

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XVIII, 2006



ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

ANUARIO DEL DEPARTAMENTO
DE HISTORIA Y TEORÍA
DEL ARTE

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. XVIII, 2006

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte.- Vol.1 (1989)-.- Madrid : Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1989--.- vol. ; 28 cm. Anual

ISSN 1130-5517 = Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

1. Arte - Teoría - Publicaciones periódicas. 2. Arte - Historia - Publicaciones periódicas. I. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

EDITOR:

Ismael Gutiérrez Pastor

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Isidro G. Bango Torviso
Juan Antonio Ramírez
Fernando Marías
Carlos Reyero
Dra. Dña. Lourdes Roldán Gómez
Dra. Dña. M.ª Teresa López de Guereño

COMITÉ CIENTÍFICO:

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Académico R.A.B.A. San Fernando. Madrid)
Joaquín Yarza Luaces (Universidad Autónoma de Barcelona)
Luis Caballero Zoreda (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid)
Elisée Trenc (Université de Reims)
Keith Moxey (Barnard College. New York)
Joaquín Berchez Gómez (Universidad de Valencia)
Véronique Gerard (Université de la Sorbone. París)

REDACCIÓN:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
Carretera de Comenar Viejo, km. 15,000. 28049-MADRID (España)
e-mail: anuario.arte@uam.es
Teléf. 91 497 13 70 - Fax. 91 497 38 35

EDICIÓN:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Universidad Autónoma de Madrid
Ciudad Universitaria de CANTOBLANCO
Carretera de Comenar Viejo, km. 15,000
28049-MADRID (España)
ISSN: 1130-5517
Depósito Legal: M-30.918-1989
Impreso en España

SUMARIO

	<i>Páginas</i>
Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo	9
JUAN CARLOS RUIZ SOUZA	
Los Herrera y su Capilla funeraria de San Ildefonso en la Cartuja de El Paular	31
CONCEPCIÓN ABAD CASTRO y M. ^a LUISA MARTÍN ANSÓN	
Domenico Fontana a Napoli 1592-1607. Le opere per la committenza vicereale spagnola	49
PAOLA CARLA VERDE	
Velázquez's <i>Bodegones</i> and the Art of Emulation	79
TANYA J. TIFFANY	
Un dibujo de Claudio Coello para un cuadro de Luca Giordano	97
EDUARDO LAMAS DELGADO	
Géneros y colaboraciones en la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII. A propósito de los lienzos de Bartolomé Pérez en el retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos) ..	107
ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR	
El retrato de Lady Anne Clifford	125
ANA MARÍA SUÁREZ HUERTA	
Irreverencia, reforma y revolución. Escuelas de arte británicas en los 60	135
MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ	
Sujetos sintéticos. Notas sobre la imagen del ser artificial	149
DAVID MORIENTE	
La reinención del arte (Grandezas y miserias del siglo XX)	167
JUAN ANTONIO RAMÍREZ	
Por debajo de las Torres Blancas. En memoria de Julián Gállego (1919-2006)	185
CARLOS REYERO	

Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo*

Juan Carlos Ruiz Souza

Universidad Complutense. Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

Este artículo estudia las capillas reales funerarias erigidas en las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo desde mediados del siglo XIII hasta comienzos del siglo XV y donde recibieron sepultura Fernando III, Alfonso X, Sancho IV, Fernando IV, Alfonso XI, Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III. Su estudio nos permite conocer mejor como eran estas fundaciones y catedrales así como especular como pudo ser la destruida capilla de Santa Cruz en la Catedral de Toledo tras estudiar su posible relación con la capilla real de Córdoba.

ABSTRACT

This article presents the royal funeral chapels which were built by the kings of Castile in the cathedrals of Seville, Cordova and Toledo from mid XIIIth Century to beginning XVth century, where Fernando III, Alfonso X, Sancho IV, Fernando IV, Alfonso XI, Pedro I, Enrique II, Juan I and Enrique III were buried. This research allows us to know better how these foundations and cathedrals were and to point out how the destroyed chapel of Santa Cruz in the cathedral of Toledo could be after studying its possible relationship with the conserved royal chapel of Cordova.

"Otro sí mandamos que luego que murieremos que nos saquen el coraçon e quel lieven a la Sancta Tierra de Ultramar e quel sotierren en Jherusalém, en Monte Calvar, allí do yazen algunos de nuestros avuelos".

*Codicilo de Alfonso X.
10 de Enero de 1284¹.*

Con estas palabras escritas tan sólo tres meses antes de morir, Alfonso X mostraba su deseo de ser llevado a Tierra Santa, en particular al Santo Sepulcro. Nos hallamos ante una de las obsesiones más extendidas entre los próceres de la Edad Media, como fue la de pensar en la Anástasis hierosolimitana a la hora de preparar el último viaje. Es lógico que su recuerdo formase parte de los anhelos de

la monarquía, nobleza y clero, y que su recuerdo o emulación fuera una constante en la arquitectura medieval². También en España.

Los sucesivos monarcas de Castilla y León que se suceden entre Fernando III († 1252) y Enrique III († 1406), ambos inclusive, van a optar por enterrarse en un lugar preeminente de los templos catedralicios de Sevilla, Toledo y Córdoba, dentro de un proceso general que afecta a toda la Corona y que se caracteriza por la acotación y monumentalización de espacios privilegiados de enterramientos³. Así, Fernando III y Alfonso X⁴ se entierran en la Capilla Real de Sevilla; Sancho IV en la Capilla de Santa Cruz que él mismo crea en el presbiterio de la Catedral de Toledo; Fernando IV y Alfonso XI en la Capilla Real de Córdoba fundada por Enrique II; Pedro I en otra capilla

funeraria de la catedral hispalense fundada por él para tal fin; y Enrique II, Juan I y Enrique III en la Capilla Real fundada por el primero de ellos a los pies de la catedral toledana junto al "Pilar de la Descensión" donde según la tradición la Virgen impuso la casulla a San Ildefonso. Pocas fueron las excepciones en este período de tiempo, y sólo afectaron a las reinas y monasterios protegidos por ellas, como María de Molina que fue inhumada en el monasterio vallisoletano de las Huelgas, o Beatriz de Portugal, mujer de Juan I enterrada en el convento de madres dominicas de Toro. En cambio, posteriormente volvemos a ver la elección de monasterios con el mismo fin: la cartuja de Miraflores, el monasterio jerónimo de Guadalupe, o los conventos franciscanos de San Juan de los Reyes en Toledo y de San Francisco de Granada⁵, o los jerónimos de Yuste y de San Lorenzo de el Escorial.

La elección de una catedral como lugar de enterramiento por parte de los monarcas sin ser una costumbre novedosa tampoco se puede decir que fuera la práctica más habitual. Las casas monásticas habían constituido el marco de sepultura predilecta de los soberanos peninsulares. Recordemos algunos panteones reales de la importancia del monasterio leonés de San Pelayo, después colegiata de San Isidoro, del monasterio de Leyre, de Santa María la Real de Nájera, San Benito de Sahagún, las Huelgas Reales de Burgos, el monasterio de Poblet en la Corona de Aragón o el de Alcobaça en la portuguesa. Ciertamente no faltaron reyes que prefirieron enterrarse en templos no monásticos o en la propia sede episcopal: ejemplo del panteón de Santa María de Oviedo creado por Alfonso II; panteones reales altomedievales de León - Santa María y San Salvador de Palaz del Rey⁶; enterramientos de Alfonso VII, Sancho III y Sancho II de Portugal en la catedral de Toledo; de Fernando II y Alfonso IX en la catedral de Santiago de Compostela⁷.

Con la Capilla Real de Fernando III y Alfonso X en Sevilla asistimos, por primera vez a la acotación o privatización y a la creación *ex-novo* de un espacio particular y preeminente en la parte más importante del templo. En Santa María de Oviedo los monarcas astures continuaron la tradición hispanovisigoda de enterrarse a los pies de la iglesia. En la Catedral de Toledo Alfonso VII "el Emperador, Sancho III y Sancho II de Portugal estuvieron sepultados en una de las capillas de la girola de Jiménez de Rada (actual capilla de la *Virgen del Alcázar* anteriormente conocida como de *Reyes Viejos* o del *Espíritu Santo*), hasta que Sancho IV fundara la capilla de Santa Cruz en el presbiterio, a donde fueron trasladados en 1289. En Santiago de Compostela tampoco contaron los monarcas leoneses con una capilla particular construida con la finalidad de recibir sus cadáveres, al ser éstos sepultados en el pórtico o vestíbulo del brazo norte del crucero⁸.

Debemos llamar la atención sobre la desaparición de un alto porcentaje de construcciones muy señaladas erigi-

das durante el siglo XIV en la Corona de Castilla. Las capillas reales constituirían sin duda uno de los ejemplos más representativos de la centuria y asimismo debieron presentar un aspecto de gran riqueza ante la importancia de sus promotores y sobre todo ante el valor simbólico que encarnaban para el poder real⁹. No sólo se han perdido las dos fundaciones reales de la catedral de Sevilla, sino que lo mismo sucede con las otras dos de Toledo. Sólo se ha conservado la capilla real de Córdoba, tal vez la menos pretenciosa e importante de todas ellas, debido a que en ella no iban a descansar los restos del monarca responsable de su creación. Por ello, en mayor o menor medida nos hemos tenido que mover entre hipótesis y especulaciones. El presente trabajo comenzará con el estudio de las dos capillas reales funerarias de la Catedral de Sevilla. Con la de Alfonso X y su padre Fernando III nace el concepto de Capilla Real funeraria en un lugar preeminente de la catedral, y por otra parte reivindicaremos la existencia de la capilla funeraria fundada por el rey Pedro I, completamente olvidada por la historiografía. En la segunda parte del artículo recordaremos la fundación de Enrique II en la Catedral de Toledo. En la tercera parte, la más amplia de las tres, estudiaremos la creación y orígenes de la Capilla Real de Córdoba, y tras destacar los puntos en común que existen entre su fundador Enrique II y su bisabuelo Sancho IV, plantearemos una posible relación entre la fundación cordobesa y la Capilla Real de Santa Cruz de Toledo, lo que nos llevará a reinterpretar la fundación de Sancho IV.

1. LAS DOS CAPILLAS REALES DE LA CATEDRAL DE SEVILLA: LA DE FERNANDO III Y ALFONSO X, Y LA DE PEDRO I Y MARÍA DE PADILLA

Al abordar el estudio de la mezquita aljama hispalense convertida en catedral antes de su derribo en el siglo XV, nos hallamos ante dos importantes intervenciones muy problemáticas: La Capilla Real instituida en el siglo XIII y la olvidada Capilla del rey don Pedro del siglo siguiente. Con la primera de ellas, como ya hemos apuntado, se inauguraba en gran medida la construcción de este tipo de espacios áulico-funerarios catedralicios fuera de los monasterios vinculados a la Familia Real.

El gran panteón dinástico instaurado a finales del siglo XII en el monasterio burgalés de las Huelgas Reales por Alfonso VIII tuvo una vida muy breve. Su nieto Fernando III, unificador de los reinos de Castilla y de León en 1230, tal vez no vio con buenos ojos la utilización de uno de los símbolos más emblemáticos de Castilla —que no de León—, por lo que el gran proyecto de las Huelgas de Burgos no parece que estuviese entre sus prioridades¹⁰. Fernando II y Alfonso IX de León recibieron sepultura en la

catedral compostelana, por lo que tampoco habría que descartar que Fernando III en su comportamiento estuviera repitiendo en gran medida la práctica de sus más inmediatos predecesores. La conquista de Sevilla, capital del mítico, aunque efímero, Imperio Almohade en la Península, constituía el mejor fruto de la unión de Castilla y de León en 1230. La capital del Guadalquivir significa el futuro de una Corona que bascula claramente hacia el Sur y que comienza a ver posible el control del Estrecho y el dominio definitivo de la España andalusí.

Hoy sólo hablamos de una Capilla Real sevillana, pero no debemos omitir que hubo dos regias fundaciones en la catedral hispalense. Tal vez, dicho olvido se deba a que en el siglo XVI se construyese la gran capilla en la que se veneran los cuerpos de Alfonso X y de Fernando III, después de que Juan II diera permiso para su derribo en 1433¹¹. En cambio, de la fundación del rey don Pedro I nada sabemos; seguramente sufrió la misma persecución que todo aquello que estaba vinculado a su nombre, después de que su hermanastro Enrique de Trastámara se hiciera con las riendas del poder en 1369.

La Capilla Real consagrada en el siglo XIII y en cuyo interior se hallaban los cuerpos de Fernando III, Beatriz de Suabia y de Alfonso X ha sido magnífica y recientemente estudiada, en diferentes aspectos, por Javier Martínez de Aguirre¹², Alfonso Jiménez¹³ y Teresa Laguna¹⁴. Dichos autores manejan fuentes muy antiguas en el desarrollo de sus trabajos, por lo que éstos adquieren aún mayor interés. A pesar de ello queda todavía mucho por saber, e incluso los textos que tenemos de la Capilla son por lo general demasiado lejanos en el tiempo no sólo a su construcción, sino también a su derribo.

Espinosa de los Monteros, en 1635, al tratar la repartición que hizo Alfonso X de la mezquita, escribe: *La parte del Oriente hacia la Torre hizo Capilla Real, dexando franco passo al rededor della, para que se penetrase la vista por todas partes, cercandola de rejas de hierro*¹⁵.

Martínez de Aguirre deja abierto el problema de la extensión de dicha capilla, prefiriendo no inclinarse por ninguna hipótesis en particular¹⁶. Alfonso Jiménez Martín, en cambio, toma todos los datos posibles para poder llegar a una conclusión reflexionada sobre el tamaño de la Capilla, que también comparte Teresa Laguna¹⁷ (Fig.1). Para él es muy importante la descripción que elabora el mismo Espinosa de los Monteros sobre el plano realizado de la catedral aljama antes de su derribo¹⁸. Veamos que dice dicho texto: "Quando el Dean y el Cabildo dehta muy fanta Iglesia, ordenaron de hazer ehta infigne Fábrica, que oy tiene ehte famoso Templo. Dieron orden al artífice maestro, que antes que derribafe el edificio antiguo (que es del que agora vamos tratando) hizieffe una planta para por ella boluer a poner en fu lugar los Altares, Capillas, y entierros, que auía en esta Santa Iglefia. Con lo qual fe boluió a poner cada cofa en fu lugar quanto fue pofsible:

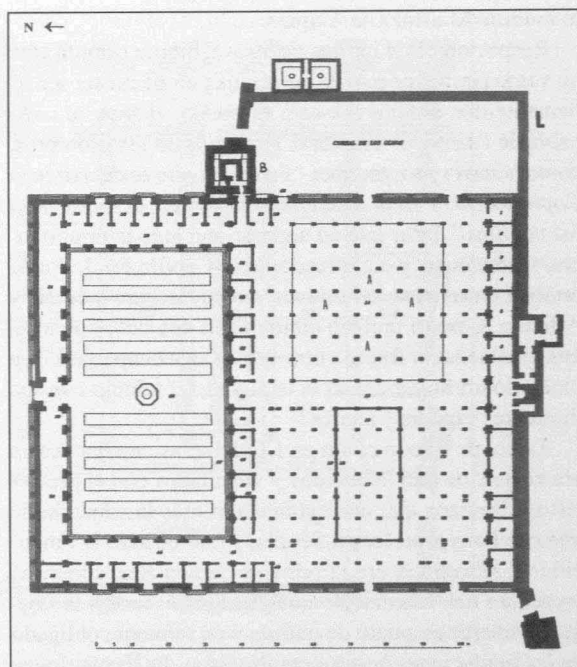


Fig. 1. *Planta restituida de la Catedral de Sevilla a comienzos del siglo XV (1411-1435). Según el Libro Blanco y A. Jiménez. A. Capilla Real de Fernando III, Alfonso X (Según A. Jiménez). B. Giralda.*

cuando fe acabó el nuevo edificio. El dibuxo se hizo en forma quadrada en dos pieles, por lo qual fe llamó, la Quadra. En la vna eftaua dibuxada la Capilla Real, y en la otra estaua dibuxada la Iglefia con fus Capillas. Estos dibuxos eran de tanta eftimación, que aficionaron al Rey Don Felipe Segundo, quando los vido enefia ciudad, que fe los lleuó, y los puso en la librería mano efcripta de fan Lorenzo el Real”¹⁹.

Alfonso Jiménez interpreta que sólo se trataría de un único dibujo realizado en las dos pieles, que al unirlas se obtendría un esquema completo del edificio²⁰. Por esto mismo en una de ellas estaría la parte que se correspondería con la Capilla Real, como dice Espinosa de los Monteros, mientras que en la otra se dibujaría la otra mitad del edificio. Es decir, nos encontraríamos con una Capilla Real gigantesca, que ocuparía casi la totalidad de la mitad oriental de la mezquita, quedando un corredor a su alrededor, como también decía el mismo autor del siglo XVII²¹.

Nos surge la duda respecto a la interpretación de Jiménez Martín y Laguna Paúl, y nos resulta muy difícil compartirla, al proponer una planta tan extensa para una Capilla Real (Fig.1), y más si la comparamos con las capillas reales de las catedrales de Córdoba y Toledo. Por ello nos inclinamos a pensar en una fundación de menor tamaño, por lo que hacemos nuestras las reflexiones que al respec-

to muestra Martínez de Aguirre.

Respecto a lo de las dos pieles y el dibujo del edificio, no vemos impedimento en pensar que pudieran ser sencillamente dos dibujos a escala diferente, al fin y al cabo habla de “*dibuxos*” en plural. Espinosa de los Monteros, como hemos visto, escribe: “*En la vna eftaua dibuxada la Capilla Real, y en la otra eftaua dibuxada la Iglesia con fus capillas*”. ¿Por qué no sopesar que ante la importancia, simbolismo y significado de la Capilla Real, donde estaban enterrados los míticos monarcas Fernando III y Alfonso X, no se prefirió dibujarla en una de las pieles a una escala mayor frente a otro dibujo, que ocuparía la otra piel y donde se esbozaría la totalidad del templo con sus diferentes capillas y altares?

Tanto en Toledo como en Córdoba las capillas reales eran espacios muy reducidos y vinculados con el presbiterio. Ello hace que nos extrañe aún más la solución de una capilla gigantesca en Sevilla, y más cuando la fundación de Alfonso X era la primera Capilla Real funeraria creada en una catedral, lo que de alguna manera la tuvo que convertir en punto de partida y en referente obligado de las fundaciones posteriores. Nuestras dudas continúan al ver como aparece dicha fundación referenciada en la documentación que ahora trataremos al estudiar la Capilla Real de Pedro I.

Más desconocida aún es la Capilla Real creada por Pedro I en la misma catedral sevillana. Aunque ha sido olvidada por la historiografía, su existencia parece segura, y más si seguimos los textos del canciller Pero López de Ayala y el testamento del propio monarca.

López de Ayala, cronista del rey don Pedro, al relatar los hechos de 1362 nos habla de la existencia de la Capilla Real fundada por este soberano. En dicha fecha el monarca hizo reconocer a María de Padilla como su legítima esposa, tras su fallecimiento el año anterior. Tras conseguirlo, don Pedro mandó traer su cuerpo a la capital del Guadalquivir desde el palentino convento de clarisas de Astudillo, fundado por ella misma. Sus restos fueron depositados en la Capilla de los Reyes, hasta que el monarca concluyó la suya propia. Veamos el texto de la crónica, coetáneo a los acontecimientos que relata:

“...e traxieron su cuerpo muy honradamente a Sevilla, así como de Reyna, e soterraronle en la capilla de los Reyes, que es en la iglesia de Sancta Maria de la dicha cibdad, fasta que el Rey fizo facer otra capilla cerca de aquella capilla de los Reyes, muy fermosa, do fue el dicho cuerpo después enterrado”²².

La crónica es muy explícita y no deja lugar a dudas, ya que no cabe confusión posible con la capilla de Fernando III y Alfonso X, al diferenciar ambas perfectamente y al ubicarla en su proximidad. Este último dato nos hace pensar que ambas fundaciones estuvieran en el muro oriental, o muy próximo a él, de la antigua sala de oración de la mezquita.

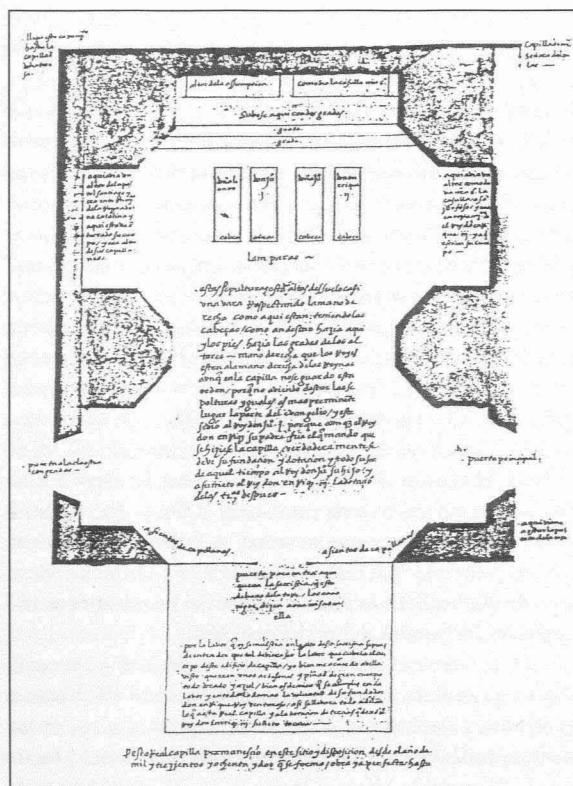


Fig. 2. Capilla Real de Enrique II en la Catedral de Toledo. Dibujo de Diego Vázquez publicado por L. Hidalgo Lucero.

De ser muy grande la capilla de Alfonso X, en parte caería de sentido la afirmación de que la de Pedro I estuviera cerca de ella, ya que según la reconstrucción que nos ofrece Alfonso Jiménez la primera ocuparía la mitad oriental del edificio, por lo que la fundación de don Pedro podría encontrarse en muchos lugares próximos a dicha capilla. Vimos como P. Espinosa de los Monteros ubicaba la capilla del S.XIII en “*la parte de Oriente hacia la torre (la Giralda)*”. Es curioso que haga referencia a la torre, ya que de este modo está especificando más aún la ubicación de la fundación real. De haber tenido la gran amplitud propuesta, dicha puntualización no tendría, tal vez, demasiado sentido. Además, el propio Espinosa escribía que se podía deambular por todo su alrededor, permitiendo las rejas la visualización de su interior: ¿No estaría Alfonso X utilizando algún espacio significativo de la mezquita almohade, al igual que sucedería después en el ejemplo de Córdoba?

Volviendo a la fundación desconocida de Pedro “el Cruel”, contamos con otro texto que hace continua referencia a ella; nos referimos a su testamento fechado el 18 de noviembre de 1362²³. Comienza el monarca hablando de su muerte y de su lugar de enterramiento diciendo:

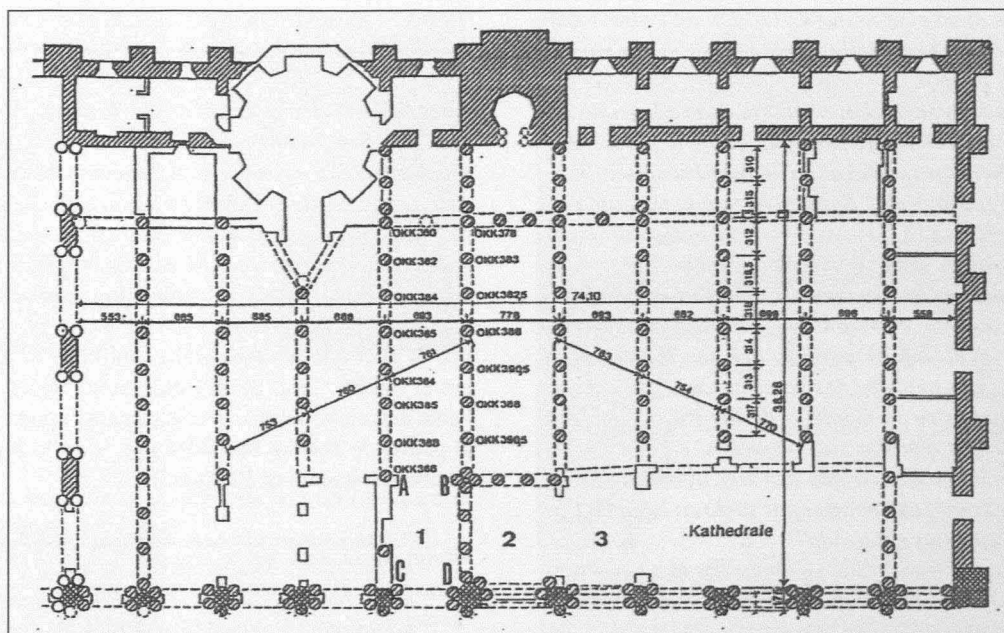


Fig. 3. Planta actual de la zona de la ampliación de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba (Ch. Ewert y J. P. Wisshak). 1. Tramo de la Capilla Real. 2. Tramo de la Capilla de Villaviciosa. 3. Tramo de la hipotética cúpula califal desaparecida.

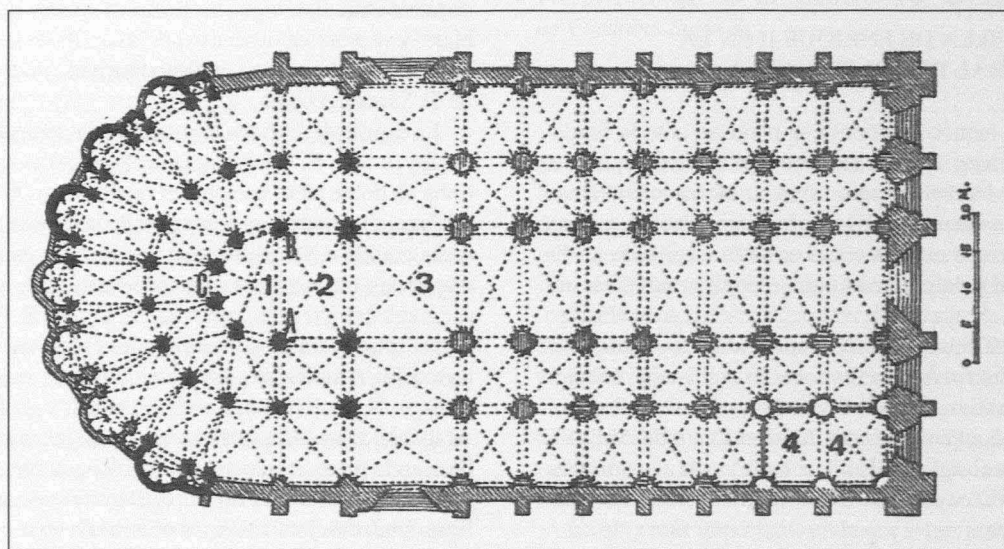


Fig. 4. Planta teórica del proyecto inicial de la Catedral de Toledo (L. Torres Balbás). 1. Tramo absidal del prebiterio donse Sancho IV crea la capilla de Santa Cruz. 2. Tramo recto del prebiterio. 3. Crucero. A. Pilar del Pastor. B. Pilar del Alfaquí. C. Transparente de Narciso Tomé. 4. Capilla Real fundada por Enrique II.

*"mando que el mi cuerpo que sea traido a Sevilla, e que sea enterrado en la capiella nueva que yo agora mando facer; e que pongan la Reyna Doña María mi muger del un cabo a la mano derecha, e del otro cabo a la mano es- quierda al Infant Don Alfonso mi fijo primero heredero; e que vistan el mi cuerpo del abito de Sant Francisco"*²⁴.

Más abajo continúa: *"E otrosi mando la mi Capiella, e la que fue de los Reyes onde yo vengo, e qualesquier otros ornamentos de Egleſia que yo tenga, que lo den todo a la Capiella que yo agora fago facer aqui en Se- villa, do he de estar enterrado yo, e la dicha Reyna mi muger, e el dicho Infant mio fijo, que sea todo para la dicha Capiella, e quel den dos pares de tabla que estan y, unas que fueron de la Capiella de los Reyes, que son grandes, e otras que son mas pequeñas, en que esta el Lignun Domini: e mando que den tres alfombras de la mejores que tengo, que pongan por suelo en la dicha Ca- piella do he de estar enterrado"*²⁵

Posteriormente alude a otros temas que afectan al fun- cionamiento de la propia capilla: capellanes, misas, finan- ciación, etc.

Las importantes obras realizadas en el siglo XVI, con la construcción de la nueva Capilla Real, destruirían tanto la fundación de Alfonso "el Sabio" como la de Pedro "el Cruel". Felipe II trasladó los cuerpos de todos los monar- cas, incluyendo el de María de Padilla. El de Pedro I llega- ría en 1844, a la nueva construcción que aún hoy existe²⁶.

2. LA CAPILLA DE ENRIQUE II EN LA CATEDRAL DE TOLEDO (Fig. 2 y 4)

Muchas menos cuestiones se plantean ante la funda- ción de Enrique II en la catedral toledana. Aunque ésta tampoco se ha conservado, salvo su sacristía, contamos con bastante documentación de la misma, incluso con un croquis que nos explica como era esta Capilla Real. Es fundamental y definitivo el trabajo histórico-artístico pu- blicado por el capellán de esta capilla, don Lucio Hidalgo Lucero en 1975, ya que da a conocer todos los datos exis- tentes de esta fundación (noticias de archivos y trabajos de autores antiguos como Diego Vázquez, Cristóbal Lo- zano, Porreño, Pérez Sedano, Manuel Zarco del Valle)²⁷, hasta que en el siglo XVI es derribada tras la construcción de una nueva, cuyo estudio también es abordado por Hi- dalgo Lucero.

Enrique II fundaba según su testamento otorgado en Burgos en 1374 la Capilla Real donde serían sepultados su cuerpo y el de su mujer Juana Manuel, los de Juan I y su primera mujer Leonor de Aragón, y los de Enrique III y su esposa Catalina de Lancaster. Aunque la idea partió de Enrique de Trastámara, parece que es su hijo Juan el que culmina el proyecto, iniciado poco después de 1374, tras otorgar su privilegio de dotación en 1382²⁸.

Hoy conocemos bastante bien como era esta capilla gracias al dibujo, repleto de leyendas explicativas que re- alizó en el siglo XVI Diego Vázquez²⁹, presumiblemente antes de 1534 cuando es derribada. En dicho dibujo se es- pecifica minuciosamente la disposición de tumbas y alta- res, y el lugar concreto de enterramiento de los monarcas y sus consortes (Fig. 2). La fundación ocupaba los dos tra- mos más occidentales de la nave extrema del Evangelio. Aunque su ubicación en los pies de la iglesia podría re- cordarnos costumbres hispanas altomedievales, parece que lo que le movió al monarca fue la antigua creencia de que el pilar que limitaba dicha capilla en su ángulo S-E era el mítico "Pilar de la Descensión" donde la Virgen había descendido desde los cielos para imponer la casulla al patrón de Toledo, San Ildefonso, y así lo expresaba el mismo testamento de Enrique II:

*"... sea enterrado honradamente, como de Rey, en la Iglesia de Sancta María de Toledo, delante de aquel lugar do anduvo la Virgen Sancta María... E mandamos e tenemos por bien que en el dicho lugar sea fecha una capilla la mas honrada que ser pudiere"*³⁰.

Allí estuvo el panteón de los reyes trastámaras hasta que en 1534, bajo el gobierno del arzobispo de Toledo don Alfonso Fonseca, y después de dar Carlos I la licencia pertinente, se derriba tras construirse otra en la cabecera de la catedral. Ésta sigue las trazas de Alonso de Covarru- bias³¹ y se practica su acceso por la capilla de la girola que está bajo la advocación de Santa Bárbara, junto a la capi- lla de Santa Leocadia.

La capilla de Enrique II estaba perfectamente orienta- da. En su lado E. sobre dos gradas o escalones se encon- traba un doble altar, uno con un retablo de la Asunción de la Virgen, y el otro con la imagen de la Virgen imponien- do la casulla a San Ildefonso; por lo visto unas cortinas dispuestas entre ambos altares permitía que se pudiera estar celebrando misa, a la vez, en los dos³². Delante de dichos altares, tras descender los dos escalones, se encon- traban los túmulos elevados (de derecha a izquierda) de Enrique II, de Juana Manuel, de Juan I, y de Leonor de Aragón³³. Eran independientes, y se disponían con la ca- beza en la parte occidental del sepulcro, como si estuvie- ran mirando los dos altares³⁴. Posteriormente en las capi- llitas fundadas, junto al muro oriental de cierre, en los es- pacios definidos por los pilares del templo que delimita- ban la Capilla Real se dispusieron los cuerpos de Catalina de Lancaster, en la del lado del Evangelio bajo advoca- ción de Santiago, y Enrique III, en la del lado de la Epís- tola donde existía un retablo presidido de nuevo por la Imposición de la Casulla a San Ildefonso.

A los pies del panteón, en su parte central, aún se en- cuentra la sacristía, bajo la torre de la fachada; única parte

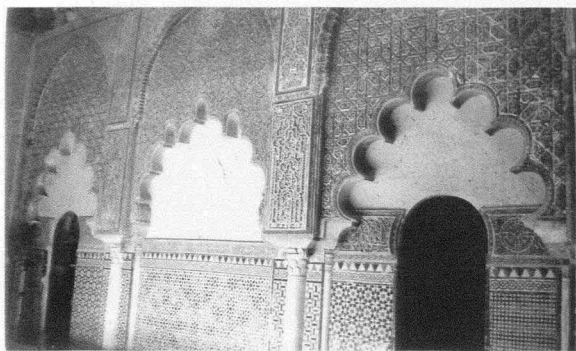


Fig. 5. Muro Oeste de la Capilla Real de Córdoba.

de la Capilla Real que se conserva en la actualidad reconvertida en Capilla del Tesoro.

La Capilla Real de Enrique II, al igual que la que fundó años antes en Córdoba, presentaba una estética hispanomusulmana. En la actual Capilla del Tesoro se conserva una exuberante cubierta de mocárabes, con restos de policromía dorada (Fig.17)³⁵. Si así se decoraba la parte menos importante de la Capilla Real, como era su sacristía, cabe suponer que los dos tramos de la misma debían presentar un gran trabajo de ornamentación en sus paramentos y techumbre, mediante labores de yeserías y maderas. Poco sabemos de todo ello salvo que tenía una rica techumbre³⁶.

3. SANCHO IV Y ENRIQUE II, Y SUS FUNDACIONES RESPECTIVAS EN LAS CATEDRALES DE TOLEDO Y CÓRDOBA. ¿MODELO Y COPIA? (Fig. 3 y 4)

Como ya hemos comentado todos los monarcas que se suceden desde Fernando III a Enrique III se hallan enterrados en capillas catedralicias construidas para tal fin, y entre el reinado del primero y el gobierno del segundo asistimos a dos momentos atípicos, o rupturas, en la sucesión dinástica. Alfonso X fue arrinconado en Sevilla por su hijo Sancho IV, y Pedro I es asesinado por su hermano Enrique de Trastámara. La discutida legitimidad de ambos usurpadores les llevará a comportarse de maneras muy similares en el aspecto que atañe a la muerte. Ambos soberanos se van a ver en la necesidad de intervenir muy activamente en las sepulturas de sus antepasados, ya que ello constituye una de las obligaciones exclusivas del monarca³⁷.

Sancho IV interviene en numerosas sepulturas de sus antecesores³⁸. Rehace las sepulturas de sus ascendientes en los monasterios benedictinos de Sahagún y de Oña. En San Benito de Sahagún traslada los restos de Alfonso VI y sus mujeres desde los pies del templo, como era tradición

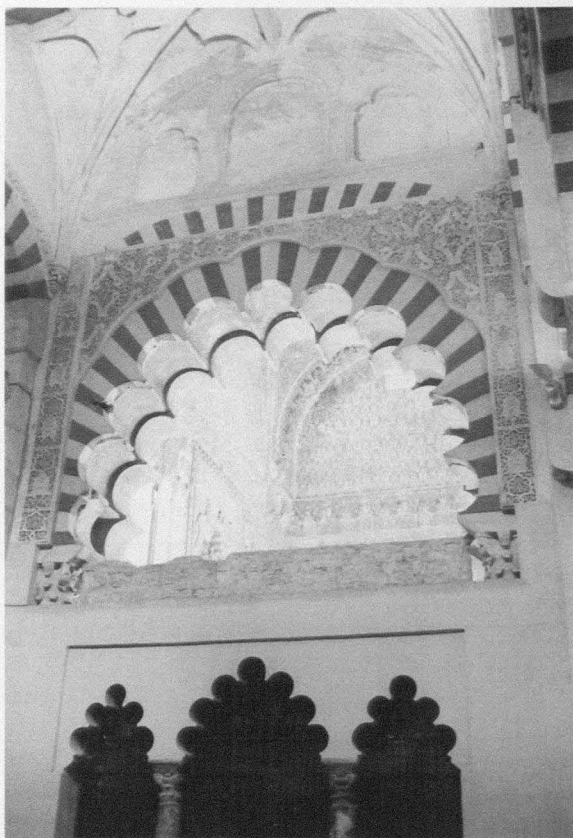


Fig. 6. Arco exterior del lado Norte de la Capilla Real de Córdoba. Siglo X.

en la Alta Edad Media castellana, al propio presbiterio. En San Salvador de Oña nuevamente traslada los regios cadáveres desde los pies de la iglesia a una capilla que manda erigir en el flanco del Evangelio, bajo la advocación de Nuestra Señora. Igualmente interviene en otras tumbas menos señaladas como en el sepulcro del infante don Fadrique en el monasterio de la Trinidad de Burgos, o en el del infante don Alfonso en San Pablo de Valladolid. También es posible que pudiera hacer algo en el sepulcro de su padre en la catedral de Sevilla, aunque su intervención debió ser muy pequeña, limitándose, como mucho, a llevar a término las intenciones de Alfonso X³⁹.

La obra más importante en la que interviene el monarca será la fundación de su propio panteón en la catedral de Toledo, y para ello privatiza parte del presbiterio al erigir la capilla de Santa Cruz. En ella, junto a los restos de Alfonso VII “el Emperador”, el rey parece que intenta algo más que la simple construcción de un espacio funerario. No deja de ser sintomático que Sancho, cuyo acceso al trono no era aceptado por todos al ser su cetro seriamente disputado por los partidarios de los hijos de su her-



Fig. 7. Exterior W. de la Capilla Real de Córdoba desde la Capilla de Villaviciosa.

mano mayor don Fernando de la Cerda, decidiera enterrarse junto a Alfonso VII en el punto más importante de la catedral primada, y por lo tanto, más relevante de la Corona.

Enrique II se comporta de forma muy parecida a la de su bisabuelo Sancho IV, aunque su acceso al trono había sido incluso más traumático ya que se vio precedida por una guerra civil que se culmina con la muerte de su hermanastro Pedro I. Una de sus primeras preocupaciones consistió en construir la Capilla Real de Córdoba para enterrar a su abuelo Fernando IV y a su padre Alfonso XI, el vencedor del Salado. Este último había penetrado ya en la leyenda, por lo que su figura fue reivindicada repetidamente por su hijo bastardo, a la vez que la del rey don Pedro se sumía en el desprecio y en el olvido. Ello explica que Enrique II cumpliera el deseo de su padre de ser enterrado en la catedral de Córdoba junto a su progenitor Fernando IV, por lo que procedió en 1371 a su traslado desde la catedral de Sevilla, donde se hallaban sus restos. Su actitud se comprende al querer mostrarse como un soberano legítimo, que procede al normal enterramiento de su padre una vez que toma las riendas de la Corona. En un segundo paso, al igual que Sancho IV, el conde de Trastámara erigirá su propio panteón, casualmente, en la misma catedral de Toledo. Es curioso que de nuevo se vuelva a Toledo y a su gran dimensión histórica, una vez más su mítico pasado altomedieval la convertía en fuente de legitimación. Sevilla, en cambio, es un lugar incomodo para los dos reyes, ya que no sólo estaba allí la capilla de Alfonso X sino también la de Pedro I.

Deberíamos preguntarnos el porqué de Toledo. Recordemos los trabajos del profesor Isidro Bango⁴⁰, en los que estudia como el reino visigodo de Toledo fue un referente continuo en los proyectos (artísticos y políticos) emanados de la corte ovetense. Toledo, es la ciudad de los concilios hispanovisigodos, era la fuente del derecho, la ex-



Fig. 8. Ángulo exterior S-W de la Capilla Real de Córdoba.

presión de la Hispania tardoantigua, capital de una monarquía que llegó a tener una unidad legal y confesional dentro de un marco territorial. De algún modo se presentaba como el testigo del pasado, mitificado por el recuerdo, al que siempre se alude ante la necesidad de tener que forjar un sentimiento de nacionalidad que cohesionase a una monarquía formalizada por numerosos reinos y señoríos. El mismo arzobispo Jiménez de Rada fue muy consciente de ello y no dudó en ensalzar su sede por encima de todas las demás. ¿Es posible encontrar algún otro lugar en Castilla con más carga histórica?

Fernando Gutiérrez Baños aborda extensamente el tema de Toledo al estudiar la figura de Sancho IV y su enterramiento⁴¹. Dicho autor comenta la predilección que mostró el monarca hacia esta ciudad. Muchos acontecimientos familiares están unidos a ella (coronación, boda con María de Molina etc.). Asimismo se ha escrito sobre la relevancia de ciertos personajes del foco intelectual toledano del entorno del propio soberano. Además, Sancho presentó una especial admiración por Alfonso VII, que se encontraba sepultado en la catedral⁴², lo que también



Fig. 9. Ángulo exterior S-E de la Capilla Real de Córdoba.

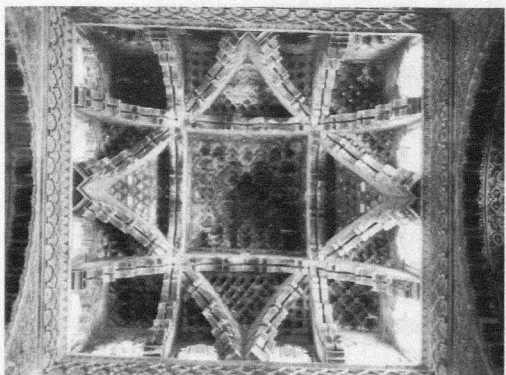


Fig. 11. Cúpula de la Capilla Real de Córdoba.



Fig. 10. Capitel califal en el muro oriental de la Capilla Real de Córdoba.



Fig. 12. Arco exterior del lado Sur de la Capilla Real de Córdoba. Siglo XIII.

pudo inclinar su preferencia en la fundación de su capilla funeraria en el mismo edificio.

Ciertamente son nuevas causas que no hacen más que incidir en la importancia de Toledo, pero hay otras también fundamentales. Como ya hemos observado, Enrique

II, monarca que tantos puntos de contacto tiene con Sancho IV, vuelve a la misma catedral toledana, a pesar de haber intervenido en la sepultura de su padre en Córdoba, lo que podría incluso haber facilitado que el propio Conde de Trastámara se hubiera enterrado allí, en cambio, prefirió Toledo.

Resumiendo, Toledo era la cabeza de la Corona y fuente de legitimidad de sus monarcas. Los soberanos eran conscientes de su peso histórico y moral.

3.1. La Capilla Real de Córdoba

La Capilla Real de Córdoba (Fig. 3, tramo 1) se encuentra en el inicio de la mítica ampliación de al-Hakam II, en el primer tramo de la nave que flanquea la central por su lado Este, junto a la Capilla de Villaviciosa (Fig. 3, tramo 2).

La compleja Capilla Real, hoy bajo la advocación de San Fernando, fue creada por Enrique II para sepultar los cuerpos de Fernando IV y Alfonso XI⁴³. Estilísticamente, sus atauriques, a pesar de las fuertes restauraciones que ha padecido, fueron realizados en el tercer cuarto del siglo XIV, cronología que se confirma con la inscripción fundacional que se conserva en su flanco oeste (Fig. 5).

{castillo} Este es el muy alto rrey don Enrique por honra del cuerpo del rey su / padre esta capiella mando fazer. Acabose en la era de M e CCCCIX ans {león}

Puede resultar algo extraña esta inscripción al aludir en su comienzo al propio rey Enrique, como si su imagen estuviera aquí presente. Rafael Ramírez de Arellano nos habla de unos restos de pinturas en esta zona de la capilla, hoy completamente desaparecidas, que según su interpretación eran los retratos de Enrique II, flanqueado por Fernando IV y Alfonso XI⁴⁴. En un documento inédito de 1617 se habla de un retablo sobre la inscripción aludida donde se mostraba junto a la Virgen un rey de rodillas, sin duda se trata del conde de Trastámara presentado como donante⁴⁵.

Se habla del rey Enrique II y del año de 1371. No compartimos por lo tanto el protagonismo que comúnmente se ha otorgado en la construcción de este espacio a la figura de Alfonso X. La teoría tradicional aduce que los trabajos fueron comenzados por el Rey Sabio en su intención de construir su capilla funeraria, aunque en un segundo momento, no habiéndose ejecutado dicho proyecto, pasó a convertirse en sacristía de la capilla de Villaviciosa⁴⁶. M.^a Ángeles Jordano nos recuerda paso a paso los datos histórico-documentales que se conocen de la fundación real⁴⁷. Desde el mismo año de 1312 en que fallece Fernando IV sabemos de la existencia de una ca-

pilla donde estaba enterrado, al proceder su mujer doña Constanza a su dotación y al nombramiento de sus capellanes. En una carta de Alfonso XI se hace alusión a la capilla donde yace su padre⁴⁸. El problema radica en que la documentación no nos aclara donde se hallaba dicha fundación. Es muy posible que el regio cadáver estuviese depositado en la capilla de San Clemente⁴⁹ fundada como capilla real por Alfonso X, la cual es conocida como capilla del rey en la propia documentación medieval y es utilizada en aquellos años como sala capitular por el cabildo⁵⁰.

Si cruzamos las informaciones de las crónicas y del epígrafe aludido se puede llegar a un planteamiento concluyente. Por lo visto siempre fue deseo de Alfonso XI ser enterrado en la catedral de Córdoba junto a su padre⁵¹, aunque tras morir por la peste en el sitio de Gibraltar, su cadáver fue trasladado a la Capilla Real de Sevilla⁵². Será Enrique II quien en 1371 mande llevar el cuerpo de su padre a Córdoba, año en que el canciller Pero López de Ayala fija el traslado⁵³, lo que coincide con la misma fecha en que fue realizada la capilla cordobesa según reza su ya aludida inscripción.

Por lo tanto, no contamos con ningún dato fidedigno que vincule el nombre de Alfonso X a esta fundación real funeraria.

El problema surge al estudiar el espacio en el cual se ha realizado dicha Capilla Real. No nos cabe duda de que parte de sus peculiaridades son fruto de los numerosos pies forzados que supone la reutilización y readaptación de un ámbito previo perteneciente al edificio califal. Es decir, su situación en la parte más rica de la mezquita o su carácter exento dentro de las naves, cuando tal vez hubiera sido más sencillo haberla construido en uno de los laterales del oratorio musulmán como de hecho sucede con otras importantes fundaciones⁵⁴.

El estudio detenido de toda esta capilla nos ha permitido diferenciar tres etapas constructivas claramente diferenciadas:

1. La obra de al-Hakam II sobre la que se erige la fundación real.
2. Una intervención, seguramente del siglo XIII, de la que aún quedan testigos⁵⁵.
3. La creación de la Capilla Real en 1371.

3.1.1. La obra de Al-Hakam II (siglo X)

En la Capilla Real aún se conserva de la construcción del siglo X el arco de once lóbulos de su lado norte,⁵⁶ (Fig. 3, arco C-D y Fig.6) y la pantalla de arcos entrecruzados de su flanco oeste., visible desde la Capilla de Villaviciosa (Fig.7). También pueden observarse las cuatro columnas del ángulo S-W (Fig. 8, fig.3, B) y la visible de su esquina sureste (Fig. 9, fig. 3, A), que marcan los lími-



Fig. 13. Arranque occidental del arco del lado sur de la Capilla Real de Córdoba.



Fig. 14. Arranque de las columnas del arco del lado sur de la Capilla Real de Córdoba, en la cripta de la misma.

tes meridionales de este espacio. Hoy no es posible observar en su muro este. nada de esta etapa salvo un capitel embutido en el muro, visible desde el piso alto de la capilla (Fig.10), y perteneciente a las arquerías califales que por este lado limitarían todo este tramo⁵⁷. También fecharíamos en el siglo X la estructura de la cúpula, que sería redecorada en el siglo XIV (Fig.11)⁵⁸.

3.1.2. Intervención cristiana del Siglo XIII o del siglo XIV anterior a 1371

En el muro meridional de la Capilla Real se observa que con anterioridad a ésta, es decir a 1371, pero con posterioridad a la estructura del siglo X, se introdujo un arco de once lóbulos (Fig.12, fig.3, arco entre A y B) que descansa sobre columnas pareadas provistas de capiteles dobles reutilizados⁵⁹(Fig. 13, y cuyos fustes arrancan a 75 cm. del suelo general de la mezquita (Fig. 14). Posteriormente en el siglo XIV, al elevarse el suelo de la Capilla Real en tiempos de Enrique II, la visión completa de esta obra queda interrumpida. Se observa claramente que dicho arco es posterior a la ampliación de al-Hakam II, al ser visibles las columnas originales que limitaban este es-

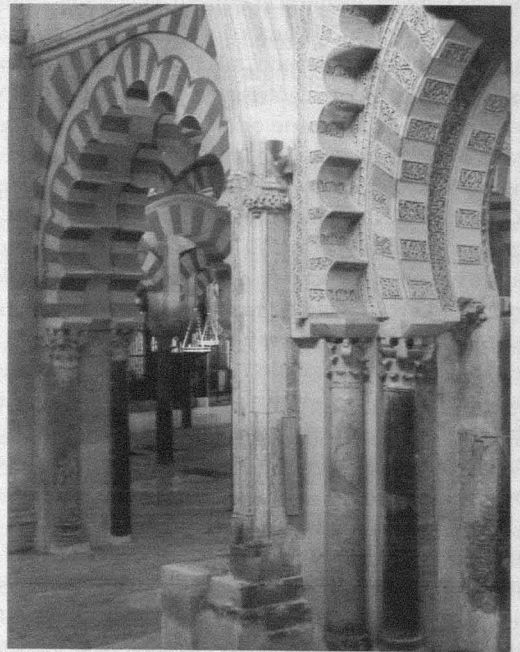


Fig. 15. Ángulo N-W de la Capilla de Villaviciosa con el arranque sobreelevado del pilar del siglo XV.

pacio, tal como apuntábamos en el apartado precedente, y por la discordancia general que muestra (capiteles, fustes etc.) con la obra del siglo X (Fig. 8 y 9). Aunque actualmente diferentes testigos nos permiten observar perfectamente las dos obras, en origen éstas quedarían completamente unificadas y disimuladas mediante el relleno que aún hoy aparece, en parte, entre ambas etapas.

3.1.3. *Transformación de Enrique II. La Capilla Real: ¿Privatización del presbiterio de la primera catedral?*

En 1371 se introdujo el suelo elevado que hoy observamos y se redecoró con yeserías todo el espacio superior. Este último se comunicaba mediante dos puertas en alto y aún conservadas, con la Capilla de Villaviciosa situada al W (Fig. 7).

Parece claro que durante el siglo XIII hubo intención de unificar este espacio, al introducirse un arco polilobulado en su lado Sur (Fig. 12) que imitaba deliberadamente al original del siglo X⁶⁰ de su lado norte (Fig. 6), pero de dimensiones menores.

