don José Folch de Cardona y Erill, príncipe de Cardona (1651-1729)», *Estudis*, 28, 2002, 421-448.

de Carlos II en Madrid y en la de Leopoldo I en Viena. Durante el dominio del Archiduque Carlos sobre Valencia ostentará el cargo de virrey y con la caída de la ciudad en manos borbónicas marchará con el futuro Carlos VI a Barcelona y luego a Viena. Este importante personaje pudo haber participado en la configuración de la villa suburbana de Pontons como salón regio antes de la caída de Valencia en manos borbónicas, pero tampoco hay que olvidar la figura del que desde 1700 era arzobispo de Valencia, Antonio Folch de Cardona,⁵⁵ quien con la marcha de Carlos de Austria pasará con él a Viena presidiendo el Consejo de España y construyéndolo en la capital austriaca una suntuosa residencia⁵⁶ decorada con pinturas del napolitano Francesco Solimena.⁵⁷



Fig. 11. Salón principal de la Villa de Antonio Pontons. EDUARDO BUIL, «Estampas valencianas: Pontons», en *Valencia Atracción*, 109, 1935, 136-137.

55. MARIA DOLORES GARCÍA GÓMEZ: *El arzobispo de Valencia Folch de Cardona. Análisis de una biblioteca eclesiástica del siglo XVIII*, Alicante, 1996

56. KAROLA BIELOHLAWEK: «Das Gartengebäude des Erzbischofs von Valencia», *Monatsblatt des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*, 1925, 83-88.

57. HAUS-, HOF- UND STAATSARCHIV, Italien-Spanischer Rat, Neapel-Correspondenz, Fasz. 168.

Otro punto que contribuye a reforzar la hipótesis de que la villa de Patraix fuera empleada como residencia por Carlos de Austria es la relación de Antonio Aliprandi con el Archiduque, futuro emperador Carlos VI. Tanto Conrad Rudolph,⁵⁸ el escultor que contemporáneamente a la intervención de Aliprandi en la villa de Pontons se encargaría de la realización de la nueva fachada de la Catedral de Valencia, como Antonio Aliprandi,⁵⁹ están documentados dentro de los artistas al servicio de la corte austriaca y ambos aparecen de nuevo en Viena tras la vuelta del Archiduque. Por ello parece lógico que su presencia contemporánea en la ciudad de Valencia esté relacionada con la del propio Archiduque Carlos. Por otro lado las obras en las que encontramos activo a Aliprandi durante los años precedentes a su venida a Valencia se vinculan directamente con la corona, es el caso de Heiligenkreuz, o con las estructuras de poder vienesas, el caso del Ayuntamiento, en el que, por otro lado, el programa iconográfico gira igualmente en torno a la figura del emperador.

Contando con el dato de que Aliprandi aparece en documentos vieneses como estucador imperial queda abierta la cuestión de si pudo ser el futuro Carlos VI o alguno de los miembros de su gobierno en Valencia el que encargara al estucador la realización de su salón de representación durante el período en que el futuro emperador residió en la ciudad. Aliprandi aparece documentado en Cocentaina en el año 1705 y no vuelve a documentarse hasta 1708, ya en Viena, por lo que una posible intervención en la villa de Pontons explicaría el vacío de dos años. Se establecería un itinerario lógico por parte del estucador de origen lombardo, pero prácticamente austriaco, que habría huido de Valencia al iniciarse el conflicto de la Guerra de Sucesión y habría vuelto a la ciudad con el triunfo del Archiduque Carlos, trabajando para él en la decoración de su palacio y marchando definitivamente tras el traslado de Carlos de Austria a Barcelona después de la caída de Valencia en manos de Felipe de Borbón. ●

58. STAATARCHIV, Hofparteienprotokolle, 221, 16 diciembre 1713, fol. 37r-38v. En este documento Rudolph aparece nombrado por primera vez como arquitecto y escultor imperial, cobrando sueldo desde el 1 de noviembre de 1707 en España.

59. LEOPOLD SAILER: *Die Stukkateure*, 64. sitúa a Aliprandi cobrando de las arcas imperiales a partir de 1703.