El hecho comentado de que dicho arco descansa sobre columnas que arrancan a 75 cm. (Fig. 14) del suelo general del edificio nos está indicando el protagonismo que se quiso dar a este espacio. Todo nos lleva a considerar que aquí se situó el presbiterio de la primera catedral, tras la conquista de la ciudad en 1236 por Fernando III; presbiterio que también incluiría el espacio de la actual Capilla de Villaviciosa (fig. 3, tramos 1 y 2), la cual presentaba igualmente su suelo elevado, tal como se atestigua en el arranque de los pilares góticos de finales del siglo XV que la limitan por su parte oeste (Fig. 15). Tradicionalmente, como ya hemos visto, se ha considerado que ésta última era la capilla mayor medieval de la catedral, y que la Capilla Real, con anterioridad a su creación en 1371, hacía las veces de sacristía⁶¹. La capilla de Villaviciosa aparece bajo esta advocación de forma documental sólo a partir de 1454⁶², lo que no impediría que formase parte entre 1236 y 1371 del presbiterio que proponemos en nuestra hipótesis de trabajo. Lógicamente este espacio que apuntamos como primitivo presbiterio no era diáfano debido a la existencia de las arquerías califales de arcos entrecruzados, por lo que su utilización no sería muy cómoda⁶³.

El presbiterio se encontraba elevado (entre 70 y 75 cms.), tal como denuncian los testigos comentados. Delante de él se hallaban enterrados diversos obispos cordobeses, desde el mismo siglo XIII, lo que parece confirmar la idea de que aquí se hallaba la Capilla Mayor de la primera catedral⁶⁴. Tal como hemos escrito más arriba, siempre se ha considerado que la Capilla de Villaviciosa era el espacio del presbiterio del templo medieval; el cual

según nuestra hipótesis sería mayor, ya que creemos que también incluyó el tramo que ocupa la Capilla Real. De no ser así no tendría demasiado sentido que esta última presente en su costado meridional un arco anterior a 1371, posteriormente cortado y que apoya sobre columnas que arrancan con la elevación aludida. Dicho arco queda colgado, ya que al introducirse en tiempos de Enrique II el suelo elevado de la fundación real, se excavó el suelo de su cámara inferior o cripta (Fig. 16) para poder hacer más cómoda su utilización. No olvidemos que dicho arco es anterior al arranque elevado de los pilares occidentales de la capilla de Villaviciosa, al pertenecer estos últimos a la obra de finales del siglo XV cuando es introducida la nave gótica en tiempos del obispo Íñigo Manrique (1486-1498). ¿Es tan sólo una casualidad que el suelo de ambas capillas presentase en origen la misma elevación, o por el contrario puede ello constituir un testigo de que ambos tramos formaron parte de un mismo ámbito elevado (Figs. 14 y 15)? ¿Qué explicación tendría que el espacio donde fue creada la Capilla Real tuviera su suelo elevado si hubiese sido concebido sencillamente como una sacristía, o que en su lado meridional se introdujese un gran arco polilobulado?

En un primer momento, tras la conquista de la ciudad en 1236, se reutilizaría algún espacio previo que con sentido este-oeste permitiera la organización de un primer espacio destinado al culto cristiano perfectamente orientado, ya que la mezquita miraba hacia el sur.

La nave de la primera catedral se formaría con los primeros tramos de las naves califales que discurrían al Oeste de dicho presbiterio⁶⁵, siendo unificados y ampliados a finales del siglo XV con la construcción de la nave gótica que aún se conserva⁶⁶. El primer tramo de la última nave califal⁶⁷, junto al muro occidental de cierre, haría las veces de nártex y se comunicaría con el exterior mediante una puerta. Aunque no sabemos exactamente como se articulaba el monumento en el siglo XIII, casualmente las obras más importantes de los siglos XIV y XV se sitúan en la ampliación de al-Hakam II, utilizando como punto de apoyo el potente muro de su inicio, donde se encuentran los once arcos de embocadura de las naves añadidas por este califa en el siglo X.

¿Por qué se instaló aquí la primera catedral? El estudio pormenorizado que hemos realizado del edificio nos ha llevado a volver a aceptar la idea antigua, ante el análisis de nuevos datos, de la existencia de una gran estructura de tres cúpulas en el primer tramo de arranque de las tres naves centrales de la ampliación de al-Hakam II; naves que también se rematan con otras tres cúpulas junto al muro de quibla⁶⁸.

La estructura de las tres cúpulas propuestas, con sus respectivos tambores horadados por ventanas que permitían la iluminación del espacio inferior, al tener una disposición W-E, debió ser considerada como la más



Fig. 16. Cripta de la Capilla Real de Córdoba o Capilla de los Santos Juanes.

apropiada para erigir allí la primera catedral. En las dos cúpulas más orientales de las tres, según nuestra hipótesis, se dispondría el presbiterio tal como ya hemos visto. En la extrema Enrique II fundaría la Capilla Real en 1371, al tratarse del espacio más importante, religiosamente hablando, de todo el templo⁶⁹. El Conde de Trastámara no estaba realizando nada nuevo ya que su bisabuelo Sancho IV, con el que tantas relaciones pueden establecerse, creó su capilla en Toledo de manera similar, al privatizar el tramo extremo-oriental del presbiterio de la catedral.

La capilla de Fernando IV y de su hijo Alfonso XI estaría concebida como un túmulo elevado⁷⁰ y no debe interpretarse necesariamente su cámara inferior con sentido funerario, ya que los regios cadáveres se encontraban en el cuerpo alto. Contamos con un interesante texto del canciller Pero López de Ayala, próximo en el tiempo a la fundación de Enrique II. Ayala, al relatarnos la guerra existente en 1362 entre el rey don Pedro y el rey Bermejo de Granada nos refiere la llegada de guerreros de otros reinos peninsulares y de diversos países europeos en ayuda del monarca cristiano. Entre otros acudió un alto dignatario de la Casa del Rey de Aragón, llamado Pedro de Xerica, que murió en la batalla. Dice el Canciller:

*"E mandose enterrar Don Pedro de Xerica a los pies del Rey don Alfonso, e así yace hoy en Córdoba en una capilla de yuso a la capilla do yace el Rey Don Alfonso. E como quier que estonce el cuerpo del Rey Don Alfonso aun estaba en Sevilla, empero siempre era voluntad del Rey Don Pedro de le enterrar en Córdoba, segund que lo el mandara: e por tanto fue enterrado el cuerpo de Don Pedro de Xerica en Córdoba, e despues fue allí levado el cuerpo de Rey Don Alfonso..."*⁷¹

López de Ayala escribe este texto tiempo después de la muerte de Pedro I, en su labor de cronista oficial de los hechos de los reyes castellanos. Aunque siempre hay que

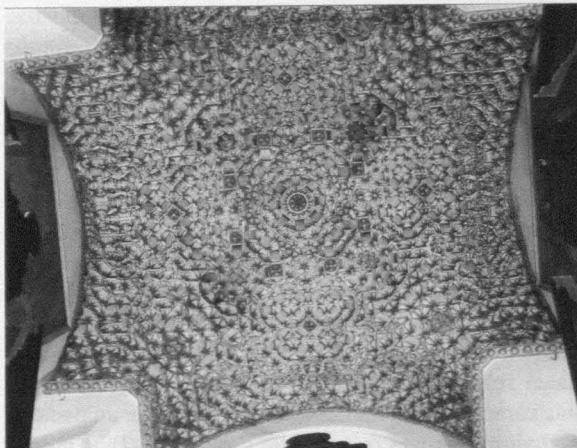


Fig. 17. Cúpula de mocárabes de la sacristía de la Capilla Real de Enrique II en la Catedral de Toledo. Actual Capilla del Tesoro.

tomar con cuidado testimonios de este tipo, lo que sí parece claro es que los cadáveres reales se encontraban en el propio piso elevado de la capilla, por lo que su cuerpo bajo tenía una función simplemente estructural, aunque fuera aprovechado para sepultarse en él el cuerpo del noble aragonés.

El informe elaborado por Bernardo José Aldrete en 1637, con el fin de que no se construyese aquí la nueva capilla real, explica cómo los reyes se hayan sepultados en el cuerpo alto y que las tumbas son de madera. Éstas flanqueaban el altar de la capilla: en el lado del Evangelio estaría la de Fernando IV, y en el de la Epístola la de Alfonso XI⁷².

En el siglo XVI, el cuerpo bajo conocido como la capilla de los Santos Juanes (Fig. 16), fue utilizado por el arcediano don Francisco de Simancas para enterrar a diversos familiares, lo que vendría a constituir una prueba más de que allí no se encontraban los monarcas⁷³.

La construcción de la Capilla Real o, lo que es lo mismo, la privatización del extremo oriental del primer presbiterio, según nuestra hipótesis, provocaría el traslado de los oficios hacia poniente, lo que dotaría de mayor importancia a la capilla de Villaviciosa, la cual pasaría a desempeñar el papel de capilla mayor de la catedral a partir de 1371. En su lado occidental la tercera cúpula califal propuesta⁷⁴, y posteriormente desaparecida, haría las veces de crucero. Posiblemente a partir de entonces el cuerpo inferior de la fundación de Enrique II pudo funcionar como sacristía. Las dos puertas elevadas⁷⁵ (Figs. 5 y 7) que comunican la Capilla Real con la de Villaviciosa permitían la perfecta comunicación entre ambas, así como la participación de la primera en los actos litúrgicos que se desarrollasen en la segunda (capilla mayor).

3.2. La capilla de Sta. Cruz de Sancho IV en la Catedral de Toledo⁷⁶ (Fig. 4)

Muy poco conocemos de esta fundación de Sancho IV a pesar de todo lo que se ha escrito de ella. Primero hemos querido estudiar la fundación cordobesa de Enrique II y después la de Sancho IV ante la posible relación existente entre ambas capillas, a pesar de que las separan más de setenta años. En ambos casos el presbiterio quedó dividido en dos partes: capilla real y capilla mayor. Nosotros incluso vemos viable que el conde de Trastámara pudiera estar emulando o repitiendo la fórmula desplegada en Toledo, ya que en las dos intervenciones hallamos una característica similar: la construcción de un panteón real en el extremo oriental del presbiterio (Figs. 3 y 4, tramo 1). En ambos casos nos encontramos con la culminación de todo un proceso que tendía a aproximar la sepultura de los hombres principales al lugar más importante del templo o, si se prefiere, a la privatización por parte de los monarcas del presbiterio de la catedral.

Fernando Gutiérrez Baños ha realizado el estudio más detallado que existe sobre la capilla de Sancho IV. El autor, además de hacer un detenido recorrido de su historiografía, nos reproduce aquellos textos históricos interesantes que afectan a la misma. Paso a paso reproduce las fuentes antiguas (Jofré de Loaysa, Anales Toledanos, Pedro de Salazar y Mendoza, Cristóbal Lozano, Parro...) y alude a todas aquellas investigaciones que afectan a la fundación de Sancho IV⁷⁷.

No hay polémica respecto a su ubicación: se encontraba detrás del altar mayor, en el extremo oriental o último tramo del presbiterio de la catedral tal como ya relacionaban las mismas fuentes escritas medievales. Las obras de dicha capilla se dilatarían desde 1285⁷⁸, momento en que el monarca expresa su deseo de recibir sepultura en la catedral, a 1289, cuando son trasladados los cuerpos de Alfonso VII, Sancho III y Sancho II de Portugal desde la capilla del Espíritu Santo, en la girola, a la nueva construida por Sancho IV⁷⁹.

El problema radica en saber como sería su aspecto, cómo se haría el acceso a la misma, o si el espacio que ocupa la actual cripta del Santo Sepulcro, bajo el presbiterio, tiene algo que ver con la obra de Sancho IV. Desgraciadamente estas preguntas no son fáciles de responder ya que la reforma iniciada en el último cuarto del siglo XV por el cardenal Pedro González de Mendoza en el trascoro mayor, y tras los trabajos iniciados por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, en 1498, con la finalidad de ampliar la capilla mayor y de erigir un gran retablo, produjeron la completa desaparición de la obra de Sancho IV. Vayamos por partes.

Desde antiguo se ha escrito sobre el muro que corría entre los pilares del *pastor* (Fig.4, pilar A) y del *alfarquí*⁸⁰ (Fig.4, pilar B), y que por lo tanto separaba los dos

tramos del presbiterio de la iglesia, quedando el oriental destinado al panteón real fundado por Sancho IV y el otro a la capilla mayor de la catedral⁸¹.

Todos los investigadores⁸² han coincidido en ubicar el acceso a la Capilla Real en el muro donde hoy se encuentra el actual Transparente (Fig.4, C). Hipótesis que surge de los estudios de José María de Azcárate referidos a la obra realizada en cuatro de los cinco paños del trascoro mayor del templo a finales del siglo XV, en tiempos del cardenal Mendoza⁸³. Como se decía antes, desgraciadamente la obra radical emprendida a finales del siglo XV no nos permite conocer como se articulaba realmente toda esta parte del presbiterio⁸⁴. De gran interés resulta la existencia de una escena pintada de la *Coronación de la Virgen* en el exterior del muro donde se ha fijado tradicionalmente la entrada a la Capilla de Santa Cruz, tal como nos recuerda la profesora Pérez Higuera⁸⁵. Ello nos hace dudar sobre la entrada a dicha fundación de Sancho IV desde la girola, y por ello especulamos que el acceso a dicha capilla se podría realizar de forma completamente opuesta, es decir, desde la propia capilla mayor, como después argumentaremos.

Igualmente problemático es el tema de la existencia o no de una cripta debajo de la capilla de Sancho IV. Gutiérrez Baños⁸⁶ defiende la idea de que ésta no existió, por lo que no debe verse ningún origen anterior a la intervención de Cisneros en la actual cripta del Santo Sepulcro, considerando que la Capilla Real se encontraba al mismo nivel de la girola. En cambio, más abajo plantearemos la hipótesis de que sí existió una cripta o cuerpo bajo en el mismo lugar desde tiempos de Sancho IV tras analizar otras capillas reales.

En primer lugar no hay que olvidar que nos encontramos ante obras realizadas sobre un edificio planteado con anterioridad, como es la cabecera proyectada en tiempos de Rodrigo Jiménez de Rada. Por otra parte, esta zona ha recibido multitud de replanteamientos durante los siglos siguientes, por lo que es harto complicado poder deslindar proyectos cuando a lo mejor nos estamos encontrando con numerosas intervenciones superpuestas hasta que en el siglo XVIII Narciso Tomé realice su famoso Transparente⁸⁷.

Son diversos los puntos que no vemos con claridad. En primer lugar, la concepción de dos ámbitos cerrados entre sí (capilla mayor y Capilla Real –Fig.4, tramos 1 y 2–), mediante un muro corrido que dividía el presbiterio en dos partes, resultaría demasiado incomoda ante la estrechez de ambos espacios: un tramo y el ábside pentagonal. En segundo lugar, esa tendencia de aproximar los enterramientos al lado del altar mayor del templo sería en Toledo algo incompleta en el caso de que la Capilla Real quedase aislada; además en tal caso ésta perdería la orientación, al tener su entrada por la girola, es decir por su muro este (Fig.4, C)⁸⁸. Tal como vimos más arriba, la

existencia de una pintura mural en dicho paramento, nos reafirma al plantear la hipótesis de que no se accedía por aquí a la fundación de Sancho IV. En tercer lugar, no parece muy lícito que justo enfrente de la entrada de la capilla de los reyes se fundase la capilla de San Ildefonso o la del cardenal don Gil Álvarez de Albornoz. La comparación es terrible: una capilla espaciosa y grande, frente a una Capilla Real pequeña que ocupa la trasera de la capilla mayor. Peor aún sería compararla con la Capilla de Santiago, fundación posterior de don Álvaro de Luna.

Por todo ello, y retomando la fórmula estudiada en la Capilla Real de Córdoba, tal vez en Toledo pudiéramos encontrar su precedente. Es decir, la capilla de Sancho IV y la capilla mayor de la catedral pudieron estar unidas mediante estrechos accesos laterales, al igual que en la fundación cordobesa de Enrique II (Fig.7). Ello no es óbice para que el muro de separación pudiera existir. Lo que ocurriría es que éste estaría horadado con una o dos puertas laterales que permitieran la vinculación de ambos espacios en ciertos oficios litúrgicos, al igual que en Córdoba. Sobre este muro de separación, en su parte central, podría disponerse sin problema un retablo. Así llegaríamos a una solución de compromiso: la fundación real, aunque ubicada detrás de la capilla mayor quedaría a ella vinculada, y por otra parte su orientación no quedaba invertida al accederse al oratorio por su parte Oeste. En el caso de que se quisiera aislar el panteón del altar mayor, ¿no hubiera sido más sencillo haber realizado una gran capilla en el lugar principal de la girola, como después se haría con la fundación del cardenal Albornoz, evitando así la angostura de los espacios en que quedaría dividido el pequeño presbiterio⁸⁹? Desde luego creemos que la comunicación con la capilla mayor tenía que ser necesaria.

Aunque dedicado a la arquitectura de los monasterios de clarisas, debemos citar aquí un artículo de Caroline Bruzelius⁹⁰ que nos invita a la reflexión. En dicho trabajo esta investigadora estudia cómo en diversos edificios, italianos y justo coetáneos a estos momentos, debía solucionarse el tema de comunicación visual entre los coros de las religiosas y la capilla mayor ante la importancia que tenía poder observar la elevación del Santísimo. En el siglo XIV asistimos en toda Europa, y no olvidemos Toledo, a un gran incremento de la veneración eucarística ante la importancia que adquirió la fiesta del Corpus Christi después del milagro de Bolsena acaecido en 1264⁹¹. La solución que se termina imponiendo fue la creación de espacios independientes (sagrarios, coros, transparentes, capillas) detrás de la capilla mayor, para posibilitar la comunicación con ésta y con la liturgia allí desarrollada. Por ello, la fundación de Enrique II en Córdoba, de la que no tenemos duda alguna sobre su funcionamiento, y la más compleja de Sancho IV, estarían dentro de una corriente lógica que se estaba produciendo en

otros lugares del Continente, como era la de crear ámbitos privilegiados detrás del altar mayor.

Respecto a la capilla del Santo Sepulcro en el caso de que existiera en tiempos de Sancho IV, y nosotros pensamos que así fue, ayudaría a profundizar toda la simbología desarrollada en esta parte del edificio: altar mayor dedicado al Salvador⁹² y doble capilla desarrollada en su parte oriental, la superior bajo la advocación de la Santa Cruz y la inferior dedicada al Santo Sepulcro. Si esta última fuera posterior⁹³, su advocación sí tiene mucha relación con el resto del ámbito, lo que debe hacernos, al menos, reflexionar, y tal como nos dice Ángela Franco, dicha advocación era muy normal en la Baja Edad Media⁹⁴.

Sin duda alguna, la actual cripta del Santo Sepulcro es fruto de las intervenciones llevadas a cabo a finales del siglo XV, tal como demuestra Gutiérrez Baños⁹⁵. Nosotros, en cambio, al igual que otros especialistas⁹⁶, sí creemos que la fundación de Sancho IV, al igual que en Córdoba, contaría con dos alturas. Dicha estructura desaparecería con las obras mencionadas de los cardenales Pedro González de Mendoza y Francisco Jiménez de Cisneros en el último tercio del siglo XV, ejecutadas en el trascoro mayor, por el primero, y en la ampliación de la capilla mayor, por el segundo. Si las reformas que estuvieron a punto de realizarse en Córdoba en el siglo XVII encaminadas a la construcción de una gran capilla real barroca hubieran llegado a materializarse, toda la estructura introducida en altura por Enrique II se hubiera perdido y hoy nos resultaría muy difícil poder pensar en una fórmula semejante a la que ahora observamos⁹⁷.

La existencia de capillas con dos alturas era algo conocido desde la tardoantigüedad, e importantes ejemplos posteriores se nos han conservado, desde la Cámara Santa de Oviedo a la Santa Capilla de París, entre un sinnúmero de ejemplos repartidos por toda Europa y por todas las orillas de Mediterráneo⁹⁸. Pero también contamos con ejemplos más próximos en el tiempo y sumamente interesantes para nosotros. Sabemos que la Capilla Real de Sevilla estaba elevada sobre bóvedas⁹⁹. También conocemos que la capilla funeraria de la Santísima Trinidad creada por Jaime II (1276-1311) en el extremo oriental del presbiterio de la Catedral de Palma de Mallorca contaba con dos alturas, es decir con una cripta inferior y una capilla sobreelevada con dos nichos laterales donde se dispondrían los sepulcros¹⁰⁰. Por todo ello creemos que la capilla de Sancho IV también contó con un espacio o cripta inferior, y por lo tanto estaría sobreelevada, al igual que los ejemplos coetáneos anteriores.

Se ha abordado en multitud de ocasiones la simbología de la cabecera de la catedral toledana. En primer lugar debemos deslindar claramente la cabecera proyectada por Rodrigo Jiménez de Rada respecto a la intervención de Sancho IV. Desconocemos el motivo, pero la cabecera de

la catedral presenta muy poca profundidad si la comparamos con otros edificios coetáneos¹⁰¹. Cabe preguntarnos si ello se debe a un proyecto preconcebido de Jiménez de Rada¹⁰², al pie forzado que supone la mezquita sobre la que se erige el edificio, o por si el contrario es tan sólo consecuencia lógica del entramado urbano de la ciudad, que obliga a situar el transepto en un sitio y no en otro ante la disposición de las calles de la población. Por lo tanto, Sancho IV aparece interviniendo en un espacio ya concedido con anterioridad a sus trabajos, al igual que Enrique II años más tarde, tanto en Córdoba como en Toledo.

Se ha establecido una continua relación entre la Capilla Real toledana y el Santo Sepulcro de Jerusalén¹⁰³. Ana Domínguez y Fernando Gutiérrez nos recuerdan las prácticas que tenían los reyes de Jerusalén, antes de su conquista por Saladino y de su definitiva pérdida para los cristianos a mediados del siglo XIII, de coronarse y enterrarse en el templo sagrado, al igual que haría más tarde Sancho IV en Toledo¹⁰⁴. El mito del Santo Sepulcro estuvo continuamente presente en la Europa medieval y se pueden citar decenas y decenas de edificios que tenían como fin último la emulación de la Anástasis constantiniana. La Castilla de finales del siglo XIII no era ajena a ello y así se observa la añoranza por los “santos lugares” caídos en manos musulmanas y el recuerdo continuo del Santo Sepulcro¹⁰⁵. Igualmente son muy interesantes las lecturas iconográficas e iconológicas que desde la misma Baja Edad Media han relacionado todo el proyecto catedralicio con el mismo Templo de Salomón tal como han estudiado principalmente Ana Domínguez y Felipe Pareda¹⁰⁶, e incluso las concomitancias que se han querido buscar entre Sancho IV y el propio rey bíblico¹⁰⁷. Al fin y al cabo dicho templo también formaría parte de los Santos Lugares de Jerusalén¹⁰⁸.

Desgraciadamente muchos aspectos funcionales de los espacios hoy conservados se nos escapan sutilmente. Nos da la sensación de que esa evocación del Santo Sepulcro realizada en la cabecera de la catedral iría acompañada de un funcionamiento litúrgico que se desplegaría en todos estos espacios. Debemos recordar el clásico trabajo de Richard Krautheimer¹⁰⁹ referido al estudio iconográfico de la arquitectura medieval y muy especialmente al Santo Sepulcro y su impronta en la arquitectura posterior. Entre los ejemplos que estudia con profundidad nos habla de Santo Stefano de Bolonia, del siglo XII, donde se intentaba emular una pequeña Jerusalén, pero en su sentido físico, ya que a través de las distintas construcciones de este complejo se conmemoraban los distintos lugares de peregrinaje de la ciudad santa¹¹⁰. En esta

misma línea, y tras todo lo expuesto anteriormente, creemos que la cabecera de la catedral de Toledo, tras las obras de Sancho IV, deberíamos ponerla en relación con esas construcciones conmemorativas, unidas a una liturgia especial, de la que se beneficiarían las almas de los propios monarcas, y similar a la que se desarrollaba desde mucho tiempo antes en el monasterio de Centula o Saint-Riquier, en los *westwerk* carolingios, en la capilla palatina de Aquisgrán, en el conjunto palatino de Oviedo, en San Stefano de Bolonia, en la gran rotonda de Guillaume de Volpiano en Dijón, en la Vera Cruz de Segovia, en la Saint-Chapelle de San Luis, en un sinfín de criptas, capillas y girolas, donde además se podían venerar importantes reliquias¹¹¹, o en templos tan humildes como la iglesia segoviana de San Justo¹¹².

A modo de conclusión, no nos parece casual esa unión de advocaciones (Salvador, Santa Cruz y Santo Sepulcro) que se produce en la parte más noble de la Catedral Primada. Mediante la hipótesis que presentamos en este artículo no observaríamos un corte brusco entre el altar mayor y la capilla de Santa Cruz de la Catedral de Toledo, sino una jerarquización de espacios, en claro recuerdo al Santo Sepulcro, tal como han defendido los especialistas. Al igual que en Córdoba la Capilla de Santa Cruz quedaría más elevada, y en la culminación de todo un “camino litúrgico” a modo de tabernáculo o sagrario, donde se ubicarían los regios cadáveres, en alto, como el cuerpo de Cristo consagrado en su custodia. Parece que el camino hacia la resurrección quedaba así iniciado. La capilla de Santa Cruz a una altura mayor nos recordaría el Gólgota¹¹³. El rey Sancho IV, de legitimidad cuestionada y excepcionalmente enterrado con corona¹¹⁴, llevó muy lejos sus pretensiones al conseguir privatizar el presbiterio de la Catedral Primada de España para su gloria eterna. En Córdoba seguramente conservamos el reflejo de todo ello, al repetir el modelo Enrique II para enterrar a su padre y abuelo, Alfonso XI y Fernando IV, a la sazón, nieto e hijo del propio Sancho IV. Compartimos las palabras de Gutiérrez Baños al considerar que Sancho IV fue seguramente un “continuidor de su padre y su interés por Ultramar se tradujo en la redacción bajo sus auspicios de *La Gran Conquista de Ultramar*”¹¹⁵. Ningún otro templo castellano tenía semejante prestigio histórico y categoría moral como la Catedral de Toledo para simular en su interior el Santo Sepulcro de Jerusalén. El anhelo no cumplido de Alfonso X, de llevar su corazón a la Ciudad Santa, pudo lograrlo su hijo en la Catedral de Toledo. Si no se puede peregrinar y recibir sepultura en Ultramar, Ultramar será escenificada en Castilla.

NOTAS

- * Ahora que comenzamos una nueva etapa profesional, nos gustaría dedicar este trabajo al Departamento de Historia y Teoría del Arte que edita esta revista, a todos los compañeros que me han ayudado en estos años y en particular, con todo el cariño, a nuestro director de tesis el Dr. Isidro G. Bango Torviso, de quien hemos aprendido todo a la hora de abordar el estudio de nuestra Edad Media, así como por sus sabias y continuas orientaciones desde hace ya casi veinte años. Igualmente quiero mostrar mi más sincero agradecimiento por la amistad brindada y por la siempre generosa ayuda recibida en la elaboración de nuestros trabajos a la Dra. María Luisa Martín Ansón, a la Dra. Concepción Abad Castro, y al Dr. Carlos de Ayala Martínez. Asimismo deseo mostrar mi gratitud por los continuos y siempre acertados comentarios, de nuestra compañera, amiga y colega de despacho la Dra. Gema Palomo Fernández. Por último quiero también reconocer al Dr. Ismael Gutiérrez Pastor su diligencia en la preparación de todos nuestros artículos, cuyos títulos siempre fueron sugeridos por él, aparecidos en esta magnífica revista.
- ¹ En M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ (ed.), *Diplomatario andaluz de Alfonso*. Sevilla 1991, Doc. 521, p. 559.
 - ² R. KRAUTHIMER, "Introduction to an «Iconography of Mediaeval architecture»" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.V, 1942, pp. 1-33.
 - ³ Véase para este tema el trabajo de I.G. BANGO TORVISO "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 1992, pp. 93-132.
 - ⁴ En su Codicilo, Alfonso X mandó que se enterrase en Santa María de Murcia, aunque si sus "cabaçaleros" o albaceas preferían enterrarle en Sevilla junto a sus padres no ponía impedimento alguno. M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, Doc. 521, p. 558. En la actualidad se veneran el corazón y la entrañas del rey Sabio en el retablo mayor de la catedral de su tan querida Murcia.
 - ⁵ Antes de ser enterrados en la Capilla Real de Granada, los Reyes Católicos tuvieron la intención de utilizar con ese fin San Juan de los Reyes. Una vez conquistada la ciudad nazarí, el Convento de San Francisco de la Alhambra, fundado en uno de sus palacios reales, hizo las veces de panteón real.
 - ⁶ BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados...", *op. cit.*, pp. 100-105.
 - ⁷ Respecto al tema de los enterramientos de los monarcas hispanos a lo largo de toda la Edad Media, junto al trabajo citado de BANGO TORVISO, contamos con el estudio monográfico de C. ABAD CASTRO, "Espacios y capillas funerarias de carácter real", en I.G. BANGO TORVISO (comisario), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Madrid 2001, vol. I, pp. 63-71. Tema al que también aluden F. Marías y A. Serra al estudiar la capilla de San Ildefonso (o del arzobispo Gil de Albornoz) de la girola de la catedral de Toledo. F. MARÍAS Y A. SERRA, "La Capilla Albornoz de la catedral de Toledo y los enterramientos monumentales de la España bajomedieval", en J. GUILLAUME (ed.), *Demeures d'Éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris 2005, pp. 33-48.
 - ⁸ S. MORALEJO, "¿Raimundo de Borgoña (†1107) o Fernando Alfonso (†1214)?", *El Museo de Pontevedra*, 43, 1989, pp. 161-179, esp. pp. 161-166. Disposición que fue modificada en el siglo XVI.
 - ⁹ Hemos tratado el estudio de las Capillas Reales catedralicias de Castilla y León en nuestra tesis doctoral, *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada en el siglo XIV: creatividad y/o crisis*, Madrid 2001, así como en las *II Jornadas técnicas de conservadores de las catedrales. Las Catedrales de España*, 6-7 de noviembre de 1998; y en el seminario *¿Dejar a los muertos enterrar a sus muertos? El difunto entre el aquí y el más allá en España y en Francia (ss. XI-XV)*, dirigido por I.G. Bango y X. Dectot, Casa de Velázquez y Universidad Autónoma de Madrid, entre el 9 y 10 de diciembre de 1999. Comunicación y ponencia que no fueron publicadas y que se han ampliado considerablemente en este artículo.
 - ¹⁰ En estos momentos estamos elaborando un trabajo sobre este monasterio burgalés donde defendemos la finalización de los trabajos constructivos en el último tercio del siglo XIII ante el desinterés mostrado por Fernando III en la finalización de las obras.
 - ¹¹ Sobre la moderna Capilla Real de Sevilla contamos con los trabajos de A. J. MORALES MARTÍNEZ, *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla 1979, y "Sobre la Capilla Real de Sevilla y algunos de sus creadores", *Archivo Hispalense*, LXXIV, (1991), n.º 227, pp. 185-194.
 - ¹² J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: La Capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", *Archivo Español de Arte*, n.º 270, (1995), pp. 111-129.
 - ¹³ A. JIMÉNEZ MARTÍN, *Cartografía de la Montaña Hueca. Notas sobre los planos históricos de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1997. Estudia la reconversión de la mezquita en catedral, el repartimiento de sus espacios, y la construcción del nuevo templo iniciado en el siglo XV.
 - ¹⁴ T. LAGUNA PAÚL, "La Capilla de los reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona Castellana con el cabillo hispalense en su etapa fundacional" en I.G. BANGO TORVISO (comisario), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Madrid 2001, vol. I, pp. 235-249. En este magnífico estudio Teresa Laguna aborda de forma extensa el tema de la fundación de la Capilla Real, así como de su dotación, construcción y funcionamiento, los numerosos privilegios con los que contó, e igualmente se introduce en el tema de las esculturas de los monarcas y el significado de las iconografías. Trata el tema del primer lugar de enterramiento de Fernando III así como su posterior traslado a la capilla funeraria. Véase también su interesante artículo "La aljama cristianizada. Memoria de la Catedral de Santa María de Sevilla", en *Metropolis totius hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*. Sevilla, 1998, pp. 41-71.
 - ¹⁵ P. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas*, Sevilla 1635, fol. 12vº.
 - ¹⁶ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *op. cit.*, p. 113. "Ignoramos su extensión. Pudo ser pequeña como la capilla real de Córdoba, quizá con una extensión que ocupara en total unos nueve tramos en tres naves de la antigua sala de oración islámica, aunque nada desmiente una hipotética amplitud mayor..."
 - ¹⁷ T. LAGUNA PAÚL, *op. cit.*, p. 244. Igualmente Teresa Laguna defiende la existencia de una gran capilla, que ocuparía un gran espacio formalizado por las siete naves orientales de la mezquita almohade, que tendrían una superficie de 440m².
 - ¹⁸ Plano que se supone desapareció en el incendio del Alcázar de Madrid de 1734.
 - ¹⁹ P. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, *op. cit.*, fols. 13vto. y 14rto. Este texto también lo reproduce Alfonso Jiménez en su trabajo (1997, p.17).
 - ²⁰ A. JIMÉNEZ MARTÍN, *op. cit.*, p. 31.
 - ²¹ Véase la planta que presenta Alfonso Jiménez Martín (*op. cit.*, fig. 3, p. 147), en la que muestra la extensión que tendría según su hipótesis la Capilla Real.
 - ²² CANCELLER PERO LÓPEZ DE AYALA, *Crónica del Rey don Pedro*, C. ROSELL (ed.), Crónica de los Reyes de Castilla, B.A.E., vol. 66, Madrid 1953, año de 1362, cap. VII.

- ²³ Publicado en C. ROSELL (ed.), *Crónica de los Reyes de Castilla*, B.A.E., vol. 66, pp. 593-598.
- ²⁴ *Ibid.*, pp. 593-594.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 596.
- ²⁶ C. FERNÁNDEZ RUIZ, "Ensayo histórico-biológico sobre D. Pedro I de Castilla y D.^a María de Padilla. El Real Monasterio y palacio de Astudillo recuerdo de un gran amor egregio", *Publicación de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 24 (1965), p. 37.
- ²⁷ Cfr. L. HIDALGO LUCERO, "La Real Capilla de Reyes Nuevos de Toledo. Apuntes históricos y artísticos", *Boletín Oficial del Arzobispado de Toledo*, mayo (1975), p. 401.
- ²⁸ Cfr. *Ibid.* pp. 403-405.
- ²⁹ Se conserva en el Archivo de la Capilla y publicado por L. HIDALGO LUCERO, *op. cit.*
- ³⁰ Testamento de Enrique II, *Crónicas de los Reyes de Castilla*, B.A.E., vol. 68, p. 39.
- ³¹ L. HIDALGO LUCERO, *op. cit.*, pp. 421 y ss.
- ³² L. HIDALGO LUCERO, *op. cit.*, p. 419.
- ³³ En la capilla renacentista de la cabecera de la catedral, junto a los restos de los monarcas se llevaron cuatro de los seis yacentes que había en la fundación de Enrique II. Estos sepulcros conservados son los de Enrique II y Juana Manuel, y los de Enrique III y Catalina de Lancaster. Sobre estos sepulcros reales véase el trabajo monográfico de T. PÉREZ HIGUERA, "Los sepulcros de Reyes Nuevos", *Tekné*, I, pp. 131-139.
- ³⁴ En muchas ocasiones se ha destruido la fórmula medieval de disponer los sepulcros en el centro de los templos. Contaríamos con un ejemplo que nos recordaría mucho a la disposición que habría en Toledo, nos referimos al conjunto de sepulturas, de la primera mitad del siglo XVI, de los fundadores del convento de clarisas de Moguer, situadas justo delante del altar mayor de la iglesia.
- ³⁵ Desconocemos si se trata de su color original. Respecto al carácter funerario y significado subyacente que siempre vieron los cristianos en las cúpulas de mocárabes, al igual que sucede en la Capilla Real de Córdoba, véase: J.C. RUIZ SOUZA, "La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XII, 2000, pp. 9-24.
- ³⁶ Según las notas de Diego Vázquez y Cristóbal Lorenzo (L. HIDALGO LUCERO, *op. cit.*, pp. 420 y 426).
- ³⁷ No es que sea novedosa la intervención en las sepulturas de los antepasados, pero desde luego estos dos monarcas van a mostrar una especial preocupación al respecto.
- ³⁸ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997, pp. 143-199. El autor ha estudiado de forma global las numerosas intervenciones que Sancho IV lleva a cabo en los enterramientos de familiares y antepasados a lo largo y ancho de sus territorios.
- ³⁹ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAS (*op. cit.*) se ha referido al tema al abordar el estudio de la escultura funeraria de la Capilla Real sevillana. Sobre la posible intervención de Sancho IV, la cual es más que dudosa.
- ⁴⁰ Especialmente I.G. BANGO TORVISO, "El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: la restauración de ciudades y templos", *Revista de Ideas Estéticas*, (1979), pp. 319-338. En este artículo se aborda la problemática artística del Reino Astur, y su dependencia frente a lo que significaba la capital del Tajo.
- ⁴¹ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, pp. 187-190. En este apartado bebe principalmente de dos magníficos trabajos: P. LINEHAN, *History and the historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993, pp. 447-496, y G. ORDUNA, "La élite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en época de Sancho IV" en VV.AA., *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, 1996, pp. 53-56.
- ⁴² A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo", *Reales Sitios*, XXII, n.º 83, (1985), pp. 11-28, esp. p. 22, y P. LINEHAN, *op. cit.*, pp. 464-465 y 472, cfrs. F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, p. 190 y nota 173.
- ⁴³ En 1728 la Capilla Real quedaba incorporada a la colegiata de San Hipólito, tras la concesión de una bula por parte del papa Benedicto XIII al cabildo colegial. Dicha incorporación se tradujo en el posterior traslado de los cuerpos de Fernando IV y Alfonso XI desde la catedral a dicha iglesia cordobesa donde aún hoy se encuentran, a ambos lados del presbiterio (J. ÁLVAREZ DE LUNA, "Manuscrito de la Biblioteca Provincial. Noticia histórica de la Colegiata de San Hipólito", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 5, 1923, pp. 69-93, esp. pp. 81 y ss.). En la Edad Media nunca hubo intención de convertir este templo en panteón real de Fernando IV y Alfonso XI.
- ⁴⁴ R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba*, Córdoba 1983, (1.^a edic. de 1904), p. 111.
- ⁴⁵ Archivo General de Simancas, Patronato Eclesiástico, Visitas, leg. 285, fol. 313 rto.
- ⁴⁶ "...Como en la capilla que llaman de los reyes, constructa en la santa yglesia de Cordova, donde estan los cuerpos de los señores Reyes don Fernando el quarto y don Alonso el onceno su hijo, en uno de los altares de la dicha capiella ay un retablo con una ymagen de nuestra señora y en el una figura de un Rey hincado de rudillas y a los pies del dicho Rey un letrado que su temor dise como se sigue...". Continúa con la inscripción conservada en la capilla.
- ⁴⁷ L. TORRES BALBÁS (*Arte Hispanoalmohade, Arte Nazarí o Granadino y Arte Mudéjar*, Ars Hispaniae, Vol. IV, Madrid, 1949, p. 268) defiende esta teoría y considera que la inscripción citada con la fecha de 1371 haría alusión sólo al suelo elevado de la capilla, quedando la parte inferior de la misma como cripta sepulcral. El problema radica en la cronología que se ha querido dar a las yeserías de la capilla cordobesa, al seguirse la fecha de 1275 que aparece en otras conservadas en el monasterio burgalés de las Huelgas.
- ⁴⁸ M.^a Á. JORDANO BARBUDO, *Arquitectura medieval cristiana en Córdoba. desde la Reconquista al inicio del Renacimiento*, Córdoba 1996, pp. 157-160.
- ⁴⁹ M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba 1998, p. 460.
- ⁵⁰ Esta capilla fue fundada en la zona de la ampliación de Almanzor, ocupaba tres naves y cuatro tramos junto al muro de qibla. En 1260 se encontraba en construcción (M.A. JORDANO BARBUDO, *op. cit.*, p. 156). No vamos a negar la extrañeza de que en la documentación relativa a esta capilla no se haga mención al sepulcro del rey en el caso de que se hallase allí, pero igualmente insólito es la inexistencia de noticias sobre su ubicación, en este u otro lugar. Casualmente cuando en el siglo XVII se decide proyectar una nueva capilla real, que finalmente no se llevó a cabo, se barajaron tres lugares: la capilla de San Clemente, la Real de Enrique II, y el Patio de los Naranjos (Véase al respecto R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *op. cit.*, Apéndice B, pp. 675-694).
- ⁵¹ M.^a Á. JORDANO BARBUDO, *op. cit.*, p. 156; y M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 379.
- Por otra parte no debe extrañarnos que una sala capitular hiciera igualmente las veces de lugar de enterramiento, ya que ello fue práctica muy extendida durante la Edad Media en capítulos catedralicios y monásticos.
- ⁵² Al menos eso es lo que nos dicen las crónicas como después veremos.
- ⁵³ *Crónica de Alfonso Onceno*, D. CATALÁN (ed.), Madrid 1977, cap. RCCXXXIX.
- ⁵⁴ CANCELLER PERO LÓPEZ DE AYALA, *Crónica de Enrique II*, Cayetano ROSELL (ed.), Biblioteca de Autores Españoles, vol. 68, Madrid 1953, año sexto, cap. IV.

- ⁵⁴ La comentada capilla de San Clemente, antigua capilla de San Pedro que estuvo ubicada en el mismo mihrab, capillas de los Méndez de Sotomayor, de San Agustín, de los Gutiérrez de los Ríos, etc. (M.^a Á. JORDANO BARBUDO, *op. cit.*, pp. 155-167)
- ⁵⁵ En una reciente conversación con la Dra. Teresa Laguna sopesamos la posibilidad de que dicha intervención pudiera incluso ser del siglo XIV, pero en cualquier caso anterior a la fundación de Enrique II.
- ⁵⁶ Arco que comunicaba este espacio perteneciente a la ampliación de Al-Hakam II con la anterior realizada por 'Abd al-Rahmān II.
- ⁵⁷ La cara exterior de este flanco no puede observarse al encontrarse allí la capilla de la Conversión de San Pablo.
- ⁵⁸ Sobre toda la obra califal que afecta a esta zona véase J.C. RUIZ SOUZA, "La fachada luminosa de Al-Hakam II en la mezquita de Córdoba: hipótesis para el debate", *Madriditer Mitteilungen*, 42, (2001), pp. 432-445.
- ⁵⁹ Parecen de época de 'Abd al-Rahmān II.
- ⁶⁰ Lógicamente el arco del siglo XIII tiene una luz menor, al introducirse en un espacio previo, frente al original del siglo X, del lado N.
- ⁶¹ A nosotros nos extraña que el espacio que ocupa la Capilla Real hiciese las veces de sacristía, ya que tendría un tamaño muy grande frente al que presentaría la capilla mayor en el caso de que ésta sólo ocupase el espacio de la capilla de Villaviciosa. No olvidemos que en la Edad Media las sacristías de los templos todavía no contaban con los grandes espacios que terminarían ocupando en tiempos modernos.
- ⁶² M.^a Á. JORDANO, *op. cit.*, p. 199.
- ⁶³ En el Museo de Bellas Artes de Córdoba se haya depositada una imagen pintada del rostro de Cristo (M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 450) que apareció en el siglo XIX, junto a otra mucho peor conservada en el muro que separa la capilla de Villaviciosa de la Capilla Real. Debería saberse donde se hallaba, ya que tal vez pudo estar en las zona donde se encuentra la estructura de apoyo de las cúpulas. Por otra parte, aunque se ha comentado que pertenece al siglo XIII, no contamos con ningún elemento fidedigno que no permita retrasar su cronología al siglo XIV o incluso al XV, cuando la Capilla Real ya estaba constituida. Su análisis estilístico, que denuncia una buena factura, un buen dominio de las sombras difuminadas y de los volúmenes, así como la utilización del pastillaje (utilización de decoración pintada y en relieve, realizada con el mismo mortero del paramento donde se halla la pintura) en su zona inferior, nos hace dudar que pertenezca a cronología tan temprana. Agradecemos a la doctora y especialista en pintura mural D.^a Carmen Rallo Gruss los datos que nos ha facilitado sobre dicha pintura.
- ⁶⁴ M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 451.
- ⁶⁵ Dicho espacio estaría delimitado mediante algún tipo de mobiliario (verjas, cancelos...), al igual que sucedió en la mezquita aljama sevillana, entre la toma de la ciudad en 1248 y su derribo en el siglo XV (A. JIMÉNEZ MARTÍN, *op. cit.*, pp. 22-31).
- ⁶⁶ M.^a Á. JORDANO, *op. cit.*, pp. 199-200.
- ⁶⁷ Este tramo queda separado del resto de la nave gótica por una pantalla de tres arcos.
- ⁶⁸ Véase J.C. RUIZ SOUZA, "La fachada luminosa...", *op. cit.* En dicho estudio tan sólo pudimos citar la inscripción en caracteres árabes, publicada por Pedro Marfil Ruiz ("Nuevos datos para el conocimiento del lucernario de Al-Hakam II en la Capilla de Villaviciosa de la Mezquita de Córdoba", *Qúrtuba*, III (1998), pp. 252 y ss.), cuando nuestro artículo ya estaba cerrado en la redacción de la revista. El 16 de noviembre de 2001 pudimos estudiar in situ junto a Carmen Rallo, Antonio Orihuela, Susana Calvo y Pedro Marfil dicha inscripción, ubicada en lo alto del muro occidental de la Capilla Real, sobre la línea de imposta de la cúpula, junto a su ángulo noroccidental. Pudimos comprobar claramente que la inscripción se empezó a realizar, pero no se terminó, al conservarse todavía las líneas que a modo de pautado marcarían el desarrollo de la misma, y de la que sólo se hicieron dos palabras. Inscripción que corría entre los arranques de los nervios de la cúpula, por lo que se deduce que era coetánea a ella al amoldarse claramente a dichos nervios, sin ruptura o fractura alguna. Es decir, creemos que fue pensada para ser vista desde dentro del propio edificio, como tantas otras inscripciones de la etapa de al-Hakam II, pero ante la gran altura de su ubicación finalmente fue desechada. Por ello seguimos pensando que dicha inscripción viene a confirmar la estructura de tres cúpulas en el inicio de la etapa de al-Hakam II.
- ⁶⁹ M.^a Á. JORDANO (*op. cit.*, p. 199) considera que la Capilla Real propició que se construyese el templo cristiano en su lado occidental. Nosotros, en cambio, creemos que esta zona ya sería utilizada como iglesia desde tiempos de Fernando III, ya que tal como hemos observado se realizaron obras en este espacio, al introducirse el arco polilobulado de su flanco meridional con anterioridad a la propia fundación de la Capilla Real.
- ⁷⁰ Al igual que ese espacio en alto que todavía puede verse, salvando las diferencias, en el centro de la iglesia de la Vera Cruz de Segovia.
- ⁷¹ CANCELLER PERO LÓPEZ DE AYALA, *Crónica del Rey don Pedro*, C. ROSELL (ed.), *Crónica de los Reyes de Castilla*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 66, Madrid 1953, Año treceño (1362), cap. III.
- ⁷² R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *op. cit.*, p. 675.
- ⁷³ M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, p. 467.
- ⁷⁴ Véase J. C. RUIZ SOUZA, "La fachada luminosa...", *op. cit.*
- ⁷⁵ No hay duda sobre la autenticidad de estas puertas en alto, ya que la decoración interna de la Capilla Real se amolda perfectamente, en sus paños de yeserías, a dichas puertas, y no presenta dicha decoración corte abrupto alguno. El umbral de mármol de las dos presenta su canto muy desgastado por las pisadas, lo que atestigua su antigua utilización. Hoy dichos accesos se encuentran muy elevados respecto al suelo, pero en origen habría unas escaleras, seguramente, de madera. En el muro E. de la Capilla de Villaviciosa, que linda con la Real, existió un retablo barroco (L. M. RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, *Descripción de la Iglesia Catedral de Córdoba*, Córdoba 1853, pp. 144-148) desmontado el siglo pasado y hoy conservado en la iglesia de Jesús Crucificado (M. NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, pp. 454-456). En su estructura se pueden ver los huecos de las puertas comentadas que daban comunicación con la capilla de Enrique II, hoy cubiertos con cuadros. La propia cúpula califal de esta capilla también estuvo cubierta con yeserías barrocas (R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Inventario Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba*, Córdoba 1904, p. 107).
- ⁷⁶ También conocida como capilla de Reyes Viejos, en contraposición a la que posteriormente fundará Enrique II, que a su vez se conocerá como de Reyes Nuevos.
- ⁷⁷ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, pp. 163-194. Remitimos a este minucioso trabajo para referenciar todas las investigaciones que han tratado la fundación de Sancho IV. Entre ellos podríamos recordar por su antigüedad el clásico trabajo de Verardo García Rey, por constituir el punto de partida de la historiografía moderna que ha estudiado la capilla. V.García Rey, "La Capilla del Rey don Sancho IV "El Bravo" y los cenotafios reales en la Catedral de Toledo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, III, (1922), pp. 129-148.
- ⁷⁸ J. M. ESCUDERO DE LA PEÑA, "Privilegio rodado e historiado del rey don Sancho IV", *Museo Español de Antigüedades*, tomo I, Madrid, 1872, p. 98.
- ⁷⁹ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, pp. 163-167.
- ⁸⁰ Se trata de los dos pilares que dividen el presbiterio en dos tramos, el del *Pastor* es el del lado del Evangelio, y el del *Alfaquí* el de la Epístola.
- ⁸¹ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, pp. 173-175, aborda la investigación de este muro de separación estudiando la decoración de los dos pilares entre los que corría, pero tal como dicho investigador dice: "Hoy por hoy, ninguna noticia, ningún indicio, permiten formular hipótesis alguna en torno al

- revestimiento de los pilares del *Pastor* y del *Alfaquí* y la repetida referencia del muro que supuestamente discurrió entre ellos debe tomarse con cautela" (p. 175).
- ⁸² *Ibid.*, pp. 172-173, esp. notas. n.º 106-109. El autor retoma principalmente las investigaciones de José María Azcárate, Ángela Franco Mata, y M.ª Teresa Pérez Higuera, que afectan a esta zona del edificio.
- ⁸³ J. M. DE AZCÁRATE, "La obra toledana de Juan Guas", *Archivo Español de Arte*, vol. XXIX, (1956), pp. 9-42, esp. p. 33. Don José María nos dice al hablar de la obra del trascoro mayor de la catedral, que en la actualidad se conserva lo que se realizó a finales del siglo XV, ya que en el paño donde se encuentra el Transparente estaría la entrada a la Capilla Real. Ningún documento nos dice que allí justo se hallase dicho acceso, por lo que no vemos la obligatoriedad de que se tuviera que encontrar en esta zona.
- ⁸⁴ Véase el interesante trabajo de M. T. PÉREZ HIGUERA, "El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de toledo", *Anales de la Historia del Arte*, n.º 4, *Homenaje al profesor Dr. D. José María de Azcárate*, Madrid 1994, pp. 471-480. En este artículo la profesora Pérez Higuera, tras retomar e interpretar fuentes antiguas como las de Román de la Higuera o Blas Ortiz y la documentación publicada por M. Zarco del Valle, plantea la posibilidad de que existiera un transparente desde el siglo XVI, y por lo tanto anterior al actual de Narciso Tomé realizado entre 1721 y 1732. Asimismo nos recuerda la existencia de la Capilla del Sacramento situada detrás del retablo mayor de tiempos de Cisneros.
- ⁸⁵ *Ibid.*, p. 472.
- ⁸⁶ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, pp. 169-172. Tal como el mismo investigador nos dice (cfrs. p. 170), otros autores como A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ ("El testamento de Alfonso X y la Catedral de Toledo", *Reales Sitios*, 21, (1984), pp. 73-75, esp. p. 74; "El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo", *Reales Sitios*, 22, (1985), pp. 11-28, esp. p. 14), J. M. DE AZCÁRATE (*Arte gótico en España*, Madrid 1990, p. 38), o Á. FRANCO MATA ("Toledo gótico", en AAVV, *Arquitecturas de Toledo*, Toledo 1991, vol. I, p. 435), defienden una antigüedad mayor de la cripta.
- ⁸⁷ Los procesos constructivos de los grandes edificios medievales son muy complejos y dilatados, y en ocasiones podemos estar viendo el fruto, no sólo de una o dos etapas, sino de muchas más: proyecto de Jiménez de Rada, intervención de Sancho IV, intervención de Pedro González de Mendoza, intervención de Francisco Jiménez de Cisneros, Transparente de Narciso Tomé. Incluso pudo haber más reformas, de las que nada sabemos llevadas a cabo en tiempos de arzobispos que intervinieron mucho en la catedral como es el caso de Pedro Tenorio. No todas las etapas tienen que destruir la anterior, en ocasiones se aprovecha todo y en otras no se puede, o no se quiere.
- ⁸⁸ Respecto al traslado hacia poniente de la capilla mayor del templo debemos recordar lo que sucedió en la catedral de Palencia, cuyo primer presbiterio del siglo XIV pasó a convertirse en la Capilla del Sagrario al remodelarse en el siglo XV el proyecto original. Todavía hoy dicha capilla, provista de sepulcros medievales, se encuentra a espaldas de la mayor, conservando su perfecta orientación.
- ⁸⁹ Sobre la fundación de Gil de Albornoz véase: F. Marías y A. Serra, *op. cit.*, pp. 37-39.
- ⁹⁰ C. A. BRUZELIUS, "Hearing is believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340", *Gesta*, XXX/2, 1992, pp. 83-91. En este trabajo la autora se centra en los siglos XIII y XIV, en una serie de edificios en los que hay que solucionar la comunicación, no sólo acústica, sino también visual, entre el presbiterio y los coros de las monjas, tras la importancia que tenía poder observar durante la liturgia la elevación del Santísimo.
- ⁹¹ En el caso hispano conocemos el milagro de los Corporales de Daroca acaecido en 1239. La bula para instituir la fiesta del Corpus fue dada en 1263, aunque hasta los primeros años del siglo XIV no pudo llevarse a cabo.
- ⁹² No deja de ser curioso que nos encontremos esta advocación al Salvador, cuando lo normal a estas alturas de la Edad Media era la dedicación a la Virgen.
- ⁹³ Tal como defiende Gutiérrez Baños.
- ⁹⁴ Á. FRANCO MATA, *op. cit.*, p. 435.
- ⁹⁵ *Ibid.*, nota n.º 86.
- ⁹⁶ *Ibid.* Tal como han defendido: José María de Azcárate, Ana Domínguez o Ángela Franco. Gutiérrez Baños, (*op. cit.*, p. 171) habla de cómo se solapan las obras que vemos actualmente en la cripta e incluso de los escudos, parcialmente visibles, existentes detrás del altar de San Julián, lo que le lleva a negar rotundamente la existencia de una cripta en tiempos de Sancho IV. Es evidente que lo que hoy vemos no conserva nada de finales del siglo XIII. Lo único que podemos afirmar es que con las obras del cardenal Mendoza necesariamente tuvo que verse muy alterada la fundación de Sancho IV, incluso también su posible desaparición, ya que estaba previsto que la decoración escultórica a la que alude Gutiérrez Baños fuera vista desde el propio interior de la nueva capilla o cripta.
- ⁹⁷ Incluso hoy sería posible desmontarla y dejar a la vista toda la estructura del edificio califal.
- ⁹⁸ Recuérdese al respecto el capítulo que dedica sobre este tipo de capillas André Grabar en su clásico estudio dedicado a la arquitectura martirial. A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 vols, Paris 1946.
- ⁹⁹ T. LAGUNA PAÚL, "La capilla de los reyes...", *op. cit.*, p. 244.
- ¹⁰⁰ L. TORRES BALBÁS, *Arquitectura Gótica*, Madrid 1952, pp. 208-210. Sobre los pormenores constructivos de la catedral mallorquina en el siglo XIV véase principalmente: J. Domenge i Mesquida, *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-centes*, Mallorca, 1997.
- ¹⁰¹ Sobre la cabecera y el edificio arquitectónico de la catedral pueden consultarse los artículos de M. LORENTE JUNQUERA, "El ábside de la Catedral de Toledo y sus precedentes", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 37, 1937, pp. 25-36, y C. VON KONRADSHHEIM, "La famille monumentale de la cathédrale de Toledo et l'architecture gothique contemporaine", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 11, Madrid, 1975, pp. 545-563; y "El ábside de la Catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, 190-191, 1975, pp. 217-224.
- ¹⁰² C. KONRADSHHEIM, "El ábside de la Catedral de Toledo", *op. cit.*, p. 218 ve con claridad que detrás del proyecto de la cabecera existía la idea de continuar la tradición de los *martyria* antiguos.
- ¹⁰³ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, pp. 190-194. No olvidemos, asimismo, los trabajos citados de Ana Domínguez o de Conrad von Konradshheim.
- ¹⁰⁴ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "El *Officium Salomonis*...", *op. cit.*, p. 14, y nota n.º 52; y F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, pp. 192-193.
- ¹⁰⁵ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, pp. 191-194 trae a colación una obra literaria realizada en el ambiente cultural de la corte de Sancho IV, nos referimos a *La Gran Conquista de Ultramar*. En dicha obra aparece evocado con emoción el Santo Sepulcro.
- ¹⁰⁶ Cabe destacar los trabajos ya citados de Ana Domínguez. En ellos se introduce en el estudio de las figuras de Alfonso X y de su hijo Sancho IV realizando interesantes reflexiones sobre sus inquietudes, sus posibles paralelismos con la figura de Salomón, sus evocaciones a los Santos Lugares. En este contexto véase también R. GONZÁLEZ Y F. PEREDA, *La Catedral de Toledo 1549, Según el Doctor Blas Ortiz. Descripción Graphica y Elgantísima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo 1999, esp. pp. 103, 197 y 207-208, y F. PEREDA, "Le origini dell'architettura cubica: Alfonso de Madrigal, Nicola da Lira e la querelle salomonista nella Spagna del Quattrocento" *Annali di architettura*, 17 (2005), pp. 21-52, y esp. pp. 441 y ss.
- ¹⁰⁷ Principalmente por Ana Domínguez y Peter Linehan. Cfr. F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, p. 190.

- ¹⁰⁸ Es posible que en algún caso incluso existiese cierta confusión entre los edificios paradigmáticos hierosolimitanos desde la propia la Edad Media, es decir entre el Santo Sepulcro, la Cúpula de la Roca y el Templo de Salomón. Al fin y al cabo entre los dos primeros subyace el denominador común de la arquitectura martirial romana, y respecto al último, a pesar de su trascendencia, siempre nos moveremos entre interpretaciones textuales y especulaciones. Véase al respecto J.A. RAMÍREZ, *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*, Málaga 1981, esp. pp. 106-133.
- ¹⁰⁹ R. KRAUTHEIMER, *op. cit.* Aunque principalmente se centra en el estudio e impacto de las arquitecturas que se inspiraban en el Santo Sepulcro de Jerusalén, son muchos los aspectos metodológicos que se pueden aprender en este trabajo. Nosotros destacaríamos por ejemplo la importancia que tuvieron factores como la emulación frente a la copia en la práctica arquitectónica.
- ¹¹⁰ *Ibid.* pp. 17-19.
- ¹¹¹ Nuevamente aludimos a los trabajos de I. G. BANGO TORVISO (*Alta Edad Media. De la tradición Hispanogoda al Románico*, Madrid 1989; *El Prerrománico en Europa*, Madrid 1989, "El espacio para enterramientos privilegiados...", *op. cit.*; *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*, Historia de España, n.º 11, Madrid 1995; etc.), en los que ha mostrado un especial interés por todos estos aspectos tan fundamentales en la configuración y utilización de los espacios templarios: origen y evolución en las articulaciones planimétricas y en alzado de los edificios, las estructuras occidentales de las construcciones altomedievales, el culto a las reliquias, la evolución de las cabeceras, la evolución de los espacios áulicos de enterramiento...
- ¹¹² Véase como ejemplo de ello el trabajo que sobre San Justo de Segovia realiza E. Carrero Santamaría, "El Santo Sepulcro: Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)", *Anuario de Estudios Medievales*, 27, 1997, 461-477.
- ¹¹³ Curiosamente en el actual templo del Santo Sepulcro de Jerusalén, donde las obras se han sucedido a lo largo de los siglos, la capilla que rememora el Gólgota, con sus tres cruces, presenta una altura muy superior a la del suelo general del edificio.
- ¹¹⁴ J. M. RELANZÓN GARCÍA-CRIADO, "La corona y la espada de Sancho IV de Castilla", *Toletum*, 2.ª época, n.º 2 (1959), pp. 24-31.
- ¹¹⁵ F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *op. cit.*, p. 193.

Los Herrera y su Capilla funeraria de San Ildefonso en la Cartuja de El Paular

Concepción Abad Castro y M.^a Luisa Martín Ansón

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

El artículo presenta una doble finalidad. Por un lado, se dan a conocer las distintas familias que, de una manera u otra, contribuyeron a la formación y mantenimiento del patrimonio de la Cartuja de Santa María de El Paular, y por otro, e intimamente relacionado con el aspecto anterior, se analiza el ejemplo concreto de los Herrera que mantuvieron una relación especial con el monasterio, hasta el punto de erigir en él su capilla funeraria. Se dan a conocer datos documentales inéditos al respecto, al tiempo que se hace un recorrido por los diversos panteones nobles de las familias mencionadas en el estudio.

ABSTRACT

The article involves a double scope. It let us know the different families that in one way or the other were involved in the formation and maintainance of the cultural heritage of the Cartuja of Santa Maria de El Paular, on the other hand, and directly related with this argument, it is analysed the concrete example of the Herrera who maintained a special relationship with the monastery, such as to build their funeral chapel. It gives us related and inedit documental data at the same time that makes a round of the different noble mausoleum of the families mentioned in the study.

En el presente artículo vamos a abordar algunos aspectos que han pasado desapercibidos en la historiografía sobre el monasterio de El Paular. El papel de los reyes, desde que Enrique II expresara su deseo de fundar la Cartuja, hasta que tal proyecto cristalizó de la mano de sus sucesores, es una cuestión relativamente conocida. Sin embargo, en ninguna ocasión se ha aludido a la nobleza, alta o baja, vieja o nueva, que, de forma intensa, también se ocupó de la formación del patrimonio del monasterio y de su mantenimiento a lo largo de los siglos.

Son varios los linajes que se implican en todo este proceso, haciendo donaciones de diversa índole y llegando, incluso, a elegir la cartuja como lugar de descanso eterno. Es el caso de algunos miembros de la familia Herrera, ligados a ella desde sus primeros pasos, a quienes dedicare-

mos la mayor parte de este trabajo, que abarcará, cronológicamente hablando, hasta los comienzos del siglo XVI. Son los siglos en los que se va dando forma al conjunto monástico, que no albergará un panteón real como el de Juan II en Miraflores, circunstancia que, quizás, ha desviado la atención de la historiografía hacia esta última, aunque pudo tenerlo. En efecto, Enrique IV expresó el deseo de tomar para sí el que fue primer Capítulo de los monjes: "manifiesto especialmente el Serenísimo Príncipe D. Enrique en vida de su Padre su mui afectuosa devocion para con este su Monesterio del Paular, en que por este tiempo de su juventud trato con el Prior e Convento le diesen el Capitulo de los Monges que se acababa de hacer entonces, para Capilla suia propia, y que le hedificasen alli un Altar con un Retablo de la Imagen de Nuestra Señora,

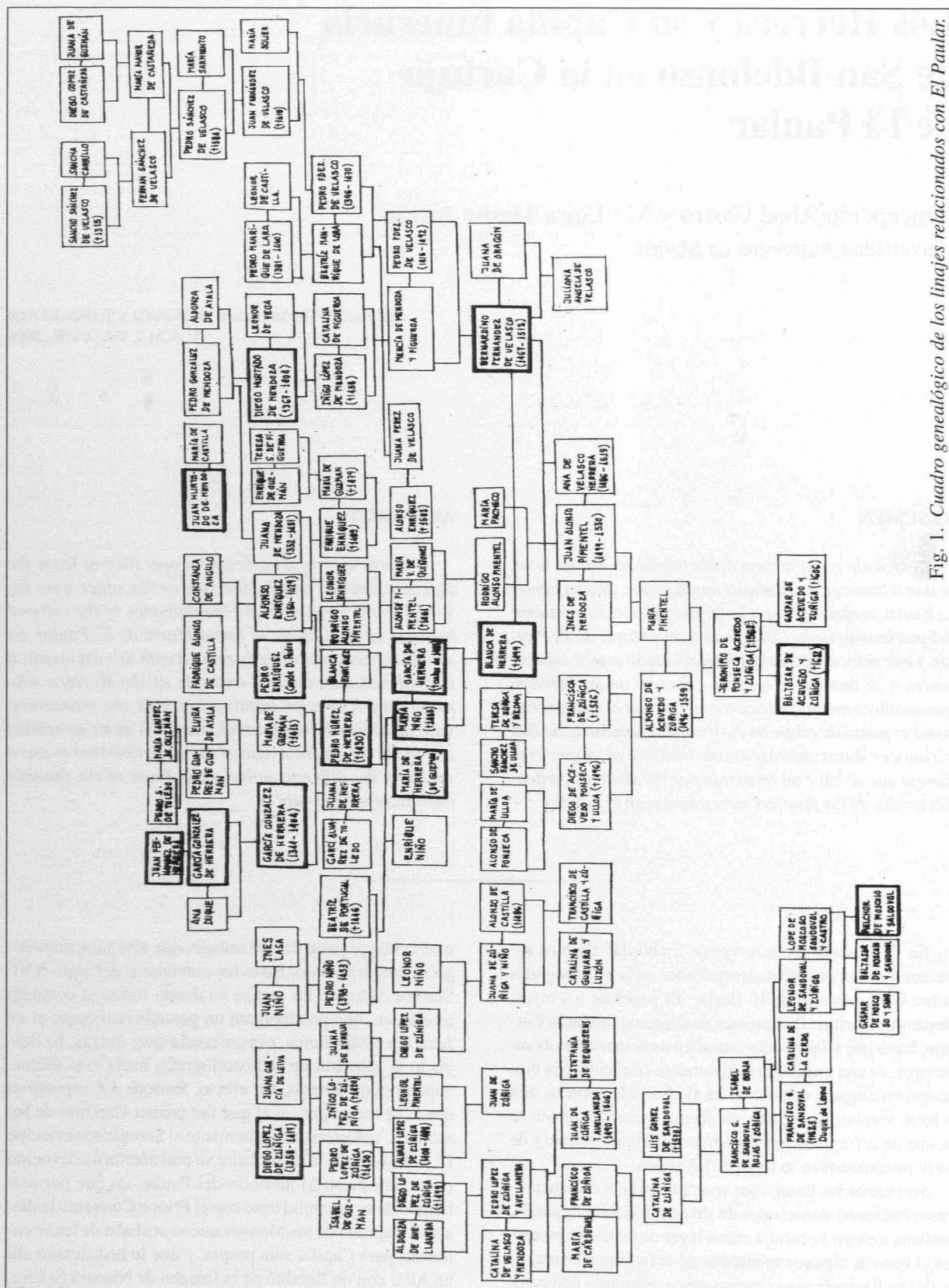


Fig. 1. Cuadro genealógico de los linajes relacionados con El Pautar.

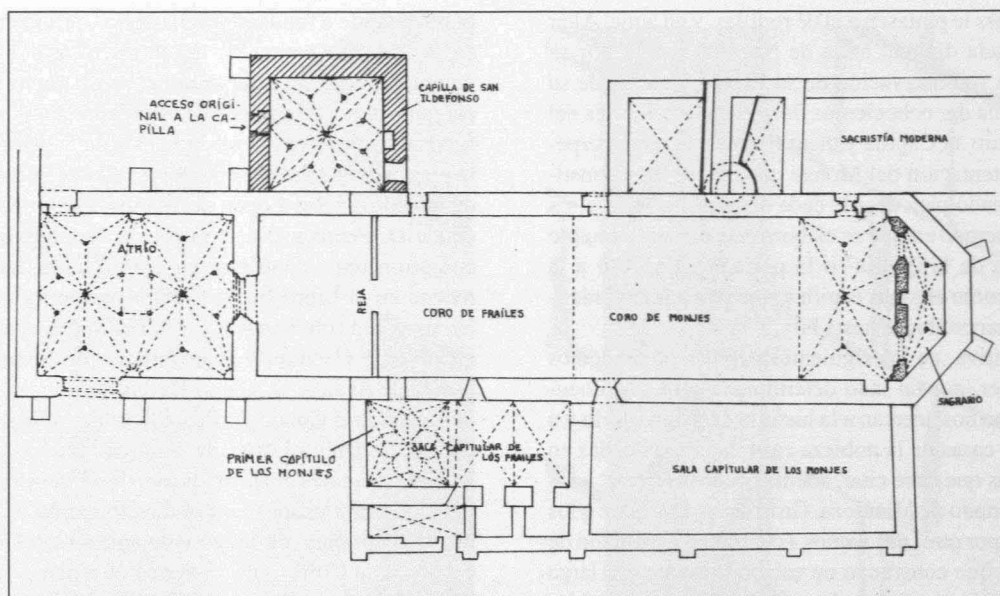


Fig. 2. Planta de la iglesia y capilla de San Ildefonso.



Fig. 3. Bóveda de la capilla y detalle de las claves.

ante cuyos pies le pintasen a él de rodillas, y en aquel Altar le dijese cada día una Misa de Nuestra Señora por su salud y vida y conservación de su Estado y que el de su parte prometía dar ochocientos florines para la fabrica del dicho Capitulo su Capilla y cient florines de renta perpetua para sustentacion del Monge que oviese de ser instituido e asignado para decirle cada día aquella Misa¹. Es también el tiempo en que se elabora el esplendido retablo de alabastro de la iglesia² o la portada de acceso a la misma, así como algunas capillas, que han pasado prácticamente desapercibidas hasta hoy.

En definitiva, en las siguientes páginas pretendemos dar a conocer, por un lado determinadas noticias documentales, que nos acercan a la historia del Monasterio y a las distintas casas de la nobleza castellana implicadas en ella, entre las que cabe citar, además de los Herrera, a los Stúñiga, Hurtado de Mendoza, Guzmanes, Enríquez o los Velasco³. Y por otro, nos vamos a centrar en el panteón de los Herrera, que constituye un eslabón más en esa larga cadena de conjuntos funerarios pertenecientes a la nobleza, que se irán configurando en Castilla en un proceso paulatino de conquista del espacio y monumentalización, obediente a un deseo, en el que a veces no es fácil distinguir rangos ni estatus económicos, de asegurarse la salvación eterna, aunque para ello fuera necesario invertir un gran esfuerzo de voluntad. Incluso, es posible que, en ocasiones, hubiera segundas intenciones, no necesariamente vinculadas a la vida futura sino más bien a la obtención de beneficios y privilegios terrenales, al deseo de afianzar el linaje, basado en antepasados ilustres, a veces, inventados, a aumentar sus posesiones, rentas y títulos. Su poder era cada vez mayor pero, en sus relaciones con la corona, sin duda, era imprescindible adquirir compromisos con ella y llevarlos a efecto. Estas y otras, a veces menos confesables, son razones que llevaron a miembros de las más destacadas familias nobiliarias a asignar cantidades sustanciosas, en determinados momentos, para ayudar a sufragar costes de obras, fundaciones, dotación de capillas, etc. en catedrales y monasterios.

En el discurso de este trabajo, iremos aludiendo, por las distintas familias mencionadas, a diversos panteones —Cigales, San Francisco de Salamanca, Santa Clara de Briviesca o Santa Clara de Medina de Pomar, por citar sólo algunos—, apuntando así algunas pinceladas para otro estudio que también sería necesario abordar, porque, quizás de nuevo, las grandes realizaciones han oscurecido a otras que, no obstante, forman parte de un proceso de experimentación imprescindible a la hora de materializar finalmente aquellas que, por sus formas y sus promotores, se han erigido en auténticas protagonistas, como la capilla de Santiago de la catedral de Toledo o la del Condestables en la de Burgos.

Iniciando el hilo de nuestra argumentación, ya el 25 de julio de 1390, fecha en la que Juan I se compromete

públicamente a fundar el Monasterio Cartujo en un lugar de sus reinos y comenzar las obras en los dos meses siguientes de Agosto y Septiembre, constatamos la presencia junto al rey de algunos de estos personajes. Al acto de fundación, celebrado ante la iglesia de Santiago, junto a la puerta de la ciudad de Segovia, asisten: Juan Hurtado de Mendoza; Rui López de Avalos; Diego Hurtado, el conde D. Pedro y Diego López de Stúñiga, quienes se comprometen a contribuir en la fundación, tal como se recoge en el Libro Becerro del Monasterio: "... A este tan pio y tan solemne Auto se hallaron presentes entre la otra Noble Caballería Juan Hurtado de Mendoza, Rui Lopez de Avalos, D. Diego Hurtado, Almirante que fue de Castilla, el Conde D. Pedro, Condestable que fue de Castilla, e Diego Lopez de Stúñiga Justicia Mayor del Rey: Los quales inspirados por la Gracia del Spiritu Sancto, e provocados con el devoto ejemplo de su Rey hicieron tambien alli luego voto ante su Real Presencia, e de toda su Corte: Ansi como en otro tiempo los Cavalleros, Principes, Capitanes, Criados e Oficiales del Rey David fueron con el egemplo de su Rey provocados a prometer e prometieron dadivas e ofrendas para la edificación del famosísimo templo que el pretendia hacer: Ansi tambien estos Ilustres Señores a imitación de su Rey juraron entonces sobre la Cruz e los Sanctos Evangelios de dar ciertas quantias de maravedis e dinero e otras cosas en algunos de sus lugares y heredamientos en cada año para siempre jamas para aiuda de la fundacion e dotacion, por quanto reconocían en sus Conciencias esse mismo cargo dello con el Rey D. Enrique que Sancta Gloria aya. Los quales Votos ansi del Rey, como de los dichos sus Cavalleros quedaron por entonces debajo de aquella generalidad pronunciados sin otra mas especifica declaracion"⁴.

Como vemos, entre ellos se encuentran dos miembros de la misma familia, Juan Hurtado de Mendoza y su sobrino Diego. El primero, que en el Libro Becerro se cita como "Mayordomo Mayor del Rey D. Enrique y Señor de la villa de Almazan", era hijo de Juan Hurtado de Mendoza "el viejo" (†1367). Se le conoce como Juan Hurtado de Mendoza "el limpio", y llegó a ser el personaje más importante en la corte castellana de Enrique III y la minoría de Juan II, ocupando el lugar de poder que tuviera Pedro González de Mendoza. Luchó por los Trastámara en Nájera. Casó con María de Castilla, nieta de Alfonso IX y sobrina de Enrique II. Será Alférez Mayor de Castilla con Juan I y ocupará el puesto todopoderoso de Mayordomo Mayor, tras la muerte de Pedro González de Mendoza, erigiéndose en la figura clave en la minoría de Enrique III; miembro del Consejo de Regencia en 1391 y persona de confianza de la reina Catalina de Lancaster en la minoría de edad del siguiente rey Juan II.

Juan Hurtado de Mendoza hizo una donación al Monasterio de 500 mrs. sobre las martiniegas de la villa de



Fig. 4. Vista exterior de la capilla y del contrafuerte.

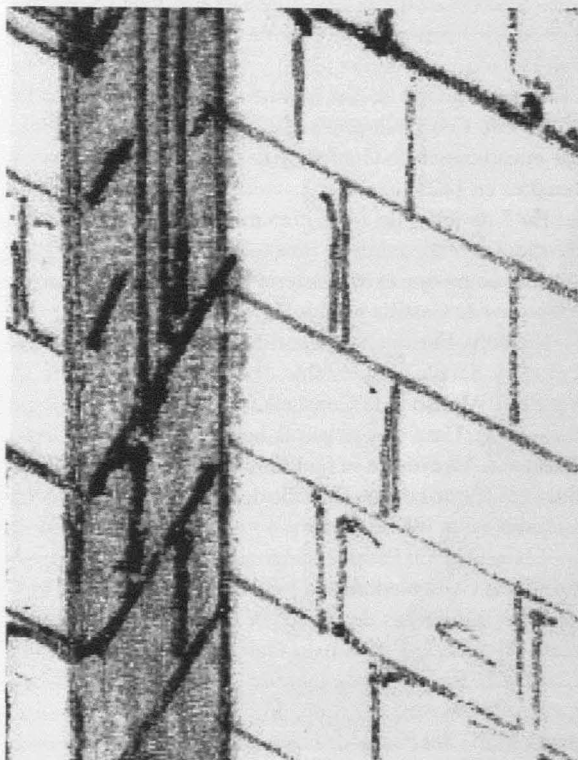


Fig. 5. Reconstrucción hipotética de la capilla.

Almazán, mediante un privilegio fechado en 22 de abril de 1396, donde se expresa del siguiente modo: "... Quiero que sepan quantos esta Carta vieren como Yo el dicho Juan Furtado por devocion que Yo he en la Horden de Cartuja. ... e porque el Prior e Convento del dicho Monesterio rueguen a Dios siempre por mi e por aquellos donde Yo vengo e de mi vinieren: Mando en limosna a la dicha Horden para el dicho Monesterio e Prior e Convento del en cada año para siempre jamas por juro de heredad por mi e por mis herederos e subcesores, Quinientos Maravedis que prometi e jure de asi gelos dar para siempre quando el dicho Monesterio se comenzo"⁵.

Su sobrino, Diego Hurtado de Mendoza (1367-1404), nacido en Guadalajara, casó con María Enríquez, hija ilegítima de Enrique II, hacia 1379, y por entonces recibe del rey, Cogolludo, Loranca y la mitad del Real de Manzanares. De este matrimonio nace Aldonza quien, en 1405, casará con D. Fadrique Enríquez, hijo del Conde D. Pedro Enríquez, asimismo benefactor del Monasterio. Diego, viudó en 1387, casa con Leonor de la Vega, con quien tuvo dos hijos, Íñigo (futuro marqués de Santillana) y Elvira⁶. En las luchas cortesanas de poder, Diego fue protegido de su tío materno, el literato y Canciller Ayala, llegando a Principal de Juan I y Enrique III, y Consejero

Real. En 1394 se le dio el cargo de Almirante Mayor de Castilla que pretendiera desde 1389⁷.

Precisamente, con tal cargo se le nombra en la primera de las donaciones que otorga a El Paular. Se trata de una franqueza de pesquería en sus tierras y señoríos, dada en el Monasterio de El Paular a 8 de julio de 1399.

El mismo día, estando en el Monasterio les otorgó también mediante Carta de privilegio, 500 mrs. en el Portazgo de su villa de Buitrago para siempre, franqueza de portazgo, pasaje, etc por sus tierras, expresando al final del documento su deseo de que en el Monasterio se canten misas por él y su familia, es decir se trata de una donación *pro anima*: "... E por quanto Yo he grand devocion en la Virgen Sancta Maria, Pido en gracia e en limosna al Prior e Convento, que agora son o fueren de aquí adelante en el dicho Monesterio que canten cada sabado en el dicho Monesterio una Missa de Sancta Maria por mi, e por las animas de mi Padre Pero Gonzales e de doña Aldonza de Ayala mi madre, e mi señora, e de mi Muger Doña Maria fija del Rey Don Enrique que Dios perdone". Sin embargo, su deseo no se vio cumplido al no permitirlo los visitadores generales⁸.

Por último, otorgó también una Carta de franqueza para los ganados con fecha de 13 de septiembre de 1401⁹.

– Rui López de Ávalos (Úbeda 1357-Valencia 1428), Privado de Enrique III de Castilla, fue nombrado por éste, Adelantado de Murcia (1396) y Condestable de Castilla (1400). Partidario de los Infantes de Aragón frente a D. Álvaro de Luna, fue procesado por supuestos tratos con los musulmanes de Granada y despojado de sus bienes y honores en 1423.

En 7 de junio de 1407 hizo merced al Monasterio de trescientos maravedíes de juro sobre las aljamas de Segovia, donación que el Monasterio perdió al ser expulsados los judíos de Castilla por los Reyes Católicos¹⁰.

– Pedro Enríquez de Castilla, conde de Trastámara, Lemos y Sarria, Condestable de Castilla, fue hijo de D. Fadrique Alonso y de Constanza de Angulo y sobrino de Enrique II. Casa con su prima hermana Isabel de Castro Enríquez. A través de su familia y descendencia, los Enríquez enlazarán con los Hurtado de Mendoza, los Pimentel y también con los Herrera¹¹.

El Conde Don Pedro en Segovia a 28 de mayo de 1399 firmó una Carta mediante la cual también concedía al Monasterio franquezas de portazgos por sus tierras y señorios: “Sepan, quantos esta Carta vieren, como Yo el Conde Dn. Pedro Condestable de Castilla por facer bien e merced e limosna al Prior e Monges del Monesterio de Santa Maria del Paular de la Horden de Cartuxa, que es en el valle que dicen de Lozoya: Por Devocion que Yo he en la dicha Horden, e porque el Prior e Monges, que agora son, e fueren de aquí adelante en el dicho Monesterio sean themidos de rogar a Dios por mi e por mi Anima e de aquellas personas a quien Yo so tenido: Franqueolos e fadolos quitos, e esentos a ellos e a todos sus bienes e cosas, ansi ganados, como Pan, e Vino, e Aceyte, e Pescados, e Paños, e Fierro e Sal, e otras cualesquier cosas nescasarias, que compraren o trojieren o llevaren ellos o los sus servidores”¹²

– Diego López de Stúñiga o Zúñiga¹³ (1358-1417), señor de Bejar, Justicia Mayor de Castilla desde 1395, sobresalió en las cortes de Juan I y D. Enrique. De hecho, junto a Juan Hurtado de Mendoza, el 9 de enero de 1396, recibe de la monarquía, entre otras mercedes, un racimo de casas y sinagogas confiscadas a la judería de Sevilla, cuyas heredades vende a su vez Juan a Diego el 26 de noviembre¹⁴.

A través de su descendencia vemos que entronca también con la casa de Herrera. Su nieto, Diego López de Stúñiga contrae matrimonio con Leonor Niño, hermana de María Niño, y por tanto cuñada de García de Herrera, ya citados. Asimismo, enlazarán en esta generación con los Pimentel, por la unión de Álvaro López de Zúñiga con Leonor Pimentel, hija de los Condes de Benavente. En la siguiente, también su apellido se unirá al de los Velasco, al contraer matrimonio Pedro López de Zúñiga y Avellaneda con Catalina de Velasco y Mendoza, hija de los Condestables de Castilla Pedro Fernández de Velasco y Men-

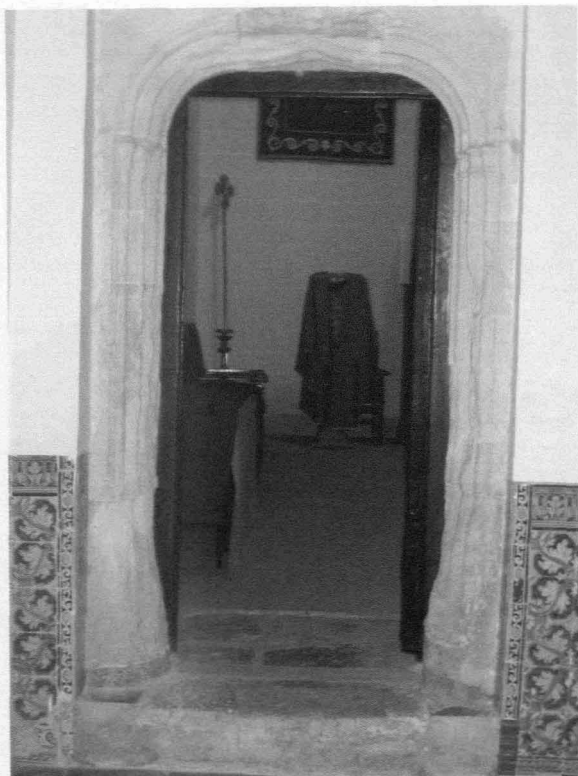


Fig. 6. *Puerta de entrada actual a la capilla.*

cia de Mendoza. Y en generaciones posteriores enlazarán los Sandoval y Rojas, de quienes descenderá Melchor de Moscoso y Sandoval, obispo de Segovia, que consagra la iglesia de El Paular en 1629 y fallece como cartujo en 1632, recibiendo sepultura en el claustro del Monasterio. Por último, un nuevo miembro del linaje de los Zúñiga, ya en el siglo XVII, Baltasar de Zúñiga, elegirá como lugar de enterramiento la propia cartuja.

La donación *pro anima* de Diego al Monasterio consiste en 400 mrs. (que el autor del Libro Becerro especifica que por entonces eran 800), para la fundación y sustento del Monasterio, en las martiniegas de su villa de Curiel, mediante privilegio de 1 de abril de 1393. El documento se encabeza del siguiente modo: “... Por ende yo Diego López de Stúñiga Justicia Mayor de Nuestro Señor el Rey, aviendo fee é esperanza de alcanzar aquella Gloria Celestial por la Piedad de Dios e por los bienes, que ficiere en este Mundo: Quiero, que sepan quantos esta carta vieren, como yo el dicho Diego López de Stúñiga por devoción, que Yo he en la Horden de Cartuja en que se face el Servicio de Dios, según flaqueza humanal puede obrar cumplidamente e deseando quel Nombre de Dios e de la Virgen Santa María con toda la Corte Celestial sea siempre loado e glorificado en el Monesterio de Santa Maria



Fig. 7. Detalle del interior de la puerta y hornacina.



Fig. 8. Fragmento de alabastro con el escudo de los Guzmán.

del Paular de la dicha Horden, que es en el Arzobispado de Toledo, e porquel Prior e Convento del dicho Monesterio rueguen a Dios siempre por mi e por aquellos donde Yo vengo, e que de mi venieren...”¹⁵.

Por último, antes de centrarnos en los Herrera, mencionaremos una donación más. Se trata de la que realizó en 1457 Doña Mencía Carrillo, viuda del Adelantado Rodrigo de Perea¹⁶. La donación consistente en unas casas en Guadalajara y una heredad en Fontanar, se convirtió en una de las haciendas más notables del monasterio, al comprar en 1466 el prior D. Alonso de Cojezes el heredamiento completo¹⁷.

Recogemos esta última donación, no sólo por el interés de la misma respecto al monasterio, sino además, porque de nuevo, en la persona de Mencía Carrillo volvemos a encontrar su relación con la familia de los Herrera, al contraer matrimonio su hija, Mayor Carrillo de Toledo, con un nieto de García González de Herrera, primer Señor de Pedraza¹⁸.

Los Herrera, Señores de Pedraza.

Tal como hemos visto, hablamos de una serie de familias que, a comienzos del siglo XV, serán las auténticas protagonistas del gobierno de Castilla. En palabras de Ar-

gote de Molina “... gobernaban a Castilla cinco Grandes del Reyno nombrados por el Rey D. Juan. Fue uno dellos D. Ruy Lopez de Davalos, Condestable de Castilla, y los demas eran D. Sancho de Rojas, Arzobispo de Toledo, D. Alonso Enríquez Almirante de Castilla, Pedro Manrique, Adelantado Mayor de Leon, Juan Hurtado de Mendoza, Mayordomo Mayor de el Rey”¹⁹.

En efecto, a finales del primer tercio del siglo XV podemos situar la época de la gran nobleza. Un caso espectacular es el de los Alba, sin título a fines del siglo XIV, condes luego y por fin duques, que van acrecentando su patrimonio de forma especialmente notable. También hay que tener en cuenta la nobleza nueva que, muy frecuentemente, como ya se ha señalado, emparenta con aquélla. Tal es el caso de los Herrera, familia que surge con fuerza por motivos coyunturales a fines del siglo XIV y se hace con un dominio importante²⁰.

El principal responsable de esta situación es **García González de Herrera**, hijo de García Gonzalez de Herrera, Señor de Herrera, y de Ana Duque. Fue Mariscal de Castilla, primer Señor de Pedraza de la Sierra y progenitor de las dos grandes líneas de los Señores de Pedraza y de Ampudia. Franco Silva²¹ recoge la semblanza de este personaje, así como la descripción que de él hace Fernán

Pérez de Guzmán, quien lo define como “Alto de cuerpo y delgado, é de buena persona, é cuerdo y esforzado, é buen amigo de sus amigos, pero muy malenconioso e triste, y que pocas veces se alegraba... Fue este mariscal muy verdadero en sus palabras, amó mucho mugeres, y es bien de maravillar que franqueza y amores, dos propiedades que requieren alegría e placer, que las oviese hombre tan triste é tan enojoso...”

Debió nacer hacia 1344; militó desde un principio al lado de Enrique de Trastámara, hermano de su protector don Sancho de Alburquerque, hijo de Alfonso XI. La victoria de Enrique sobre su hermanastro Pedro I, convirtió a García en un personaje importante de la nueva monarquía. El ascenso a Mariscal y un primer matrimonio conveniente con Estefanía Fernández de Monroy (viuda de Garci Alvarez de Toledo, primer señor de Oropesa), única heredera de un poderoso linaje extremeño, fueron sus prebendas. A ellas hay que añadir la villa de Pedraza, con todo su señorío, que le fue donada por Juan I entre 1379 y 1380, quien también confirmó en las mismas fechas todos los privilegios que había recibido con anterioridad, y que serían nuevamente confirmados en 1394 por Enrique III el Doliente. Con Estefanía no tuvo descendencia pero consiguió que ella le dejara todo su patrimonio, lo que ocasionaría problemas con los Monroy²².

Fue hombre de confianza de Enrique III y muy amigo del infante D. Fernando, hermano del rey. El campo predilecto de acción política de García fue Salamanca y sobre todo Plasencia. No obstante, la adquisición más importante realizada por él fue la compra en 1402 a Diego López de Stúñiga del lugar de Bodón, en término de Ciudad Rodrigo. El 8 de enero de 1404 el infante Fernando mediante documento (conservado en el Archivo Ducal de Frías) confirmaba al mariscal las donaciones que había recibido de su suegro con lo que se cerraba el pleito con los Monroy.

Viudo de Estefanía, casó hacia 1390 con **María de Guzmán**, hija de Pedro Suárez de Guzmán y Elvira de Ayala y nieta de Pedro Suárez de Toledo, Camarero Mayor de Pedro I el Cruel, y de Dña. María Ramírez de Guzmán. En 1404 muere el mariscal y es enterrado en la capilla de Santa Catalina en el convento de San Francisco de Salamanca, fundada por él, que constituiría a partir de entonces el panteón de esta rama de los Herrera, al menos hasta la generación de su nieto García²³.

El patrimonio del mariscal lo conocemos a través de dos exhaustivos inventarios de bienes que su viuda María de Guzmán manda hacer en 1408 para que pudiesen repartirse entre sus hijos Pedro y Juana Nuñez de Herrera, pues su tercer hijo Luis de Herrera falleció en la batalla de los Collejares en 1406²⁴. Entre 1404 y 1410, fecha de la mayoría de edad de Pedro, los bienes los administra María de Guzmán, que fallece en 1413. Precisamente, el testamento de esta última, de 25 de enero de 1413, nos informa del

destino de algunas de estas posesiones, que debían repartirse a su muerte, en partes iguales entre sus dos hijos.

Por otro lado, sabemos que ella se manda enterrar en Santo Domingo el Real de Toledo, en el lugar que fuera determinado por Dña. Teresa de Ayala, priora del monasterio a quien nombra como testamentaria y donde funda una capellanía, con cargo a la plata labrada que ella había depositado en manos de la mencionada priora: “... In dei nomine Amen. Sepan q(ua)ntos esta c(art)a de testamento / vieren como yo doña Maria de Guzman muger que fuy de G(arci)a / Gonzalez de Herrera mariscal q(ue) fue de Castilla q(ue) Dios aya, estando enferma de mi cuerpo e sana del mi enten / dimiento tal qual Dios Ntro. Señor Ihu xto me la quiso dar prime / ramente do e ofresco la mi alma al mi Señor Ihu Xto. q(ue) la / crio e la compro e la redimio con la su santa sangre precio / sa e mando que fuere la su merced de me llevar deste mun / do e moriere desta dolencia q(ue) mi cuerpo sea enterrado en el monesterio de Señor Santo Domingo el Real de la cib / dad de Toledo en lugar honrado donde doña Teresa da / Ayala priora del dicho monesterio entendiese q(ue) cumple / a mi honra. E mando q(ue) digan por mi alma dos mill misas / e mando que estas dichas dos mill misas q(ue) se digan las mill / dellas en el dicho monesterio de Santo Domingo do el / mi cuerpo fuere enetrado e mando q(ue) estas dichas / mill misas q(ue) las digan las quinientas misas cantadas / y las otras quinientas rezadas. E mando q(ue) las otras mill / misas q(ue) las digan en el monasterio de Señor Sant Pe / dro Martir de la ciudad de Toledo e mando q(ue) las / diga(n) estas dichas mill misas las quinientas cantadas e / las otras quinientas rezadas. E mando q(ue) den a cada / uno de los d(ic)hos monesterios por q(ue) digan e canten en / cada monesterio las dichas mill misas como dicho es / ... (Fol. 1).

Según que me fuere fecho el mi enterramiento / mando que se pagen todos sus derechos según es acos / tumbrado en la dicha cibdad e mando al monesterio de / Sant Pedro Martir de Toledo por q(ue) ruegen a Dios / por las almas de mi padre e de mi madre e por la / mia de mi heredad de Guadanisa q(ue) es en termino de / Maq(ue)da ... (Fol. 2v.).

... E mando pa(ra) la lud de la capilla de Garcia / G(onzale)z mi marido siete mill mrs. E mando pa(ra) la obra de Señora Santa María la mayor de la cibdad de / Plasencia mill mrs. ... (Fol. 4v)²⁵.

Aparentemente, puede resultar extraño que María no se mandase enterrar junto a su esposo en San Francisco de Salamanca, donde también reposarían los restos de sus hijos, como se ha señalado, pero su opción, quizás, fue motivada porque el monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo era, asimismo, uno de los panteones de los Guzmanes, cuyo escudo aparece en varios lugares, incluida la capilla mayor. Y precisamente, doña Teresa de Ayala, con quien, según se desprende del testamento,

debía mantener una especial relación, era su prima hermana²⁶.

Pedro Nuñez de Herrera y Guzmán (†1430), segundo señor de Pedraza de la Sierra, hijo de García González de Herrera y María de Guzmán, Copero Mayor del Infante don Fernando de Antequera, sirvió al rey Juan II de Castilla. Contrajo matrimonio en 1415, previa dispensa de consanguineidad concedida por el Papa Benedicto XIII, con **Blanca Enriquez** (hija de Alfonso Enríquez y Juana de Mendoza, según se ha señalado) y tuvieron por hijos a García de Herrera y Enríquez, señor de Pedraza, Catalina de Herrera, Luis de Herrera, María, Juana y Elvira de Herrera.

Con Pedro comienza una estrecha relación, según consta en el Libro Becerro, con el Monasterio de El Paular: “En este sobredicho año de 1410 por el mes de Setiembre Pero Nuñez de Herrera Señor de Pedraza, hijo que fue de García de Herrera, y de Doña María de Guzman, habiendo quedado por muerte del padre pupilo menor de edad debajo de la tutela de la dicha su Madre, Concedio con su licencia al Monesterio del Paular, a quien hera mui devoto, aun entonces desde tan mozo, franqueza de Portadgos en tierra de Pedraza y en todo su Señorío sobre lo qual dio su Cedula firmada de su nombre y sellada con su Sello de cera pendiente cuiu thenor es el siguiente Yo Pero Nuñez de Herrera hijo de Garcia Gonzalez de Herrera, con licencia de Doña Maria de Guzman mi Madre, e mi Señora, assi como mi Curadora, que me da licencia para facer e dar todo lo contenido en esta carta /... / por virtud de la dicha licencia, por devocion que he en el Monesterio de Santa María del Paular de la Horden de Cartuja, que es en el val de Lozoya cerca de Rascafria, por aver parte en los beneficios que ay se facen e se faran, por facer limosna al dicho Monesterio Quiero e tengo por bien... La donación realmente consiste en franqueza de portazgo por sus tierras de Pedraza. La carta fue firmada en Segovia a 15 de septiembre del mencionado año²⁷.

Esta es sólo la primera de las dádivas que recibirá el monasterio de esta familia, que el autor del Becerro destaca de forma especial: “Algunos Principales Bienhechores y Dotadores desta Nuestra Casa ovo en los Decendientes deste Cavallero de los quales brevemente hare comemoracion en este lugar, pues viene a coiuntura, aunque anticipo los años”²⁸.

García de Herrera, hijo de Pedro Nuñez de Herrera y Blanca Enríquez, tercer señor de Pedraza de la Sierra, que sirvió a los reyes Católicos²⁹. Fue Copero Mayor del Príncipe de Asturias y afecto a la causa de don Álvaro de Luna. Sucede a su padre, bajo la tutela de su madre, y en 1439 toma posesión de los señoríos de la familia.

Este mismo año pacta un excelente matrimonio. En efecto, el 13 de febrero de 1439 se acuerda un doble enla-

ce: García de Herrera, tercer Señor de Pedraza, casará con María Niño, hija de Pedro Niño³⁰ (†1453) y de Beatriz de Portugal (†1446), condes de Buelna y señores de Cigales³¹. A su vez María de Herrera, conocida como María de Guzmán, hermana de D. García, casará con Enrique Niño, primogénito de los condes³².

El señorío de Cigales fue heredado conjuntamente el 17-1-1453, por María, Inés y Leonor, por muerte, sucesión y herencia de su padre Pedro Niño y porque sus hermanos varones habían fallecido en vida del conde. Por escritura otorgada en Valladolid en 29-3-1453, María obtiene de su hermana Inés, abadesa del Monasterio de Santa Clara de Valladolid, la parte de Cigales que correspondía a Inés³³.

A pesar de ello, la herencia enfrentó a García de Herrera con su cuñado Diego, esposo de Leonor, hasta el extremo de llegar a recurrir a las armas, teniendo que intervenir el propio Enrique IV, quien, al parecer, no tenía gran estima por el señor de Pedraza, si hacemos caso a un acontecimiento reiteradamente comentado por los distintos cronistas desde Alonso de Palencia, poco halagador por cierto respecto a Enrique IV, cuyas palabras recoge el propio Colmenares: “escribe Palencia, que año mil y cuatrocientos y cincuenta y nueve estando el rey en nuestra ciudad y queriendo quitar la villa de Pedraza a Garcia de Herrera su dueño, y que en ella vivía, envió un moro de los que traía en su casa, mozo atrevido y conocido de Herrera, que fingiéndose nal pagado y fugitivo del rey le matase. Y cincuenta de a caballo que haciendo escolta al moro le aguardasen en un monte señalado junto a la villa. Llegó y fingiendo bien su engaño, aseguró al señor. Y volviendo a hablarle sobre tarde, tiempo señalado para la ejecución, salía García de Herrera por la puerta de la fortaleza; llegó con muestras de querer hablarle, previniendo una cimitarra que llevaba en la cinta; advirtiéndolo un criado que se interpuso a la defensa y al primer golpe le partió al moro la cabeza. Sobrevino Luis de Herrera, hermano de García que del primer golpe derribo en tierra al moro abierta la cabeza, con que el intento quedo frustrado, el rey más aborrecido y los nobles más desconfiados”³⁴. Al parecer, la causa de este enemistad vino determinada porque García de Herrera se mostraba contrario a Doña Guiomar, amante del rey, hasta el punto de convocar una reunión conspiratoria de obispos y nobles, precisamente en Pedraza.

García de Herrera, María Niño y María de Guzmán eligieron como lugar de enterramiento la cartuja de El Paular, a la que otorgaron diversas donaciones. Respecto al primero, sólo nos consta que fue “la especial devoción” que sentía por la Cartuja la que le llevó a decidir que su cuerpo descansara en ella, según las palabras del autor del Libro Becerro. Sin embargo, en el caso de María Niño, contamos con su propio testamento, firmado en Cigales a seis de marzo de 1485, de que extractamos los párrafos que aluden a su entierro y honras fúnebres:

“En el nonbre de N(ues)tro Señor Jhsuxto amen. Por q(ua)nto después q(ue) Nuestro / Padre Adan peco e transpaso el mandami(en)to de N(ues)tro Señor fue / establecido q(ue) todos los homes bibiesen una vez (...)

... quiero / q(ue) sepan todos q(ua)ntos esta c(ar)ta biere(n) // como yo doña María muger del noble / cavallero y señor mi señor García de Herrera señor de Pedraza q(ue) aya Santa gloria / e fija q(ue) soy de mi Señor el Conde don P(ed)ro Niño Conde de Vuelna e d(e) mi señora / la condesa doña Beatriz su muger y señora q(ue) soy d(e) la Villa de Cigales / e Talaban otorgo e conozco q(ue) fago e hordeno mi testamento y pos / trimera voluntad a serbicio y gloria de Dios todopoderoso e d(e) la bien / aventurada e esclarecida Virgen e madre Nu(es)tra Señora Santa Maria ma / dre de Dios a quien io siempre tuve e tengo por señora e abogada // (fol.1). Mando que mi cuerpo sea sepultado en (e)l monesterio del Paular de S(an)ta M^{te} de Rascafría e(n) la diócesis de Segovia en la capilla de mi señor García de He / rreira e mya q(ue)sta en el d(ic)ho monesterio junto su sepultura d(e)l d(ic)ho G(ar)cia / de Herrera mi señor...

... e después d(e)xo por mi d(ic)ho y hordenado donde ha de ser sepul / tado e enterrado mi cuerpo mando q(ue) el dia de mi fallecimi(ento) después q(ue) / el mi cuerpo sea traído e puesto en la ygl(esi)a del d(ic)ho monesterio d(el) Paular los d(ic)hos mis testamentarios ante(s) q(ue) el mi cuerpo sea sepultado me fagan decir una misa rezada d(e) la Santa Trinidad a quien yo desde agora encomiendo mi anyma e ansy mesmo me fagan decir / una misa cantada de finados e me fagan decir una vegelia llana / d(e) tres lecciones con sus responsos sobre mi cuerpo e pa(ra) q(ue) esto se faga / e cunpla fagan dar los d(ic)hos mis testamentarios o q(ui)en su poder / oviere aq(ue)lla limosna q(ue) a ellos bien visto fuere según mi estado / con din(er)o e según quien yo soy...

... Otro si mando que los d(ic)hos curas e clérigos de la d(ic)ha ygl(esi)a de Cigales me fagan / novenario cumplido e solemne con capas e çetros e diácono e sub / diácono e q(ue) salgan sobre las sepulturas de mis señores el Conde e Con / desa e alli digan sus responsos solemnes e los dichos mis testamentarios / (fol.3) o q(ui)en su poder oviere den e fagan dar a los d(ic)hos cura e cle(ri)gos por / su trabajo la limosna acostumbra da o aq(ue)lla iusta q(ue) les pareciere se / gun mi condicion e estado. Otrosy mando que por mi anima e por las anymas de mis señores el Conde y la / condesa q(ue) ayan gloria e por las anymas de algunos defuntos / de q(ui)en yo tengo cargo los d(ic)hos mis testam(ent)arios e quien su poder obiere / fagan dezir las misas e sacrificios siguientes en las ygl(esi)as e mo / nesterios que aquí dize. p(ri)meramente en el monesterio d(e) Sant Antonio / de Segovia cient misas las quales sean d(ic)has a honor e reverencia / d(e) la natibidad de N(ues)tro Señor Jhsu Xto. q(ue) nos redimyo por su p(r)eciosa sangre / e reuerencia d(e)l espiri-

tu Santo por q(ue) guye la mi anyma en aq(ue)lla / su gloria e a reverencia d(e) la Concepción de N(ues)tra Señora q(u)ando conçibio en el su vientre birginal por obra del Espiritu Santo (...). Otrosi mando q(ue) me digan otras cien misas en el monesterio de Sant Fr(ancis)co / de Segovia (...). Otrosi en el monesterio d(e) la Foz d(e) la diócesis d(e) Segovia (...) otras cien misas. Otrosi mando q(ue) en la ig(le)sia d(e) Sta. Ma(ria) de Pedraza me digan un tretenario (...). Otrosi mando q(ue) en la ig(le)sia de Santiago de la mi villa de Cigales por mi anyma me digan un tretenario revelado y en la d(ic)ha ygl(esi)a mando q(ue) digan otro / por las anymas del Conde y Condesa mis señores (...) (fol.3v.). Otrosi mando q(ue) en el monesterio de Sant Fran(cis)co de Balladolid me sean di(ch)as otras cien misas (...) (fol.4)³⁵.

Un año antes, había dotado la capilla con la sexta parte de la Dehesa de Arroyo el Horno, una de las posesiones que formaron parte de la herencia de los Monroy, como consta por una escritura hecha en Castilnovo el 25 de marzo de 1484, en la que también hace entrega de “ciertos vasos de plata y ornamentos de seda”³⁶.

Como vemos, en el testamento no se precisa de qué capilla se trata, pero en el Libro Becerro sí encontramos el dato concreto: “después María Niño tomo por suia la Capilla de Sant Yllifonso, y se mando alli sepultar con su marido”³⁷.

Por su parte, María de Guzmán otorgó al monasterio franqueza de los Portazgos y la sexta parte de la dehesa de Riosueros y Ventrones, en termino de Pedraza “la qual entonces rentaba dos mill maravedis solamente y estos nos asigno por renta perpetua en cada un año: los mill maravedis para aceyte de la lampara de plata que ha de arder siempre en la dicha capilla de Sant Illefonso y los otros mill maravedis asigno para pitanza del convento” mediante escritura fechada en Castilnovo a 22 de enero de 1486³⁸. De hecho, esta cantidad, nos consta que se cobraba, al menos, hasta el siglo XVIII, pues se le reclama a José Fernández de Velasco, VIII Duque de Frías³⁹.

Al enterrarse en El Paular prescinden del panteón familiar de los respectivos linajes. En el caso de García de Herrera y María de Guzmán, sus padres y abuelos, como hemos visto, reposaban en la capilla de Santa Catalina de San Francisco de Salamanca, y María Niño, por estar junto a su esposo, también renuncia a descansar en el panteón de los Niño en la iglesia de Santiago de Cigales, donde estaban sus padres y hermanos, tal como ella misma especifica en el testamento, aunque, eso sí, se preocupa de que esté bien dotado⁴⁰.

Algo similar va a ocurrir con la única descendiente de García de Herrera y María Niño, Blanca de Herrera (†1499) quien, al contraer matrimonio con el Condestable de Castilla, D. Bernardino Fernández de Velasco, primer duque de Frías, su cuerpo fue enterrado junto al de su esposo y la segunda mujer de éste, en el panteón familiar de

los Velasco en Santa Clara de Medina de Pomar. Tampoco la hija de Blanca de Herrera, Ana de Velasco (†1519), casada con Juan Alonso Pimentel (†1530), a pesar de pertenecer al linaje de los Velasco, se enterró en Medina de Pomar, sino en el panteón familiar de su esposo, en San Francisco de Benavente.

Como vemos, la única hija de García de Herrera y María Niño, fue Blanca y, en consecuencia al no haber descendencia masculina, el linaje de los Herrera de Pedraza, se extingue pasando el título y el señorío al duque de Frías⁴¹.

CAPILLA DE SAN ILDEFONSO. PANTEÓN DE LOS HERRERA

Se trata de una de las capillas más antiguas del conjunto monástico. Situada al norte de la iglesia, a los pies de la misma, puede identificarse con un espacio que, en el Libro Becerro de la Cartuja se menciona como “capilla cuadrada”, construida ya en el primer tercio del siglo XV⁴²(fig.2). Sin embargo, su configuración definitiva se realizará, precisamente, al ser convertida en un ámbito funerario, a finales del mismo siglo en el marco de la gran actividad constructiva que se documenta por estas fechas en el monasterio, cuando, entre otras obras, se da forma al atrio, que se aboveda con una traza similar a la de la capilla. En efecto, ambos espacios se cubren con bóvedas de terceletes con claves pinjantes, cuyos nervios arrancan de ménsulas, a la altura de la línea de impostas. En la capilla, ocho de las nueve claves de madera llevan escudos pintados con los símbolos de la Pasión, mientras la central, de mayor tamaño y claramente resaltada, muestra las llagas seráficas (fig.3).

Las dos etapas que mencionábamos al comienzo quedan claramente reflejadas en los muros, especialmente los exteriores, visibles desde el patio de la celda del sacristán, donde se aprecia de forma nítida la sobreelevación de los mismos y el añadido de los contrafuertes (fig. 4).

Es previsible que el acceso a la capilla se realizara en origen por el lado occidental. De hecho, en planos antiguos, aún puede observarse un vano abierto en este lienzo, que se situaba en una zona de paso y comunicación entre el atrio de la iglesia y el claustro mayor del monasterio (fig.5). Posteriormente, al construirse la celda del sacristán mencionada, este acceso quedó englobado en el patio de la misma y, quizás entonces, se cegó, procediéndose a abrir uno nuevo en el muro norte. Este segundo paso también se inutilizaría y sería abierto el que hoy vemos, en el lienzo oriental, pegado al muro de la iglesia y accesible sólo desde el claustro de la Recordación, configurado en el siglo XVIII. En consecuencia, la puerta que ahora contemplamos, que dibuja al exterior un arco conopial moldurado, debe obedecer a un traslado⁴³ (fig.6).

Mientras que al interior es un sencillo vano rebajado y moldurado. Junto a él se abre una hornacina que reitera el perfil conopial, cuya funcionalidad debió ser la de lavabo (fig.7).

La iluminación de la capilla se realiza mediante dos ventanas abiertas en los lados este y oeste, por encima de la línea de imposta que marca el arranque de la bóveda. El oriental muestra una forma semicircular, equiparable a los vanos originales de la iglesia, mientras el opuesto es adintelado.

En cuanto a la advocación, desconocemos el momento exacto a partir del cual se conoció como capilla de San Ildefonso, pero sí sabemos que en su interior había un retablo presidido por el santo y con seis escenas pintadas, alusivas a su vida, piezas calificadas como góticas del siglo XV. Así lo testimonian A. Ponz⁴⁴, Ceán Bermúdez⁴⁵, y de igual manera consta en un inventario de 1821⁴⁶.

Y va a ser esta capilla de San Ildefonso la que eligen García de Herrera, Señor de Pedraza de la Sierra, y María Niño, Señora de Cigales, como lugar de descanso eterno. En efecto, a través del testamento de ella, otorgado en 1484, ya analizado, sabemos que ambos se enterraron en esta capilla, que era de su propiedad. De ello debían encargarse sus testamentarios, que entregarían una limosna acorde con su estado y condición⁴⁷. También María de Herrera, llamada de Guzmán, hermana del esposo de María Niño, y casada con su hermano, Enrique Niño, donó 1.000 mrs. para aceite de la lámpara de plata, que debía arder siempre en la capilla, donde ella misma recibió sepultura.

En el Libro Becerro se especifica que María Niño se mando sepultar en un “sepulcro de mármol hermosamente labrado”⁴⁸. Nada ha quedado en la capilla que testimonie lo hasta aquí descrito y tampoco conocemos el destino de los enterramientos. No obstante, sabemos, a través de las palabras de José M.^a Quadrado, que en el centro de la capilla se levantaba un sepulcro que él identifica con el de María de Guzmán⁴⁹. Algunos fragmentos de alabastro conservados en el monasterio, entre los cuales destaca uno con las calderas del escudo de los Guzmán, debieron pertenecer a este sepulcro⁵⁰ (fig.8).

Por otro lado, Jesús Larios Martín⁵¹ aporta un dato de gran interés. Se trata de los epitafios de los tres enterramientos. Dice textualmente: “En la Capilla de San Ildefonso del Monasterio del Paular, tenían los Herreras entierro, y en ella se podían leer estos epitafios:

ESTA SEPULTURA ES DEL MUI NOBLE E HONRADO CABALLERO GARCIA DE HERRERA SR. DE PEDRAZA FIJO DEL MUI NOBLE SEÑOR PERO NUÑEZ DE HERRERA SR. DE PEDRAZA E DE LA MUI NOBLE SEÑORA DA. BLANCA ENRIQUEZ, FUE AQUÍ SEPULTADO EN 18 DIAS DE OCTUBRE aº DEL SEÑOR DE 1483 AÑOS.

ESTA SEPULTURA ES DE LA MUI NOBLE E VIRTUOSA SEÑORA DA. MARIA NIÑO FIJA DEL SR. CONDE DN. PERO NIÑO SR. DE CIGALES MUJER QUE FUE DEL SEÑOR GARCIA DE HERRERA E FIJA DE LA NOBLE SRA. CONDESA DA. BEATRIZ. FUE AQUÍ SEPULTADA ... AÑO DEL SEÑOR DE...

ESTA SEPULTURA ES DE LA MUI NOBLE SEÑORA DOÑA MARIA DE GUZMAN FIJA DEL MUY NOBLE SEÑOR PERO NUÑEZ DE HERRERA E DE LA MUI NOBLE SEÑORA DA. BLANCA ENRIQUEZ HERMANA DESTE SEÑOR GARCIA DE HERRERA: FUE AQUÍ SEPULTADA A ... DIAS DEL MES DE ... AÑO DEL SR. DE...

Llama la atención el hecho de que los dos epitafios correspondientes a María Niño y a María de Guzmán carezcan de fecha de enterramiento, circunstancia a la que no alude el propio Jesús Larios Martín y ciertamente de difícil explicación. Acaso los epitafios se colocaron, como recordatorio, en un momento posterior, tal como puede deducirse de la propia forma de expresión, cuando quizás se había perdido memoria de la data exacta.

De tal manera, sabemos que la capilla de San Ildefonso, a partir de estas fechas, es panteón de los Herrera, quienes, como hemos visto en capítulo aparte, eran benefactores del Monasterio desde Pedro Nuñez de Herrera (†1430).

En fecha indeterminada, pero ya al menos dentro del siglo XVI, se produjo un cambio de advocación, pasando a denominarse como Capilla de la Resurrección, según Ponz, por una "tabla que representa a Jesucristo Resucitado en traje de hortelano apareciéndose a Santa María Magdalena, copia diligente de Rafael de Urbino y del mismo tamaño que su original"⁵².

Acaso este cambio de advocación puede tener alguna relación con otro dato difícil de interpretar por falta de noticias documentales concretas, que nos habla de la capilla bajo el patronazgo de los Duques de Frías. Esta noticia es recogida por Ponz quien dice: "En la capilla de la Resurrección, que es de las mayores, y patronato del Duque de Frías, se ve en medio una grande urna sepulcral de señores de su casa"⁵³.

Que la capilla pasara a los duques de Frías, puede deducirse del hecho de que, al estar enterrados allí sus padres, Blanca de Herrera, primera duquesa de Frías por su matrimonio con Don Bernardino, se hiciera cargo de ella y de su patronazgo. Incluso cabe pensar que, dada su especial devoción hacia San Francisco, hasta el punto de que manda "q(ue) antes que yo aya de espirar dos o tres oras me vistan un abi/to de Señor San Francisco mi padre e avogado singular e ansi / vestida frayres e clerigos me digan todo el officio q(ue) se suele decir"⁵⁴, tenga alguna

relación con la presencia de las llagas seráficas mencionadas en la clave central de la bóveda que, cuando menos resultan extrañas en el contexto en que se encuentran. Es evidente que la costumbre de mostrar un acto de humildad, que resalta la igualdad de los hombres en su tránsito hacia la otra vida, haciéndose vestir con un hábito monacal, obedece a un sentimiento religioso muy arraigado en los siglos XIV y XV. Pero, en el caso de Blanca de Herrera, su inclinación hacia San Francisco, más allá de ese hecho concreto, es especialmente notable.

En definitiva, este panteón de los Herrera en la Cartuja de El Paular constituye un ejemplo más de ese empeño de las familias nobles, que se esfuerzan por obtener una capilla funeraria y ganarse así la salvación eterna.

No es precisamente la cartuja la opción más frecuente de la nobleza a la hora de elegir el lugar para su descanso eterno, pero existen excepciones notables. Además de Miraflores donde, obviamente, se trata de un enterramiento real y merece por tanto una valoración distinta, vemos cómo los Ribera de Sevilla optan por la Cartuja de las Cuevas, desde Per Afán de Ribera que se enterró allí junto a su esposa, Beatriz de Portocarrero, y su hijo Diego Gómez⁵⁵.

Por el contrario, se documenta una mayor predilección por los conventos franciscanos. Entre las familias que hemos mencionado a lo largo de este trabajo, vemos que es esta orden la elegida con prioridad como lugar de enterramiento.

En el caso del propio linaje de los Herrera, desde el Mariscal García González, el panteón familiar estuvo en la capilla de Santa Catalina del convento de San Francisco de Salamanca, donde él mismo recibió sepultura, así como sus hijos. La capilla principal de este mismo monasterio sería el lugar elegido por los Acevedo, recibiendo sepultura allí Juan González de Acevedo (†1424) y su esposa Aldonza Díez Maldonado, fundadores del señorío de Monterrey.

La casa de la Orden en Guadalajara fue la opción de Diego Hurtado de Mendoza, quien sufragó la reconstrucción de la iglesia, siendo éste un claro ejemplo de cómo algunos nobles costean la edificación del templo a cambio o con la finalidad de obtener un lugar de entierro privilegiado en el mismo, a poder ser, como en este caso, en la capilla mayor, que se erigiría en el panteón de la familia Mendoza.

En San Francisco de Benavente (Zamora) se ubicará el panteón de los duques de Benavente. Allí recibió sepultura, como hemos visto, Ana de Velasco (†1519), nieta de García de Herrera y María Niño, junto a su esposo Juan Alonso Pimentel (†1530).

La rama femenina de la Orden, atesora igualmente capillas funerarias de ilustres linajes, entre las que destaca la de los Velasco, que optaron por el convento de Santa Clara de Medina de Pomar, donde, a excepción de Pedro Fernández de Velasco (†1492) y Mencía de Mendoza, prime-

ros Condestables, que serían inhumados, como es sabido, en la capilla de la catedral de Burgos, recibirían sepultura todos los Condestables y Duques de Frías, al menos hasta el siglo XVII, además de otros miembros de la familia Velasco. Incluso se da la circunstancia de que algunos de ellos, a pesar de ser enterrados en otro lugar, según se expresa en sus testamentos, disponen que sus corazones se envíen a Medina de Pomar. Tampoco descansó allí Mencía de Velasco, hija de los primeros Condestables, que erigiría el suyo propio en Santa Clara de Briviesca. Por otro lado, el convento de la Orden en Palencia fue la opción de los Enríquez, que protegieron el monasterio desde el siglo XV y se enterraron en él varios miembros del linaje, entre los que destaca Alfonso Enríquez (†1485) cuyos restos presumiblemente se contenían en el conocido sepulcro en forma de nave, ya citado.

A pesar de esta predilección por los franciscanos, también los conventos dominicos figuran como lugares de

preferencia. Ya hemos hablado del panteón de los Ayala en Santo Domingo el Real de Toledo y en San Pedro Mártir de la misma ciudad. Sin embargo, se detecta un paulatino desplazamiento desde la piedad de los dominicos a los franciscanos, documentándose incluso algunos casos, cuando menos curiosos en los que se intenta conciliar la asistencia de ambas órdenes⁵⁶.

Por último, debemos hacernos eco de otra opción distinta al margen de las órdenes religiosas. Se trata de aquellos casos en que algunas familias nobles costean la construcción de una iglesia, para así poder elegir, o al menos garantizarse, un lugar de enterramiento digno. Como ejemplo de esta tendencia, entre los linajes citados en este trabajo, cabe señalar el panteón de los Niño en la iglesia parroquial de Santiago de Cigales (Valladolid), o el panteón de Gonzalo de Herrera, Regidor de Segovia, en la iglesia de San Martín de dicha ciudad, en una capilla fundada por él mismo para tal fin.

NOTAS

¹ Bernardo de CASTRO, *Memoria de la Fundación y Dotación de El Pualar llamado generalmente "Libro Becerro"*, Manuscrito de 381 fols., de 1565, Fol. 318-318v. No obstante, el deseo del rey no se llevó a efecto, a pesar de contar con la aprobación no sólo del monasterio sino también del Capítulo General, según una escritura de 24 de mayo de 1443. El autor del Libro Becerro confiesa desconocer las causas.

José M.^a QUADRADO y Vicente de la FUENTE, *Madrid y su provincia. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia*. Ed. Barcelona, 1977, p. 315, afirman que se trataba de una capilla que también acogería los restos del monarca que, según señalan "solicitó descansar a su muerte en aquel santo y humilde suelo". A este respecto, a pesar de que desconocemos la procedencia de la noticia aportada por Quadrado, no sería nada extraño que Enrique IV escogiera la Cartuja de El Pualar, como lugar de enterramiento, y no sólo por la estrecha relación que tuvo con ella sino, acaso, por emular a su padre Juan II que había optado por la de Miraflores. El emplazamiento, obviamente no tenía nada que ver, pues estamos hablando de una capilla —el capítulo de los monjes— situada en el lado sur de la iglesia; es decir, no se trataba de un lugar "privilegiado" en el interior del templo, pero no debía de ser una importante cartuja en su tierra segoviana. Sin embargo, frustrado este posible deseo del monarca, acaso por el devenir de su propia historia, finalmente escogió el monasterio de Guadalupe, como es sabido, donde ya reposaba su madre la reina Doña María, primera esposa de Juan II, cuyo sepulcro fue encargado precisamente por él. Es curioso constatar que el destino definitivo del rey fuera un simple ataúd de madera, arrinconado tras el retablo de Giraldo de Merlo, inaugurado en 1618.

² Del que ya nos ocupamos hace años en un artículo y próximamente verá la luz un estudio más completo, como resultado del proceso de restauración al que recientemente ha sido sometido.

³ A estos nombres habría que añadir otros como los Pimentel que, junto a los descendientes de los Zúñiga, los Condes de Monterrey, o los duques de Frías, dentro de la Casa de Velasco, también estarán directamente ligados al Monasterio en siglos posteriores, optando por él igualmente como lugar de enterramiento. Es nuestra intención abordar esta etapa en un segundo trabajo que ya estamos redactando. Para facilitar la comprensión de los distintos linajes hemos elaborado un cuadro genealógico que adjuntamos (fig. 1).

⁴ *Libro Becerro*, fol. 17-18.

⁵ *Ibidem*, Fols. 95 v.-96 v.

⁶ Diego sufragó la reconstrucción de la iglesia de San Francisco de Guadalajara, tras el incendio que padeció en 1394, a cambio de obtener el privilegio de ser sepultado en su capilla mayor, de la que obtuvo el patronazgo que compartió con su primera esposa María y sus descendientes. También sería allí enterrada, en 1431, su hermana Juana de Mendoza, la "ricahembra de Guadalajara", bisabuela de Fernando el Católico. El Marqués de Santillana finalizaría las obras iniciadas por su padre Diego, muerto prematuramente en 1404, esculpiendo los sepulcros familiares y levantando la iglesia del convento de San Francisco, donde sería enterrado, en 1458, junto a su mujer Catalina Suarez de Figueroa y junto a su padre. El Gran Cardenal Pedro González de Mendoza, hijo de Íñigo, continuó favoreciendo al convento: prolongó la capilla mayor mandando derribar la cabecera del templo y reconstruyéndola ampliada para que los mausoleos familiares no estuvieran tan estrechos. También acabó la gran nave única de la iglesia de 54 m. de larga.

En la capilla mayor, sería enterrado el primer duque del Infantado, los sucesivos duques y muchos de sus familiares, incluyendo a algunos de los "Mendoza de Molina". También otros Mendoza "del Infantado" serían enterrados fuera de la capilla, bajo el pavimento, pues el cardenal Juan de Mendoza fue inhumado en 1612, en el plano del altar mayor, al lado de la epístola. Al ser durante largos años el único, y luego el principal convento de Guadalajara, otras familias nobles alcarreñas obtuvieron las capillas laterales para su enterramiento, llegando a haber en el siglo XVI, 70 frailes en el monasterio para cumplir las repetidas mandas testamentarias piadosas.

Ana de Mendoza, sexta duquesa del Infantado, dispuso a comienzos del siglo XVII el inicio de las obras subterráneas de un panteón familiar, detrás del tabernáculo, para depositar los sepulcros de su padre, los de sus dos maridos, Rodrigo y Juan, respectivamente, los de sus hijos y el suyo propio.

- Núñez de Castro escribió en su "Historia" de 1653 que "había en la capilla mayor de San Francisco entierro de estos señores duques" y luego "no tenía bóveda, abrían sepulturas en el suelo", indicando que por ello hizo la duquesa Ana la obra subterránea, la cual se llenó apenas fallecida ella. Por su parte, Aldonza (†1435), hija de Diego, por su expreso deseo sería enterrada en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana en un bello sepulcro de hacia 1440, trasladado en 1844 al Museo Provincial de Guadalajara. En 1868 fue donado al Museo Arqueológico de Madrid. Finalmente volvería a Guadalajara y se puede admirar en el Museo Provincial de Bellas Artes situado en el Palacio del Infantado.
- ⁷ Todas estas donaciones fueron confirmadas por Enrique III, pues así debía ser para poder disfrutarlas, mediante un albalá fechado el 17 enero-1398. *Ibidem*, fol.104 v. 105. En el margen del fol. 104 se especifica que también fueron confirmados por Felipe III.
- ⁸ *Libro Becerro*, fol.s. 99 v - 102 v.
- ⁹ *Ibidem*, fol. 102 v.- 103.
- ¹⁰ *Ibidem*, fol. 103-103 v.
- ¹¹ A. de BURGOS, *Blasón de España. Libro de Oro de su nobleza. Reseña genealógica y descriptiva de la Casa Real, la Grandeza de España y los títulos de Castilla. Parte Primera. Casa Real y Grandeza de España*. Vol.3, Madrid, 1858, pp. 196-197.
- Su hijo, Fadrique Enríquez, como ya se ha dicho, contrajo matrimonio con Aldonza de Mendoza, hija de Diego Hurtado de Mendoza. Por otro lado, su hermano, Alfonso Enríquez, caso con Juana de Mendoza, que era viuda de Diego Gómez Manrique de Lara y madre de Pedro Manrique de Lara, Señor de Amusco, de quien descienden los Manrique de Lara.
- Alfonso murió en 1429 y fue enterrado en la iglesia de las Clarisas de Palencia. Descansaba en una tumba, hoy desaparecida, que las fuentes describen como teniendo forma de nave. Cuando él muere todavía no existía el sepulcro, ni seguramente cuando muere su esposa, Juana de Mendoza. Hubo de ser su hijo heredero, Fadrique, almirante de Castilla, señor de Medina de Rioseco, Rueda y Mansilla que falleció en 1473, quien llevara a buen término el proyecto. Aunque existía en 1676 se destruyó más tarde y no hay forma de saber cómo era realmente. Se considera entre los antecedentes de los sepulcros de Miraflores por el gusto por las formas caprichosas y extravagantes.
- Juana muere en 1431 y es enterrada, como sus predecesores, como ya se ha señalado, en San Francisco de Guadalajara. Tuvieron 12 hijos: tres varones; Fadrique Enríquez (primogénito y siguiente Almirante de Castilla, caso con Marina de Ayala y tuvieron una hija: Juana Enríquez de Mendoza, con la que se casó en segundas nupcias el rey Juan II de Aragón, haciéndola reina y madre del que sería Fernando el Católico), Enrique Enríquez (progenitor de los Enríquez de Toledo y los Enríquez de Guzmán, condes de Albadeliste, casa con María de Guzman el Bueno y Figueroa, hija de Enrique de Guzman el Bueno y Castilla (†1436) y su primera mujer Teresa de Figueroa) y Pedro Enríquez (del que descienden los Enríquez de Ribera, marqueses de Tarifa). Las mujeres fueron nueve: Beatriz, casada con D. Pedro Portocarrero, señor de Moguer y Villanueva del Fresno; Leonor (casada con Rodrigo Alonso Pimentel, Conde de Benavente), Aldonza, casada con Rodrigo Alvarez Osorio, señor de Cabrera y Ribera; Isabel, mujer de Juan Ramirez de Arellano, tercer señor de los Cameros; Inés (casa en 1415 con un Juan Hurtado de Mendoza y tienen dos hijos: Pedro de Mendoza, señor de Almazán, y Beatriz de Mendoza), Blanca (casa con Pedro Núñez de Herrera, señor de Pedraza y tienen un hijo que es García de Herrera que casa con María Niño y tienen una hija Blanca de Herrera que casa con Bernardino Fernández de Velasco), Constanza, casada con Juan de Tovar, Señor de Berlanga, Astudillo y Gelves; María, esposa de Juan de Rojas, quinto señor de Monzón, Cavia y Seron y Mencía, casada con Juan Manrique, primer conde de Castañeda y canciller Mayor de Castilla.
- ¹² *Libro Becerro*, fol.97-98v.
- ¹³ Los Stúñiga o Zúñiga responden a una familia procedente de Navarra. Su apellido Stúñiga originariamente, desde finales del siglo XV paso a ser Zúñiga. Durante la guerra civil castellana (1352-1369) se unieron a la causa de Enrique de Trastámara. Con Diego López de Stúñiga (1358-1417) recibieron el Señorío de Béjar, ducado desde 1488. Se enfrentaron a D. Alvaro de Luna y tomaron partido por la Beltraneja pero, tras la derrota de Alfonso V de Portugal, la abandonaron para proclamarse neutrales (1476).
- Los Zúñiga castellanos, descendientes de los navarros, obtuvieron los títulos de condes de Ledesma y de Plasencia. Una de sus ramas fueron los Condes de Monterrey, Mayorazgo que fue instituido por Íñigo Ortiz de Zúñiga que lo recibió de Enrique II de Castilla. Tras una serie de luchas por la herencia, Sancho Sánchez de Ulloa (1442-1505), casado con Teresa de Zúñiga, fue nombrado primer conde por los Reyes Católicos (1471 o 1474). A partir de aquí se suceden los enlaces entre los sucesivos condes y miembros tanto de la familia Pimentel como del linaje de los Velasco. De tal manera, por resumir los datos, puede decirse que de esta casa destacan para el objeto de nuestro estudio y de la segunda parte del mismo, que mencionáramos al comienzo, Alonso de Acevedo y Zúñiga (1496-Santiago 1559), 3.º Conde de Monterrey, casado con María Pimentel (hija de Alfonso Pimentel, 5.º Conde de Benavente, y de Ana de Herrera y Velasco); su sucesor en el título, Jerónimo de Fonseca Acevedo y Zúñiga (†1562), casado con Inés de Velasco y Tovar y padres de Gaspar de Zúñiga y Acevedo y Fonseca (1560-1606), virrey de Nueva España (1595-1603), cuya hija Inés caso con el Conde-Duque de Olivares, Gaspar de Guzmán y Pimentel (1587-1645); y por último Baltasar de Acevedo y Zúñiga, muerto en 1622, hijo igualmente de Jerónimo, quien manifiesta su deseo de enterrarse en El Pualar donde estan su mujer y su suegra, a pesar de que el panteón principal de los condes está en el monasterio de las Úrsulas de Salamanca.
- ¹⁴ Marciano de HERVÁS, *Los judíos de Candelario*, Cáceres 1998, p. 6.
- ¹⁵ *Libro Becerro*, fols. 94v-95v.
- ¹⁶ Rodrigo de Perea fue descendiente de Lope Sánchez de Perea, hijo natural de Fortín Sanz de Salcedo, quinto señor de Salcedo y séptimo de Ayala. Adelantado Mayor de Cazorla (Jaén), murió peleando contra los moros en 1438. Alberto y Arturo GARCÍA CARRAFFA, *Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos*, Madrid, 1920-1963, t. 70, p. 134. Según Argote de Molina, el valor de este caballero y las circunstancias de su muerte merecieron el elogio de Juan de Mena en sus *Trescientas*, op. cit. Libro Segundo, fol. 336.
- ¹⁷ "... Hizo donación al Prior, Monges, e Convento del Monesterio del Paular, porque rueguen a Dios por su Anima, y por el Anima del dicho su marido, y de todos sus defuntos de unas Casas en la dicha Villa de Guadalfajara en la Collacion de la iglesia de Sn. Gil que se dicen las Casas del Adnair, linde con casas de la susodicha e otros aledaños de una parte y de otra como se contiene en la escritura de esta donacion, que paso por ante Juan Alfonso de Madrid Escrivano del Rey y su Notario Publico en 26 dias del mes de Marzo del sobredicho año de 1457: Y esta fue la primera heredad que Yo hallo aver adquirido e poseido nuestro Monesterio en termino de Fontanar ... en nota marginal se dice: "esta primera heredad es una huerta que la dicha D.ª Mencía Carrillo dono al Paular, llamada de Encabo, en el termino de Fontanar, como consta de la Escritura de la Donacion de las Casas arriba mencionadas". *Libro Becerro*, fol. 354v-355. La hacienda estaba tasada en 600.000 mrs. y el 2 de febrero de 1467 los hijos de Doña Mencía le perdonaron 300.000 mrs. al Monasterio, porque, al parecer, no podían pagar todo. Fols. 376v-377.
- ¹⁸ Juana de Herrera y Guzmán, hija del Mariscal García Gonzalez de Herrera, señor de Pedraza y de su mujer doña María de Guzmán, casa con García Alvarez de Toledo, cuarto del nombre, hijo de Fernan Alvarez de Toledo y de Elvira de Ayala, señora de Cebolla. Fue tercer señor de Oropesa, Jarandilla, Tornavacas y el Horcajo. Se educo en la Cámara del rey D. Enrique III "El Doliente", y éste le profesó tanto afecto, que al morir en 1406, le dejo en su testamento una manda de 15.000 mrs. Sirvió después al rey D. Juan II, y llevó el estoque real en 1402, en el juramento de la infanta doña María, hija mayor del Rey don Enrique III. En el año 1438 figura como uno de los caballeros que habían de jurar y votar la concordia hecha

entre los Reyes de Castilla y de Aragón. En 1442 fue preso de orden del Rey por haber ido a Talavera a aconsejar a su hijo que entregase la villa que tenía por el infante don Enrique.

Juana de Herrera y Garcí Álvarez de Toledo tienen por hijos a Fernán (Fernando) Álvarez de Toledo y Pedro Suárez de Toledo.

Fernán Álvarez de Toledo: segundo del nombre, cuarto señor de Oropesa, Jarandilla, Tornavacas y el Horcajo, y primer Conde de Oropesa, cuyo título ostentaba ya en 1473, aunque se ignora la fecha en que le fue concedido. Algunos tratadistas creen que le fue dado por los Reyes Católicos. Contrajo matrimonio dos veces: la primera con doña Mayor Carrillo de Toledo, señora de Torre-Menza, Pasarón y Garganta la Olla (hija de Fernán Álvarez de Toledo, primer conde de Alba de Tormes, y de doña Mencía Carrillo Palomeque, señora de Naharrillos, etc.). De este primer matrimonio nacieron: García Álvarez de Toledo, que murió niño y Francisca de Toledo.

En segundas nupcias casa con Leonor de Zúñiga (Según algunos hija de Pedro de Zúñiga e Isabel de Guzmán, que estaba viuda de Juan de Luna, hijo del célebre Condestable D. Alvaro de Luna y, según otros, de Alvaro de Zúñiga y Leonor Manrique)

Fernán Álvarez de Toledo, cuarto señor de Valdecorveja, Villarias y otros lugares; en 1439 Juan II le otorga el título de Conde de Alba de Tormes. Fue Adelantado de Cazorla, Capitán General de las fronteras de Requena, Ecija y Jaén, Copero Mayor del rey Juan II, Camarero Mayor del príncipe D. Enrique (luego Enrique IV de Castilla) y Alguacil Mayor de Toledo y Avila. Estuvo preso a causa de las guerras civiles de la época en las que tomó activa parte contra D. Alvaro de Luna, en el castillo de Roa, de donde salió a la muerte de Juan II. Sus muchas e importantes victorias militares le dieron nombradía de famoso Capitán, y en premio de sus altos servicios le fue concedido por Juan II el título de Conde de Alba de Tormes. Falleció en Córdoba el 23 de abril del año 1464. Fue enterrado en San Leonardo de Alba. La semblanza de Fernán Álvarez de Toledo, conde de Alba, la recoge Hernando del Pulgar, quien nos dice que era *Omme de buen cuerpo e de ferosa disposición, gracioso y palanciano en sus fablas. Era de buen entendimiento, e caballero esforzado*. Hace un encendido elogio de sus campañas militares y da testimonio de su valor. Fue nombrado heredero universal por su tío don Gutierre de Toledo, arzobispo que fue de dicha ciudad quien *deliberó dextarle por heredero universal de todos sus bienes, entre los cuales le dio su villa de Alua de Tormes, de la cual el rey don Juan le dio título de conde... murió conociendo a Dios en edad de sesenta y cinco años*. (HERNANDO DEL PULGAR, *Claros Varones de Castilla*, Ed. Madrid, Espasa Clape, 1969, pp. 48 y ss.).

Había casado el 20 de octubre de 1440 con doña María o Mencía Carrillo Palomeque (hija de Pedro Carrillo de Toledo, señor de Bolaños, Copero Mayor y Aposentador Mayor del rey don Juan II y de doña Elvira Palomeque). Tuvieron por hijos: Garcí Álvarez de Toledo, primer duque de Alba de Tormes por merced de Enrique IV en 1469 bajo cuyo mando y con título de Virrey de Castilla y León combatió a los moros granadinos, alcanzando por sus muchos y buenos servicios los títulos de marqués de Coria y Conde de Salvatierra, como ajenos al Duque de Alba. También prestó importantes servicios a los Reyes Católicos. Falleció en 29 de junio de 1488 y fue enterrado en San Leonardo de Alba. Caso en 1448 con María Enríquez de Toledo (hija de Teresa Fernández de Quiñones y Fadrique Enríquez Mendoza, Almirante de Castilla y hermana de Juana Enríquez, reina de Aragón por su matrimonio con el rey aragonés Juan II, de quien fue segunda mujer y madre de Fernando el Católico; Pedro Álvarez de Toledo, Adelantado de Cazorla; Mayor Carrillo de Toledo, primera mujer de Fernán Álvarez de Toledo, primer conde de Oropesa; Teresa de Toledo, casada con Gómez Carrillo, señor de Albornoz, Torralba y Beteta; María Carrillo de Toledo casada con Juan de Tovar, señor de Cívico y Caracena y Guarda Mayor del rey e Inés de Toledo, mujer de Esteban Gudiel.

¹⁹ Gonzalo ARGOTE DE MOLINA, *Nobleza de Andalucía*, 1588, Ed. Univ. Leon, 2004, Coord. Jesús Paniagua Pérez, p. 303.

²⁰ Joaquín YARZA LUACES, *La nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*. Ed. El Viso, Madrid, 2003, pp. 12 y 61.

²¹ Alfonso FRANCO SILVA, "La hacienda de un noble castellano a comienzos del siglo XV. El Mariscal García González de Herrera", publicado en *En la España Medieval*. T. V (1986), pp. 361-380, Ed. Universidad Complutense de Madrid, ahora en *La fortuna y el poder. Estudios sobre las bases económicas de la aristocracia castellana (s.XIV-XV)*, Universidad de Cádiz, 1996, pp. 379-399, por el que citamos. La descripción de Fernán Pérez de Guzmán, procede de *Generaciones y semblanzas*, B.A.E., Madrid 1953, tomo LXVIII, cap. XIX, p. 707.

²² Se trataba de numerosas posesiones, concentradas especialmente en la tierra de Plasencia, como Valverde de la Vera, de la que detentó el señorío que, después pasaría a manos de Dña Beatriz de Portugal, esposa de Pedro Niño, y en 1415 a su hija Dña. Leonor Niño, esposa de Diego López de Stúñiga, primeros condes de Nieva, perteneciendo a los Zúñiga desde entonces. Precisamente los Condes elegerán como lugar de enterramiento la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Fuentesclaras, en la fortaleza de los Monroyes de Valverde, en sendos túmulos con esculturas de alabastro, situados a ambos lados del altar mayor. Otras posesiones fueron, Talavan, Arroyo del Horno, la Lucía y la Casa de la Paz. Véase: Nicolás ÁVILA SEOANE, "Monroyes, Botes y Almaraces: tres señoríos tempranos en el concejo de Plasencia", *En la España Medieval*, 27, 2004, pp. 131-163.

²³ "... Y juntamente gozaron otra muy grande cantidad de rentas, con que estaba dotada la capilla de Santa Caterina, que esta pegada con la capilla mayor al lado del Evangelio, en la cual está sepultado el mariscal García González de Herrera y otros caballeros de su linaje, como verdadero patrón y dotador de la capilla; la cual renta, después de la reformación deste convento, se incorporó en la casa de los excelentísimos condes de Benavente, como heredera legítima, por haberse casado el conde don Alonso con una hija del dicho mariscal llamada doña Ana de Herrera" (este último dato, sin duda, es un error porque Ana de Herrera no fue hija del mariscal sino nieta). *Crónica de la Provincia Franciscana de Santiago 1214-1614*, Obra anónima del siglo XVII, Ed. Archivo Ibero Americano, Madrid, 1971, pp. 44-45.

La capilla constituyó no sólo el panteón del Mariscal sino también de otros miembros de su familia como su hija Juana de Herrera y el marido de ésta, Garcí Álvarez de Toledo, tercer señor de Oropesa. Es muy posible, aunque las noticias no son precisas que igualmente recibieran sepultura, su otro hijo, Pedro Nuñez de Herrera y su esposa, Blanca Enríquez.

Por otro lado, el mariscal intervino en la reconstrucción de la capilla mayor que, en su tiempo, estaba medio arruinada: "... Y aunque en las espaldas de la capilla mayor están las armas de los Herreras no por eso son patronos ni fundadores deste convento, por cuanto es cosa cierta que si los religiosos del convento consintieron se pusiesen las dichas armas de los Herreras, fue porque, habiéndose las paredes y arcos antiguos de la dicha capilla mayor caído, siendo el dicho mariscal vivo, las hizo el mismo levantar a su costa, y en agradecimiento de tan buena obra, pusieron los religiosos en la misma obra sus armas", *Ibidem*, p. 45.

Precisamente esta capilla mayor será el lugar escogido como panteón por los fundadores del señorío de Monterrey, Juan González de Acevedo (†1424) y su esposa Aldonza Díez Maldonado, que descansaron en sendos arcosolios a ambos lados del presbiterio. Fueron abuelos de Alonso de Fonseca, arzobispo de Santiago y Patriarca de Alejandría, fundador del monasterio de la Encarnación –Las Ursulas– en la misma ciudad, que será el suyo propio así como el de sus descendientes, entre los que se cuentan los Condes de Monterrey, algunos de cuyos miembros estarán relacionados con el Monasterio de El Pualar. Ver: Antonio CASASECA CASASECA, "Las huellas de los Fonseca en la ciudad de Salamanca", *Erasmus en España*, Salamanca, 2002, pp. 168-183.

Todavía se conserva íntegra la capilla principal, donde pueden verse los arcosolios a ambos lados del presbiterio, así como otros lucillos funerarios, alguno de los cuales muestran restos de pinturas. También está en pie el ábside meridional, igualmente con varios huecos para enterramientos, y la cripta, situada a continuación de este ábside, donde, del mismo modo, pueden contemplarse arcos que, en su momento, debieron recibir sepulturas. El ábside norte se perdió al levantarse en su lugar la actual capilla de la O.F.S., de estilo barroco. Por último, empujada en uno de los muros de la galería de acceso que hoy vemos, se encuentra una lápida de pizarra correspondiente a varios miembros de la familia Herrera.

- ²⁴ Alfonso FRANCO SILVA, *op. cit.*, pp. 366 y ss.
- ²⁵ A.H.N. Nobleza, Frías 445/10 (Pedraza, Leg. 1, t. n.º 16).
- ²⁶ En efecto, Teresa de Ayala era hija de Diego Gómez de Toledo, señor de Casarrubios, y de Inés de Ayala, hermana del canciller de Castilla D. Fernán Pérez, señor de Ayala, y de doña Elvira de Ayala, madre de María de Guzmán. Tanto Teresa como su hija María de Castilla, fruto de su relación ilegítima con Pedro I, fueron enterradas en el monasterio del que ambas fueron prioras. También recibieron sepultura en él don Sancho y don Diego, hijos legítimos del rey.
- Por otro lado, igualmente en Toledo, pero en el convento de San Pedro Mártir, panteón de los Ayala, descansaban los padres de María de Guzmán, al menos así nos induce a pensar el hecho de que ella mande que se recen misas allí por sus almas.
- ²⁷ *Libro Becerro*, Fol. 163v. 166v.
- ²⁸ *Ibidem*, fol 166v.
- ²⁹ Se conocen algunas disposiciones dentro de las ordenanzas de la villa de Pedraza que nos hablan del ejercicio firme de García de Herrera, como señor de la misma. A modo de ejemplo y curiosidad, en julio de 1453 prohibió que entrase vino en la villa hasta el día de San Juan, para que durante ese tiempo se consumiese la cosecha local. Véase: Alfonso FRANCO SILVA "Pedraza de la Sierra. El proceso de formación de unas Ordenanzas de Villa y Tierra en los ss. XIV y XV", *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 18, 1991, pp. 97-114.
- ³⁰ Pedro Niño (1378-1453) fue destacado militar en los reinados de Enrique III y Juan II, como consta en su crónica particular *El Victorial*. Fue hijo de Juan Niño, que había servido a los reyes Pedro I y Enrique II y que en 1382 había recibido de Juan I entre otras la villa de Cigales y de Inés Lasso de la Vega, hermana de Leonor de la Vega (segunda mujer de Diego Hurtado de Mendoza, y progenitora del Marqués de Santillana). Juan Niño, que otorgó testamento en Cigales en 6 de mayo de 1385, se mandó sepultar en San Francisco de Valladolid y dejó a su hijo Pedro el mayorazgo de Cigales, Berzosa y Puente Bureva.
- Ver al respecto: VARGAS PONCE, *La vida de Pedro Niño*, Madrid, 1807; GUTIERRE DIEZ DE GAMES, *El Victorial. Crónica de Pedro Niño*. Ed. Alberto Miranda, Madrid, 1993.
- ³¹ De hecho, conservamos la carta de pago y recibo de dote que otorgó García de Herrera en 24 de enero de 1445, a favor de sus suegros: Carta de pago y recibo de dote que otorgo García de Herrera con licencia y autoridad de Dña. Blanca Enriquez su madre, a favor de los SS.D. Pedro Niño y doña Beatriz su muger, condesa de Buelna, de 510 mil mrs. en esta forma 400 mil en la mitad de la Dehesa de Arroyo del Forno, termino de Talavan, obispado de Plasencia, 100 mil en la aldea de la Luzia, en dicho término, con el Señorío, Jurisdicción civil y criminal alta, vaja, mero, misto imperio... y los 10 mil restantes en la mitad de un juro de por vida que correspondía a la expresada D.ª Beatriz por merced del Rey Dn. Juan II, con motivo del matrimonio que había contraído con la Sra. D.ª María Niño hija de los referidos señores condes de Buelna: en la torre de Mormojon, ante
- Copia simple. A.H.N. Nobleza. Frías 445/45.
- Como vemos se trata de las posesiones en Plasencia que el mariscal García González de Herrera había obtenido de su esposa Estefanía Fernández de Monroy, circunstancia que nos confirma que aún conservaban la gran herencia de su abuelo.
- ³² María y Enrique fueron dos de los seis hijos del matrimonio de Pedro con Beatriz de Portugal. Los otros cuatro fueron: Juan Niño (†1446), Comendador de Mérida; Inés (†1496), abadesa de Santa Clara de Valladolid; Constanza y Leonor, casada con Diego López de Zúñiga, primer conde de Nieva, a quien ya nos hemos referido con anterioridad.
- D. Pedro, en primeras nupcias había contraído matrimonio con Constanza de Guevara, en 1396. Constanza muere en 1401. Tienen un hijo, D. Pedro. Incluso, viudo de Beatriz, contraerá un tercer matrimonio en 1448, con Juana de Zúñiga, del que no hubo descendencia.
- D. Pedro y Dña. Beatriz habían fundado una capellanía en la iglesia de Santiago de Cigales, mediante una cláusula testamentaria, fechada a 17 de octubre de 1441, que nos informa acerca del panteón familiar. La cláusula dice así: "Ordenamos para siempre jamas una capellanía en la iglesia de Santiago de nuestra villa de Cigales en esta manera: El cura e clérigos que agora son, o seran de aquí adelant residentes en la dicha iglesia a las horas devinales (sic) oficios, de que nos amos a dos o cualquier de nos de este mundo fuere fallecidos, digan cada día para siempre jamas en la iglesia una misa de Réquiem cantada por nuestras animas; e ella dicha, salgan el cura e clérigos con cruz mayor, con sus sobrepellices e capas e çebtros e cantos acostumbrados sobre nuestras sepulturas que en la iglesia dejamos ordenadas, e sobre las sepulturas de don Juan y don Enrique, nuestros hijos, que son sepulturas en el coro de la dicha iglesia, e sobre la sepultura del abad Alfonso Niño, mi hermano, que esta en la capilla de San Miguel, en la dicha iglesia (...). E que ayan por razon de la capellanía cada anno para siempre quatro mill maravedis de juro de heredad... Cláusula y testamento publicado por Angel GONZÁLEZ PALENCIA "D. Pedro Niño y el Condado de Buelna", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, núm. extraordinario en homenaje a D. Miguel Artigas, 1932, vol. 2, pp. 112-113.
- ³³ Ver al respecto: Mariano SAN JOSÉ DIEZ, *La Villa de Cigales*. Cigales 1995, p. 136.
- ³⁴ Diego de COLMENARES, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Ed. Segovia, 1970, III vols. Vol. II, Cap. XXXI, pp. 36-37.
- ³⁵ A.H.N. Nobleza, Frías 445/58. El testamento de María y el de su padre Pedro han sido publicados por Alfonso FRANCO SILVA, "El Mariscal García de Herrera y el marino D. Pedro Niño, Conde de Buelna. Ascenso y fin de dos linajes de la nobleza nueva de Castilla", *Historia, Instituciones, Documentos*, 15 (1990), pp. 181-216, ahora en *La fortuna y el poder. Estudios sobre las bases económicas de la aristocracia castellana (s. XIV-XV)*, Universidad de Cádiz, 1996, pp. 499-542.
- ³⁶ *Libro Becerro*, Fol. 166 v. 167. Se especifica que en el tiempo en que se escribe, esta posesión había sido vendida al Conde de Benavente por 9.000 ducados y se añade "Decimos cada año por su Anima y por sus difuntos un trentenario y mas cada sacerdote dos Missas y los que no son sacerdotes dos veces los Psalmos Penitenciales con letanía".
- ³⁷ *Ibidem*, fol. 166v.
- ³⁸ *Ibidem*, fol. 166v-168
- ³⁹ En 1708, el monasterio de El Paular reclama al duque y éste se lo concede, 2.000 maravedís de renta anual que cobraba desde antiguo. Ver: M.ª Teresa de la PEÑA MARAZUELA y Pilar LEÓN TELLO, *Inventario del Archivo de los Duques de Frías, I, Casa de Velasco*. Madrid 1955, doc. N.º, 2976
- ⁴⁰ Otros y digo q(ue) por q(ua)nto mi señor el Conde d(on) P(edr)o q(ue) aya Santa Gloria instituyo / e dejo una capellanía p(er)petua en la igl(es)ia de Cigales en la capilla mayor / d(e)lla por su alma e de mi señora la condesa e de mis h(erma)nos don Ioan e don / Enriq(ue) q(ue) en la d(ic)ha capilla estan sepultados con condicion que los curas / e cl(er)igos d(e) la d(ic)ha igl(es)ia obieren de decir cada día una misa cantada e fazer / q(ua)tro Estaciones con quatro resposos cantados sobre sus sepulturas e / otra estacion e resposon sobre la sepultura d(e) su hermano del Conde mi señor e con ciertos / otros cargos y condiciones según los q(ua)les y el t(iem)po q(ue) agora es la d(ic)ha / capellanía no q(ue)do convenientemente dotada por ende mando q(ue) por q(ue) de aq(ui) adela(n) / te la d(ic)ha capellanía sea mejor serbida e los curas e cl(er)igos d(e) la d(ic)ha igl(es)ia de Cigales prsentes e futuros rueguen así mesmo a Dios por mi / anyma q(ue) alliende de quatro mill mrs. de iuro q(ue) el d(ic)ho conde mi señor los

- dio / pa(ra) servir la d(ic)ha capellania e los d(ic)hos mis testamentarios fagan dar e / den a los d(ic)hos curas e clérigos de d(ic)ha ygl(es)ia de Cigales de mis bienes / treinta mill mrs. pa(ra) q(ue) ellos fagan comprar e compren dos mill //mrs. de juro (testamento de María Niño, fol. 6). Conviene recordar que la iglesia de Santiago que hoy vemos en Cigales no es la original, puesto que fue completamente transformada a partir del siglo XVI (Véase: Mariano SAN JOSÉ DÍEZ, *op. cit.*)
- ⁴¹ No obstante, aunque los datos no están muy claros, del tronco de los Herrera de Pedraza de la Sierra parece derivar la rama cuyo miembro más notable fue D. Gonzalo de Herrera, Regidor de Segovia, que falleció en esta ciudad en 1544 y tiene su capilla funeraria en la iglesia de San Martín.
- ⁴² En la relación de obras hecha en el monasterio en 1432 se cita “la capilla cuadrada questa entre la dicha sala (se refiere a la “sala del recibimiento”) y la entrada de la claustra de los monges”, *Libro Becerro*, fol. 257.
- ⁴³ En la actualidad la capilla, completamente desnuda, está dedicada a la hermandad de la comunidad benedictina que habita el monasterio, utilizándose también como sacristía.
- ⁴⁴ Antonio PONZ, *Viaje de España*, 1786, ed. Aguilar, 1988, t. X, p. 261, dice: “Hay dos retablos; el uno muy antiguo y estimable en aquel estilo gótico, contiene pinturas de asuntos devotos, entre ellas algunas pertenecientes a San Ildefonso”.
- ⁴⁵ J. Antonio CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario de las Bellas Artes*, ed. Madrid, 1980, vol. II, p. 155, recoge también la denominación de San Ildefonso, cuando describe algunos de los cuadros conservados entonces en la capilla.
- ⁴⁶ Juan José LUNA, “Las pinturas del Monasterio de El Pualar. Un inventario inédito de 1821”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXII, 1976, pp. 79-97, recoge un fragmento dedicado a la capilla en el mencionado inventario, donde se dice “En la misma un retablo cuyo centro lo ocupa San Ildefonso, subdividido en seis tabloncillos, algunos bien maltratados, la pintura es de la escuela flamenca por el gusto del siglo decimoquinto” (p. 84).
- ⁴⁷ Curiosamente nombra como testamentarios a diversos miembros del linaje de su esposo, a los hermanos Alonso Enríquez, Almirante de Castilla, Enrique Enríquez, así como a su cuñada Inés de Herrera.
- ⁴⁸ *Libro Becerro*, fol. 167
- ⁴⁹ En la obra de José M.^a QUADRADO y V. de la FUENTE, *Madrid y su provincia. España. Sus Monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*, 1853, ed. Barcelona, 1977, p. 322, se dice que la capilla fue fundada hacia 1484, por Doña María Niño y menciona un sepulcro que se levantaba en el centro de la misma, cuya pérdida lamenta, y que cree pertenecer a Doña María de Guzmán, cuñada de la Fundadora.
- ⁵⁰ El primer escudo de armas de los Guzmán muestra en campo de azul dos calderas de oro, orladas de sierpes, gringoladas de sinople y puestas en palo, y bordura de plata con cuatro calderas de sable, puestas una en jefe, otra en la punta y otra en cada flanco. Este es el esquema resultante al reconstruir hipotéticamente el escudo fragmentado. Por el contrario, las primitivas armas del linaje de los Herrera fueron de gules, con dos calderas de oro puestas en palo. Después añadieron una bordura cosida de gules con doce calderas de oro, GARCÍA CARRAFA, *op. cit.*, t. 40, p. 169, lám. 7 y t. 41, p. 199, lám. 4.
- ⁵¹ *Nobiliario de Segovia*, Instituto Diego de Colmenares, Segovia, 1957, t. II, pp. 341-342.
- ⁵² A. PONZ, *op. cit.* p. 261.
- ⁵³ *Ibidem*. Observamos a través de esta noticia cómo el sepulcro que Ponz identifica con la casa de Frías, sin embargo, un siglo después, Quadrado lo atribuye a María de Guzmán.
- ⁵⁴ Testamento de Blanca de Herrera, Pedraza 13 de noviembre 1499. A.H.N. Nobleza, Frías 446/8, fol. 4.
- ⁵⁵ En 1411, el adelantado Per Afán de Ribera el Viejo, después de una serie de donaciones y un contrato hecho con los monjes, se constituye en el auténtico fundador con sepulcro para él y sus descendientes a perpetuidad. Véase Baltasar CUARTERO y HUERTA, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra*, Madrid, 1988 (ed. orig. Madrid, 1950), 2 vols., donde se da cuenta detallada de las obras realizadas por el propio Per Afán, especialmente referidas a la iglesia, especificándose medidas, características, etc. Vol. II, p. 575. Precisamente un hijo de ambos, Dom Payan de Ribera, fue prior de El Pualar entre 1477 y 14782, y falleció en el monasterio en esta última fecha.
- ⁵⁶ Se trata de Dña Guiomar de Meneses, que en su testamento de 1459, ordena ser enterrada en el convento dominico de San Pedro Mártir de Toledo, pero con el hábito de San Francisco. Julio PORRES MARTÍN CLETO, *El Testamento de Doña Guiomar de Meneses y el Hospital de la Misericordia*, Toledo, 1992.

Domenico Fontana a Napoli (1592-1607).

Le opere per la committenza vicereale spagnola

Paola Carla Verde

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Facoltà di Architettura

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

Domenico Fontana nel 1592, dopo la morte di papa Sisto V, accetta l'incarico del viceré di Napoli conte di Miranda per occuparsi della bonifica della campagna a nord di Napoli e nel 1593 gli viene conferito l'ufficio di regio ingegnere. Il Fontana viene interpellato anche per la realizzazione del canale per convogliare le acque del fiume Sarno fino alla città di Torre Annunziata. Il successivo viceré conte d'Olivares gli affida la realizzazione di nuovi assi viari e larghi quali la via Olivares - dal molo grande al piccolo - la via Gusmana - dal baluardo dell'Alcalá all'Arsenale - il largo di Castello e il largo delle Pigne nonché la realizzazione del nuovo porto (progetto mai portato a termine). Il Fontana realizzò anche due apparati effimeri: i catafalchi per le esequie di Filippo II (1599) e del viceré Lemos (1601). Proprio per il viceré Lemos realizza l'opera più significativa della sua carriera di architetto maggiore del Regno: il nuovo Palazzo Reale.

Il Fontana muore a Napoli il 28 giugno 1607, nella sua casa di via Nardones nei pressi del largo di Palazzo Reale, lasciando ai suoi eredi (alla moglie Isabella e ai figli Sebastiano, Giulio Cesare, Costanzo, Filippo, Olimpia, Felice e Flavia) un cospicuo patrimonio di beni mobili e immobili come si è desunto dal testamento olografo rinvenuto nell'Archivio di Stato di Napoli di cui si riporta la trascrizione nell'appendice documentaria.

ABSTRACT

Following the death of Pope Sisto V in 1592, Domenico Fontana is appointed by the count of Miranda, also viceré of Naples, to clear the country side in the north of Naples and, in 1593 he is formally appointed as the regal engineer. Fontana is then consulted to realize a channel to drain the waters from the Sarno river through the city of Torre Annunziata. The next viceré, count d'Olivares, hires Fontana to realize new and important streets such as Olivares street, connecting the large wharf to the little one, and Gusmana street, from the bastion of the Alcalá to the Armory. Furthermore, he created Largo di Castello and Largo delle Pigne and designed the new sea port, a project however that was never brought to completion. Fontana realized two mortuary altars for Philip II (1599) and viceré Lemos (1601). Indeed is on behalf of viceré Lemos that Fontana realizes his architectural masterpiece, the new Royal palace.

Fontana dies in Naples on June 28th 1607 in his home in Nardones street near the royal palace. He left to his heirs (his wife Isabella and the son Sebastiano, Giulio Cesare, Costanzo, Filippo, Olimpia, Felice e Flavia) a large inheritance both in terms of liquid assets and real estates as it was inferred from the holographic will kept in the State Archives of Naples (refer to the appendix).

Domenico Fontana¹ (Fig. 1) nella riedizione napoletana (1604) del suo volume *Della trasportatione dell'Obe-lisco Vaticano*, riferisce di essere giunto a Napoli nel 1592², senza però svelare le motivazioni che lo spinsero ad abbandonare Roma, dove invece i fratelli Giovanni e

Marsilio e il nipote Carlo Maderno continuarono a rivestire un ruolo rilevante.

I vari biografi sono convinti che a costringere l'architetto al trasferimento abbia avuto parte non trascurabile l'invidia di altri colleghi operanti a Roma, i quali per un



Fig. 1. Federico Zuccari (attribuito), "Ritratto di Domenico Fontana". Seconda metà del XVI secolo. Milano. Pinacoteca di Brera.

quinquennio si erano visti scavalcati dall'unico e incontrastato artefice delle fabbriche edificate per Sisto V³. Alla morte di questi il Fontana fu messo in cattiva luce agli occhi del nuovo papa Clemente VIII fino al punto di far revocare la carica di architetto pontificio e di costringerlo a dar conto delle somme spese per le varie fabbriche sistine⁴. Il pretesto fu costituito da una presunta errata esecuzione dei lavori per ponte Felice, in prossimità di Rocca Borghetto⁵: l'opera "non potendo essere da me finita per alcuni impedimenti, fu da altri posta in esecuzione"⁶. In realtà restano numerosi dubbi sulla vicenda: non si è riusciti a dirimere la questione se effettivamente il Fontana abbia commesso errori esecutivi o se invece i danni fossero in realtà attribuibili all'abbandono del cantiere per due anni.

Nel 1592 il viceré conte di Miranda⁷ (Fig. 2) decise di interpellare il Fontana, per la risoluzione del problema del riequilibrio idraulico della campagna a nord di Napoli⁸. Il Fontana, spinto dalle critiche ricevute dopo la morte di Sisto V, si risolse ad accettare l'incarico di bonifica rivoltagli dal Viceré. Nel giugno 1592 l'architetto già non doveva essere più a Roma, in quanto in un atto rogato dal notaio romano Ludovico Tritto risulta rappresentato dal figlio maggiore Sebastiano⁹, mentre la prima notizia certa



Fig. 2. "Don Giovan de Zunica Conte de Miranda Vicere Luogotenente e Capitano Generale nel Regno di Napoli 1586". 1692. In D.A. Parrino, "Teatro eroico, e politico de' Governi de' ViceRe nel Regno di Napoli...", Napoli 1692.

della sua presenza a Napoli risale al primo giugno 1593¹⁰. Da una notizia di cronaca apprendiamo che il 12 marzo 1594 Fontana era in viaggio per mare, con la moglie, diretto a Napoli per stabilirvisi in via definitiva dopo una breve parentesi romana – testimoniata da un atto notarile del gennaio 1594 ritrovato dal Bertolotti¹¹ – ove si era recato probabilmente per completare i lavori di restauro di Santa Susanna¹².

Il cavaliere Fontana, come detto, nel 1594 si trasferisce definitivamente a Napoli con la sua famiglia e nel 1596 si fa spedire da Roma delle suppellettili per "servitio di casa sua"¹³. Il 12 agosto 1598 si è trovato il pagamento per l'affitto della casa dove questi abitava "sotto la Conceptione di Monte Calvario", nei Quartieri Spagnoli, proprietà di un tal Francesco Marengo (o Maziengo)¹⁴. In un atto notarile del 19 ottobre del 1602 l'architetto entra invece in possesso di un palazzo "domum in pluribus mem-

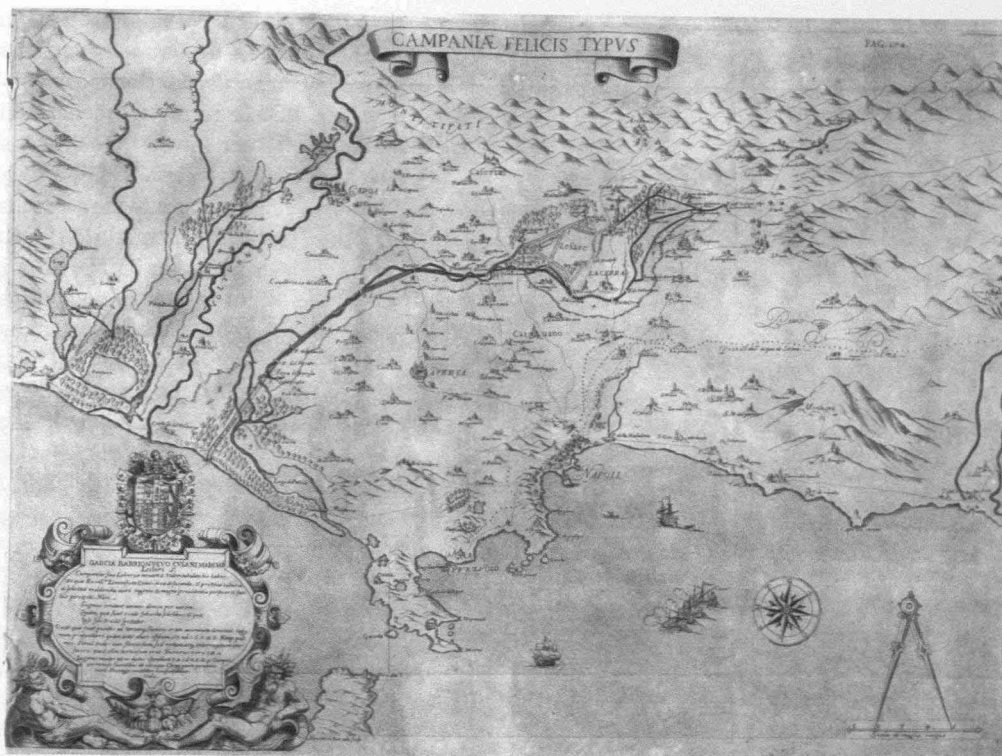


Fig. 3. Alessandro Baratta, “*Campaniae Felicis Typus*”. 1616. In G. Barrionuevo, “*Panegyricus Illustrissimo et Excellentissimo Don Petro Fernandez à Castro Lemensium...*”, Napoli 1616.

bris consistentem” nella via Nardones “territorij situm in hac civitate Neapolis et proprie in platea vulgariter dicta de Nardones in quartiere regij palatij”¹⁵ dove resterà fino alla sua morte.

Nell’agosto del 1593 per mandato del conte di Miranda gli viene conferito l’ufficio di regio ingegnere, con lo stipendio mensile di 30 ducati¹⁶, che dal 6 settembre 1603 viene portato a 50 ducati¹⁷.

Soltanto nel 1605 Fontana viene denominato in un atto notarile “Regio Ingignerio et Architetto Maiore et super intendente de tutte le fabriche del Re nel Regno de Napoli”¹⁸. Recentemente Fernando Marías ha ritrovato un documento col quale si attesta che il titolo gli fu concesso precisamente il 15 febbraio del 1604¹⁹. Con questa qualifica egli fu abilitato a soprintendere a tutte le opere di architettura, ingegneria, restauro e decorazione finanziate dalla regia corte con un salario di 60 ducati mensili.

Il primo incarico in qualità di regio ingegnere fu costituito dalla bonifica in Terra di Lavoro, impresa già avviata, senza successo, dal viceré Pedro di Toledo (1532-1560)²⁰. Nel 1586 la carestia, che in quell’anno colpì Napoli, spinse il viceré Zúñiga, a dare nuovo impulso all’opera per risolvere definitivamente i problemi dell’anno, ricavando dalle paludi terreni coltivabili²¹.

I territori interessati, che includevano i paesi di Acerra, Maddaloni, Caivano, San Nicola, Marcianise, Casal di Principe, Frignano, Aversa e Capua²², furono esaminati da Fontana in una serie di sopralluoghi, attestati dalle polizze di pagamento del primo giugno 1593 e del 2 maggio 1594²³.

La rete di canali già realizzati non riusciva ad assolvere il compito di drenaggio degli acquitrini paludosi in quanto, come rileva lo stesso Fontana, erano “a luci tortuosi, stretti, con poco fondo, e pieni di herbe cannuce, et altri impedimenti, e perciò ogni volta che vengono gran piogge de acque non possono correre, e vengono ad in alzarli, et inondare il detto paese circa à settantamila moggie di terra”²⁴. Inoltre l’uso improprio dei lagni da parte dei ricchi feudatari della zona che li utilizzavano anche per la molitura e per la macerazione della canapa e del lino, non permetteva il corretto deflusso degli acquitrini e lasciava precaria la situazione malgrado gli sforzi effettuati.

Il regio ingegnere preliminarmente un progetto – utilizzando il rilievo del 1589 eseguito dal tavolario Mario Cartaro²⁵ – che prevedeva la rettifica del *lagno* maggiore. Egli riteneva che con la realizzazione di un nuovo tratto di canale rettilineo tra Castel Volturno e il Lago Patria, con



Fig. 4. "Don Enrico de Gusman Conte d'Olivares Viceré Luogotenente e Capitano Generale nel Regno di Napoli 1595". 1692. In D.A. Parrino, "Teatro eroico, e politico de' Governi de' ViceRe nel Regno di Napoli...", Napoli 1692.

la modifica delle pendenze degli altri canali e la creazione di nuovi, si sarebbe riusciti a far confluire gli acquitrini verso il mare, risolvendo anche l'impaludamento nell'ultimo tratto del canale maggiore che con un percorso tortuoso conduceva fino al Lago Patria²⁶. La mancanza di fondi provocò un sostanziale ridimensionamento del programma e i tre indirizzi fondamentali per la corretta riuscita dell'impresa formulati dall'architetto furono accantonati a favore di una mera manutenzione straordinaria²⁷. Nel 1595 rientrato in Spagna il viceré Zúñiga, il suo successore, conte di Olivares, pur interessato alla continuazione dell'opera, non riuscì nell'intento per la penuria di fondi e di esecutori²⁸. Nel febbraio 1598, dopo che le strategie di manutenzione adottate non avevano portato a sostanziali risultati si decise di riprendere il progetto del Fontana²⁹. Purtroppo il conte di Olivares dovette ripartire

alla volta della Spagna il 19 luglio 1599 e quindi ancora una volta non si riuscì a mettere in esecuzione il progetto³⁰ definitivo mentre si concludevano i soli lavori di manutenzione straordinaria consistenti nella parziale rettifica e allargamento del *lagno* maestro e nel consolidamento degli argini degli alvei minori. Con l'arrivo del viceré conte di Lemos si diede invece avvio nuovamente all'opera di bonifica secondo il progetto di Fontana con lo stanziamento questa volta di ben 42.000 ducati³¹.

I lavori portati avanti con costanza, nonostante le difficoltà dovute alle piogge e alle conseguenti inondazioni, dopo la morte del conte di Lemos (1601) proseguirono durante l'interinato di suo figlio Francisco Ruiz de Castro e si conclusero solo nel 1610 durante il vicereame del conte de Benavente. Dopo la morte del Fontana (1607) i lavori erano proseguiti sotto la guida del figlio Giulio Cesare come del resto la maggior parte delle altre opere iniziate dal cavaliere nel Regno. Nella pianta di Alessandro Baratta del 1616³² è delineato chiaramente l'intervento del Fontana coi nuovi canali e la nuova foce del *lagno* maggiore verso il mare (Fig. 3).

La realizzazione dei Regi Lagni va considerata una delle opere idrauliche di maggior respiro avviate durante il vicereame spagnolo. I vantaggi per Napoli furono rilevanti, a cominciare dal recupero di migliaia di ettari di campagna produttiva, nonché dalla riduzione delle febbri malariche che affliggevano gli abitanti, costringendoli ad abbandonare le campagne per la città, con conseguente aggravio della sovrappopolazione urbana.

Contemporaneamente il Fontana fu interpellato per un ulteriore problema idraulico: la creazione dell' "alveo del Sarno", descritto anch'esso nel *Libro Secondo*³³. Si trattava di costruire un canale per convogliare parte delle acque del fiume Sarno fino alla città di Torre Annunziata, alimentando così i mulini per la molitura del grano. L'opera richiese ripetuti sopralluoghi preliminari da parte dell'architetto in quanto i feudatari, preoccupati che tale canale potesse togliere acqua ai propri mulini, ostacolavano l'avvio del cantiere. Il Fontana, osservato lo stato dei luoghi, asserì che l'opera era facilmente conducibile al successo e che si sarebbe riusciti sia a convogliare l'acqua a Torre Annunziata sia a mantenere la molitura presso Scafati³⁴. All'epoca Napoli aveva carenza di risorse idriche, dato che l'approvvigionamento di acqua era affidato ai soli canali della Bolla, alimentata da sorgenti presenti nell'omonima pianura. L'acqua, destinata a servire i quartieri bassi, era utilizzata anche dalle industrie manifatturiere e dai mulini, risultando così insufficiente e rendendo precarie le condizioni igieniche della città³⁵.

Il progetto del Fontana avrebbe dovuto risolvere separatamente il problema della molitura, destinando l'acqua della Bolla ad esclusivo uso della cittadinanza. Attraverso alcune polizze di pagamento del banco di Santa Maria del Popolo, si è venuti a conoscenza della prosecuzione dei

Fig. 5. Alessandro Baratta, *"Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio..."*. 1627. Londra. British Library. Particolare con gli interventi di sistemazione urbana di Fontana: la via Gusmana, il Largo di Castello, la via Olivares e il nuovo molo in costruzione.

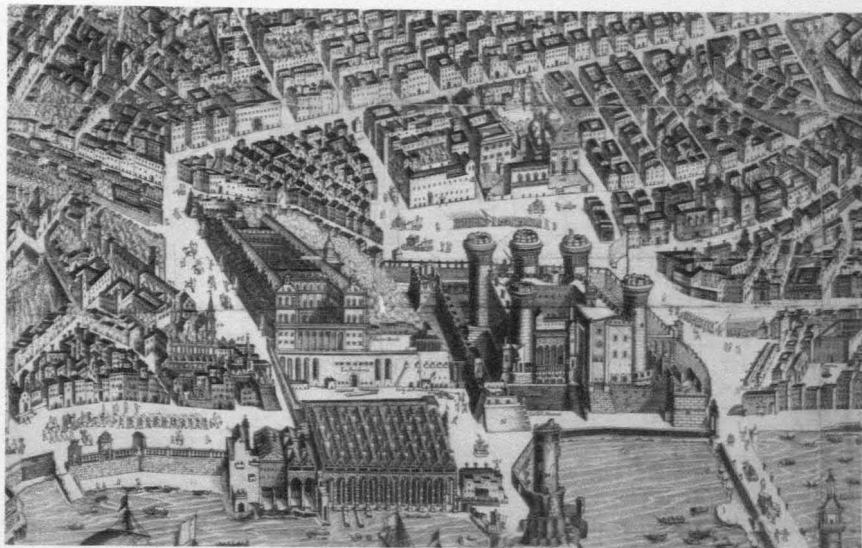
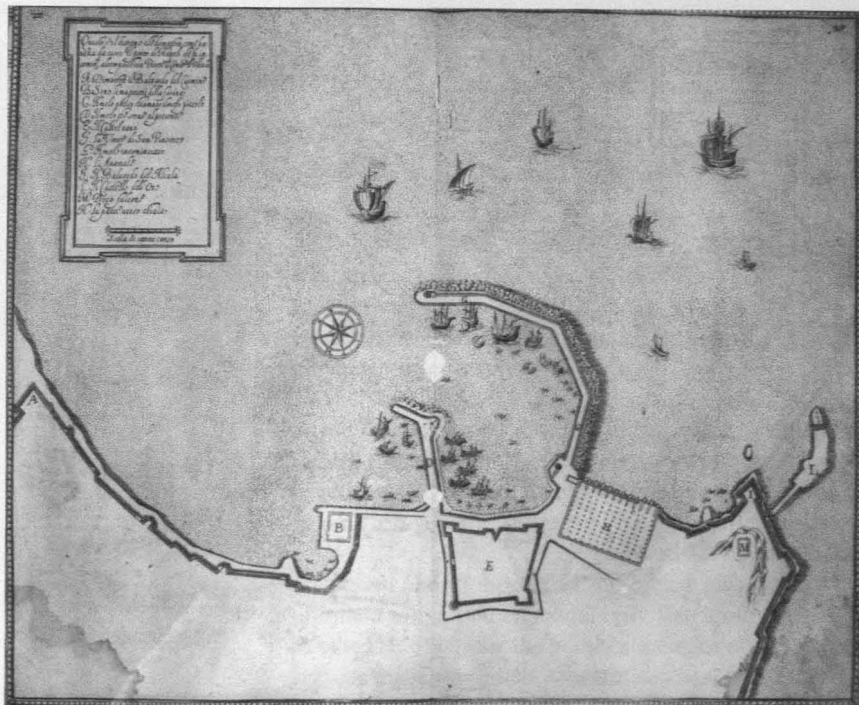


Fig. 6. D. Fontana, *"Questo è il disegno a che dimostra come haveva da esser il porto di Napoli che fu incominciato al tempo ch'era Viceré il Conte d'Oliva"*, 1604. In D. Fontana, *"Della transportatione dell'Obelisco Vaticano... Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabriche fatte in Roma, et in Napoli"*, Napoli 1604.



lavori nel 1599 "per servitio del alvio che si fa alla civita per condurre l'agua da Sarno alla Torre dell'Annunziata"³⁶. I pagamenti furono effettuati dalla giunta municipale di Napoli: "Eletti de questa fidelissima città di Napoli per l'acqua di Sarno"³⁷. In definitiva nel 1599, all'arrivo del viceré conte di Lemos, l'opera, avviata forse dal conte di Olivares, era però ancora in corso di realizzazione.

L'esecuzione del progetto andò per le lunghe in quanto – come denuncia lo stesso Fontana che progettò, ma

non dicesse, l'opera – non fu messo in pratica correttamente il progetto originario, in quanto fu scelto un percorso diverso privo della dovuta pendenza con conseguenti reflussi dell'acqua³⁸.

Solo quando la realizzazione del canale seguì il tracciato indicato dall'architetto – "per la strada buona già da me disegnata"³⁹ – l'acqua riuscì a scorrere con la dovuta velocità riuscendo ad alimentare opportunamente Torre Annunziata. Il Fontana, in questo caso, presumibilmente

mise in pratica l'esperienza maturata a Roma per la realizzazione dell'acquedotto Felice⁴⁰.

Il regio ingegnere, consultato anche sul cattivo funzionamento dell'acquedotto di Capua che portava acqua troppo calda d'estate e troppo fredda d'inverno, ne riuscì ad individuare le cause nell'esistenza di sfiatatoi la cui acqua in essi confluyente si riscaldava o raffreddava a seconda della stagione influenzando sulla temperatura dell'intero condotto⁴¹. Egli consigliò una diversa modalità di realizzare gli sfiatatoi in maniera da evitare scambi di temperatura con l'esterno e al tempo stesso eliminando l'aria dalle condutture per permettere un più agevole flusso⁴².

Al termine di questi paragrafi dedicati all'ingegneria idraulica, nel contesto del viceregno napoletano, Fontana indica il modo corretto di realizzare acquedotti e canali con evidente intento didascalico. Descrive le procedure per progettare condotti d'acqua sia in tubazioni sotterranee sia esterne prefiggendosi lo scopo di promuovere un progresso della disciplina idraulica quasi a rendere il suo volume un manuale per architetti e ingegneri⁴³.

Il Fontana al suo arrivo a Napoli trovò già avviati alcuni interventi di sistemazione urbana e architettonica promossi durante il ventennio di governo del viceré Toledo e che avevano contribuito alla nuova configurazione della città quale capitale del Regno⁴⁴.

Il viceré, Enrique de Guzmán, Il conte di Olivares⁴⁵ (Fig. 4), ebbe a cuore, più del suo predecessore, conte di Miranda, lo sviluppo e il decoro urbano e per tali finalità si rivolse al Fontana. L'Olivares era stato ambasciatore a Roma sotto Sisto V ed aveva avuto modo di ammirarne i nuovi assi viari, per quanto l'opera urbanistica dell'architetto a Napoli, a parere di chi scrive, non sia paragonabile a quella svolta a Roma, sia per entità di realizzazioni sia per unità e sistematicità di programmazione. Sebbene Mascilli Migliorini affermi che "a Napoli Fontana è urbanista di pari qualità: anche qui dà forma a un progetto di ampio respiro politico, destinato a proseguire fino ai primi decenni del Seicento"⁴⁶.

Sicuramente queste trasformazioni furono necessarie per creare ampi assi viari idonei ad un miglior controllo del potere politico sulla città e sul suo golfo. Il conte di Olivares con la risistemazione della via Gusmana (via Santa Lucia) e di Largo di Castello e con la creazione della via Olivares (via del Piliero) intese migliorare i collegamenti sia tra i poli militari della città bassa: Castel dell'Ovo, Castel Nuovo, l'Arsenale, il Porto e il forte del Carmine, sia tra le infrastrutture legate all'annona, la Dogana della Farina, la Regia Dogana e i Granai. Tale disegno portò a un sistema integrato tra infrastrutture militari e stradali mentre l'esperienza tecnico-idraulica del Fontana trovò specifica applicazione in quanto le nuove strade furono realizzate su terreni sabbiosi in prossimità della costa con necessità dell'impiego di *inpalizzate*⁴⁷. L'Olivares si preoccupò anche di far lastricare nuovamente le

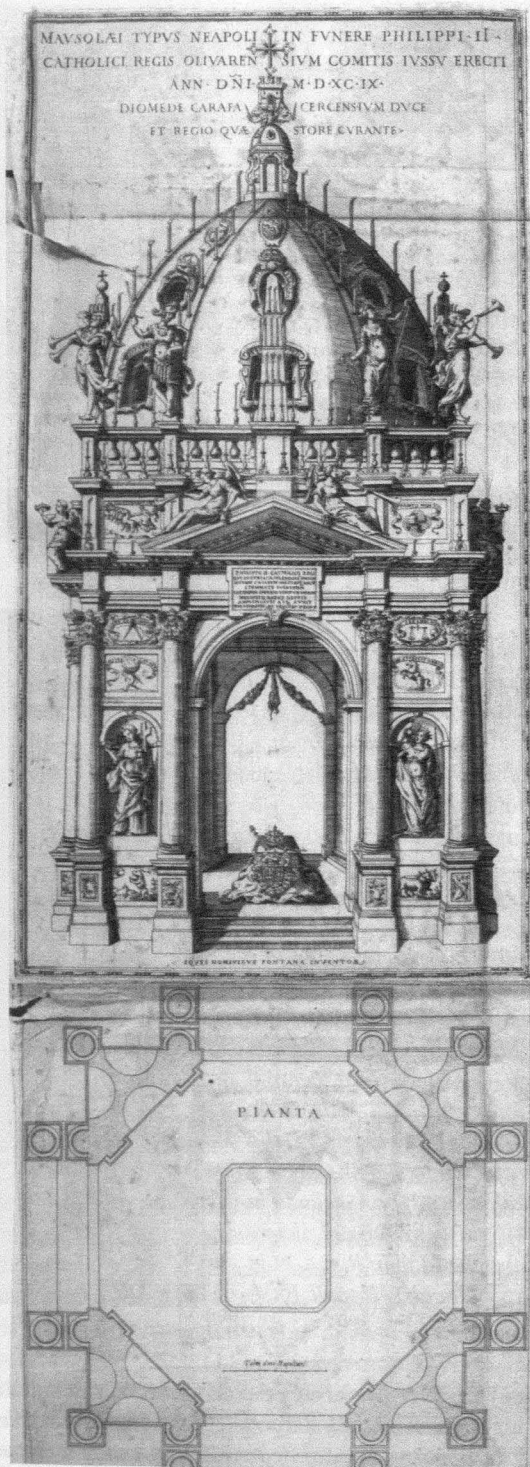


Fig. 7. D. Fontana, "Mausolaei typus Neapoli in funere Philippi II Catholici Regis Olivarensium Comititis iussu erecti", 1599. In O. Caputi, "La pompa funerale fatta in Napoli nell'essequie del cattolico re Filippo 2 di Austria scritta da Ottavio Caputi di Cosenza", Napoli, 1599.

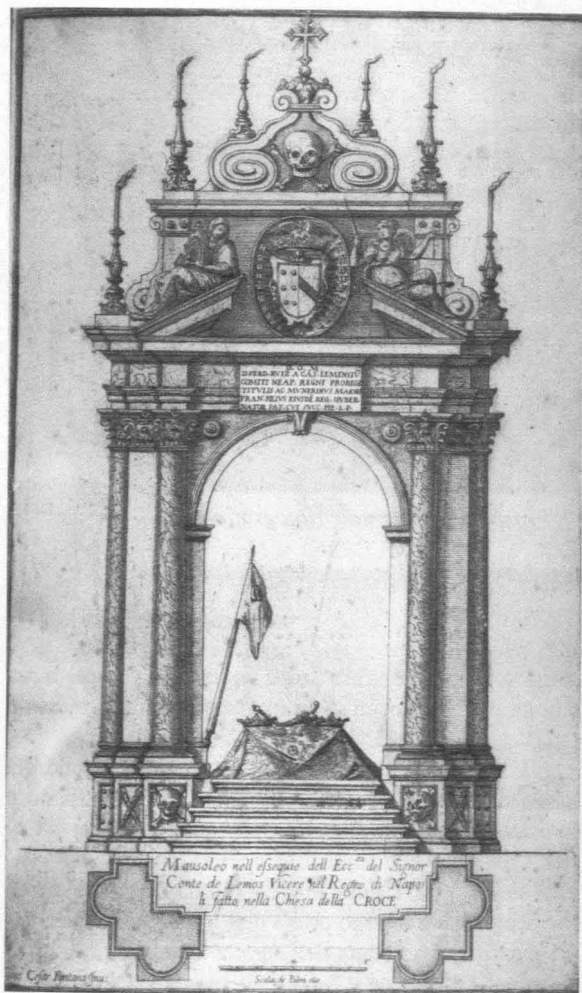


Fig. 8. D. Fontana, "Mausoleo nell'essequie dell'Eccellenza del Signor Conte de Lemos Viceré nel Regno di Napoli fatto nella Chiesa della Croce", 1601. In G.C. Capaccio, "Apparato funerale nell'essequie celebrate in morte dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Conte di Lemos Viceré nel Regno di Napoli", Napoli 1601.



Fig. 9. "Don Ferdinando de Castro Conte di Lemos et Andrade Vicere Luogotenente e Capitano Generale nel Regno di Napoli 1599". 1692. In D.A. Parrino, "Teatro eroico, e politico de' Governi de' ViceRe nel Regno di Napoli...", Napoli 1692.

strade sostituendo i laterizi utilizzati fino a quel momento, con una pavimentazione "con breccioni di fiume all'uso di Roma, i quali ancorché facciano minor spesa, e durino più lungo tempo, tuttavia ritogliono la bellezza della città, e da gentile la fan rustica, rovinano i podagrosi, consumano i poveri cavalli"⁴⁸.

La prima opera di sistemazione urbana che l'Olivares assegnò al Fontana fu la realizzazione di una strada (via Olivares) da poter percorrere anche in carrozza e che collegasse il molo grande (aragonese) con il molo piccolo (angioino) analoga alla strada che costeggiava il fronte

mare a Palermo⁴⁹ e che l'Olivares aveva avuto modo di ammirare durante il suo vicereame nella città siciliana⁵⁰.

La via Olivares⁵¹ fu interamente finanziata dalla Deputazione della Fortificazione⁵² e dalla cartografia storica di Napoli possiamo renderci conto di quale fosse l'intervento del Fontana: la pianta Du Pérac e Lafréry (1566)⁵³ presenta la situazione preesistente con le mura aragonesi ridotte ormai a ruderi e successivamente eliminate. La strada si rendeva necessaria anche perché nel 1596 in quei luoghi era stato costruito, per volere del viceré, l'edificio della Dogana della Farina⁵⁴.

Il tratto della via Olivares portato a termine sotto il Guzmán, come appare nella veduta di Napoli del 1627 di Alessandro Baratta, giungeva fino alla Porta della Marina



Fig. 10. Domenico Fontana, Napoli, "Palazzo Reale". Prospetto occidentale (fotografia di Luciano Romano).

del Vino⁵⁵ e fu adornato da numerose fontane⁵⁶. Il Viceré avrebbe voluto proseguire la via Olivares fino alla Porta della Pietra del Pesce così come commenta il Fontana: "si va tuttavia seguitando essendo impresa degna di questa città, potendosi camminare commodamente con cocchi, e con cavalli, con molta commodità anco di scaricare le mercantie che vengono in questo porto di Napoli"⁵⁷. In realtà tale prolungamento fu eseguito solo dopo il 1599 per volontà del viceré Lemos.

Contestualmente tra il 1597 e il 1599 l'intervento di sistemazione urbana affidato al Fontana interessò anche l'area occidentale della città⁵⁸ e cioè la via Santa Lucia denominata Gusmana⁵⁹, dal cognome del viceré Olivares. Il tratto che l'architetto fu chiamato a rettificare e ampliare andava dal baluardo dell'Alcalà fino al convento della Trinità di palazzo⁶⁰. Si trattò anche in questo caso di un intervento d'ingegneria idraulica in quanto occorreva realizzare le fondazioni della strada su suolo sabbioso prossimo al mare.

Già nel 1571 era stato fatto un tentativo di allargare la strada tagliando parte del costone di tufo: l'operazione aveva comportato negli anni numerosi e ripetuti smottamenti della collina di Pizzofalcone e quindi fu necessario effettuare il consolidamento del costone tufaceo⁶¹. Il 30 ottobre del 1598, come si evince da una polizza di pagamento, l'architetto viene retribuito per il lavoro svolto⁶²:

Confrontando la pianta di Dupérac-Lafréry con la veduta di Baratta è possibile ricostruire l'intervento del regio ingegnere il quale fece abbattere alcune fabbriche e prolungò il preesistente muro del baluardo dell'Alcalà fino alla chiesa di Santa Lucia. Sul perimetro del murgione, a fronte mare, vennero disposte tre fontane e una balaustrata, e tutta la strada venne pavimentata con baso-

li vulcanici; fu realizzato anche un passaggio coperto per scopi militari al fine di superare il dislivello tra via Santa Lucia e l'Arsenale⁶³.

Nel 1599 gli fu commissionata la sistemazione del Largo di Castello⁶⁴, vale a dire dello spazio urbano a forma di L che circondava il fossato a nord e ad est di Castel Nuovo⁶⁵. Nella pianta di Dupérac-Lafréry sono visibili i materiali di risulta, provenienti da fabbriche *dirute* che occupavano il largo prima dell'intervento del Fontana, mentre nella veduta del Baratta si osserva la piazza d'armi realizzata con il finanziamento della Deputazione della Mattonata⁶⁶ e secondo le direttive dell'architetto, che fece eliminare i detriti e spianare il terreno⁶⁷.

In effetti i viceré spagnoli a Napoli non si erano mai granché preoccupati di commissionare la realizzazione di piazze monumentali, come ritroviamo in numerose città italiane e nella stessa Roma di Sisto V; ma si limitavano a lasciare ampi spazi urbani liberi per le grandi manifestazioni pubbliche⁶⁸. Dal punto di vista difensivo⁶⁹ la sistemazione del Largo di Castello era necessaria perché avrebbe reso possibile un più rapido schieramento delle truppe, mentre sotto l'aspetto coreografico sarebbe divenuto idoneo alle parate militari seguite con larga partecipazione dal popolo. Il Largo creava inoltre un collegamento tra il palazzo vicereale, la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli e il Castel Nuovo. Si veniva a configurare così un asse visivo che tagliava in due la città: dal molo angioino-aragonese proseguiva per il Largo Castello fino alla facciata di San Giacomo degli Spagnoli per poi concludersi contro la collina di San Martino la cui sommità era dominata dal Sant'Elmo. Nel largo confluivano tre strade importanti: la via Olivares, la via del Porto (attuale via Depretis) e il largo delle Corregge (attuale via Medi-

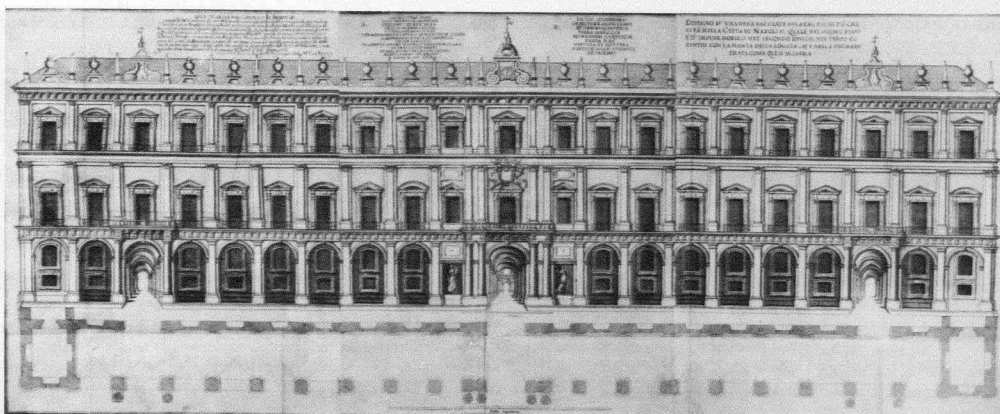


Fig. 11. D. Fontana (dis.), Johannes Eillarts (inc.), "Disegno d'una delle facciate del Real Palazzo che si fa nella città di Napoli". 1606. Madrid. Biblioteca Nacional.

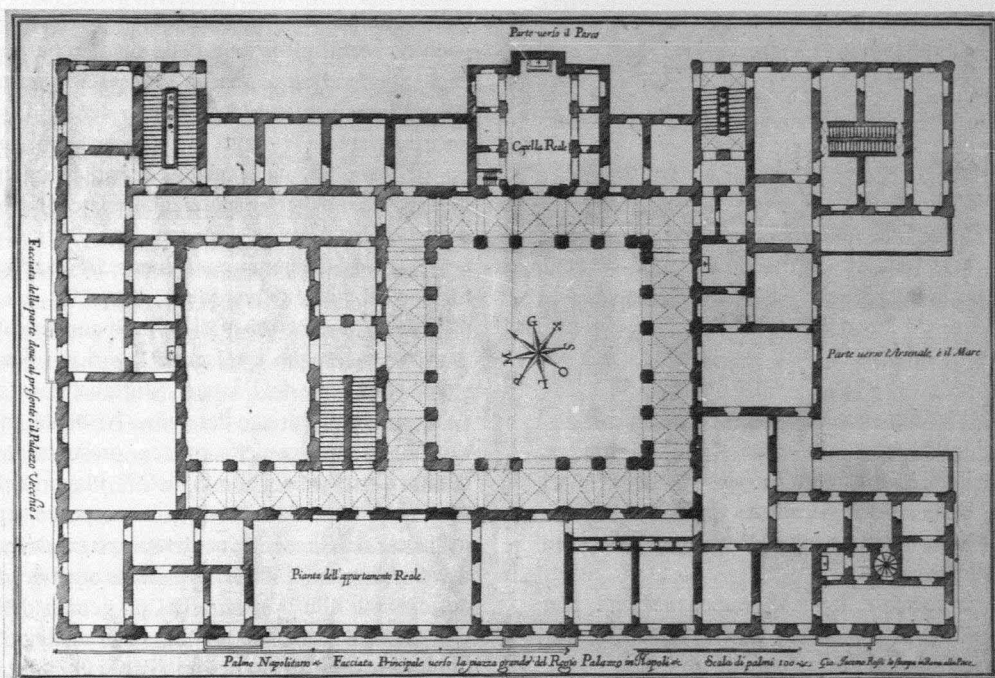


Fig. 12. D. Fontana (dis.), Johannes Eillarts (inc.), "Pianta dell'appartamento Reale". 1606. Napoli. Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III".

na) che costituivano una sorta di tridente convergente verso la fortezza aragonese. Lo spiazzo era dotato di una fontana che il regio ingegnere per ordine del conte di Olivares collocò sul muro perimetrale del fossato, come testimonianza anche una polizza di pagamento ritrovata dal D'Addosio⁷⁰.

Una polizza dell'Archivio Storico del Banco di Napoli si riferisce ad un progetto affidato al Fontana, nel no-

vembre del 1599, per la sistemazione della zona fuori delle mura tra porta Costantinopoli e porta San Gennaro⁷¹, che era già stata interessata, all'epoca degli angioini, da ripetute opere idrauliche per lo smaltimento delle acque piovane (*lave*) provenienti dalle colline e quivi confluenti. Grazie a questi interventi si era potuta creare un'area di "giardini e boschetti con qualche delizioso casino dei nobili"⁷². Ma durante il primo secolo di vicere-

gno spagnolo questa parte della città *extra moenia* era stata soggetta ad una consistente urbanizzazione che rese necessario l'intervento del Fontana promosso dal viceré Lemos. Fu costruito un ponte, che consentiva l'accesso alla chiesa di Santa Maria della Stella superando la valle dove si riversavano le *lave* e fu sistemato il Largo delle Pigne⁷³ abbattendo alberi e liberandolo dai detriti (Fig. 5).

Il Fontana fu interpellato nel dicembre 1599 anche per questioni di altra natura ovvero per il restauro del *truglio* di Baia erroneamente detto tempio di Venere⁷⁴ (in realtà *caldarium* di antiche terme) e anche per la realizzazione di un deposito sulla collina di Posillipo⁷⁵.

Purtroppo la breve durata di governo dei viceré Olivares e Lemos, impegnati attivamente nello sviluppo architettonico e urbanistico, non permise un organico e più ampio disegno di assi stradali di connessione tra i maggiori poli difensivi, commerciali e amministrativi e per tanto l'intervento del Fontana a Napoli resta frammentario rispetto ai più sistematici interventi sistini. Bisogna però riconoscere che la presenza di un professionista con il bagaglio di esperienze maturato a Roma contribuì notevolmente a concretizzare l'impegno dei viceré. Anche la scelta del sito per la costruzione del Palazzo Reale ad opera del Fontana dipenderà proprio da lungimiranti considerazioni rendendolo la cerniera di tre assi stradali principali: la via Toledo, la via Olivares e la via Gusmana-Santa Lucia. In definitiva però anche a Napoli si porta avanti una politica di sistemazione urbana così come l'aveva intesa Sisto V "come strumento di controllo, prima ancora che di convincimento"⁷⁶.

Nell'area tra Castel dell'Ovo e il Molo Angioino-Aragonese si era già cominciata a costituirsi con Pedro da Toledo una ideale "cittadella del potere politico-militare spagnolo" i cui poli di difesa erano rappresentati da Castel dell'Ovo, dal bastione dell'Alcalà, da Castel Nuovo e da Castel Sant'Elmo, mentre quello politico era composto dal Palazzo Vicereale⁷⁷.

La struttura portuale, invece, oramai obsoleta, non corrispondeva più alle esigenze militari del governo spagnolo; mentre durante la seconda metà del Cinquecento, nel resto del Regno di Napoli e di Sicilia erano già state potenziate le strutture difensive marittime per far fronte alle incursioni turche. L'evoluzione della nautica militare che imponeva navi più moderne, quali il galeone e la galeazza⁷⁸, dotate di maggiore pescaggio, rendeva necessario un adeguamento dei porti. Per creare dunque a Napoli un nuovo porto⁷⁹ che rispondesse a tali mutate esigenze, nel 1573 il Regio ingegnere Benvenuto Tortelli⁸⁰ fu invitato a progettare una nuova struttura portuale a partire dalla torre di San Vincenzo⁸¹. Il progetto rimase in sospeso fino alla violenta tempesta dell'11 aprile del 1597 che colpì Napoli e apportò ingenti danni sia alla flotta spagnola sia alla struttura portuale che accusava già da anni problemi di insabbiamento⁸².

Il viceré Olivares ebbe modo di constatare i gravi danni e l'inadeguatezza del Molo Grande⁸³ e spedì a Filippo II un resoconto dettagliato per promuovere un nuovo porto il cui progetto si sarebbe dovuto affidare al Fontana, professionista da lui molto apprezzato⁸⁴. Il consenso del re autorizzò l'inizio della fase progettuale della quale il regio ingegnere fornisce, nel volume del 1604, una lunga e documentata relazione accompagnata da un'incisione; l'unica attinente i progetti napoletani (Fig. 6) e così il 23 giugno 1598 si diede avvio all'opera con una solenne cerimonia: "si gittarono li primi fondamenti del molo nuovo vicino alla torre di San Vincenzo intervenendovi il cardinal arcivescovo, il viceré e molti cavalieri et ufficiali, che poi restò imperfetto, com'hoggi si vede"⁸⁵. Purtroppo per ordine di Filippo III i lavori furono interrotti dopo un anno e lo stesso Fontana riferisce che furono realizzate solo 30 canne del nuovo molo⁸⁶. Dalla testimonianza del Parrino veniamo a conoscenza che Fontana avrebbe impiegato pietre di sottofondazione poco resistenti all'azione delle maree che provocarono danni alle fondazioni appena realizzate⁸⁷. Per porre rimedio all'inconveniente, l'architetto decise di sostituire i materiali lapidei con altri più resistenti provenienti dalle cave di Pozzuoli, ma la valanga di critiche infamanti degli ingegneri e architetti napoletani, inviate alla corte di Madrid spinsero il sovrano spagnolo a ordinare l'interruzione dei lavori. Contemporaneamente fu decretata la sostituzione del viceré Olivares col Lemos⁸⁸.

Come attestano gli studi dello Spampanato⁸⁹, durante il nuovo vicereame ripresero i lavori del porto, ancora sotto la direzione del Fontana. Sfortunatamente, a seguito del crollo di due arcate del nuovo Arsenale, imputato all'azione distruttiva della risacca, presunta conseguenza della costruzione del nuovo molo⁹⁰, i lavori nel dicembre 1601, furono per la seconda volta sospesi a seguito di un dispaccio del Re mentre nel frattempo era deceduto anche il viceré Lemos. Il Fontana si difese attribuendo la causa del dissesto alla imperizia dei progettisti dell'Arsenale che avevano realizzato le fondazioni di alcuni pilastri su un fondo sabbioso al contrario di altri pilastri, fondati su un terreno roccioso, che avevano invece resistito all'azione del moto ondoso⁹¹. In difesa del suo progetto Fontana inviò una lunga missiva (5 dicembre 1603)⁹², al nuovo viceré conte de Benavente, che aveva preteso un'esauriente informativa. È questo il momento in cui si accende più aspra la polemica⁹³: la relazione del Fontana metteva in evidenza l'importanza dei saggi preventivi atti a vagliare dove il suolo marino fosse maggiormente idoneo per fondazioni: i risultati avevano individuato come idonea la zona della Torre di San Vincenzo⁹⁴. Anche l'ingegnere Tortelli aveva proposto di costruire il nuovo molo inglobando l'isolotto di San Vincenzo, mentre l'ingegnere Fabio Borsotto (progettista nel 1567 del nuovo molo di Palermo e nel 1587 di quello di Malaga), consultato tra il

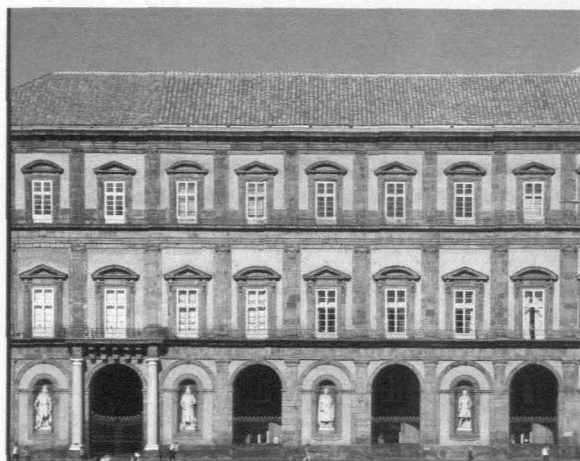


Fig. 13 a b c. Domenico Fontana, Napoli, "Palazzo Reale". Prospetto occidentale. Particolari (fotografie di Luciano Romano).

1571 e il '75, suggeriva invece di realizzare in quel luogo la nuova darsena⁹⁵, e quindi avanzando la proposta del nuovo molo a partire dal Baluardo dell'Alcalà⁹⁶. Il Fontana si oppose sostenendo l'inadeguatezza del sito indicato dal Borsotto sia per l'eccessiva profondità, con conseguente aggravio di spesa per la realizzazione del molo⁹⁷, sia per una esposizione ai venti non idonea; inoltre sconsigliò l'eventuale prolungamento del molo vecchio sia perché esposto ai venti di levante e di scirocco sia perché si sarebbe perpetuato l'inconveniente dell'insabbiamento causato dai detriti e rifiuti che vi si riversavano⁹⁸.

Fontana descrive poi i pregi del suo progetto⁹⁹ i cui principi si ritrovano anche nel trattato manoscritto *Sopra i porti di mare* di Teofilo Gallacini (elaborato a Roma tra il 1590 e il 1602¹⁰⁰). È probabile che il Gallacini abbia avuto scambi di idee con architetti, ingegneri idraulici e militari residenti a Roma e quindi con gli stessi fratelli Fontana.

Le numerose accuse all'opera del Fontana furono formulate da un gruppo di ingegneri¹⁰¹ il più agguerrito dei quali fu l'ingegnere di città Colantonio Stigliola¹⁰² sostenitore dell'opportunità di realizzare il porto a partire dai mulini alla testa del Castel dell'Ovo¹⁰³. Su tale ipotesi il Fontana esprime a sua volta un giudizio negativo sulla base dei saggi da lui effettuati¹⁰⁴ ribadendo l'idoneità dell'area davanti Castel Nuovo meno profonda dove "il molo cominciato alla Torre di San Vincenzo comincia in palmi 8 di fondo – 2,11 metri – et finisce in palmi 68 – 17,9 metri – nel maggior fondo crescendo ugualmente"¹⁰⁵.

In realtà Fontana non si era mai occupato di strutture portuali, ma era in possesso di competenze tecniche e teoriche acquisite durante l'attività professionale e attraverso la consuetudine col fratello Giovanni, al quale Sisto V aveva commissionato vari lavori riguardanti le strutture portuali dello Stato Pontificio quali l'acquedotto a servizio del porto di Civitavecchia, le modifiche del porto-canale di Fiumicino e i lavori di dragaggio del porto di Ter-

racina¹⁰⁶. Forse il Fontana poté acquisire ulteriori nozioni anche dal manoscritto dell'architetto militare e capo bombardiere anconetano Giacomo Fontana che, nel corso di un soggiorno romano tra il 1588 e il 1589, scrisse per Sisto V il breve trattato *La Ristaurazione del Porto de Ancona*, nel quale illustrava il suo progetto per un nuovo molo che avrebbe risolto sia il problema dell'insabbiamento sia l'esigenza di una fortificazione dato che il porto costituiva un cardine della difesa dello Stato sull'Adriatico¹⁰⁷.

Il Fontana inveisce contro i suoi oppositori: "non avendo loro altro che letto se non la pratica non essendo mai stati fora di Napoli, havendo inteso alla riverso li scritti dell'antichi che il fondar a cascie sia il farli il fondo sotto a dette casse il che li antichi non hanno mai usato ma hanno fatte le casse col piantar li pali attorno ove si è voluto far la fabrica, e poi riempire a getto, ma questo non lo

facevano sì non in quelli luoghi dove vi era il fondo da circa 25 in 30 et 40 palmi”¹⁰⁸.

Egli quindi mostra di conoscere le teorie espresse da Vitruvio¹⁰⁹ nonché da Giacomo Fontana e Teofilo Gallacini; per di più si avvale della sua esperienza ingegneristica in contrapposizione alle mere conoscenze teoriche dei colleghi napoletani. Nel realizzare il primo troncone di molo, mette in pratica le migliori soluzioni tecnico-idrauliche per realizzare solide fondazioni; del resto anche l'ingegnere Borsotto, aveva criticato la sottofondazione mediante *casse* prevista per il molo di Castel dell'Ovo¹¹⁰ approvando invece la soluzione a *getto* adottata dal Fontana¹¹¹. Le aspre critiche rivolte al progetto del regio ingegnere devono considerarsi infondate anche in considerazione della circostanza che nell'Ottocento il porto militare di Napoli verrà costruito proprio nel luogo da lui prescelto.

Il nuovo Porto si sarebbe integrato con altre infrastrutture quali il Molo aragonese, l'Arsenale, la futura nuova Darsena, il nuovo sistema di strade in via di realizzazione, la Dogana della Farina, la Regia Dogana, il Castel Nuovo nonché il nuovo Palazzo Reale: queste interrelazioni appaiono evidenti nella tavola del *Libro Secondo*. Anche l'aspetto difensivo era stato preso in considerazione: il porto era difeso dal Castel dell'Ovo, dal baluardo dell'Alcalà, dal Castel Nuovo, dal baluardo del Carmine e dalla torre di San Vincenzo. Inoltre si evitava che il molo vecchio restasse inutilizzato integrandolo nel nuovo porto (molo di sottoflutto), con conseguente ottimizzazione di risorse¹¹². In definitiva il porto avrebbe costituito un ottimo riparo per lo scirocco e un discreto riparo per il levante (i venti più pericolosi per le strutture portuali partenopee) mentre il vento di traversia sarebbe stato il grecale che non costituisce per Napoli pericolo di burrasche. Inoltre evitando una banchina continua nel perimetro interno del porto e lasciando una parte di spiaggia, otteneva un naturale sistema di smorzamento della risacca. Egli aveva poi saggiamente progettato il molo di sovraflutto (diga foranea) di generose dimensioni e dotato di adeguata massicciata allo scopo di contrastare i marosi delle tempeste di scirocco; il progetto era valido anche in relazione ai fondali rocciosi e privi di secche e quindi in grado di consentire una sicura entrata ed uscita delle imbarcazioni anche col mare in burrasca.

Pertanto il nuovo porto, strutturato secondo tecniche e accorgimenti validi, si sarebbe inserito perfettamente nella 'cittadella' politico-militare concentrata in quel tratto di golfo, che alcuni viceré andavano man mano organizzando.

Domenico Fontana ebbe modo di realizzare a Napoli anche due apparati effimeri: i catafalchi per le esequie di Filippo II (1599) e del viceré Lemos (1601).

Quando giunse a Napoli la notizia della morte del Re, avvenuta il 13 settembre del 1598, fu compito del viceré conte di Olivares provvedere ad una solenne celebrazione

delle esequie¹¹³. Il 22 dicembre del 1598: “si celebrarono pomposissime esequie al Re morto nella chiesa di San Giacomo de Spagnoli, la quale era tutta coperta di nero e piena de lumi, e si vedevano in tutti l'angoli attaccati al muro l'armi reali” e ancora il 31 gennaio 1599 “il viceré con tutt'il baronaggio, nobiltà (*omissis*) andarono a cavallo nella chiesa Cattedrale per intervenire all'esequie reali – che – si celebrarono con ogni maggior solennità”¹¹⁴. Un volumetto di Ottavio Caputi descrive l'apparato funebre con allegata incisione di pianta e prospetto¹¹⁵ (Fig. 7).

Non era la prima volta che Fontana progettava un'architettura effimera di tipo funerario, infatti, il 27 agosto del 1591 aveva realizzato il progetto del catafalco per le esequie di papa Sisto V nella chiesa di Santa Maria Maggiore¹¹⁶.

Notevoli sono le analogie tra il catafalco per Filippo II e quello per Sisto V. L'apparato napoletano mostra notevole coesione tra la pianta centrale e l'alzato ad arco di trionfo quadrifronte. In ogni facciata il fornice è affiancato da due nicchie con statue; la soluzione verrà in seguito adottata per l'ingresso del Palazzo Reale, con la variante dell'arco ribassato policentrico invece che a tutto sesto. Le facciate sono movimentate dagli aggetti delle colonne composite e dalle rientranze delle nicchie affiancate da semicolonne celate da altre colonne libere.

Sull'arco centrale è un frontone spezzato con angeli tubicini; l'attico è arricchito da statue e bassorilievi e coronato da una balaustra. La cupola imita quella michelangeloesca di San Pietro (realizzata da Domenico in collaborazione col Della Porta) e gli spicchi sono forati da aperture con cornici a volute come nel catafalco sistino. La lanterna è contrassegnata dai simboli araldici di Filippo II. L'opera fu realizzata in legno e cartapesta con superfici dorate e a finti marmi.

Si può immaginare l'emozione suscitata all'epoca dall'atmosfera funerea ma al tempo stesso spettacolare creata da tale struttura posta su un alto podio e illuminata, come indicato dal Fontana, da candele disposte sui costoloni della cupola, sulle balaustre e sulle cornici della trabeazione, il tutto immerso nella penombra del presbiterio del Duomo di Napoli.

Mentre il catafalco per il viceré Lemos si discosta dai precedenti apparati effimeri, per una composizione più sobria, trattandosi delle esequie di un viceré e non di un sovrano.

Il disegno del *Mausoleo nell'esequie dell'Eccellenza del Signor Conte di lemos Viceré nel Regno di Napoli fatto nella Chiesa della Croce* è firmato da Giulio Cesare Fontana che è da considerarsi il disegnatore mentre l'ideazione è sicuramente da attribuire al padre Domenico (Fig. 8). Secondo quanto scrive Giulio Cesare Capaccio, autore del libretto, i committenti furono la vedova Catalina e il figlio Francisco e il catafalco fu allestito nella chiesa della Croce di palazzo¹¹⁷.

Anche questo catafalco è di pianta quadrata ma privo di cupola. Archi ad unico fornice si ripetono sui quattro lati, gli angoli sono caratterizzati da due semicolonne al cui centro è posto un pilastro angolare, i piedistalli delle semicolonne e dei pilastri sono decorati da bassorilievi con le insegne del viceré e simboli mortuari: teschi, tibie e fiaccole. Le semicolonne corinzie inquadrano un arco a tutto sesto i cui piedritti dorici appoggiano sull'alto basamento, al quale si accede attraverso una rampa a cinque alzate, dove è deposto il feretro. In chiave d'arco è una doppia voluta affiancata da due pater. Sopra la trabeazione, con la lapide dedicatoria, è un frontone spezzato con al centro lo stemma. Sugli spioventi del frontone appaiono la *Religione* e la *Giustizia*. La prima: "teneva in braccio un Tempio, vivo simulacro della religiosa vita e morte di don Ferdinando di Castro"¹¹⁸. L'attico è incorniciato da due volute ellittiche, tipiche di Fontana, che si ripetono nel coronamento dominato da un teschio. L'illuminazione è concentrata verso l'attico mentre altri candelieri avvolgono il catafalco. Le superfici imitano il marmo: "le colonne di marmo verde, con molti altri colori a suoi luoghi deputati. I pilastri così di fuori, come di dentro, eran dipinti di trofei di guerra, finti di bronzo"¹¹⁹. Lo Schiavo commenta che si tratta di "una buona composizione, nel gusto di Giacomo della Porta, simile a un portale del muro di cinta delle ville cardinalizie e del tutto indipendente da monumenti classici" e la Di Resta che sicuramente rispetto al linguaggio delle sue architetture siamo di fronte ad una maggiore libertà espressiva¹²⁰.

Una ulteriore opera effimera fu costituita dal "fare il ponte per lo ingresso del Eccellenza del predetto conte di Benaventa", arrivo previsto per il 6 aprile del 1603¹²¹. Gli Eletti della città di Napoli, come d'uso, provvedevano alla realizzazione di un ponte¹²², di legno di quercia decorato da stoffe e parti dipinte per consentire al nuovo viceré, accompagnato dal suo seguito il trasferimento dalla galera, imbarcazione con la quale sarebbe giunto nel golfo, alla terra ferma. Anche a Palermo, in occasione dell'ingresso del viceré si realizzavano apparati effimeri, tra i quali va ricordato l'arco di trionfo ideato dal regio architetto Giovanni Battista Collepietra per l'ingresso del viceré conte di Olivares¹²³. Va sottolineato che si trattava di una struttura piuttosto imponente, lunga circa 37 m. e tutta fondata sul suolo marino: "habbia da essere palmi centoquaranta longo et palmi trentasei largo cioè palmi trenta netto et sei quali corrituri per le bande, con ponerci tutto il legname bisognara per fare detto ponte, et che sia legname novo de cerqua et chiodi fune picture bandere, stendardi con le arme solite con darsi per la detta città, la taffetà mortile et altre cose bisogneranno conforme al ponte fatto l'anni passati per lo ingresso del conte di lemos con li corniciuni et termini con li balaustri pontati a sodisfacione et iudicio del cavaliere Fontana"¹²⁴.

L'opera più significativa in assoluto della carriera di Domenico Fontana nel vicereame di Napoli fu certamente la realizzazione del nuovo palazzo reale¹²⁵.

L'iniziativa di far costruire una residenza idonea ad ospitare degnamente il viceré e la sua corte¹²⁶ non essendone il palazzo vicereale esistente all'altezza¹²⁷ fu presa dal viceré Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, VI conte di Lemos (1548 Cuellar-1601 Napoli)¹²⁸ (Fig. 9), e da sua moglie Catalina de Zúñiga Sandoval Rojas y Borja (1555 Tordesillas-1628 Madrid) sfruttando quale pretesto un'ipotetica visita del sovrano Filippo III che in realtà mai avvenne¹²⁹.

È da ritenere perciò che la decisione di costruire un nuovo palazzo più grande e maestoso fosse determinata soprattutto dalle ambizioni dei Lemos di disporre di una residenza di maggior prestigio.

Del Parrino nel suo *Teatro eroico e politico de' Governi de' Viceré del Regno di Napoli* a proposito dei compiti del viceré scrive: "far tutto quello, che farebbe la persona stessa del Re se si trovasse in questo Regno presente (*omissis*) in questa maniera le monarchie non sentono alcun danno dall'assenza del Principe, che per mezzo del suo primo Ministro tramanda come vena maestra, il sangue, e l'alimento alle membra lontane e le maneggia e governa come un braccio di sua potenza diviso fisicamente dal busto, ma moralmente a quello congiunto"¹³⁰. La realizzazione di opere pubbliche e architettoniche diventava pertanto propaganda ed esaltazione del potere monarchico e di ciò Fontana ne divenne l'interprete¹³¹. Queste ipotesi possono giustificare non solo la mole del palazzo, ma anche l'adozione degli ordini architettonici in facciata, una soluzione insolita rispetto a quella adottata dall'architetto per altre facciate monumentali – che sono invece prive di ordini – dei palazzi romani del Laterano, del Vaticano e del Quirinale.

Era inoltre necessario che il Palazzo fosse costruito nel minor tempo possibile: ci si augurava, infatti, di completare l'opera nell'arco di soli quattro anni data la breve durata della carica di viceré¹³². È quindi probabile che fosse stato richiesto l'intervento del Fontana per la rapidità con la quale questi aveva progettato e costruito interi palazzi o parti di essi durante i cinque anni del pontificato sistino. Del resto i Lemos in occasione del Giubileo dell'anno 1600, si recarono a Roma per rinnovare l'obbedienza del nuovo sovrano spagnolo Filippo III al Pontefice¹³³ e perciò avevano avuto occasione di ammirare le architetture realizzate dall'architetto sotto Sisto V.

Infine, può sorgere anche il dubbio che un'ulteriore opportunità a favore dell'architetto possa essere stata la parentela acquisita con Claudio Blandizio, uno dei presidenti del Tribunale della Camera della Sommaria, il quale aveva sposato la figlia Olimpia Fontana¹³⁴.

In conclusione è ipotizzabile che nel caso di Napoli, trattandosi di un'emblematica sede del re spagnolo, Fon-

tana sia stato ritenuto il professionista che meglio di altri avrebbe potuto conferire alla fabbrica i tratti distintivi regali (Fig. 10).

Il progetto in prima istanza non fu approvato integralmente dalla committenza; in particolare fu proprio la viceregina che chiese all'architetto di ridimensionare il cortile centrale per non soffocare del tutto il parco del vecchio Palazzo Vicereale¹³⁵.

Nel *Libro Secondo* è sottolineato più volte il non trascurabile ruolo decisionale che la viceregina esercitava nell'assegnazione dei progetti di opere da realizzarsi a Napoli durante il governo del marito e infatti non a caso Fontana, con una lettera datata 15 maggio 1603, dedica il volume proprio a Catalina de Zúñiga promotrice anche della sua opera editoriale¹³⁶.

Della prima fase progettuale non abbiamo nessuna documentazione grafica che possa illustrare i troppo ambiziosi intenti del Fontana cui la viceregina dovette porre freno.

Dato avvio alla costruzione, nel luglio del 1600 come attestato dai documenti rinvenuti¹³⁷, ulteriori correzioni al progetto furono apportate in corso d'opera e infatti l'architetto fu costretto ad eseguire alcune modifiche per soddisfare le successive richieste della committenza¹³⁸.

I disegni del progetto di Fontana per il palazzo reale che ci sono pervenuti sono costituiti da solo due stampe: *Disegno d'una delle facciate del Real Palazzo che si fa nella città di Napoli il quale nel primo piano è d'ordine dorico nel secondo ionico nel terzo corintio con la pianta della loggia ch'è nella prima entrata come qui si mostra* firmata e datata "Cavalier Domenico Fontana Architetto e Ingegnere maggiore della Maestà Vostra in questo Regno Napoli 20 giugno 1606" conservata a Madrid, nella Biblioteca Nacional de España (Fig. 11) e la *Pianta dell'appartamento Reale* edita da Giovan Giacomo De Rossi conservata a Napoli presso la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"¹³⁹ (Fig. 12). Tali acquaforti furono realizzate dall'incisore olandese Johannes Eillarts (1570 – 1610 circa), maggiormente noto con l'appellativo di Frisius, il quale soggiornò a Roma tra il 1600 e il 1612¹⁴⁰. È stato possibile attribuire le dette incisioni all'Eillarts grazie al rinvenimento della convenzione stipulata a Napoli l'8 ottobre 1605 tra questi e Domenico Fontana, al cospetto del notaio Pitigliano, per la realizzazione delle matrici di rame e delle relative stampe a partire dai disegni forniti dall'architetto del prospetto occidentale, composto da tre "fogli di carta Reale", dalle piante del piano terra e dell'appartamento reale¹⁴¹.

La pianta del piano reale conservata a Napoli costituisce l'unica testimonianza del completo progetto dell'edificio munito anche del braccio di fabbrica settentrionale con la relativa facciata su Largo San Ferdinando. La realizzazione di tale braccio prevedeva necessariamente

l'abbattimento del palazzo vicereale vecchio che avverrà però solo a metà del XIX secolo.

Nell'atto rogato dal notaio Pitigliano si fa riferimento anche alla pianta del piano terra del palazzo ma si deve ipotizzare che la corrispondente matrice andò dispersa.

Il meta committente Filippo III ebbe modo di visionare i disegni del costruendo palazzo reale napoletano per la prima volta solo dopo tre anni dall'inizio dei lavori, quando giunto a Napoli il nuovo viceré conte di Benavente il 5 aprile del 1603¹⁴², Catalina de Zúñiga fece rientro alla corte di Madrid¹⁴³ portando con sé copia delle tavole mentre successivamente, nel 1606, Fontana si preoccupò di far recapitare direttamente a Madrid le stampe realizzate dall'Eillarts, forse proprio tramite il figlio architetto Giulio Cesare che soggiornò in Spagna in quel periodo¹⁴⁴.

Questa iniziativa da parte dell'architetto, rivela un duplice intento: da un lato promuovere la ripresa del cantiere, interrotto già nel 1604 per mancanza di fondi e dall'altro ottenere l'avvallo del re per la demolizione del palazzo vecchio, in modo da completare anche il braccio settentrionale del palazzo mettendo così 'in isola' il nuovo edificio. Egli con l'invio dei disegni si augurava di conquistare notorietà anche fuori dei confini italiani.

Nella veduta di Baratta *Fidelissimae Urbis Neapolitanae...* del 1627 conservata alla British Library di Londra il palazzo reale viene rappresentato come già ultimato in conformità del progetto del Fontana, sebbene a quell'epoca la costruzione in realtà fosse ancora in corso d'opera né sarebbe stata del resto mai completata nella maniera in cui era stata originariamente ideata dal suo progettista¹⁴⁵. Il cartografo ebbe sicuramente occasione di vedere i disegni originali che Fontana aveva consegnato all'Eillarts in quanto, da ricerche effettuate, è emerso che quest'ultimo e Baratta lavorarono entrambi come incisori a Roma tra il 1600 e il 1612 presso la medesima bottega del fabbricante di cembali Francesco Della Nona¹⁴⁶.

La facciata principale del palazzo reale prospettava ad occidente sull'ampia piazza del Plebiscito, già Largo di palazzo, e ne occupava l'intero lato. La visuale odierna risulta diversa in quanto lo slargo antistante l'edificio era all'epoca di dimensioni minori e di forma trapezoidale¹⁴⁷, delimitato dal palazzo vicereale vecchio, dai giardini reali e dalle chiese dei conventi di San Luigi, di Santo Spirito e della Croce¹⁴⁸. Il Capaccio afferma che l'area era già stata riassetata alla fine del Cinquecento durante il governo del conte di Miranda e completata dal conte di Olivares per "celebrarvi giochi pubblici"¹⁴⁹. Il sito prescelto prevedeva necessariamente che il palazzo nuovo si estendesse anche su parte dell'area occupata dal parco reale del preesistente palazzo vicereale¹⁵⁰. Il Fontana dunque inserisce la fabbrica in un sito non molto edificato ma dotato di notevoli potenzialità in quanto destinato a divenire centro del potere politico: il palazzo viene infatti a costituire il completamento del complesso formato da Castel

Nuovo, dell'Arsenale, dal porto, dai quartieri delle truppe spagnole, da via Toledo e dal borgo in ascesa di Chiaia, configurandosi così come importante elemento integrato dell'ampliamento urbano avviato cinquanta anni prima dal viceré Toledo.

Provenendo da via Toledo l'edificio appare di scorcio, in modo che è possibile cogliere solo gli elementi architettonici più prossimi, mentre gli altri restano nascosti dagli aggetti di questi. Questa limitazione di veduta esige necessariamente un'iterazione di elementi architettonici poco sporgenti allo scopo di evitare sovrapposizioni che avrebbero reso meno leggibile il disegno architettonico complessivo e in effetti solo dal centro della piazza è possibile riconoscere tutti gli elementi che compongono il prospetto. Fontana riteneva così, con ispirazione michelangiolesca, di conferire maggiore rilevanza alla visione d'insieme dell'edificio proiettandosi verso un nuovo modo di valutare l'oggetto architettonico: non più solo in sé ma in relazione al contesto urbanistico.

Mentre nella città pontificia le sue fabbriche ripetevano stilemi analoghi al palazzo Farnese¹⁵¹ prediligendo quattro bracci di fabbrica pressoché uguali per il palazzo partenopeo preferisce invece estendere le ali ad occidente e a oriente dando origine ad un predominante orizzontalismo di stampo più tipicamente spagnolo. Il Fontana opera nel suo edificio la disgregazione dell'unità morfologica, tanto che ogni prospetto è diverso dall'altro per entrare meglio in sintonia con l'ambiente circostante¹⁵². Esempio a tale proposito è il prospetto meridionale che si configura con le due ali aperte verso il panorama del golfo. A Napoli in sostanza l'architetto ha dato luogo ad una sperimentazione delle forme più innovativa rispetto alle meno articolate realizzazioni sistine, proponendo un edificio dotato di quattro facciate, l'una diversa dall'altra, di cui l'occidentale e l'orientale sfuggono ai canoni della simmetria. Inoltre rispetto al linguaggio architettonico romano, consolidatosi tra la metà e la fine del Cinquecento e al quale lo stesso Fontana aveva aderito durante la sua attività alle dipendenze di papa Sisto V, per un edificio civile quale il palazzo partenopeo utilizza gli ordini in facciata secondo una 'giusta' successione dorico, ionico e corinzio. Quest'ultima considerazione può trovare una plausibile spiegazione tenendo conto della committenza spagnola che propendeva al *decorum* romano¹⁵³ e sicuramente la colta viceregina influi in tal senso sulle scelte formali del Fontana (Fig. 13 a b c).

Per quanto riguarda l'ordine dorico di paraste e di colonne libere utilizzato al piano terra dell'edificio reale, si riscontra una certa analogia con l'ordine dorico teorizzato dal Vignola nella tavola XIII della Regola delli cinque ordini dell'Architettura¹⁵⁴. Invece l'ordine ionico e corinzio delle paraste prende a modello rispettivamente quello ideato da Michelangelo per il palazzo dei Conservatori e per il palazzo Farnese a Roma. Del resto il bagaglio cultu-

rale che Fontana aveva acquisito durante la sua ventennale attività architettonica a Roma si sostanzialmente proprio della grande lezione michelangiolesca e del riscontro costante con la trattatistica cinquecentesca e in particolar modo col trattato del Vignola che proprio alla fine del Cinquecento conobbe una larga fortuna editoriale e fu oggetto di numerose edizioni¹⁵⁵.

Al piano terra del prospetto occidentale del palazzo napoletano Fontana realizza una loggia di ventuno archi su pilastri ornati dall'ordine dorico di ventiquattro paraste e relativa trabeazione. Le volte del porticato sono a vela con due unghie, analoghe a quelle che l'architetto aveva utilizzato nelle logge della Scala Santa e della villa Montalto a Roma. Quindi il tema della loggia, al piano terra, costituiva per il Fontana un elemento già precedentemente sperimentato nelle opere romane richiamate, sebbene mai così largamente adottato. L'architetto avverte la necessità di giustificare la propria scelta progettuale, come scaturita anche da esigenze legate alla fruizione dell'edificio durante le udienze dal Viceré¹⁵⁶ come forse richiesto dalla stessa committenza¹⁵⁷. Non bisogna dimenticare, infatti, che proprio sotto Filippo II la *plaza mayor* di Madrid assunse, ad opera di Herrera, l'impianto planimetrico quadrilatero con logge al piano terra per tutto il perimetro.

Fontana in una prima fase dei lavori realizzò tutti gli archi con la medesima luce con l'eccezione del solo portale centrale caratterizzato sin dall'inizio da un arco ribassato policentrico ma in corso d'opera ad appena un anno dall'inizio dei lavori, fu costretto a dare maggior risalto ai tre portali d'accesso mediante la giustapposizione di colonne doriche libere. Sicuramente la vista di sbieco del palazzo così come si sarebbe prospettata a chi proveniva da via Toledo avrebbe mostrato i tre ingressi privi di ogni rilievo caratterizzante. La modifica non fu traumatica, in quanto si trattò semplicemente d'inserire, dinanzi alle paraste di piperno, le colonne doriche libere e appoggiarvi porzioni aggettanti della trabeazione; al centro furono inseriti cinque modiglioni, anteriormente ai triglifi del fregio tra una metopa e l'altra, in modo da potervi sovrapporre i balconi del primo piano. In particolare per l'ingresso centrale – che conduce al cortile d'onore – l'architetto raddoppiò le paraste doriche e vi pose dinanzi quattro colonne libere determinando in tal modo una minore ampiezza delle due arcate laterali. Queste furono chiuse nella parte superiore, dove furono apposte due lapidi di marmo, mentre nelle nicchie rettangolari costituite al di sotto, furono poste due statue rappresentanti la Giustizia (a destra) e la Religione (a sinistra) realizzate provvisoriamente in stucco ma che, secondo i piani del progettista, avrebbero dovuto essere sostituite dalle copie in bronzo¹⁵⁸ in realtà mai fornite. Si tratta di una scelta innovativa nel linguaggio architettonico del Fontana che prima di allora non aveva mai utilizzato una simile soluzione, mai discostandosi dall'utilizzazione dell'arco a tutto sesto.

Ciò che rende particolare il portale napoletano è proprio l'utilizzo sia dell'arco ribassato policentrico – elemento di importazione catalana spesso combinato con forme rinascimentali che caratterizza numerosi portali e vestiboli di palazzi civili napoletani appartenenti alla fine del Quattrocento e al primo Cinquecento¹⁵⁹ – sia le colonne isolate raddoppiate le quali, più che rapportarsi a modelli romani, ricordano il portale del *alcázar* ad Aranjuez di Filippo II, realizzato da Herrera¹⁶⁰. Gli altri due portali, che secondo il progetto originario dovevano introdurre ai due cortili laterali di dimensione inferiore, presentano un arco a tutto sesto e solo due colonne mentre la trabeazione e i modiglioni sorreggono gli altri due balconi del piano reale. Le chiavi degli archi del portico decorate con elementi zoomorfici o mascheroni costituiscono una novità negli stilemi decorativi del repertorio fontaniano e sono probabilmente da ricondurre alla fantasiosa abilità scultorea dei mastri pipernieri napoletani.

Il primo piano, corrispondente all'appartamento reale, è caratterizzato invece dall'ordine ionico e da portali di balconi e finestre ornati dalle volute appartenenti al medesimo ordine. L'iterazione dei portali dei balconi caratterizzati dai frontoncini alternativamente triangolari e curvi ripresi dalla facciata di palazzo Farnese a Roma dà luogo ad una certa monotonia interrotta dal balcone centrale e dai due ad esso attigui. Fontana aveva già progettato portali analoghi per le finestre del secondo piano del palazzo del Vaticano, ma qualche analogia la si riscontra anche con i portali delle facciate del palazzo del Laterano e della Scala Santa.

Il portale del balcone centrale fa eccezione per la maggiore larghezza e per il frontone spezzato che consente di inserire lo stemma in marmo del re di Spagna e dei viceré VII conte di Lemos e conte di Benavente. Esso è affiancato da paraste ioniche binate in corrispondenza delle sottostanti colonne e paraste doriche. Ai lati del balcone centrale vi sono due finestre che imitano il disegno del portale interno del primo piano del Palazzo dei Conservatori a Roma.

Il secondo e ultimo piano dell'edificio è caratterizzato invece dall'ordine corinzio che, almeno fino al 1604 secondo le intenzioni del progettista, doveva essere di ordine composito, come egli stesso riporta nel *Libro Secondo*¹⁶¹. I portali dei balconi di questo piano anch'essi dotati di frontoni alternativamente curvi e triangolari, ricordano i disegni del Fontana relativi al secondo piano del palazzo del Laterano e dei portali d'ingresso alle sale al primo piano del medesimo palazzo.

Al di sopra della trabeazione corinzia, che costituisce il cornicione del palazzo, Fontana aveva previsto un fregio continuo, lungo il quale si alternavano piccoli obelisci e vasi in piperno con i loro piedistalli raccordati da archi rovesciati, interrotto dall'orologio centrale e dalle due meridiane laterali decorate dalle caratteristiche volu-

te schiacciate. Questo fregio di coronamento fu effettivamente realizzato anche se in maniera semplificata e ne abbiamo memoria nella veduta del *Largo di Palazzo* dipinta da Gaspar van Wittel nel 1701¹⁶². Di questa decorazione se ne perde però traccia già nelle vedute tardo settecentesche in quanto probabilmente asportata nel corso di interventi di restauro al tetto. Fontana a Roma non aveva mai utilizzato simili fregi di coronamento per le sue fabbriche, si può quindi ritenere che esso sia stato ispirato all'architettura spagnola come testimoniano alcuni analoghi elementi decorativi presenti sulla facciata nord del *alcázar* di Toledo (piccoli obelisci inseriti tra gli elementi di balaustra).

Il braccio rivolto verso la via Toledo non fu mai realizzato né dal Fontana né dagli altri architetti che proseguirono la realizzazione del suo progetto. Il Palazzo Vecchio sarà infatti abbattuto solo nel 1842 e le contestuali opere di restauro e di completamento della fabbrica ad opera di Gaetano Genovese, nel realizzare una facciata settentrionale verso via Toledo (1858) si discostano dalle originarie idee progettuali del Fontana. In definitiva il mancato abbattimento del palazzo vicereale vecchio ritardò di oltre due secoli il completamento del nuovo palazzo.

L'architetto doveva aver già previsto in fase progettuale l'abbattimento del palazzo vicereale vecchio e la conseguente realizzazione di una campata aggiuntiva sul prospetto occidentale del palazzo nuovo. Infatti, in relazione alla ricostruzione della pianta del piano terra e del primo piano appare impossibile che l'ala settentrionale del palazzo potesse essere costituita dalla sola fiancata laterale della ventunesima campata del prospetto principale, ma occorre necessariamente l'estensione della facciata occidentale di un'ulteriore campata e mezzo. Inoltre è noto che Fontana in fase esecutiva aveva predisposto l'abbattimento della torre sud-ovest del palazzo vecchio nella quale si trovavano parte delle "camere che rendevano buonissima commodità all'appartamento del Viceré"¹⁶³ presumibilmente perché prevedeva di completare l'opera entro il 1604 in maniera che il Viceré Lemos avrebbe potuto occupare in tempo utile i nuovi appartamenti. Purtroppo i lavori subirono interruzioni che ne rallentarono il compimento per cui il committente pretese dall'architetto che fossero ripristinate quelle "comodità" e per fare ciò "è stato necessario di guastarli la cappella del novo Palazzo"¹⁶⁴. E' da ritenere che si faccia riferimento ad una delle cappelle private del primo piano che nel progetto del Fontana era allocata nel braccio settentrionale. A conferma di tale ipotesi concorre l'affermazione del Cavagna: "per voler far l'altro braccio, dove era incominciata la cappella vicino al palazzo vecchio è forza che per volerlo fare se dia a terra il palazzo vecchio (*omissis*) del quale ne ha già dato a terra il torrione incontro a Santo Spirito"¹⁶⁵. A tale proposito occorre precisare che Fontana attribuiva notevole importanza

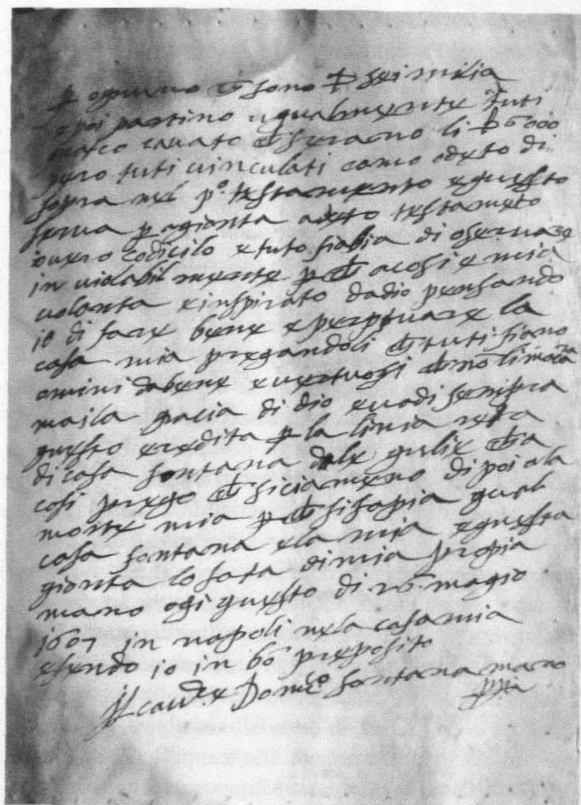


Fig. 14. "Testamento olografo di Domenico Fontana". Napoli, Archivio di Stato.

al prospetto verso via Toledo e di fatti viene denominato 'facciata' a differenza dei prospetti sud ed est indicati semplicemente come 'parte' nelle didascalie della pianta dell'appartamento reale.

Per quanto riguarda invece il prospetto meridionale, purtroppo neanche questo braccio sarà ultimato in conformità del progetto del suo ideatore in quanto non furono realizzati il secondo corpo aggettante e le arcate di delimitazione del cortile verso il mare. Ancora oggi è chiaramente identificabile il confine tra la realizzazione fontaniana e gli ampliamenti successivi che si sono discostati dall'originario progetto. Fontana aveva previsto una loggia aperta al centro e due corpi terminali aggettanti a mo' di torri, schema planimetrico che rimanda sia alla villa Farnesina in Roma del Peruzzi sia all'*alcázar* di Toledo. Delle due ali avanzate di cui si sarebbe dovuta comporre la facciata ne fu realizzata solo quella a sinistra. Per quanto concerne il loggiato inquadrato dai due corpi aggettanti esso era costituito da sette arcate, di cui quella centrale con un arco policentrico ribassato allineato con gli archi presenti sull'asse nord-sud. Il loggiato doveva proseguire anche sui lati interni dei due corpi ag-



Fig. 15. Domenico e Giulio Cesare Fontana, "Edicola funeraria di Domenico Fontana". Napoli. Chiesa di Monteoliveto.

gettanti con altre tre campate per lato, mentre il cortile sarebbe stato delimitato sul quarto lato (verso il mare) da una cortina di sette archi così da raccordare le due torri. Nella veduta di Baratta è visibile questa successione di archi inquadrati da paraste di cui la trabeazione era in continuità con quella del primo ordine dell'edificio.

L'impianto planimetrico dell'edificio si rivela interessante; esso differisce rispetto ad altre soluzioni precedentemente adottate dal Fontana a Roma, dove imperava il modello del palazzo Farnese che influenzò la realizzazione dei palazzi del Laterano e del Vaticano. A Napoli invece riscontriamo una pianta ben diversa – il cui modello è sicuramente mutuato dall'architettura degli *alcázares* spagnoli – assimilabile al rettangolo allungato con quattro torri agli angoli e tre cortili: quello centrale quadrato e i due laterali rettangolari posti l'uno a settentrione e l'altro a meridione.

Il braccio di fabbrica che succedeva al loggiato sul Largo di palazzo è costituito da ambienti provvisti di

soppalchi, che secondo le intenzioni dell'architetto dovevano essere utilizzati "per tutti li servitij, che si ricercano ad un sì gran palaggio, sopra le quali vi sono li mezzanini, dove potranno habitare gran quantità di Cortigiani"¹⁶⁶. All'interno dell'edificio il cortile d'onore richiama la composizione di quello del palazzo Farnese; delimitato da un loggiato di cinque arcate con pilastri raddoppiati negli angoli. Il porticato del Fontana, pur avendo l'impronta sangallesca se ne discosta per l'utilizzo di paraste in luogo di semicolonne, per la presenza di soli due ordini, dorico al piano terra e ionico al primo piano, invece di tre, ed infine per l'utilizzo, al centro di ogni lato, di archi ribassati policentrici rispetto ai cinque archi a tutto sesto del palazzo Farnese. Gli angoli del cortile sono risolti mediante una parasta angolare molto contratta lontana dall'elegante soluzione adottata per il cortile realizzato dal Sangallo. Al di sopra della cornice ionica una balaustra di marmo – simile a quella realizzata per i balconi del prospetto occidentale – circonda il terrazzo del secondo piano occupato ad oriente dalla parte terminale della cappella reale soluzione che richiama all'Escorial.

Dal cortile centrale attraverso due androni, ubicati a destra e a sinistra lungo l'asse longitudinale del cortile, si entrava in altri due cortili di dimensioni ridotte Fontana stesso nel suo scritto afferma: "Haverà di più tre cortili che l'uno corrisponderà con l'altro, che si potrà camminare con li cocchi dall'uno nell'altro con le loggie grandissime attorno al piano di terra larghe l'una palmi 24 di vano"¹⁶⁷. Il cortile a settentrione possedeva tre logge su entrambi i lati brevi del rettangolo di base, mentre i lati lunghi erano delimitati da muri che separavano la corte dagli ambienti retrostanti la loggia settentrionale e dalla scala. A detti muri si addossavano cinque arcate di cui quattro tamponate con il relativo ordine dorico. Sull'asse longitudinale del cortile, in corrispondenza del primo ingresso del prospetto occidentale, era probabile che vi fosse un passaggio che conduceva al parco reale. Al di sotto della loggia ad occidente, sulla destra, si trovava la rampa d'invito allo scalone del Fontana, mentre la loggia ad oriente era allineata con la loggia del cortile centrale. Il terzo cortile a meridione doveva essere interamente porticato come abbiamo già detto e l'ingresso al cortile, attraverso il terzo portale della facciata principale, non era al centro della corte bensì spostato verso sinistra ma in asse con un passaggio verso il Castel Nuovo.

I collegamenti verticali del palazzo avvenivano attraverso tre scale di cui una principale, alla quale secondo la ricostruzione effettuata si accedeva attraverso due rampe d'invito l'una dal lato della loggia del cortile settentrionale e l'altra, simmetrica, dal lato della loggia del cortile centrale. Il Fontana aveva realizzato uno scalone a rampe contrapposte il cui primo pianerottolo poggiava sulla volta a botte dell'androne che dal cortile centrale condu-

ceva al cortile settentrionale. Attualmente tale passaggio introduce allo scalone reale "a la española" dotato di unica copertura a volta, voluto dal conte d'Oñate nel 1650-51¹⁶⁸ ad imitazione di quelli dell'Escorial e degli *alcázares* di Toledo e Madrid e che rispondeva assai meglio alle esigenze di accoglienza e di protocollo della corte vicereale spagnola¹⁶⁹. La ricostruzione dell'originario scalone fontaniano non è stata agevole in quanto le sue uniche raffigurazioni sono riscontrabili nella *pianta dell'appartamento reale* (per il solo primo piano) e nella *Pianta della città di Napoli verso il mare...* del Presti dove è delineato con approssimazione¹⁷⁰.

Infine nel braccio orientale è collocata la cappella reale, a tutt'oggi esistente, in asse con l'ingresso principale e il cortile d'onore: scelta compositiva che deriva dall'esempio spagnolo dell'Escorial conosciuto attraverso le stampe di Pedro Perret. Secondo il disegno progettuale originario riscontrabile nella *pianta dell'appartamento reale* la cappella doveva essere a pianta quadrangolare a navata unica, abside rettangolare e tre cappelle per lato intervallate da un doppio ordine di paraste. Il suo volume, sporgente rispetto al braccio orientale del palazzo appare coperto, nella veduta del Baratta del 1627, da una cupola poggiante su di un alto tamburo, e risultava complessivamente analoga alla cappella del Presepe nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma. La cappella ancora incompiuta nel 1644, come si deduce dal capitolato d'appalto¹⁷¹, fu infine completata dall'architetto Francesco Antonio Picchiatti dotandola di un tetto a due spioventi in luogo della prevista cupola.

Per quanto riguarda la destinazione d'uso dei singoli ambienti dell'edificio reale sono stati rinvenuti documenti dettagliati solo dal XVIII secolo in poi quando il palazzo fu abitato da Carlo di Borbone¹⁷². Gli appartamenti del viceré e della sua consorte erano allocati al primo piano nell'ala meridionale del Palazzo dove si poteva godere di una vista estremamente suggestiva sull'intero golfo di Napoli. Il braccio occidentale era destinato agli ambienti di rappresentanza con la grande sala utilizzata anche per la rappresentazione di spettacoli teatrali e musicali¹⁷³. Dell'ala settentrionale, mai completata, non vi sono testimonianze che ne individuino l'uso secondo le originali intenzioni del progettista. L'elemento distributivo che metteva in comunicazione gli ambienti dislocati era costituito dalle logge che affacciavano sui cortili centrale e settentrionale. Il Fontana anche per l'impianto del primo piano si rifà alla pianta del palazzo Farnese e in particolare alla conformazione delle due sale dell'ala occidentale contigue tra loro e di ampiezza diversa. La destinazione d'uso degli ambienti del piano terra è descritta dal Celano: "nelle stanze poi di basso si veggono le segretarie, di guerra, e di giustitia con una quantità grande d'ufficiali per ciascheduna. Vi sono capacissime stalle, et altre officine"¹⁷⁴. Nel secondo piano sappiamo che il

Fontana intendeva dislocare i vari ambienti a servizio della corte del viceré¹⁷⁵, ma riuscì a vedere realizzato l'edificio solo fino alla cornice ionica.

In definitiva appare evidente come il linguaggio fontaniano del palazzo napoletano richiami in modo semplificato gli idiomi architettonici e decorativi di Michelangelo a Roma, esso però ripropone anche stilemi propri sperimentati a nell'Urbe ma senza dimenticare di assecondare la committenza spagnola rendendosi interprete dei suoi specifici gusti.

Domenico Fontana concluse la sua esistenza il 28 giugno 1607 nella sua casa di via Nardones nei pressi del palazzo reale, quartiere tra i più prestigiosi della Napoli del Seicento¹⁷⁶. Il 12 dicembre 1604 egli aveva stilato il proprio testamento al quale aggiunse una postilla il 26 maggio 1607 poco prima della morte¹⁷⁷ (Fig. 14). Lasciò in eredità beni mobili e immobili a Roma, Napoli e Melide "li mei eredi di tuta la mia roba sono quatro filioli maschi legittimi il primo si chiama il dotore Sebastiano Fontana il secondo si chiama Giulio Cesare Fontana il terso Constancio il quarto Felipo Fontana questi serano tuti quatro mei eredi però io qua dividerò in che modo volio che godeno questa eredità". Dei quattro figli maschi sappiamo che il reverendo Sebastiano (Roma 1576 – Napoli 1635), primogenito, era avvocato di diritto civile ed ecclesiastico, mentre Giulio Cesare (Roma 1580 – Napoli 1627), era architetto, unico tra i figli che proseguì la professione paterna ereditando alla morte di questi il titolo di architetto e ingegnere maggiore del Regno di Napoli.

Il Fontana non trascura le tre figlie, Olimpia – sposa del presidente della Camera della Sommaria Claudio Blandizio di Napoli – Felice – sposa di Alessandro Quadro di Milano – e suor Flavia religiosa presso il convento romano di Santa Caterina da Siena nonché la moglie milanese Elisabetta Perlasio (Prelasca o Paduschi)¹⁷⁸. Nel testamento sono anche riportati consigli sul miglior modo di amministrare i beni così da moltiplicarli e non svilirli: "quando si volesì vendere posano ma che il denaro si renvisticia in tanti beni stabili".

La sua salma fu deposta nella cappella di famiglia presso la chiesa napoletana di San'Anna dei Lombardi¹⁷⁹. Da ricerche svolte presso l'Archivio di Stato di Napoli è stato possibile ricostruire con esattezza la vicenda dell'acquisto della cappella nella quale i figli Sebastiano e Giulio Cesare gli fecero erigere, nel 1627, un ventennio dopo la sua morte, l'edicola sepolcrale.

L'edicola realizzata in marmi policromi presenta due pilastri rastremati verso il basso¹⁸⁰ decorati da cherubini, da bassorilievi raffiguranti gli arnesi del mestiere e da triglifi, sormontati da fregio liscio e cornice a dentelli. Al centro una cornice mistilinea, con orecchioni e due volute schiacciate ai lati, inquadra una nicchia ovale delimitata da fregi e volute di stampo barocco nella quale è inserito il busto marmoreo del cavaliere Fontana con in una

mano il compasso e nell'altra la collana – realizzata dall'orefice Ottavio Vanni – che Sisto V gli aveva donato nell'ottobre del 1586 successivamente al successo dell'innalzamento dell'obelisco vaticano¹⁸¹. Al centro in basso è inserito il sarcofago sorretto da due leoni – simbolo araldico di papa Peretti – su cui campeggiava lo stemma di Domenico Fontana, successivamente trafugato: "interzato in palo: nel 1° e 3° d'oro, ad una fontana al naturale a tre bacini zampillante e sormontata da uno scaglione d'argento; nel 2° d'azzurro, ad un obelisco d'oro sormontato da una croce e basato"¹⁸². Sul basamento è inserito l'epitaffio. Il coronamento del monumento è purtroppo mutilo: vi è rimasto un solo puttino, mentre ancora nel 1942, in una fotografia pubblicata dal Donati, erano presenti entrambi i putini posti a sorreggere un ovale¹⁸³ (Fig. 15). Il Fontana, oltre alle indicazioni testamentarie, potrebbe aver lasciato al figlio architetto Giulio Cesare un disegno del sepolcro, infatti, il linguaggio del Fontana è sicuramente riconoscibile nelle modanature che ritroviamo in molti portali per balconi e finestre delle sue fabbriche sia nel monumento romano dedicato al cardinale Cornaro (1591) nella chiesa di San Silvestro al Quirinale¹⁸⁴. I fregi decorativi che appesantiscono l'edicola contrastano con tale coerenza di stampo ancora cinquecentesco e sono assimilabili al linguaggio barocco napoletano perciò potrebbe ipotizzarsi che si tratti di aggiunte disposte dal figlio Giulio Cesare.

Il Vasari nelle sue biografie attribuisce più o meno prestigio ad un artista fondandosi non solo sulla qualità delle opere realizzate ma anche sul modello della vita sociale¹⁸⁵. È questo appunto il caso di Domenico Fontana il quale come si è detto aveva accumulato un'ingente ricchezza nonché anche fama, come precisa il Quast: "he was one of the few Roman architects of the late 16th century who was famous in his own lifetime"¹⁸⁶.

Non è comunque agevole assegnare l'opera del Fontana ad una categoria stilistica ben precisa, dal momento che essa non è manierista, né barocca, né accademica, anche se il giudizio degli storici dell'architettura è quasi unanime e cioè che essa è carente di originalità e di inventiva. Sebbene è da ritenere che proprio a Napoli il Fontana abbia dato luogo ad un'architettura che, pur utilizzando un vocabolario formale riferentesi alla tradizione romana del secondo Cinquecento, è risultata innovativa per la sapiente commistione di spunti desunti dalla tradizione architettonica spagnola.

In definitiva il contributo apportato dal Fontana alla storia dell'architettura della Napoli tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento consiste proprio nell'aver saputo assecondare gli ideali politici dei viceré volti al consolidamento della corona spagnola sfruttando anche gli interventi architettonici, urbanistici e ingegneristici, ai fini della ragion di stato subordinando la qualità al messaggio di propaganda politica.

1607, Napoli 28 giugno

Testamento olografo di Domenico Fontana redatto nel 1604 e con aggiunte apportate nel 1607.

Si tratta dell'originale rinvenuto a Napoli presso l'Archivio di Stato di Napoli grazie all'indicazione del nome del notaio riportato nelle polizze di pagamento agli eredi del Fontana trovate nei giornali copia polizza di cassa conservati presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli.

Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, scheda 408, protocollo 24, incartamento 46.

(f. 1r) Apertura testamenti pro equite Dominico Fontana ingignerio maggiore.

Die vigesimo octavo mensis iunij 5.e indictionis 1607 Neapoli ad preces nobis factas pro parte Julij Cesaris Fontane, regij ingignerij maioris, nos contulimus ad quamdam domum quondam equitis Dominici Fontane, patritij romanj et ingignerij maioris, sitam in platea detta de Nardones iuxtain suos fines et dum essemus ibidem sponte asseruit coram nobis qualiter diebus proxime preteritis in publico testimonio constitutum predictum quondam equitem Dominicum, eius patrem, suum ultimum in scriptis clausum et sigillatum condidisse testamentum in quo voluisse et ordinasse quod post eius obitum aperiri et publicari debuisset ad instantiam cuiuscumque competentis in presentia testium interventorum clausure ipsius, seu aliorum loco absentium, absque decreto curie vel mandato et in eadem voluntate testandi perseverante, dictum equitem Dominicum sicut Domino placuit hac mane ad horas 14 ab hac vita migrasse et putans ipse Julius Cesar onus aperiri faciendi dictum testamentum ad ipsum spectare et pertinere, sponte requisivit nos quod testamentum ipsum legere et publicare deberemus ad hoc ut debite executioni demandari potuisset. Nos autem, unde per me predictum notarium publice testamentum ipsum (f. 1v) exhibitum et demonstratum fuit Joanni Dominico de Benedictis, Alexandro Hernandez, Joanni Vincentio Cedrone, D. Francisco de Benedictis et Alvisio Manucci, quinque ex septem testibus interventibus clausure dicti testamenti et loco et vice Luce de Horatio et Petri Vitalis exhibitum et demonstratum fuit notario Petro Anello de la Roccha et Joanni Francisco Sorrentino, presentibus, per quos omnes predictos testes viso et reviso predicto testamento subscriptionibus omnibus et sigillis in dorso ipsius apposis oculata fide vidimus nullam fraudem nullamque maculam intervenisse, ideo testamentum ipsum apertum et publicatum fuit cuius predicti testamenti a parte exterius tenor sequitur et est talis videlicet. Inseratur clausura cum subscriptione testium.

Tenor vero predicti testamenti interiori tenor sequitur et est talis videlicet.

Quo quidem testamento aperto, requisivit nos predictus Julius Cesar quod publicum conficere deberemus instrumentum, nos autem, unde.

Presentibus iudice et testibus supradictis.

Napoli 12 dicembre 1604

A di 12 di dicembre 1604 in Napoli in casa di Francesco Magienco dove ab presente abito vicino a la Conceptione di Monte Calvario. Et volendo io Cavaliero Domenico Fontana al nome di Dio et la Madona Benedetta quali prego che mi ispirano a scrivere qua soto cosa che sia in servitio suo per mantinimento di casa mia quale cosa viene a essere illustrata con la autorità di papa Sisto Quinto et dal popolo romano per me como melio si vede da li brevi bole di dito Papa et privilegi de li romani quali stano ne le mie case.

Ora per essere noi tuti mortali mi sono risoluto scrivere qua soto il mio testamento et mia ultima volontà in che modo si averà di destrubuire la roba mia et chi l'averà di godere et in che modo et como si averà di sepolire il corpo mio.

Prima laso l'anima mia ne le mano di Nostro Signore pregandolo mi volia perdonare li mei peccati li quali da questa ora et quella che io pasaro di questa vita presente li chiedo perdono di tuti li mei peccati tanto fati como quelli che io potresi mai fare che Nostro Signore me ne delibera e faccia gracia.

Laso adonque che il mio corpo sia sepolto nela mia capela in Santa Ana de Lombardi in Napoli e quando mi porterano a la sepoltura mi portano con la faccia scoperta e di giorno.

Laso ali mei eredi quali nominerò qua soto che facino adornare la deta capela che sta ne la deta qiesa dove è scritto sopra il sportelo di la sepoltura che è la mia quale adornamenti sia tuta lavorata di stucco et pittura et oro et facino una sepultura di marmi in la facciata de la banda dil Vangelio dove vi sia il mio ritratto di marmero con una in scissione che nomina parte de le mie facione como si soliano fare ne li altri sepulcri ad albitrio di mei filioli che lo facino con suo comodo e quando non lo facesino non per questo la fabrica di Santo Pietro non li posa mai per questo aspetare ragione alcuna quale capela è adotata con obbligo che ve si dica una mesa ogni giorno l'istromento la fato Marcantonio di Vivo qual sta ne la strada di Segio di Nido vicino al Prencipe di la Rocela et vi è autentico ne la mia casa quale fu rogato sotto il di 29 di dicembre 1601. Laso che si pagano per limosina per l'anima mia scudi ducento doro a otto filiole di maritare venticinque per una nela tera di Mili de le più povere a lectione da li mei parenti più propinqui che serano in quei paesi.

Li mei eredi di tuta la mia roba sono quatro filioli maschi legitimi il primo si chiama il dottore Sebastiano Fontana il secondo si chiama Giulio Cesare Fontana il terso Constancio il quarto Felipo Fontana questi serano tuti quatro mei eredi però io qua dividerò in che modo volio che godeno questo eredità.

Prima volio che mia molia dona Isabeta sia dona e madona mentre li mei filioli sopra nominati sterano gionti in siema e la deta mia molia sia quella che governa tuta questa roba con questo che lei sia obligata a darcine conto in che modo ministra deta roba però da li fruti tanto perché da li capitali non volio che nesuno ne posano mai disporre ne vendere ne alienare per qual sivolvia causa ne giusta ne ingiusta sopra questa mia roba nesuno non ne posa disporre se non da li fruti a ano per ano e chi disponesi da li fruti per più di uno ano non debe essere valito nisuno instrumento ne obligo si facesi in quale sivolvia modo.

E quando non potesi deta mia molia stare con li filioli tuti insemi ma con alcuni di esi li laso che posa piliare ducati vinti al mese sopra qual sivolvia da li mei bene e li posa godere vita durante e quando volesi andare a stare a Roma laso che posa piliare una casa quale li piace però che non pasa a sudi sesanta di pigione e tute questo cose li posa godere vita durante tanto vivendo vidova e casta altramente non posa godere niente.

A Olimpia mea filiola molia di li Signor Claudio Brandicio li laso ducati cinque per tuto quello che potesi pretendere di la roba mia mentre vi sono eredi maschi perché li o dato la dota sua che li basta. A Felice mia filiola molia del Signor Alesandro Quadro a Milano li sono debitore di ducatonì doimilia di moneta di Milano per resto di la sua dota e se li paga il fito a sei e mezo per cento e pagato il fito per tutto il mese di magio 1605 como apare nel mio libro e più li laso scudi cento doro per una volta tanto quali ne posa disporre a suo piacere senco averne a dare conto alcuno al marito e questi ce li dono perché a avuto uno poco manco dota che Olimpia con questo che non posa mai pratendere altro da la mia eredità mentre vi sia eredi maschi.

A sor Flavia mia filiola la ricomando a li mei filioli e laso che se li paga ducati tre al mese vita durate combitando però li doi che se li pagano al presente quale monica nel monesterio si Santa Caterina di Siena in Roma e questi tre scudi li posa piliare sopra qual si volia roba mia in Roma.

Al dottore Sebastiano li laso le otto casete che sono nel seraglio de li ebrei con li doi portoni di deti ebrei quali sono li doi del seraglio uno acanto a ponte Quatro Capi Latro e de latra banda verso la regola e il tereno che si è acensuato con tuto il sito tra luno portone e latro verso il fiume quale è tuto mio con questo che paga il censo a la Camera Apostolica la vigilia di Santo Pietro.

E più li laso la casa di ponte Sisto quale paga censo a casa Farnese con il medemo peso di più li laso il sito di

strada Pia comperato dali Grimani qual sito è cane 8 in faccia e vinti indietro e paga uno paro di polastri lano a deti Grimani quale mi mi costò scudi 640 quale sito lo posa vendere ma li dinari se rinvestiscano in compra sicure li laso anche tuti li mobili che sono in Roma per il Cavalerato Lauretano qual cavalerato e venduto e soto li darò la ricompensa per Monti per Ciasigno rosato di Orta quella parte che mi toca.

A Giulio Cesare li laso tute le case di Borgo Pio franci di censo con quello che sta vicino ale mure sopra il teritorio de li Carbeloni quale paga censo a deti Carbeloni con il suo pese a consta mio li laso la casa soto la Trintà de li Monti ne la strada che viene dal populo il sito era da li Cabrieli franca di censo di più li laso la casa soto Santo Silvestro ne la strada de la Silcata pure franca di censo.

A Filipo li laso la osteria lavatore e giardino e censo di scudi 25 anui con Giovani dil lago Maggiore tuti gionti insemi a Santa Maria Maggiore ne la salita.

E questa roba nominata qua avanti che sta in Roma volio che sia tuta fidei comiso che non si posa mai ne vendere ne impegnare como abbiamo deto avanti ma quando si volesi vendere posano ma che il denaro si renvistisca in tanti beni stabili overo monti non valicabili e che per qualsivolia delitto che li mei eredi faceserno la corte non vi abia mai ragione alcuna como questa roba non fusi mai stata la sua perché a ora è la mia che laso ali mei eredi con questo peso perché volio che camina sempre ne la mia linia che la godino in pace e la multiplicano e non la smeuiscano mai per qualsivolia causa.

La roba che io tengo in questo Regno di Napoli prima si paghi tuti li legati li doi milia ducatonì a Felice mia filiola novecento scudi al Signor Giovani mio fratello che io li devo de quali li pago a ragione di 6? per cento se bene l'istromento sta a ragione di sette ma siamo d'accordi aboca a 6?.

A Felice mia filiola non se li a di pagare se non ducatonì 1725 perché il resto li a avuti per tanti spesi Giulio Cesare in Spagna como appare per uno instrumento che sta ne la mia casa.

Laso la casa mia nella strada di Nardones vicino a Palazzo quella è libera solo paga a Santo Jacomo delli Spagnoli sebene me ricordo ducati 5.4 io l'ano.

Lascio 5 milia ducati che io tengo sopra la città di Napoli con 1600 che io tengo sopra la casa della Nonciata lascio ducati 3700 che io tengo prestati alla Regia Corte sopra il donativo a nove per cento sopra la provincia di calabria. Li tre questi quattro corpi d'entrata possano godere li fruti tutti quattro li miei filioli gionti insieme che son d'entrata l'ano ducati milia con quello che averano in Roma saranno in tuto d'entrata l'ano ducati 1700 che con questi potranno vivere honoratamente ma che dalla parte che tocca a Giulio Cesare ne dia ducati cento cinquanta l'ano a Sebastiano che lui a 40 scudi al mese dal Re e mi ha fatto tante spese che bene le pole pagare questi per cin-

que anni e non più che sono ducati 750 e finiti li cinque anni questa entrata dal paro.

Li avanzi che non sono ancora nominati ducati 9900 quali tengo sopra il donativo nella Provincia di Calabria è di ducati 7500 sopra la provincia di terra di lavoro sopra el donativo a nove per cento quali doi partite insieme sono ducati 17400 frutano l'anno 1566 quali non volio che per sette anni se ne possano toccare fruto nissuno salvo per pagare li doi mille ducatonì alla Signora Felice mia filiola overo a suo marito per dir melio e li nove cento scudi al Signor Giovanni mio fratello tuto il resto vada sempre moltiplicando fine in capo alli 7 anni doppo la morte mia all'ora ogni uno di essi miei filioli possano godere la parte sua di essi frutti ma che il capitale di qualsivolia mia facoltà tanto quella di Roma quanto questa di Napoli sia sotto per obligata al fides comisso e qualsivolia di detti mei filioli vendessero overo impegnassero qual sua facoltà li altri fratelli ipso fato se li acquista la ragione come io fossi vivo e che questa roba fosse la mia come adesso per quello che farà oblighi in qualsivolia modo perda la ragione che avesse sopra questa roba e li acquista li atri eredi salvando oblighi in materia di matrimonio per loro fratelli in tal caso possano obligare ma non altrimenti e che per qualsivoglia delitto che facessero detti miei figlioli e successori sinchè vi sarà memoria di questa eredità nissun fisco li abbia mai autorità sopra tanto in Roma come in Napoli o in qualsivoglia loco intendendo alli figlioli quanto a tutti li altri successori che averanno di questa eredità e morendo uno vada sempre al più prossimo conforme alle leggi e perchè questa roba alcune volte bisognerà vendere qualsivoglia cosa ma subito venduta si torna reinvestire li denari in altri stabili con consenso della maggior parte delli ereditari.

Tutti li mobili di Roma li lascio al dottore Sebastiano con questo che dalli mobili di Napoli se li dia uno bacile et uno bocale d'argento et una sottocoppa et due candelieri et una salera d'argento et un pendone di rosciato tutto il resto sia dalli altri tre fratelli quali abbia spartire mia moglie donna Jsabetta a suo gusto a tutti tre altri fratelli la parte che a lei parerà salvandosi perse tanto che li basta.

Lascio di più al dottor Sebastiano la catena d'oro che io porto al colo che mi mise in colo Papa Sisto V quando me anobili e mi fece conte Palatino e cavagliere dello Speron d'oro quale catena non la possa ne vendere ne impegnare ne donare e quando si trovasse che detta catena fosse in mano a qualsivoglia homo o donna che non sia prossimo genito della casa mia sempre che non sarà primo genito la possa pigliare dove si troverà perchè lascio questa catena per onore e riputazione di casa mia havendo donato e messo al collo papa Sisto V quando mi fece cavagliere.

Lascio a Giulio Cesare la gulia di metallo con li medesimi pesi della catena d'oro essendo sempre alli primi

suoi eredi con tutti li libri per disegni et instrumenti d'architettura.

La robba di Mili la lascio a mia filiola Felice con questo che vada alli suoi figlioli il primo già nato quale si chiama Domenico Quadri con questo che si chiama Quadrifontana ma mancando detto Domenico avanti alla madre sempre si intende che non essendo filioli maschi di detta Felice torna alla casa Fontana e se per sorte alcuna detti miei figlioli non volesse andare ad abitare là in tal caso questa scrittura sia nulla, ma non vi andando questa robba camina per la linea masculina di Felice mancando torna alla casa fontana più propinque quale robba è una casa nova con una vecchia et uno cortile grande nel mezzo et un giardino murato quali sono partiti per mezzo con la bona memoria di mio fratello Marsilio et hoggi le gode tutte queste case e giardino et prato avanti alla casa Pietro Fontana mio nipote et di più il campo del Daccio di sotto et quello del Daccio di sopra vignato con molte piante di noce di sopra e una selva castagna granda quale si chiama la Ferera e li pianelli dove vi sono sopra le olive. L'ò scritto conforme li vocaboli del Paese, come melio si può vedere dell'Istromento quale fece mastro Giuliano Francese notaro di Rota et in Santo Luiso in Roma come melio si vede dal libro dell'Instrumenti della divisione che fecimo noi fratelli.

Di più faccio per tutori ed esecutori del presente testamento il Signor Giovanni mio fratello, il signor Carlo Madero mio nipote et mia moglie Donna Isabetta et il Signor Claudio Brandicci mio genero tutti insoliti per la esecuzione del presente testamento, li quali prego che anco siano tutori di Costanzio e Filippo acciò loro abbinno tutto quello che ci viene conforme al presente testamento, e perchè l'intrata che li lascio li supererà sino a tanto che siano in età quello avanzo se li meterà in compera per fare che come siano in età abino da vivere di gentilhomini come sono e perchè questa robba ne sono parte qua a Napoli e parte in Roma possano detti tutori et esecutori per il presente testamento fare procura a che meglio loro parerà tanto di qua a Roma come di Romagna e più volendo il Domenico Sebastiano et il Giulio Cesare governare detto Constantio e Felippo in tal caso lo possano fare e li prego che lo faccino però diano conto a detti tutori ogni 6 mesi quelli che stanno a Roma vedino quelli di Roma et quelli che stanno in Napoli vedino quelli di Napoli dandosi l'avviso l'uno con l'altro delli conti fatti come restano acciò ognuno sappi il dare et havere di questi figlioli Constancio e Felippo e procurerà che spendano manco che si pote per fare che avanzino qualche cosa per quanto saranno in età, facendoli quello assignamento conforme parerà alli tutori.

E per farmi più chiaramente io predetto Cavagliere Domenico Fontana dico et fo eredi particolari li sudetti miei quattro figlioli cioè dottore Sebastiano, Giulio Cesare, Constancio et Felippo Fontana con le sopradette condizioni, vincolazioni fides comisso come sopra et pesi

et che ogn'uno di detti miei figlioli et eredi si habbia a godere la sudetta sua parte in quel modo e forma che di sopra o dato e non altrimenti.

E tutto questo fide comisso io l'ho fatto perché questa mia casa e nome e nobiltà si mantenga, e detti miei eredi e successori la moltiplicano perché seria gran vergogna a detti miei eredi e successori a non moltiplicare questa nobiltà e robba perché Papa Sisto V mi disse quando mi anobili me e tutti i miei discendenti che la nobiltà non era niente senza robba. Però prego tutti li miei successori che facciano in modo di acquistare e non sminuire con bona coscienza e più presto peccare nel parco che nel prodico però tutto con misura et avere sempre Iddio avanti li occhi che non farete mai male. In Napoli li di dodeci dicembre 1604.

Il Cavalliero Domenico Fontana mano propria.

Napoli 26 maggio 1607

E perché Giulio Cesare mio filiolo a speso molto in Spagna e a aguistato per se ducati 44 al mese et di poi la

morte mia la piaca mia che verà, avere ducati 61 al mese dili Re e questo la aquistata con grandissime spese mie per questo volio che Bastiano Constancio et Filippo mei filioli abiano ducati doi milia per ciasceduno anti parte di più di Giulio Cesare per la causa sopradeta, ovvero li frutti di detti ducati doi mille per ogn'uno che sono sei mille e poi spartito ugualmente tutti quattro cavati che saranno li detti ducati 6000. Però tutti vincolati come o detto di sopra nel primo testamento, et questo serve aggiunta a detto testamento ovvero codicillo e tutto si abbia d'osservare inuolabilmente perché così è mia volontà e ispirato da Dio pensando di far bene e perpetuare la casa mia pregandolo che tutti siano homini da bene e virtuosi che non li mancherà mai la grazia di Dio e vada sempre questa eredità per la linea retta di casa Fontana dale grote che è così prego si evameno di poi alla morte mia perché si sapia qual casa Fontana è la mia et questa gionta l'ò fatta di mia propria mano in questo di vintisei maggio 1607 in Napoli nella casa mia essendo in buon proposito.

Il Cavalliero Domenico Fontana mano propria.

NOTE

¹ Domenico Fontana nasce nel 1543 a Melide sul lago di Lugano; nel 1563 si trasferisce a Roma attratto dalle molteplici opportunità di lavoro che i cantieri della Controriforma potevano offrire ad un giovane stuccatore. Nel 1574 l'incontro con il cardinale Felice Peretti segna il suo futuro professionale, infatti tra il 1577 e il 1581 il Peretti gli commissiona la realizzazione del mausoleo di Nicolò IV e della cappella del Presepe nella basilica di Santa Maria Maggiore e della residenza privata del cardinale a Roma villa Peretti Montalto sull'Esquilino. Il 24 aprile del 1585 Felice Peretti viene eletto papa col nome di Sisto V e il suo pontificato durò cinque anni fino alla sua morte intervenuta il 27 agosto 1590. L'esito positivo della collocazione e dell'innalzamento dell'obelisco vaticano nel centro di piazza San Pietro avvenuta il 10 settembre del 1586, impresa seguita da Domenico Fontana che per l'occasione progetta una macchina per il trasporto e l'innalzamento del monumento egizio, giova all'architetto la gratitudine e la considerazione del pontefice che si concretizza in una stretta collaborazione e nella nomina ad architetto pontificio. Fontana è l'artefice di tutte le imprese edilizie e di sistemazione urbana promosse dal papa durante il suo pontificato. In particolar modo si occupa della realizzazione di nuovi assi viari e di piazze al cui centro furono innalzati altri obelischi convertiti in simboli visivi della cristianità atti a contrassegnare gli slarghi dinanzi le basiliche giubilari. Inoltre edifica nuovi palazzi pontifici in San Giovanni in Laterano e in Vaticano e si occupa dell'ampliamento del palazzo di Montecavallo. Realizza in collaborazione col fratello Giovanni l'acquedotto Felice per l'approvvigionamento idrico dei colli Viminale, Esquilino e Quirinale e al termine di questo una fontana detta dell'Acqua Felice. Nel 1590 pubblica a Roma presso l'editore Domenico Basa il volume, *Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano...*, corredato da incisioni, in cui descrive alcune opere realizzate a Roma per papa Sisto V. Purtroppo le vicende che accompagnarono il forzato abbandono del cantiere del ponte Felice a Borghetto, per l'avvenuta morte del papa, gli procurò la revoca della carica di architetto pontificio da parte del successore papa Clemente VIII e con intimidazione di rimborsare le perdite. Il Fontana, quindi, nel 1592 accetta l'incarico, del viceré di Napoli conte di Miranda, per occuparsi della bonifica delle paludi in Terra di Lavoro.

² Delle opere realizzate a Napoli durante il governo di quattro viceré succedutisi nell'arco di quindici anni Fontana ne riferisce nella riedizione napoletana del volume: Domenico FONTANA, *Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V fatte dal Cavallier Domenico Fontana architetto di Sua Santità. Libro Primo. Con Licentia de Superiori*, in Roma appresso Domenico Basa, 1590, intagliato da Natal Bonifatio da Sibenico. *Libro Secondo in cui si ragiona di alcune fabbriche fatte in Roma, et in Napoli, dal Cavalier Domenico Fontana. All'Illustrissima, et Eccellentissima Signora Donna Caterina Zunica e Sandoval, Contessa di Lemos Camariera Maggiore di Sua Maestà Cattolica mia Signora*, Costantino Vitale, Napoli, 1604.

³ Sull'attività di Domenico Fontana architetto pontificio sotto Sisto V (1585-90) cfr. la bibliografia essenziale di seguito indicata: Domenico FONTANA, *Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore Papa Sisto V fatte dal Cavallier Domenico Fontana architetto di Sua Santità. Libro Primo con Licentia de Superiori*, Roma, 1590; Giovan Pietro BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, ed. cons. Torino 1976, p. 394; M. Conrad ESCHER, voce *Domenico Fontana*, in *Allgemeines lexikon der bildenden künste*, a cura di Ulrich THIEME; Felix BECKER, Leipzig, 1916, p. 174-177; Antonio MUÑOZ, "Domenico Fontana architetto 1543-1607". *Quaderni Italo Svizzeri*, 3 (1944), p. 1-103; Paolo PORTOGHESI, *Domenico Fontana architetto e urbanista*, introduzione in *Domenico Fontana. Della Trasportazione dell'Obelisco Vaticano 1590*, ristampa anastatica a cura di Adriano CARUGO, Milano, 1978, p. XI-XX; Sisto V, Atti del VI Corso Internazionale di

- Alta Cultura (Roma, 19-29 ottobre, 1989), a cura di Marcello FAGIOLO; Maria Luisa MADONNA, Roma, 1992; Matthias QUAST, voce *Domenico Fontana*, in *The Dictionary of Art*, Macmillan, London, 1996, p. 271-274; Alessandro IPPOLITI, voce *Domenico Fontana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1997, p. 638-643; Leros PITTONI; Gabrielle LAUTENBERG, *Roma felix la città di Sisto V e Domenico Fontana*, Roma, 2002.
- ⁴ Giovanni BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII fino à tutto quello d'Urbano Ottavo. Le quali seguitano le vite, che fece Giorgio Vasari*, Roma, 1649, ed. cons. Bologna, 1976, p. 86; BELLORI, 1672, p. 394.
- ⁵ Cfr. Johannes A. F. ORBAAN, "Il caso Fontana", *Bollettino d'Arte*, IX (1915), p. 165-168; Idem, "Die Selbstverteidigung des Domenico Fontana 1592-1593", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46 (1925), p. 177-189; C. Paola SCAVIZZI, *Il ponte Felice al Borghetto nel quadro della viabilità territoriale*, in FAGIOLO; MADONNA, 1992, vol. I, p. 623-638.
- ⁶ FONTANA, 1604, f. 20v.
- ⁷ Juan de Zúñiga conte di Miranda e marchese di Bagneza fu viceré di Napoli dal 5 novembre del 1586 al 5 novembre del 1595. Le opere pubbliche da lui portate a termine furono nel 1590 l'assetto dell'area compresa tra via Santa Lucia e Largo San Ferdinando, denominata in seguito Largo di Palazzo in quanto antistante il Palazzo Reale Nuovo edificato ad opera di Domenico Fontana; nel 1592 il riattamento della strada per la Puglia nel tratto di Ariano Irpino; tra il 1592 e il 1595 l'impresa di bonifica della Terra di Lavoro. Cfr. Domenico Antonio PARRINO, *Teatro eroico e politico de' Governi de' Viceré del Regno di Napoli dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, Napoli, 1692-94, vol. I, p. 356-374; Giuseppe CONIGLIO, *I Viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, 1967, p. 148-149. Prima della sua carica come viceré di Napoli egli fu ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede dal 1568 al 1578.
- ⁸ FONTANA, 1604, f. 22r.
- ⁹ Archivio Capitolino di Roma, AU 1° sezione, notaio Ludovico Tritto, tomo 435, f. 89.
- ¹⁰ Il Fontana viene retribuito con 20 ducati insieme al credenziere della giunta dei Regi lagni Francesco Terrusio, e all'ingegnere Rinaldo Casale, per il sopralluogo effettuato ai canali nelle zone paludose a nord di Napoli. Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di Santa Maria del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa matr. 7, 1593, f. 492, 1° giugno 1593. Cfr. Giuseppe FIENGO *I Regi Lagni e la bonifica della Campania Felix durante il vicereame spagnolo*, Firenze, 1988, nota 77, p. 40.
- ¹¹ Antonino BERTOLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Firenze-Roma, 1880-1885, ed. cons. Bologna, 1974, p. 15.
- ¹² Cfr. Roma 1300-1875. *La città degli Anni Santi. Atlante*, a cura di Marcello FAGIOLO; Maria Luisa MADONNA, Milano, 1985, p. 210; Howard HIBBARD, *Carlo Maderno*, a cura di Aurora SCOTTI TOSINI, Milano, 2001, p. 121-123.
- ¹³ Antonino BERTOLOTTI, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, vol. I, Bologna, 1881, ed. cons. Bologna, 1985, p. 93-94.
- ¹⁴ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco dello Spirito Santo*, Giornale copiapolizza di banco 1598 matr. 17, p. 463, 12 agosto.
- ¹⁵ Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Marco Antonio de Vivo di Napoli, scheda 265, protocollo 27, ff. 447v.
- ¹⁶ Cfr. Alfonso MIOLA, "La facciata della Reggia di Napoli", *Napoli nobilissima*, I (1892), p. 16.
- ¹⁷ Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, scheda 408, protocollo 10, f. 184r - 184v.
- ¹⁸ Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, scheda 408, protocollo 12, f. 510r.; Maria Concetta MIGLIACCIO, *Inventario del patrimonio documentale relativo ai siti reali napoletani tra il XVII e il XVIII secolo custodito presso gli Archivi e le Biblioteche di Madrid e l'Archivo General de Simancas (Valladolid)*, trascrizione dei documenti consultabile presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Napoli e Provincia, Ufficio del Catalogo, Napoli, 2000, anos 1600-1605, legajo 1101, *Minutas de Consultas y despachos*, f. 284: "Sobre resoluciones a cerca de las peticion (...) nomina Titulo de Ingegnero y Arquitecto del Reyno de Napoles en persona del Caballero Domingo Fontana".
- ¹⁹ Cfr. Fernando MARIAS, *El espacio físico de la corte: la ciudad y la imagen artística. La arquitectura del palacio virreinal: entre localismo e identidad española*, in corso di pubblicazione.
- ²⁰ Cfr. Franco STRAZZULLO, *Edilizia e Urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli, 1968, p. 15 e sgg.
- ²¹ Ivi.
- ²² Studi approfonditi su tali opere di bonifica sono stati effettuati da Fiengo. Giuseppe FIENGO, "I viceré di Napoli e la realizzazione dei Regi Lagni", *Nord e Sud*, XXXI 2 (1984), p. 175-183; Idem, "I Regi Lagni e l'avvio della bonifica della "Campania Felix" nell'ultimo decennio del Cinquecento", *Archivio Storico Italiano*, CXLIII 525 (1985), p. 399-428; Idem, *Domenico, Giulio Cesare Fontana e la bonifica idraulica di Terra di Lavoro*, in *Esperienze di Storia dell'architettura e di restauro*, a cura di Gianfranco SPAGNESI, Roma, 1987, vol. I, p. 107-117; Idem, 1988.
- ²³ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di Santa Maria del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa matr. 7, 1593, f. 492, 1° giugno 1593 e FIENGO, 1988, p. 40.
- ²⁴ FONTANA, 1604, f. 22r.
- ²⁵ FIENGO, 1988, p. 25.
- ²⁶ FONTANA, 1604, f. 22r.
- ²⁷ FIENGO, 1988, p. 48 e sgg.
- ²⁸ FONTANA, 1604, f. 22r.
- ²⁹ FIENGO, 1988, p. 48.
- ³⁰ FONTANA, 1604, f. 22r.
- ³¹ FIENGO, 1988, p. 51.
- ³² Garciae BARRIONUEVO, *Hispani Marchionis Cusani Domini Oppidi Fuentes, et Valdesaz, Equitis ordinis Sancti Jacobi, à Consilij Status Regni Neapolitani et Apuliae Dauniae, ac Samnij citerioris Praesidis, Panegyricus Illustrissimo et Excellentissimo Don Petro Fernandez à Castro Lemensium et Andradae Comitum, Marchionis Sarriae, Comitum Villalvae, Come datori Zarzae ordinis Alcatarae, Regi à cubiculo, Proregi Neapolitano, et supremi Italiae Consilij Praesidi Scriptus*, Napoli, 1616, p. 154. Su Alessandro Baratta incisore e cartografo (Scigliano Calabro 1583 - Genova 1637?) cfr. Alessandro Baratta, *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*, a cura di Cesare de SETA, con note di Gaetano CANTONE, Napoli, 1986; Giulio PANE, "Fidelissimae urbis Neapolitanae...", *Napoli nobilissima*, 25 (1986), p. 28-39; Leonardo DI MAURO, voce *Alessandro Baratta*, in *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, catalogo della mostra, (Napoli, Castel Sant'Elmo, 1990), Napoli, 1990, p. 364; Paola Carla VERDE, *I modelli 'unici' dell'iconografia di Napoli vicereale e la veduta di Alessandro Baratta del 1627*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di Cesare de SETA; Alfredo BUCCARO, Napoli, 2006, p. 47-69.
- ³³ FONTANA, 1604, f. 22v.
- ³⁴ Ivi.
- ³⁵ Cfr. STRAZZULLO, 1968, p. 73-76, 78; *Ibidem*, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, (s.l.), 1969, p. 65-75 e 131, 326; Cesare de SETA,

- La città nella storia d'Italia. Napoli*, Roma-Bari, 1981, ed. cons. Napoli 1999, p. 115-118; Giuseppe FIENGO, *Il ruolo degli acquedotti nel Risanamento di Napoli tra Cinquecento e Seicento: problemi di interpretazione e conservazione dell'attuale ambiente urbano*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 24-26 marzo, 1989), a cura di Gianfranco SPAGNESI, Roma, 1989, vol. II, p. 270.
- ³⁶ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di Santa Maria del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa 1599, matr. 22: 30 agosto p. 83; 12 ottobre p. 382 27 ottobre p. 497.
- ³⁷ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di Santa Maria del Popolo*, pandetta 2° semestre 1599 matr. 11.
- ³⁸ FONTANA, 1604, f. 22v.
- ³⁹ Ivi, f. 23r.
- ⁴⁰ Cesare D'ONOFRIO, *Acque e fontane di Roma*, Pomezia, 1977, p. 222.
- ⁴¹ FONTANA, 1604, f. 23 r.
- ⁴² Ivi, f. 23r.
- ⁴³ Ivi, f. 23r-v.
- ⁴⁴ Su Napoli capitale del vicereame spagnolo cfr. Giuseppe GALASSO, *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli, 1998.
- ⁴⁵ Enrique de Guzmán, Il conte di Olivares fu viceré di Napoli dal 27 novembre 1595 al 19 luglio del 1599. Prima del suo incarico nel Regno di Napoli dal 1582 al 1592 fu ambasciatore presso la Santa Sede, infatti, il Parrino a questo proposito scrive: "detto comunemente el Gran Papelista. I suoi talenti, la sua prudenza, e'l suo senno, il condussero alla carica di maggior confidenza, che distribuiscono i Rè delle Spagne, ch'è quella d'Ambasciatore alla Corte di Roma da lui esercitata per lo spazio di dodici anni, né quali caddero i tempi fastidiosi del Pontificato di Sisto Quinto (omissis) di là passò a governare la Sicilia". cfr. PARRINO, 1692-94, vol. I, p. 375; CONIGLIO, 1967, p. 150; Maria Antonietta VISCEGLIA, *El ceremonial español en Roma en la época de Felipe II*, in *Felipe II y el Mediterráneo. La monarquía y los reinos*, Atti del Congreso Internacional, (Barcelona, 23-27 novembre, 1998) a cura di Ernest BELENGUER CEBRIÀ, Madrid, 1999, vol. III, p. 166, 169-170; Alessandra ANSELMi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, 2001, p. 16 e 195; Durante il suo incarico a Napoli numerose furono le opere pubbliche che fece realizzare: la sistemazione della strada da Napoli a Benevento; nel 1596 la creazione della via Olivares che collegava il molo grande con quello piccolo; nel 1599 diede l'avvio ai lavori per il nuovo porto di Napoli; nel 1599 fece realizzare un nuovo edificio per la dogana della farina, la strada Guzmána, il restauro del refettorio nel monastero di San Lorenzo, la sistemazione del largo antistante Castel Nuovo e la sistemazione delle tombe dei Re Angioini nel duomo di Napoli. cfr. PARRINO, 1692-94, vol. I, p. 375-394; CONIGLIO, 1967, p. 149-157.
- ⁴⁶ Paolo MASCILLI MIGLIORINI, *L'assetto e le trasformazioni del Palazzo nel contesto urbano*, in *Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di Alfredo BUCCARO, Napoli, 2001, p. 11; Idem, "Domenico Fontana urbanista a Napoli", *Città e Storia*, 1 (2004), p. 152-157.
- ⁴⁷ Con il termine "palificare" si intendeva: piantare dei pali in un terreno argilloso, paludoso o sabbioso allo scopo di rassodarlo per potervi realizzare una strada lastricata. Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di Santa Maria del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa matr. 22, f. 18, 19 agosto 1599.
- ⁴⁸ Giulio Cesare CAPACCIO, *Descrizione di Napoli ne' principi del secolo XVII*, manoscritto 1607-1608 ca., a cura di Benedetto CROCE, Napoli, 1882, p. 60.
- ⁴⁹ FONTANA, 1604, f. 23v.
- ⁵⁰ A ragione Fagiolo afferma che "per quanto riguarda la capitale partenopea possiamo documentare che il fenomeno della imitazione-emulazione seguiva la rotta contraria da sud a nord. Una ragione può essere individuata nella presenza degli stessi personaggi nella carica vicereale sia a Palermo che a Napoli", come nel caso del viceré conte di Olivares. Marcello FAGIOLO; Maria Luisa MADONNA, *Il teatro del sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma, 1981, p. 22-23. Enrique de Guzmán fu nominato viceré di Sicilia il 5 giugno del 1591, giunse a Messina il 24 marzo del 1592 direttamente da Roma ed il 3 ottobre del 1592 a Palermo dove rimase fino al 26 ottobre del 1595, quando partì alla volta di Napoli. Cfr. Giovanni Evangelista DI BLASI, *Storia cronologica de' Viceré, Luogotenenti, e Presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo, 1790, tomo II, p. 352 e sgg. L'autore descrive minuziosamente gli anni di governo del Guzmán in Sicilia e le opere pubbliche che promosse. A Palermo aveva portato a termine alcune opere già avviate dai precedenti viceré quali: il braccio del molo presso Porta Felice detto Garita che dava luogo ad un piccolo porto per imbarcazioni di minor grandezza e il molo grande, iniziato nel 1567 per volere del viceré Garcia di Toledo.
- ⁵¹ Successivamente detta del Piliero o del Pilar per la presenza della cinquecentesca chiesa di Santa Maria del Pilar.
- ⁵² STRAZZULLO, 1968, p. 28.
- ⁵³ Étienne Du Pérac (incisore) e Antoine Lafréry (editore), *Quale et di quanta importanza e bellezza sia la Nobile Cita di Napole...*, Roma 1566, incisione a bulino, 518 x 832 mm. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, inv. 7490. Sull'argomento cfr. Cesare de SETA, *Cartografia della città di Napoli: lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli, 1969, p. 122-123, 137-138, scheda p. 268; Idem, *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Napoli, 1997, p. 69 e sgg.; Mara IACCARINO, scheda in de SETA; BUCCARO, 2006, p. 120-122, n. 13.
- ⁵⁴ Cfr. Antonio BULIFON, *Giornali di Napoli dal 1547 al 1706*, manoscritto, a cura di Nino CORTESE, Napoli, 1932, p. 66.
- ⁵⁵ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di Santa Maria del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa, 1599, matr. 22, 19 agosto 1599.
- ⁵⁶ FONTANA, 1604, f. 23r.
- ⁵⁷ Ivi, f. 24r.
- ⁵⁸ BULIFON, 1932, p. 68.
- ⁵⁹ PARRINO, 1692-94, vol. I, p. 381.
- ⁶⁰ FONTANA, 1604, f. 24r.
- ⁶¹ Diodato COLONNESI, "Le acque minerali di Santa Lucia a Mare", *Documenti e Ricerche*, 2 (1986), p. 77-78.
- ⁶² Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di Santa Maria del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa matr. 18, f. 202, 30 ottobre 1598.
- ⁶³ FONTANA, 1604, f. 24r.
- ⁶⁴ Ivi.
- ⁶⁵ PARRINO, 1692-94, vol. I, p. 381; BULIFON, 1932, p. 68.
- ⁶⁶ La Deputazione dell'Acqua e Mattonata dipendeva dall'amministrazione municipale di Napoli e si occupava del lastricamento delle strade e delle piazze, del funzionamento degli acquedotti e delle fontane e dello smaltimento delle acque piovane (dette lave). Cfr. Strazzullo, 1968, p. 28.
- ⁶⁷ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di S. Maria del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa matr. 22, f. 35 21 agosto 1599.
- ⁶⁸ Teresa COLLETTA, "Le piazze seicentesche a Napoli e l'iniziativa degli Ordini religiosi", *Storia della città*, 54-55-56 (1993), p. 106; Gaetana CANTONE, "Nella Napoli del Seicento: dal "largo" alla piazza", *Storia della città*, 54-55-56 (1993), p. 115-130.

- ⁶⁹ Su questi aspetti cfr. Maria Raffaella PESSOLANO, *Napoli nel Cinquecento. Le fortificazioni "alla moderna" e la città degli spagnoli*, in *Il ponte "Real Ferdinando" sul Garigliano*, a cura di Federico M. MAZZOLANI; Lucio MORRICA, Napoli, 1999, p. 59-118; Eadem, *Priorità delle difese e problemi di Napoli nel XVI secolo*, in *Architetture e territorio nell'Italia meridionale tra XVI e XX secolo. Scritti in onore di Giancarlo Alisio*, a cura di Maria Raffaella PESSOLANO; Alfredo BUCCARO, Napoli, 2004, p. 14-24; Eadem, *Forti e cittadelle: ipotesi per la difesa della Napoli vice-reale*, in *L'architettura degli ingegneri: fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di Angela MARINO, Roma, 2005, p. 145-163.
- ⁷⁰ "A 25 febbraio 1599. I Deputati della Mattonata pagano ducati 30 al Cavalier Domenico Fontana in conto della spesa che si fa per esso in fare assettere la fontana nel largo del Castello, e per esso a Giovan Battista Grimaldo quale fa detta opera". Giovan Battista D'ADDOSIO, "Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, III-IV (1919), p. 385.
- ⁷¹ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di S. Maria del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa matr. 22. f. 607 17 novembre 1599; COLONNESI, 1986, p. 88.
- ⁷² Carlo CELANO, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*, Napoli, 1692, giornata quinta, p. 5.
- ⁷³ L. de la VILLE sur YLLON, "Il largo delle Pigne, Foria e la lava dei Vergini", *Napoli nobilissima*, IX (1900), p. 97-101; de SETA, 1999, p. 127.
- ⁷⁴ Giulio Cesare CAPACCIO, *Il forastiero dialoghi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso. Ne i quali, oltre a quel che si ragiona dell'origine di Napoli...*, Napoli, 1634, p. 976 e sgg.
- ⁷⁵ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di S. Maria del Popolo*, giornale copiapolizza di cassa matr. 22, f. 802 18 dicembre 1599.
- ⁷⁶ Francesco Paolo FIORE, "La 'città Felice' di Loreto", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 4 (1977), p. 38.
- ⁷⁷ La Pessolano sostiene la fondata tesi della volontà da parte del viceré Toledo di realizzare una cittadella spagnola fortificata all'interno della città allo scopo di difendersi da eventuali attacchi di nemici e da sommosse popolari. Maria Raffaella PESSOLANO, *Napoli vice-reale: strategie difensive, castelli, struttura urbana*, in *Raccolta di scritti in memoria di Antonio Villani*, Napoli, 2002, vol. III, p. 1869-1925; Eadem, 2004, p. 19 e sgg. Sulla politica difensiva adottata a Napoli durante il regno di Carlo V cfr. anche Carlos Jose HERNANDO SÁNCHEZ, *El reino de Nápoles. La fortificación de la ciudad y el territorio bajo Carlos V*, in *Las fortificaciones de Carlos V*, Madrid, 2001, p. 515-553. Carlo V, *Napoli e il Mediterraneo*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 11-13 gennaio, 2001), a cura di Giuseppe GALASSO; Aurelio MUSTI, Napoli, 2001.
- ⁷⁸ Giorgio SIMONCINI, *Il trattato di Teofilo Gallaccini e la concezione architettonica dei porti dal Rinascimento alla restaurazione*, in *Sopra i porti di mare*, a cura di Giorgio SIMONCINI, Firenze, 1993, vol. I, p. 123-125.
- ⁷⁹ Sui progetti degli ingegneri e architetti che si cimentarono in studi e disegni (rimasti tali) per il nuovo molo di Napoli cfr. Antonio COLOMBO, "I porti e gli arsenali di Napoli. Epoca aragonese e viceregnale", *Napoli nobilissima*, III (1894), p. 91-92; Vincenzo SPAMPANATO, *Per un gran porto di Napoli (1597-1606)*, in Idem, *Sulla soglia del Seicento. Studi su Bruno Campanella ed altri*, Milano-Roma-Napoli, 1926, p. 243-348; Franco STRAZZULLO, "Stigliola contro Fontana per il nuovo porto di Napoli", *Il Fluidoro*, (1972), p. 5-31; Teresa COLLETTA, "Domenico Fontana a Napoli: i progetti urbanistici per l'area del porto", *Storia della città*, 44 (1988), p. 76-118; Maria Raffaella PESSOLANO, *Il porto di Napoli nei secoli XVI-XVIII*, in SIMONCINI, 1993, vol II, p. 75; Massimo RINALDI, *L'audacia di pythio. Filosofia, scienza e architettura in Colantonio Stigliola*, Napoli, 1999, p. 59-82; Francesco STARACE, "Angelo Landi, Nicola Antonio Stigliola e il disegno di una fontana nel porto di Napoli", *Napoli nobilissima*, 5-6 (2001), p. 177-194.
- ⁸⁰ STRAZZULLO, 1969, p. 305-335; PESSOLANO, 1993, p. 77.
- ⁸¹ Un isolotto poco distante dalla terraferma, dinanzi Castel Nuovo, sul quale era stata costruita una torre di avvistamento dedicata a San Vincenzo.
- ⁸² BULIFON, 1932, p. 67.
- ⁸³ "ricoverandosi malamente i vascelli dentro il porto vecchio, e particolarmente ne gli impeti di Scirocco, e Levante, et essendo per ciò successe due gravissime tempeste l'una alli 11 d'Aprile 1597 l'altra alli 17 di Gennaro 1599. Parendo à detto Signore, che non stava bene ad una città fiorita come Napoli star sguarnita di Porto, e che per ciò havrebbe potuto perdere il commercio, si risolse, che ad ogni modo dovesse farsi un porto nobile, parendo che altro non mancasse alla bellezza, e commodo di detta città". FONTANA, 1604, f. 25r.
- ⁸⁴ Archivio General de Simancas, *Estado Nápoles*, leg. 1095/21, il documento è stato rinvenuto dalla Pessolano cfr. PESSOLANO, 1993, p. 81, nota 33.
- ⁸⁵ BULIFON, 1932, p. 69.
- ⁸⁶ FONTANA, 1604, f. 25r.
- ⁸⁷ PARRINO, 1692-94, vol. I, p. 380-381.
- ⁸⁸ La moglie del conte di Lemos, Catalina de Zúñiga y Sandoval, era sorella del duca di Lerma primo ministro di Filippo III e Cameriera Maggiore di sua Maestà quindi non sorprende che il marito ottenne la carica di Viceré di Napoli, senza aspettare la conclusione del mandato del conte di Olivares.
- ⁸⁹ SPAMPANATO, 1926, p. 250 e sgg.
- ⁹⁰ Nella Biblioteca Nazionale di Napoli, *Ms. Brancacciano* [I.E.10f. 85v], sono raccolti alcuni manoscritti risalenti al triennio 1603-1606 dal titolo *Varij discorsi curiosi, circa li disegni del nuovo molo di Napoli ed altre fortificazioni*, e *Disegni* attraverso i quali è possibile far luce sulle vicende progettuali del nuovo Porto di Napoli. Ritrovati dal Miola e pubblicati integralmente dalla Colletta, recentemente la versione anastatica è stata pubblicata da Pittoni. Cfr. Alfonso MIOLA, *I manoscritti della Brancacciana*, Napoli, 1892, p. 149-155; COLLETTA, 1988, p. 95-118; Leros PITTONI, *Napoli Regia. Domenico Fontana Ingegnere Maggiore del Regno*, Napoli, 2005, p. 53-100.
- ⁹¹ FONTANA, 1604, f. 26r.
- ⁹² FONTANA, 1604, f. 25r.-26v.
- ⁹³ COLLETTA, 1988, p. 95-118.
- ⁹⁴ FONTANA, 1604, f. 25r.v.
- ⁹⁵ Ivi.
- ⁹⁶ Archivio General de Simancas, *Estado Nápoles*, leg. 1103/178. Cfr. PESSOLANO, 1993, p. 81, nota 33.
- ⁹⁷ FONTANA, 1604, f. 26v.
- ⁹⁸ Ivi, f. 25r.
- ⁹⁹ "ho voluto anco riferirli le cause per che si deve continuare il molo già incominciato per le seguenti ragioni (omissis) per venir più grande, e far maggior ridosso (omissis). Per esser il sito più piano degl'altri, et arenoso (omissis) acciò le prime pietre, che si gettano habbino modo di potersi far il letto, et fermarsi (omissis). Li porti si devono fare in luoghi, che non si possano mai riempire, come questo, per che le lave, et immonditie non vi possono entrare in modo alcuno, per esser difeso dal Castel Novo, e parco, et dal molo vecchio (omissis). Tutti li porti si devono fare nel commercio delle città, come saria questo, (omissis) che fossero à presso quello la dogana, et magazzini, per la commodità di caricare, et scaricare li vascelli (omissis). Li porti si devono sempre fare sotto alle fortezze maggiori, acciò che per qualsivoglia tempo, che Dio non voglia, fosse occasione di guerra, in nessuno luogo saria più sicuro il porto da nemici (omissis). E volendosi continuare il molo incominciato alla Torre di San Vincenzo

- longo canne 400 conforme li disegni, si è calculato per le canne de materiali, che vi andariano conforme alli fondi che vi saria di spesa ducati 467900". Ivi, f. 26v.
- 100 Il manoscritto del Gallacini è conservato nella Biblioteca Comunale di Siena, [ms. L IV 3]. L'edizione critica e la trascrizione è stata curata dal Simoncini. Cfr. SIMONCINI, 1993, p. 3 e sgg.
- 101 "Il Molo della Torre di San Vincenzo ove fu da noi ammonito l'ingegniero Fontana della perdizione, et danni, ch'erano per succedere dal sito, et forma del molo da lui proposto, et avvisato anco della imperfettione della sua maniera di fabbricare". COLLETTA, 1988, p. 96.
- 102 Su l'architetto nolano Colantonio Stigliola anche medico, astronomo, topografo, matematico ed editore cfr. Pietro MANZI, "Un grande nolano obliato, Nicola Antonio Stigliola", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XI (1973), p. 287-307; STRAZZULLO, 1969, p. 31,55,63,76,122,126,144,241,315; Idem, 1972, p. 82-89; e anche l'interessante contributo di RINALDI, 1999, p. 59-82.
- 103 COLLETTA, 1988, p. 95-118.
- 104 FONTANA, 1604, f. 25r.
- 105 COLLETTA, 1988, p. 109.
- 106 SIMONCINI, 1993, vol. IV, p. 25.
- 107 Sull'argomento cfr. Fabio MARIANO, *Architettura militare del Cinquecento in Ancona: documenti e notizie dal Sangallo al Fontana con la trascrizione del Codice Vat. Lat. 13325 di Giacomo Fontana (1588/89)*, Urbino, 1990.
- 108 COLLETTA, 1988, p. 109.
- 109 Cfr. Giorgio SIMONCINI, *La concezione del porto dall'Alberti al Canina*, in Idem, 1993, vol. I, p. 73-125; RINALDI, 1999, p. 74-75.
- 110 COLLETTA, 1988, p. 110.
- 111 Ivi, p. 114.
- 112 Anche Giacomo Fontana nel suo progetto per il nuovo porto di Ancona aveva lasciato invariato l'antico molo romano progettando un nuovo braccio di molo che andava a chiudere l'intero bacino portuale. Cfr. MARIANO, 1990, passim.
- 113 CAPACCIO, 1634, p. 336.
- 114 BULIFON, 1932, p. 69-70; PARRINO, 1692-94, p. 384.
- 115 Ottavio CAPUTI, *La pompa funerale fatta in Napoli nell'essequie del cattolico re Filippo 2 di Austria scritta da Ottavio Caputi di Cosenza*, Napoli, 1599; Sull'argomento cfr. anche Marcello FAGIOLO; Maria Luisa MADONNA, *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma, 1985, p. 296, fig. 3; Isabella DI RESTA, "Sull'architettura di Domenico Fontana a Napoli", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 15-20 (1992), p. 556; Franco MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal vicereame alla Capitale raccolti, commentati e descritti*, Napoli, 1968, ed. cons. Napoli, 1997, p. 128.
- 116 Il giorno dopo il 27 agosto ad un anno dalla morte del Pontefice si celebrarono con grande pompa la esequie di Sisto V e in tale occasione Fontana progettò il grandioso catafalco. B. CATANI, *La pompa funerale fatta dall'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Montalto nella Trasportatione dell'ossa di papa Sisto il Quinto*, Roma, 1591, p. 15 e sgg.; Maurizio FAGIOLO dell'ARCO; Silvia CARANDINI, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento*, Roma, 1977-78, p. 4-9; Marcello FAGIOLO, *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino, 1997, p. 33.
- 117 "tutta l'opra che di ordine dell'Eccellenza Vostra e dell'Eccellenza di donna Caterina Zúñiga e Sandoval fu ordinata al Cavalier Domenico Fontana regio architetto per l'apparato funerale, ed essequie dell'Eccellenza del Signor Conte di Lemos suo padre, Santa memoria, ho raccolto in questo volume, Eccellentissimo Signore, che cosidetto Cavaliero havendomi imposto, ho molto volentieri eseguito (*omissis*) e con quelle cose aggiunti anco l'effetto di Giulio Cesare Fontana figliuolo del Cavaliero, nel disegno c'ha fatto del Mausoleo". Giulio Cesare CAPACCIO, *Apparato funerale nell'essequie celebrate in morte dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Conte di Lemos Viceré nel Regno di Napoli*, Napoli, 1601, p. 3.
- 118 Ivi, p.3.
- 119 Ivi.
- 120 Armando SCHIAVO, *Notizie biografiche sui Fontana*, *Studi romani*, I (1971), p. 58; Isabella DI RESTA, *La maniera a Napoli: il Palazzo Reale del Fontana*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, (Roma, 24-26 marzo, 1988), a cura di Gianfranco SPAGNESI, Roma, 1989, p. 346.
- 121 Archivio Storico del Banco di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giovan Battista Bassi di Napoli, scheda 222, protocollo 33, f. 84v.
- 122 CAPACCIO, 1634, p. 407-409.
- 123 G. D'ARIANO, *Arco trionfale fatto in Palermo nell'anno 1592 per la venuta dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Don Henrico Guzman Conte d'Olivares Viceré di Sicilia*, Palermo, 1592; FAGIOLO; MADONNA, 1981, p. 200-201, n. 499; Carlos Jose HERNANDO SÁNCHEZ, "Estar en nuestro lugar, representando nuestra propia persona". *El gobierno virreinal en Italia y la Corona de Aragón bajo Felipe II*, in BELENGUER CEBRIÀ, 1999, vol. III, p. 216.
- 124 Ivi.
- 125 Sulla genesi del nucleo originario ideato dal Fontana cfr. la bibliografia citata in Paola Carla VERDE, "L'originario e completo progetto di Domenico Fontana per il palazzo reale di Napoli", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 42 (2003 [2005]), p. 29-52.
- 126 FONTANA, 1604, f. 29r.
- 127 Il palazzo vicereale, denominato 'vecchio' dal 1600 in poi, per distinguerlo dal palazzo reale nuovo in costruzione, era stato realizzato dall'architetto Ferrante Magliano tra il 1548 e il 1550, su ordine del viceré Pietro di Toledo. Cfr. CAPACCIO, 1634, p. 501; PARRINO, 1692-94, vol. II, p. 13.
- 128 La nomina di Fernando de Castro quale viceré del Regno di Napoli fu ufficializzata il 16 gennaio del 1599. Fernando Ruiz de Castro VI conte di Lemos governò il Regno di Napoli dal 16 luglio del 1599 fino alla sua morte avvenuta a Napoli il 19 ottobre del 1601. Giuseppe Coniglio nel paragrafo dedicato al Lemos afferma: "il conte di Lemos aveva il pallino dell'edilizia. Giunto a Napoli nel 1599 fece subito portare a termine opere pubbliche lasciate incompiute dal suo predecessore", conte di Olivares, infatti, durante il suo governo furono concluse le opere di bonifica in Terra di Lavoro, l'acquedotto del Sarno e la strada che portava dal Mandracchio alla Marina del Vino; furono avviate opere quali la ridecorazione delle cripte delle cattedrali di Amalfi e di Salerno e la costruzione del Palazzo Reale nuovo e furono ripresi i lavori per il nuovo porto di Napoli poi nuovamente interrotti dopo poco. Sulla biografia del VI conte di Lemos cfr. Tommaso COSTO, *Compendio dell'Istoria del Regno di Napoli*, Venezia, 1613, vol. III, p. 159-169; PARRINO, 1692-94, vol. II, p. 3-13; Giuseppe CONIGLIO, 1967, p. 157-158; Isabel ENCISO ALONSO-MUÑUMER, *Filiación cortesana y muerte en Nápoles: La trayectoria política del VI conde de Lemos*, in BELENGUER CEBRIÀ, 1999, vol. III, p. 515-561.
- 129 Lo stesso Fontana riporta che il palazzo doveva essere conforme alla magnificenza del sovrano spagnolo. FONTANA, 1604, f. 29r.
- 130 PARRINO, *Della dignità, ed Autorità de' Viceré, Luogotenenti, e Capitani Generali del Regno di Napoli*, in Idem, 1692-94, vol. I, pagine non numerate.

- ¹³¹ HERNANDO SÁNCHEZ, 1999, p. 228.
- ¹³² STRAZZULLO, 1969, p. 146.
- ¹³³ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di Spirito Santo*, Giornale copiapolizza di cassa, matr. 22, 29 febbraio 1600, f. 391; B. BECCARI, *La solenne entrata che ha fatto il s. conte di Lemos viceré di Napoli in Roma alli 20 marzo 1600 con la cavalcata di S. E. al consist. Publ. 22 marzo, Roma 1600; Ferd. Ruiz de Castro et Andrade ad Clementem VIII Oratio habita dum Philippi regis cath. Nomine obedientiam exhiberet*, Roma 1600.
- ¹³⁴ Archivio Storico del Banco di Napoli, *Banco di S. Giacomo e Vittoria*, Giornale copiapolizza di Banco, matr. 13, f. 153v, 13 novembre 1607. Il presidente Claudio Blandizio aveva sposato nel maggio del 1600 Olimpia, figlia del cavaliere Fontana, come si evince dall'atto notarile conservato presso Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giacomo Aniello Giovane di Napoli, scheda 506, protocollo 5, f. 156r – 156v. Napoli 26 maggio 1600.
- ¹³⁵ CAPACCIO, 1634, p. 502.
- ¹³⁶ FONTANA, 1604, f. 1r.
- ¹³⁷ Archivio di Storico del Banco di Napoli, *Banco dello Spirito Santo*, Giornale copiapolizza di cassa matr. 22, 5 luglio 1600, f. 1324 e 14 luglio 1600, f. 1404.
- ¹³⁸ Cfr. VERDE, 2003 (2005), p. 33-35.
- ¹³⁹ Madrid, Biblioteca Nacional de España, *Estampas y Bellas Artes*, inv. 47230. Si tratta di una stampa in tre fogli reali 520 x 1.038 mm. Rinvenuta da Adele FIADINO, "La facciata del Palazzo Reale di Napoli nell'incisione originale di Domenico Fontana", *Palladio*, 16 (1995), p. 127-130. Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", *Sezione Manoscritti*, inv. Ba.5a.2. Stampa, 450 x 570 mm. Cfr. VERDE, 2003 (2005), p. 31-32.
- ¹⁴⁰ Johannes Eillarts (1570 – 1610 circa), incisore e disegnatore di origine olandese, noto con l'appellativo di Frisius, visse a Roma tra il 1600 e il 1612. Stefano TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Milano 1830, vol. I, p. 122; ?????, voce *Johannes Eillarts*, in THIEME; BECKER, 1976, p. 419. Egli lavorava come intagliatore nella bottega romana del costruttore di cembali il francese Francesco della Nona e abitava a Roma in via Nova. Cfr. Antonino BERTOLOTTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, 1886, ristampa anastatica, Bologna, 1975, p. 211; Idem, 1880/1885, p. 228, 265, 304. Alfred von WURZBACH, *Niederländisches Künstler Lexikon*, Vienna-Leipzig, 1906, p. 487; Friedrich W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1948, vol. VI, p. 138-141.
- ¹⁴¹ Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, scheda 408, protocollo 12, f. 510r-511r. Napoli 8 ottobre 1605.
- ¹⁴² PARRINO, 1692-94, vol. II, p. 26.
- ¹⁴³ "Alla Mestà del Catolico Re Filippo III. Havendo la M.V. ordinato al conte di Lemos che sia nel cielo all'ora suo Viceré in questo Regno, che facesse fabbricare in Napoli un palazzo Reale con la magnificenza ch'è sì gran Monarca, alla Città et al Regno si conveniva mi comandò egli ch'io ne facessi i disegni, che furono visti e moderati dal maraviglioso ingegno della Contessa di Lemos Cameriera maggiore della M.V. con essi all'opera si diede principio; e ne le reco ella copia ritornando alla Sua Real Corte. Hora essendosi ridotta la fabrica sotto il felice governo del Conte di Benavente a segno ch' in breve si potrà di qualche parte di lei godere: Ho deliberato di mandare alle stampe i disegni acciò che meglio si possano scorgere dalla Maestà Vostra e dal mondo tutto, e con ginocchia chine humilissimamente le fò riverenza. Di Napoli il di XX giugno 1606. A Cav. Dom. Fontana Architetto, e Ing. Maggiore della M.V. in questo Regno". FIADINO, 1995, p. 127-130.
- ¹⁴⁴ Secondo quanto afferma il Fontana in una postilla al suo testamento datata Napoli 26 maggio 1607: "E perché Giulio Cesare mio filiolo a speso molto in Spagna e a aguiato per se ducati 44 al mese et di poi la morte mia la piaca mia che verà, avere ducati 61 al mese dili Re e questo la acquistata con grandissime spese mie per questo volio che Bastiano Constancio et Filipo mei filioli abiano ducati doi milia per ciasceduno anti parte di più di Giulio Cesare per la causa sopradeta". Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, scheda 408, protocollo 24, incartamento 46, fogli non numerati.
- ¹⁴⁵ Trova qui una conferma l'ipotesi sulla consuetudine, da parte di Baratta, di rappresentare, nella sua veduta, come conclusi gli edifici ancora in corso d'opera. Cfr. de SETA, 1986, p. 11.
- ¹⁴⁶ Un documento, ritrovato da Bertolotti, mi ha permesso di attestare la collaborazione tra l'incisore olandese e il Baratta: "Giovanni Eillart fiammingo d'anni 42 intagliatore lavorava come primo garzone nella bottega di Francesco della Nona francese fabbricante di cembali. E fra gli altri compagni vi era Alessandro Baratto". Cfr. BERTOLOTTI, 1880-1885, p. 304.
- ¹⁴⁷ Solo nel XIX secolo, in seguito all'abbattimento dei tre complessi conventuali e con la realizzazione della neoclassica chiesa di San Francesco di Paola, si perverrà, seguendo finalmente un progetto organico, all'attuale configurazione di piazza del Plebiscito. Teresa COLLETTA, "Napoli. La cartografia pre-catastale", *Storia della città*, nn. 34-35 (1985), p. 26.
- ¹⁴⁸ Ivi, p. 2-6; Cfr. la ricostruzione planimetrica redatta dalla Colletta: COLLETTA, 1985, p. 26.
- ¹⁴⁹ CAPACCIO, 1634, p. 853.
- ¹⁵⁰ Infatti durante gli ultimi lavori di restauro effettuati al Palazzo (1994) nell'androne dell'ingresso principale, ad un metro al di sotto del piano di calpestio, sono stati ritrovati tratti dei viali del parco reale con una pavimentazione a mattoni sistemati a spina di pesce. Cfr. Mario DE CUNZO; Paolo MASCILLI MIGLIORINI; Annalisa PORZIO, *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1995, p. 17.
- ¹⁵¹ Infatti afferma la Conforti: "A partire dalla metà del XVI secolo, il tipo sangallesco tiene il campo: scompaiono le facciate con gli ordini e i rivestimenti lapidei, caratteri superamente formalizzati nel palazzo della Cancelleria e nelle architetture di Bramante, di Peruzzi e di Raffaello". Cfr. Claudia CONFORTI, *Roma: architettura e città*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di Claudia CONFORTI; Christof THOENES, Milano, 2001, p. 34.
- ¹⁵² Benedetti utilizza questa definizione per le fabbriche sistine del Fontana, ma a maggior ragione si può impiegare per l'edificio napoletano. Sandro BENEDETTI, *L'architettura di Domenico Fontana*, in FAGIOLO; MADONNA, 1992, p. 414.
- ¹⁵³ Cfr. Fernando MARIAS, *Vignola e l'Escorial*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. TUTTLE; Bruno ADORNI; Christoph Luitpold FROMMEL; Christof THOENES, Milano, 2002, p. 307; Agustín BUSTAMANTE GARCIA, "Vitruvianesimo e nuova antichità: la Basilica del monastero dell'Escorial", *Ricerche di Storia dell'arte*, 32 (1987), p. 65-78.
- ¹⁵⁴ Carlo ANTONINI, *Il Vignola illustrato*, Roma, 1828, tav. XIII; Sulla tavola XIII cfr. Christof Thoenes, *Alcune tavole della "Regola"*, in *Jacopo Barozzi...*, p. 346-347.
- ¹⁵⁵ Christof THOENES, *La pubblicazione della "Regola"*, in *Jacopo Barozzi...*, p. 333-340.
- ¹⁵⁶ Il loggiato oggi non ha più la conformazione originaria, infatti, nel 1754 Luigi Vanvitelli si occupò del suo consolidamento tamponando le arcate alternativamente. Sul restauro del Palazzo Reale di Napoli ad opera di Luigi Vanvitelli nel 1753 cfr. *Luigi Vanvitelli*, a cura di Cesare de SETA,

- Napoli, 1998, p. 117.
- ¹⁵⁷ A tal proposito egli scrive: "La qual loggia è fatta per commodità del numero popolo, che v'ha a negoziare con il Principe, sì per li tempi buoni, come per li cattivi, e serve anco per potervi stare al coverto li soldati, che stanno giornalmente di guardia". FONTANA, 1604, f. 30r.
- ¹⁵⁸ FONTANA, 1604, f. 29r.
- ¹⁵⁹ Sull'argomento cfr. Roberto PANE, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, Napoli, 1937, p. 102 e sgg.
- ¹⁶⁰ Catherine WILKINSON ZERNER, *Juan de Herrera architect to Philip II of Spain*, New Haven, 1993, p. 67 e sgg.
- ¹⁶¹ Fontana afferma che: "Il primo ordine della facciata d'innanzi, è di ordine dorico il secondo di ordine ionico, et il terzo di ordine composito". FONTANA, 1604, f. 29r. Mentre nella didascalia dell'incisione conservata a Madrid del 1606 scrive: "Disegno d'una delle facciate del Real Palazzo che si fa nella città di Napoli il quale nel primo piano è d'ordine dorico nel secondo ionico nel terzo corintio con la pianta della loggia ch'è nella prima entrata come qui si mostra".
- ¹⁶² Conservato nella sede milanese della Banca Intesa, olio su tela, 75x140 cm. Cfr. Luigi Vanvitelli e la sua cerchia, catalogo della mostra, (Caserta, Palazzo Reale, 2000-2001), a cura di Cesare de SETA, Napoli, 2000, p. 214-215, n. 39.
- ¹⁶³ STRAZZULLO, 1969, p. 78.
- ¹⁶⁴ Ivi.
- ¹⁶⁵ Ivi.
- ¹⁶⁶ Il Fontana si riferisce agli ambienti progettati per l'intero piano terra. Cfr. FONTANA, 1604, f. 30r.
- ¹⁶⁷ Ivi, f. 30r.
- ¹⁶⁸ Sull'argomento cfr. Paola Carla VERDE, "....che si facci una grada nova nel Regio Palazzo...". Lo scalone reale e altre opere commissionate dal conte d'Onate a Francesco Antonio Picchiatti", *Ricerche sul '600 napoletano*, (2003-2004), p. 143 e sgg.
- ¹⁶⁹ Sull'architettura dei palazzi vicereali cfr. Fernando MARIAS, *El espacio físico de la corte: la ciudad y la imagen artística. La arquitectura del palacio virreinal: entre localismo e identidad española*, in corso di pubblicazione.
- ¹⁷⁰ Bartolomeo Presti (disegnatore), *Pianta della città di Napoli verso il mare dal torrione del Carmine sino al Castel dell'Ovo contenente la nuova tarsina*, 1666, disegno a penna acquerellato, conservato alla Città del Vaticano, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana [Chigi, P, VII, 12, f. 83].
- ¹⁷¹ Ivi, p. 280.
- ¹⁷² Cfr. Adele FIADINO, "Cosimo Fanzago Ingegnere Maggiore del Regno di Napoli e la sua attività nel Palazzo Reale (1649-1653)", *Opus*, 6 (1999), p. 371.
- ¹⁷³ Cfr. CELANO, 1692, p. 141 e sgg.
- ¹⁷⁴ Ivi, p. 145.
- ¹⁷⁵ FONTANA, 1604, f. 30r.
- ¹⁷⁶ Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, scheda 408, protocollo 13, f. 313r. Napoli 28 giugno 1607.
- ¹⁷⁷ Si è rinvenuto il testamento olografo di Domenico Fontana: Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, scheda 408, protocollo 24, incartamento 46 (i fogli non sono numerati). Cfr. la trascrizione del documento nell'appendice documentaria.
- ¹⁷⁸ Non conosciamo il cognome preciso della moglie dell'architetto, lo Schiavo riporta: "madonna Lisabetta Paduschi milanese" e anche "Lisabetta Prelasca". Cfr. SCHIAVO, 1971, p. 52. Lo Strazzullo trascrive un documento, del 15 settembre del 1620, riguardante il battesimo di un figlio di Bartolomeo Picchiatti, regio ingegnere collaboratore di Fontana, in cui è citata quale madrina "la signora Isabella Perlasio Fontana". Cfr. Strazzullo, 1969, p. 234. La moglie di Domenico Fontana risulta ancora in vita nel 1627 in quanto viene citata nel testamento del figlio Sebastiano. cfr. Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Seicento*, Giovan Domenico Cotignola, scheda 100, pr. 47 (1627), f. 294r.-300v. Lo Schiavo, per primo, consultando i registri dei battezzati e i libri dello stato delle anime delle chiese romane di San Marco e di San Pietro in Vaticano, rende noti i nomi e l'età di quasi tutti i figli del Fontana: Sebastiano nato nel 1576, Giulia nel 1577, Giulio Cesare nel 1580, Olimpia nel 1582, Felice nel 1585, Camilla nel 1586, Costanzo nel 1588. Egli considera Felice un figlio maschio mentre dal testamento veniamo a conoscenza che si trattava di una donna e viceversa per Costanzo. Non menziona Filippo né Flavia forse non ancora nati, mentre Giulia e Camilla probabilmente morirono in giovane età visto che il padre non ne fa menzione nel testamento. Cfr. SCHIAVO, 1971, p. 52 e 57.
- ¹⁷⁹ Purtroppo la chiesa è crollata in seguito al terremoto del 26 luglio del 1805 e la congrega dei Lombardi ottenne la chiesa di Monte Oliveto in seguito all'espulsione dell'ordine degli olivetani. Della cinquecentesca chiesa di Sant'Anna è perciò andato perduto quasi tutto tranne il monumento sepolcrale di Domenico Fontana, che fu trasportato nel vestibolo della ex chiesa degli olivetani dove tutt'ora si trova. Il D'Engenio scrive: "nella seconda cappella si legge DOMINICUS FONTANA PATRITIUS ROMANUS COMES PALATINUS EQUES AURATUS MAIOR REGIUS ARCHITECTUS, SIBI, SUIPOSUIT MDCIV". Cesare D'ENGONIO CARACCIOLLO, *Napoli Sacra*, Napoli, 1624, p. 516. Cfr. Sulla chiesa di Sant'Anna dei Lombardi cfr. G. Aspreno GALANTE, *Guida Sacra della città di Napoli*, Napoli, 1872, p. 78; Franco STRAZZULLO, *I Lombardi a Napoli sulla fine del '400*, Napoli, 1992.
- ¹⁸⁰ Analoghi pilastri li troviamo nella mostra della fontana del "prigione", ora posta al di sotto del colle Gianicolo, e realizzata da Fontana per il giardino della villa Montalto all'Esquilino.
- ¹⁸¹ Johannes A. F. ORBAAN, "La Roma di Sisto V negli Avvisi", *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, vol. XXXIII (1910), p. 289.
- ¹⁸² Cfr. SCHIAVO, 1971, p. 60.
- ¹⁸³ Cfr. Ugo DONATI, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona, 1942, p. 76.
- ¹⁸⁴ Per una lettura critica del monumento supportata da documenti rinvenuti nell'Archivio di Stato di Roma, *Arch. Camerale*, n. 1533, cfr. Ugo Donati, "Di alcune opere ignorate di Domenico Fontana a Roma", *L'Urbe*, 12 (1939), p. 17;
- ¹⁸⁵ Cfr. CONFORTI, 2001, p. 9 e sgg.
- ¹⁸⁶ QUAST, 1996, p. 271.

Velázquez's *Bodegones* and the Art of Emulation*

Tanya J. Tiffany

University of Wisconsin, Milwaukee

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

ABSTRACT

This essay explores Golden-Age Spanish approaches to artistic emulation through an analysis of Velázquez's youthful bodegones (genre scenes). Historians of Italian and French art have long recognized that seventeenth-century invention was based largely on emulation, in which artists competed with masters old and new by selectively appropriating aspects of their works. Building on writings by Velázquez's early biographers, I argue that emulation provides a historical framework for considering the young artist's innovation and engagement with the pictorial traditions of his time. An examination of the bodegones furthermore elucidates Velázquez's challenge to Caravaggio, whose exemplar the Spaniard transformed by painting scenes of daily life with strong chiaroscuro and witty conceits rooted in literary conventions.

RESUMEN

Este ensayo explora el concepto de la imitación artística en el Siglo de Oro español a través de un análisis de los bodegones de Velázquez. Los historiadores del arte italiano y francés han reconocido desde hace mucho tiempo que la invención artística en el siglo XVII se basaba en gran parte en la emulación, por la cual los artistas competían con los maestros antiguos y modernos a través de la apropiación selectiva de aspectos de sus obras. Utilizando los escritos de los biógrafos tempranos de Velázquez, este ensayo propone a la emulación como marco histórico para considerar la innovación en el joven Velázquez a la vez que su implicación en las tradiciones artísticas de su tiempo. El examen de los bodegones también aclara el reto de Velázquez a Caravaggio, al adoptar y adaptar el estilo del italiano en sus escenas de la vida cotidiana, vertidas en un potente claroscuro y con agudas alusiones a fuentes literarias.

To see Spanish art steadily and to see it as a whole is admittedly difficult... For the art that has been proclaimed by a given generation as the last word, and discarded by the next as obsolescent, has often been tardily granted an asylum and a renewal of life in Spain. Spain appears to-day as the Tower of Babel within which resound the many languages of art, the echoes of culture after culture, alive, moribund and dead; tongues as dissimilar as the Arab, the Gothic, the Italian and the Flemish, co-mingle and contend within the four corners of the square Peninsula¹.

Spanish art history has made great strides since Robert Rattray Tatlock, writing in 1927, described Spanish art as a provincial and indiscriminate amalgam of foreign pictorial tongues. Scholars have long rejected the nationalistic tenor of such characterizations and have challenged stereotypes of Spanish painting as the second-rate product of an artistic backwater. Since the early 1970s, historical investigations have shed particular light on painting from Spain's Golden Age by locating it within its cultural, political, and religious contexts². In recent years, scholars have published groundbreaking monographs on El Greco and Velázquez, and have produced major exhi-

bition catalogues on Ribera, Zurbarán, and Murillo³. These studies are the result of extensive archival research on the lives and careers of Spanish artists, and they elucidate larger themes including painters' struggles for acceptance as practitioners of a liberal art. In light of these achievements, scholars now have an understanding of Spanish patronage, collecting, and artists' social status almost unthinkable a few decades ago.

Despite these advances, historians of Spanish art have yet fully to locate Golden-Age painters on the European stage. In order to do so, scholars must consider Spanish artists' dynamic engagement with pictorial traditions from the Iberian Peninsula and abroad. Historians of Italian and French art have long recognized that seventeenth-century invention was based largely on creative emulation, in which artists competed with masters old and new by selectively imitating and appropriating aspects of their works. Indeed, seventeenth-century painters often called attention to their emulative approach to art. They frequently quoted pictorial sources and adopted elements of other artists' styles while embellishing these models through innovations in composition and handling of paint⁴. A consideration of this practice of selective appropriation provides a historical model for studying Spanish painters, who continually enhanced and transformed artistic examples from Italy, Flanders, and other parts of Europe. Pointing the way toward understanding emulation in Spain, Fernando Marías has recently suggested that Velázquez aimed to encompass and improve upon Titian's art by modifying the Italian master's painterly manner and representation of mythology⁵. Golden-Age theorists argued that Spanish painters fused aspects of foreign styles and subjects with their own inventions in order to rival and even surpass artists from abroad⁶. By emphasizing Spanish artists' creative synthesis, contemporary theorists suggested that Spaniards did not fall under the sway of foreign masters, but instead considered themselves participants in broader European artistic trends.

The *bodegones* (genre scenes) painted by Diego Velázquez in his native Seville present a vital opportunity to explore Spanish approaches to artistic emulation, because these paintings reveal the artist's remarkable innovation as well as his keen attention to the pictorial conventions of his time. In his *bodegones*, the young Velázquez painted scenes of daily life with bold realism and strong *chiaroscuro*, creating paintings unlike any produced before in Seville. Emphasizing the exceptionality of Velázquez's achievement, scholars have sought to liberate these works from the supposed influence exerted upon the youthful painter by Caravaggio and other foreign artists⁷. In the process, however, they have treated Velázquez in isolation from the seventeenth-century artistic milieu in which he worked. Equally important, they

have overlooked the evidence of Sevillian artists' serious attention to contemporary paintings from abroad.

Velázquez's master and father-in-law, Francisco Pacheco, and first biographer, Antonio Palomino, stress the young painter's close engagement with the works of other artists. Pacheco's *Arte de la Pintura* (completed in 1638, published in 1649) and Palomino's *Museo Pictórico* (1715-24) represent the two principal sources on Velázquez's life and oeuvre, and provide crucial insight into the cultural framework of early seventeenth-century Seville⁸. Both writers analyze Velázquez's *bodegones* in terms of emulation. Shedding light on the paintings' critical context and early reception, they argue that the *bodegones* manifest Velázquez's desire to depart from Sevillian pictorial traditions and to compete with the best masters from abroad. While their texts are clearly not literal replications of Velázquez's thoughts and intentions, they offer salient illustrations of the young artist's innovation with regard to local and foreign artistic precedents⁹.

My reading of Pacheco's and Palomino's texts departs from previous scholarship. I argue that Pacheco's discussion of the realism practiced by Velázquez and Caravaggio suggests that the theorist was more open to contemporary artistic developments than historians have generally believed. In this essay, Palomino's treatise also provides a crucial interpretive model for analyzing Velázquez's *bodegones*. Although Palomino never knew Velázquez personally, he was closely associated with many artists who did, and he based his biography largely on an account (now lost) by one of Velázquez's pupils¹⁰. Palomino thus offers invaluable evidence of how Velázquez's near contemporaries perceived his engagement with the works of other artists. By examining Pacheco's and Palomino's texts in concert with a close analysis of the *bodegones*, I offer a historical framework for assessing both Velázquez's challenge to Sevillian conventions and the controversial problem of his engagement with Caravaggio's art. This study of emulation also sheds light on the broader cultural context of Velázquez's *bodegones*, in which the young artist vied with painters as well as poets by representing scenes of daily life with strong *chiaroscuro* and witty conceits rooted in literary invention.

VELÁZQUEZ, BODEGONES, AND ARTISTIC THEORY

A glance at the *Old Woman Cooking* (1618) (Fig. 1), painted the year after Velázquez left Pacheco's studio, demonstrates the novelty of the young artist's *bodegones*¹¹. In the painting, Velázquez depicted two figures and a spare arrangement of still-life objects against a plain, dark background. An old woman in profile appears to the right of the composition, her sunken cheeks and

Fig. 1. *Diego Velázquez, "Old Woman Cooking" (1618, Edinburgh, National Gallery of Scotland).*



weathered skin accentuated by the strong light source emerging from the right-hand side. On the left, a young boy gazes out of the picture plane, seemingly absorbed in thought. He holds a decaying pumpkin, convincingly rendered with tiny, heavily-impasted brushstrokes. The painting's still-life elements exemplify the artist's observation of nature. Velázquez's polished, almost imperceptible brushstrokes skillfully evoke the shiny glaze of the jugs on the wooden table and the bowl on the glowing stovetop. Providing a contrast to these smooth surfaces, long, loose brushstrokes laden with pigment create the illusion of eggs just cracked, and the copper pot in the lower-left foreground shines with uneven strokes of paint.

In execution and treatment of subject, Velázquez's *Old Woman Cooking* stands in marked distinction to *bodegones* painted by other Andalusian artists beginning in the late sixteenth century. Juan Esteban's *Market Stall* (1606) (Fig. 2) is similar to the *Old Woman Cooking* in scale, color scheme, and lowly subject matter, but Esteban has filled his scene with a copious display of still-life objects¹². Whereas Velázquez's austere figures appear against a sparse background, Esteban's motley, rot-toothed characters stand in a stall packed with flayed meat, birds, fruit, vegetables and bread, and their grinning faces give the painting a comic tone. Similarly, the anonymous *Kitchen Scene* (ca. 1604) from the Archbishop's Palace in Seville represents a young woman and a man

surrounded by an abundance of fruits, vegetables, and game, while the painting's background depicts three figures preparing a meal¹³. Unlike the technical virtuosity of the *Old Woman Cooking*, the anonymous artist's modest talents and limited study of nature are betrayed by his stiff brushstrokes and awkward rendering of anatomy, in which the young woman's arm twists uncomfortably at the elbow and wrist.

The difference between Velázquez's convincing rendering of nature and the pedestrian skills of other painters of *bodegones* is considered at length in Pacheco's *Arte de la Pintura*. Drawing upon Pliny's *Natural History*, Pacheco relates contemporary representations of lowly subjects to their antique precedents. He explains that the ancient Piraeicus painted

humble things (but very renowned in that genre), he painted barber's shops, craftsmen's shops, animals, plants, and similar things... he was like those in our time who paint fish stalls, *bodegones*, animals, fruits and landscapes: even if they are excellent painters in that field, with the pleasure and facility they find in that comfortable imitation, they do not aspire to greater things, and thus, republics and kings do not make use of them in more distinguished matters of greater majesty and erudition [*estudios*]¹⁴.



Fig. 2. Juan Esteban, "Market Stall" (1606, Granada, Museo de Bellas Artes) (photo: Institut Amatller d'Art Hispànic).

In this passage, Pacheco links the plebeian subject matter of *bodegones* to the humbleness of artists who create them. Piraeicus's shop scenes earned fame only "in that genre," and painters of *bodegones* do not aspire to the preeminence that results from works combining technical skill and learning. By contrasting *bodegones* with paintings involving greater effort and study, Pacheco suggests that the faithful imitation of mundane objects requires little artistic invention.

Yet Pacheco also articulates the distinction between commonplace *bodegones* and the masterpieces of his son-in-law and former pupil:

Well then? Should *bodegones* not be esteemed? Of course they should, if painted as they are by my son-in-law – who dominates the field and leaves room for no one else – then they deserve great esteem; for with these beginnings and the portraits, which we shall speak of later, he found the true imitation of nature [*la verdadera imitación del natural*], inspiring the minds of many with his powerful example. I ventured with [this example] once in order to please a friend while in Madrid in 1625, and I painted him a little canvas with two figures from life, flowers and fruits and other trifles, which my learned friend Francisco de Rioja now has; and I succeeded enough so that by comparison the other things from my hand appeared painted¹⁵.

Scholars have argued that this passage demonstrates Pacheco's pride regarding his son-in-law's achievement, but it also reveals his effort to grapple with the merit and success of Velázquez's *bodegones*¹⁶. Pacheco contends that *bodegones* painted as Velázquez does are praisewor-

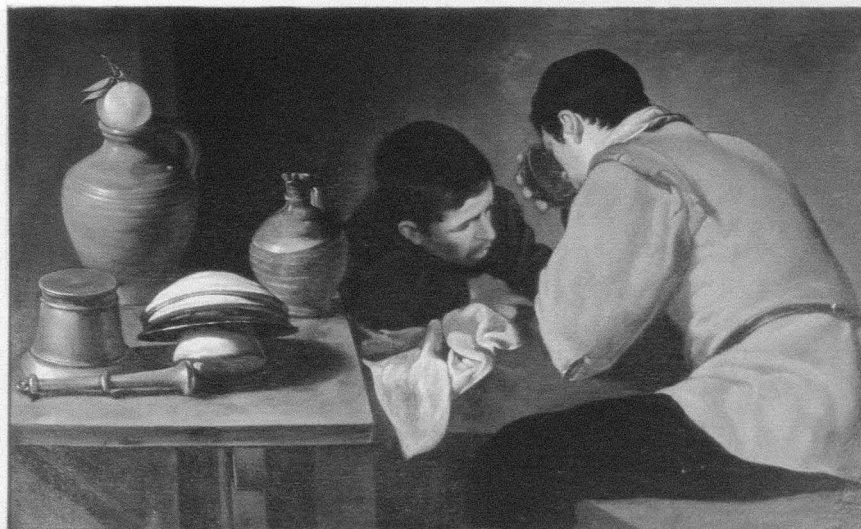
thy in their "true imitation of nature." By "true imitation," Pacheco means that nature is counterfeited so convincingly that such masterly *bodegones* appear real, causing other works to seem merely "painted." The realistic representation of nature achieved in the *bodegones* has motivated others to follow Velázquez's example, inciting even his teacher to try his hand at the genre. In a circular argument, Pacheco also explains that Velázquez's *bodegones* are praiseworthy simply because they are the best of their kind. For Pacheco, preeminence even in a lowly genre merits "great esteem." He thus contends that Velázquez elevates himself as well as the genre's potential by "dominat[ing] the field and leav[ing] room for no one else."

In his *Museo Pictórico*, Antonio Palomino builds on Pacheco's characterization of Velázquez's ability to surpass other artists through the realism of his *bodegones*. He praises the "rare diligence" of Velázquez's observation of nature in the *Two Men at Table* (ca. 1620-21) (Fig. 3), and emphasizes the "liveliness" of "the fire, the flames, and the sparks" on the stove in the *Old Woman Cooking*¹⁷. Significantly, Palomino represents the young Velázquez as a painter solely of *bodegones* and portraits. By excluding the young artist's religious works (even those that combined *bodegones* and sacred themes), Palomino isolates Velázquez from the overwhelmingly sacred traditions of Sevillian painting. Indeed, Palomino explains that Velázquez painted *bodegones* in order to set himself apart from other artists:

Everything our Velázquez did at that time was in this manner, in order to distinguish himself from everyone, and follow a new path. Knowing that Titian, Dürer, Raphael, and others had already pulled ahead of him on a good wind, and that their fame was more alive after they had died, he made use of his novel, fanciful [*caprichosa*] invention, taking to painting rustic things in a bold manner [*a lo valentón*], with strange color and light. Some rebuked him for not painting more serious subjects with softness, and beauty, in which he could emulate Raphael of Urbino, and he gallantly replied, saying: That he would rather be first in that coarseness, than second in delicacy¹⁸.

According to Palomino, the young Velázquez placed his works within the trajectory of sixteenth – and early seventeenth-century art and realized that he could not compete with the great painters of the Renaissance in the masterly execution of history paintings. He therefore chose not to follow in their footsteps and fall short of their examples, and instead sought preeminence in "coarseness": the creation of novel, lowly subjects in a realist style. Palomino's characterization of the young Velázquez's bold rejection of the lyrical sweetness of Raphael is especially significant in that it also signals the

Fig. 3. Diego Velázquez, "Two Men at Table" (ca. 1620-21, London, Wellington Museum) (photo: Victoria & Albert Museum, London / Art Resource, NY).



young artist's repudiation of Pacheco's teachings. In the *Arte de la Pintura*, Pacheco establishes Raphael as his supreme exemplar, "whom I have tried to imitate since my youth (due to some hidden force of nature), moved by his extremely beautiful inventions [*invenciones*]"¹⁹.

In an insightful analysis of Velázquez's works, Palomino argues that the young artist realized the limitations of the models provided by Sevillian painters. Although Velázquez admired Pacheco's learning, he abandoned his master's artistic example, "having known, from the very beginning, that such a tepid manner of painting – although full of erudition, and drawing [*dibujo*] – did not suit him, for it was contrary to his natural pride and love of greatness"²⁰. He therefore sought out new models and chose painters whose works best accorded with his own artistic goals. In particular, recent paintings imported from Italy "greatly inspired Velázquez to attempt no smaller feats with his ingenuity [*ingenio*]"²¹. Palomino explains that Velázquez's convincing re-creation of nature led contemporaries to call him "a second Caravaggio, because he counterfeited nature so felicitously in his works, with such propriety, having [nature] before him for everything, and all the time"²². In keeping with his emphasis on Velázquez's desire for supremacy, Palomino casts this relationship in terms of rivalry, writing:

Velázquez competed with Caravaggio in the boldness of painting [*la valentía del pintar*], and equaled Pacheco in theoretical speculation [*lo especulativo*]. He esteemed the former for his excellence, and for the sharpness of his ingenuity [*la agudeza de su ingenio*]; and knowing Pacheco's erudition, which he considered worthy of his choice, he selected the latter as his teacher²³.

In this passage, Palomino's description of Velázquez's "theoretical speculation" – *lo especulativo* – highlights the young artist's intellectual approach to painting. For Golden-Age writers, the term *especulativo* characterized painters who studied artistic theory and deliberated on subject matter and style throughout the creative process²⁴. By arguing that Velázquez appreciated "the sharpness of [Caravaggio's] ingenuity," Palomino links Velázquez's realism to his *ingenio*: the painter's intellect and the source of artistic invention²⁵. This statement challenges early seventeenth-century Spanish characterizations of Caravaggesque realism as "superficial imitation" of nature that lacked "precepts, doctrine, and study"²⁶. For Palomino, Velázquez thus surpassed Caravaggio by combining realism, boldness, and ingenuity with an erudition equal to Pacheco's.

VELÁZQUEZ'S EMULATION

Despite Palomino's perceptive description of Velázquez's novel style and subject matter, scholars have not taken seriously the author's statement that the young artist "would rather be first in that coarseness, than second in delicacy" because it forms part of a *topos* with a long tradition in the history of Spanish art. Sixteenth – and seventeenth-century Spanish theorists attributed similar declarations to Titian, Bosch, and Juan Fernández de Navarrete, claiming that these artists worked in their distinct styles in order to set themselves apart from their forebears²⁷. Palomino evidently built on these texts, and his assertion finds its direct source in *El Héroe* (1639), by the Jesuit writer, Baltasar Gracián (1601-1658)²⁸. In the manner of Castiglione's *Il libro del cortegiano* (1528) and

other Renaissance treatises on comportment, *El Héroe* fashions an ideal model for achieving preeminence in fields such as politics, literature, and painting. Using the words later adopted by Palomino, Gracián describes the importance of competitive imitation for the hero:

Another gallant painter saw that Titian, Raphael and others had advanced ahead of him. Their fame was more alive after they had died. He [therefore] made use of his invincible invention: he took to painting in a bold manner [*a lo valentón*]. Some rebuked him for not painting in a soft and polished style, in which he could emulate Titian; and he gallantly replied that he would rather be first in that coarseness, than second in delicacy²⁹.

As scholars have argued, this passage may well refer to Velázquez, whose works Gracián knew and admired³⁰. Indeed, Gracián's *El Criticón* (1651-57) hails Velázquez as a modern Timanthes, the ancient Greek painter famed both for his representation of human emotions and for his practice of competing with other artists³¹. Whether the text quoted above alludes directly to Velázquez, what is significant is Palomino's use of this *topos* to characterize the young painter's attitude toward his art. Like Gracián's "gallant painter," Palomino's Velázquez chose to paint in a novel, bold style in order to achieve primacy in his "coarseness," rather than accepting mediocrity in the "delicacy" advocated by Pacheco. Careful readers of Palomino's treatise no doubt recognized his source in Gracián's well-known text, and his implicit comparison of Velázquez and the hero would therefore have reinforced his description of the young artist as a competitive painter.

As a paradigm of sixteenth – and seventeenth-century literature on emulation, Gracián's treatise also provides a historical context for understanding the relationship between the novel style and subject matter of Velázquez's *bodegones* and the traditions of Sevillian painting³². Just as Palomino describes Velázquez's awareness of his inability to compete with the masters of the High Renaissance, Gracián warns his hero that those who are born after great men are often considered mere imitators, suffering from the "presumption of imitation"³³. Nevertheless, Gracián argues that the hero may overcome this handicap by departing from his predecessors and inventing "a new path to excellence"³⁴. By way of illustration, he explains that "Horace yielded epic poetry to Virgil, and Martial the lyric to Horace. Terence opted for comedy, Persius for satire, each hoping to be first in his genre. Bold fancy [*capricho*] never succumbed to facile imitation"³⁵. Refusing to be simple imitators, these ancients sought primacy in their own genres of writing and used novelty to overcome what Harold Bloom has termed the "anxiety of influence" produced by the examples of illustrious forebears³⁶.

Like Gracián's hero, Velázquez forged a new path with his *bodegones*, which represented a bold departure from the history paintings favored by Pacheco and most established artists in Seville. Although Velázquez was not Seville's earliest painter of *bodegones*, he was, as Pacheco suggests, the first to use these lowly subjects as means of finding the "true imitation of nature"³⁷. As both Pacheco and Palomino tell us, the young artist won fame through the novelty of these works and inspired imitators of his own. Significantly, the *bodegones* signal the beginning of Velázquez's lifelong pursuit of novelty in painting. In a recent analysis of *Las Hilanderas* (*The Fable of Arachne*) (ca. 1657-58), Svetlana Alpers has argued that Velázquez's innovative synthesis of genre painting and mythology epitomized Gracián's emphasis on achieving "singularity"³⁸. She suggests that Velázquez thwarted pictorial convention by encompassing the mythological tale within a scene of women spinning yarn – even as he proclaimed his artistic lineage by including Titian's *Rape of Europa* as the tapestry woven by the ill-fated Arachne.

An examination of competitive imitation as characterized by Gracián also elucidates Palomino's description of Velázquez's rivalry with Caravaggio's mastery of realism. After entreating the hero to forge new paths, Gracián argues that he may also achieve greatness by surpassing his predecessors in their own areas of expertise. In this context, Gracián distinguishes between facile *imitación* (simply following the example of others) and praiseworthy *emulación* (competing with a desire to surpass). He admonishes the hero to "think of the first in each category, not so much to imitate them as to emulate them, not to follow them, but rather to surpass them"³⁹. Gracián emphasizes the importance of choosing the proper models to emulate, for "in every occupation there is a first and a worst: miracles of excellence and their antipodes. Only the wise know how to appraise them, having studied every category of the heroic in the catalogue of fame"⁴⁰. These statements reveal the importance of Velázquez's rejection of the "tepid" style of Pacheco in favor of the "boldness" of Caravaggio, as described in Palomino's text⁴¹. Judiciously choosing his models, the ambitious young artist painted with bold realism in order to emulate Caravaggio and thereby rival the Italian in his own area of eminence.

Turning from theory to practice, the discussions of artistic emulation by Gracián and Palomino also elucidate Velázquez's appropriation and rejection of aspects of paintings by Caravaggio and his followers, who were often conflated with the master himself in seventeenth-century Spain. As many scholars have noted, the strong sculptural presence of the illuminated figures against the dark backgrounds in paintings such as the *Old Woman Cooking* (Fig. 1) attests to Velázquez's admiration of Caravaggio's *chiaroscuro*⁴². As in Caravaggio's *Supper at Emmaus* (ca. 1600-1) (Fig. 4), Velázquez's stark lighting

Fig. 4. Michelangelo da Caravaggio, "Supper at Emmaus" (ca. 1600-1, London, National Gallery).



emphasizes the figures' volume and accentuates the elderly woman's sallown skin and the rough texture of her veil and doublet⁴³. Echoing Caravaggio's representation of the smooth, decaying fruits in the foreground, Velázquez has captured the waxy texture of the rotting pumpkin carried by the boy. Yet in contrast to the cheating lowlifes represented in genre scenes such as Caravaggio's *Fortuneteller* (ca. 1594-95) and *Cardsharps* (ca. 1594-95), Velázquez provides few clues to the character of his humble figures⁴⁴. By painting his *bodegón* with strong *chiaroscuro*, Velázquez has followed the example of the Caravaggists, rather than the master himself, who painted genre scenes early in his career, before adopting what would become his characteristic tenebrous manner⁴⁵. In the *Old Woman Cooking*, Velázquez also modified Caravaggio's dramatic deployment of formal elements. His composition is self-contained, whereas the figures and objects in works such as Caravaggio's *Supper at Emmaus* challenge the limits of the picture plane. Velázquez muted Caravaggio's brilliant color scheme and harsh, raking illumination and instead used ochre tones and painted his figures in a strong yet golden light⁴⁶.

Competitive imitation thus provides a historical model for approaching the controversial question of the young Velázquez's relationship with paintings by Caravaggio and his followers. Until recently, most historians agreed that the strong *chiaroscuro* and striking realism of Velázquez's *bodegones* reflected his interest in Caravaggio's art, but generally characterized that interest in terms of the Italian painter's purported influence over the young

Spaniard⁴⁷. Reacting against this paradigm, Jonathan Brown and others have affirmed the originality of Velázquez's painting⁴⁸. Brown has stressed the differences between the two painters' works and has even asserted that Velázquez would have known too little of Caravaggio to have engaged with his art. Yet as emphasized in the recent exhibition catalogue, *De Herrera a Velázquez: El primer naturalismo en Sevilla*, paintings by Caravaggio and copies after them were available in Spain and discussed in Seville, where they were documented by the early 1620s⁴⁹. For example, Spaniards such as the Count of Benavente (who was Spain's Neapolitan viceroy from 1603 until 1610) and the Count of Villamediana (who lived in Naples from 1611 until 1617) brought works by Caravaggio home to Castile⁵⁰. In addition, an unidentified painting by Caravaggio as well as a copy of his *Madonna of Loreto* were recorded in the 1632-36 inventory of Seville's Duke of Alcalá, Velázquez's patron and the owner of his *Two Men at Table* (Fig. 3). Pacheco praised the striking realism of copies of Caravaggio's *Crucifixion of Saint Peter* in Seville, and his statements suggest that even copies served as powerful models for local painters⁵¹.

Although the number of original paintings by Caravaggio in Spain was limited, his many followers played crucial roles in disseminating significant aspects of his style for Velázquez and other artists. Palomino tells us that Velázquez admired works by Jusepe de Ribera, whose paintings were collected by Andalusian patrons including the Dukes of Alcalá and Osuna. Ribera expanded

on Caravaggio's polished style in his *Crucifixion* (1618) for a ducal chapel in Osuna by painting the figures with thick, impasted brushstrokes that stand out from the smooth, black background⁵². In the *Sense of Taste* (ca. 1613-16), apparently also painted for a Spaniard, Ribera applied Caravaggio's *chiaroscuro* and intense study of nature to the representation of a dirty, gluttonous figure drinking wine and eating eels at a rustic table⁵³. Ribera's use of these elements in a genre scene thus established a Spanish model for creating *bodegones* based in part on Caravaggio's style.

Equally important for the young Velázquez, Caravaggio and Caravaggism occupied key places in Spanish discussions of painting. An examination of early seventeenth-century Spanish treatises indicates that writers were keenly interested in Caravaggio and surprisingly well-informed about his art⁵⁴. For instance, the *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), by Cristóbal Suárez de Figueroa, contains one of the earliest mentions of Caravaggio in print⁵⁵. Vicente Carducho's *Diálogos de la Pintura* (1633) includes the first extensive, explicit invective published against the artist and his followers, and contains the first printed condemnation of his alleged role as the destroyer of painting⁵⁶. Carducho evidently considered Caravaggism a major presence in Spain; in his text, he laments that "the greatest abundance of painters" are "gluttonously following" Caravaggio's manner, and he bemoans the "large number of people of all kinds" who guilelessly believe that Caravaggio's works exemplify "good painting"⁵⁷. Pacheco discusses Caravaggio in a more sympathetic vein in the *Arte de la Pintura* and singles him out for praise in a consideration of "painters in Italy who are nobles or gentlemen of the habit"⁵⁸. Although the list includes accomplished artists such as Il Passignano, Giovanni Baglione, and the Cavaliere d'Arpino, Pacheco describes only Caravaggio's art and distinguishes him as a "bold imitator of nature [*valiente imitador del natural*]"⁵⁹. These comments are especially important for considering the role of discourse in generating an awareness of Caravaggio and Caravaggism in Pacheco's Sevillian circle, in which knowledge of foreign painting was continually fostered by discussions and writings on art⁶⁰. Regardless of the number of authentic paintings by Caravaggio in Spain, his central role in Spanish artistic discourse indicates that Velázquez would have been well aware of his reputation as a preeminent realist painter.

LIGHT, SHADE, AND PAINTING FROM LIFE

In the *Arte de la Pintura*, Pacheco links Caravaggesque *chiaroscuro*, the convincing representation of nature, and the lowly subject matter of *bodegones*. Pacheco particularly acclaims Caravaggio's *chiaroscuro*

for creating "relief": the illusion of three-dimensionality⁶¹. Establishing the critical context of Velázquez's dark *bodegones*, Pacheco argues that the illusion of relief is most powerful when an illuminated figure appears against a "black ground"⁶². For Pacheco, relief is a function of color and is the most important of its three elements (the others are "beauty" and "softness") because the play of light and shade makes paintings "seem round like sculpture and like nature"⁶³. Although Pacheco argues that "beauty" and "softness" are crucial to "the most serious and honorable part of painting, which consists of ... sacred images and divine histories," he contends that painters of *bodegones* need only relief because their principal aim is to represent nature convincingly⁶⁴. These comments suggest that the other tones and strong *chiaroscuro* in Velázquez's *Kitchen Servant* (ca. 1617-23) and other *bodegones* were deemed appropriate only for humble subjects⁶⁵. Significantly, Velázquez tested these guidelines of decorum in two *bodegones* that include religious scenes in the backgrounds: the *Supper at Emmaus* (ca. 1617-18) (a variant of the *Kitchen Servant*) and *Christ in the House of Martha and Mary* (1618). In these works, he rendered the biblical episodes with bright hues and painted the foreground kitchen scenes with dark tones and bold *chiaroscuro*⁶⁶.

Pacheco explicitly links Velázquez and Caravaggio by arguing that the former adopted the latter's revolutionary practice of painting from life. In so doing, Pacheco suggests that Velázquez's emulation of Caravaggio included not only employing powerful contrasts of light and dark but also embracing the Italian master's working method. Building on the writings of Carel van Mander and others, Pacheco explains that painting from life is central to representing nature realistically⁶⁷:

But I keep to nature for everything; and if I could have it before me always and at all times – not only for heads, nudes, hands and feet, but also for drapery and silks and all the rest – that would be best. Michelangelo Caravaggio worked in this way; in the *Crucifixion* of St. Peter (being copies), one sees with how much felicitousness. Jusepe de Ribera works in this way, for among all the great paintings the Duke of Alcalá has, [Ribera's] figures and heads seem alive, and all the rest, painted – even if next to [a work by] Guido Bolognese [Reni]. And my son-in-law follows this path, [and] one also sees the difference between him and the rest, because he always has nature before him⁶⁸.

In this passage, Pacheco explains that Caravaggio worked directly from nature in representing both still-life elements and figures. He argues that Ribera has embraced this method and achieved a realism so convincing that

compared to his works, which “seem alive,” even masterpieces by Guido Reni appear “painted.” Pacheco also contends that this novel process of painting from life is the foundation of Velázquez’s distinctive realism: the “true imitation of nature” of his *bodegones*. By this account, Velázquez needed to master Caravaggio’s method in order to contend with the Italian painter’s expertise in re-creating nature.

The objects and figures that recur throughout Velázquez’s early paintings indicate that he did work from life, and his adoption of Caravaggio’s practice not only underlies his realism but also explains some of the awkward passages in his *bodegones*. For example, Velázquez included the same glazed jug, mortar and pestle, and elderly model in the *Old Woman Cooking* and *Christ in the House of Martha and Mary*, both dated 1618⁶⁹. The *Old Woman Cooking* reveals the conflicting viewpoints and shadow projections characteristic of Velázquez’s youthful works. Although Velázquez depicted the painting’s figures, metal utensils, and blue jug at eye level, he observed the white bowl and brass mortar from above and cast their shadows in different directions. These problems of perspective, light, and shade suggest that Velázquez avoided creating detailed compositional drawings and instead studied and painted the objects individually⁷⁰.

The very inconsistencies of the *bodegones* also gauge Velázquez’s progress in studying nature and support Palomino’s suggestion that the young artist’s realism was linked to his theoretical interests and pursuit of preeminence in art. In *Two Men at Table* (ca. 1620–21) (Fig. 3), Velázquez cast the black shadows consistently to the left, representing their contours as sharp when close to the objects casting them, and then blurring them at a distance – a phenomenon treated at length by Leonardo and later writers on light and shade⁷¹. He expanded on these changes in the *Waterseller of Seville* (1623) (Fig. 5) by representing the shadows on the table not as black, but as darker shades of the table’s brown wood, and by using subtle gradations of shadow to suggest the ceramic pots’ three-dimensional forms⁷². Like other artists of his day, Velázquez probably integrated this continual study of nature with his readings on the properties of shadows, which were considered difficult to render solely from observation because of their continually changing behavior⁷³. Palomino tells us that the young artist assiduously studied treatises by theorists including Giovanni Battista Armenini, who recommended blurring shadows’ edges for naturalistic effect, and Daniele Barbaro, who built on Dürer’s method of accurate shadow projection in painting⁷⁴. Barbaro’s *La pratica della prospettiva* (1568) is listed in Velázquez’s death inventory, along with treatises such as François de Aguilon’s *Opticorum libri sex* (1613), in which prints designed by Rubens illustrate the analysis of

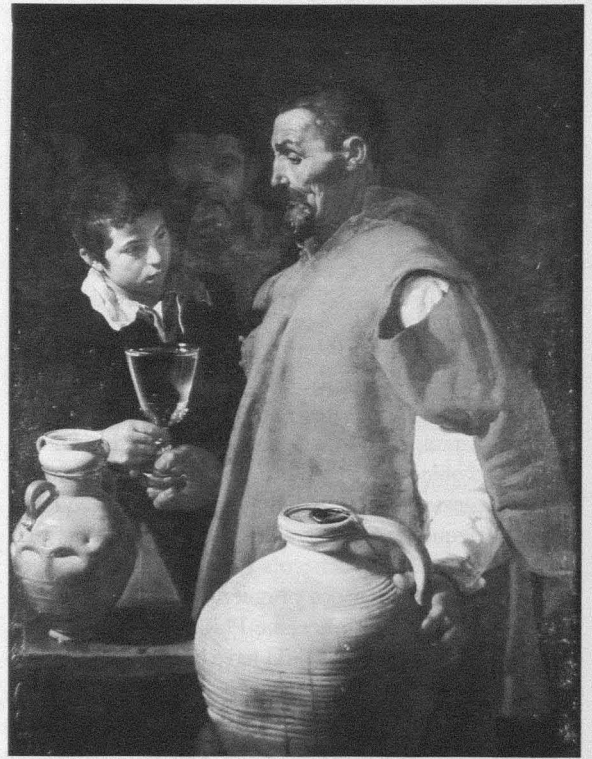


Fig. 5. Diego Velázquez, “Waterseller of Seville” (1623, London, Wellington Museum).

light and shade⁷⁵. As Palomino argues, this combination of theory and practice was central to Velázquez’s training, and Pacheco himself recommends representing light and shade by consulting the works of “great mathematicians and experts in optics” while examining nature directly, “applying the laws and precepts of optics to the observation of nature”⁷⁶.

THE WATERSeller OF SEVILLE: RE-INVENTING THE BODEGÓN

This union of theory and practice is beautifully illustrated in Velázquez’s final *bodegón*, the *Waterseller of Seville* (1623) (Fig. 5), in which the artist elevated the genre to a level of invention that challenged Pacheco’s artistic precepts. In the *Waterseller*’s foreground appears an enormous earthenware water jug. On a rustic wooden table on the right side of the composition sits another, smaller clay pitcher. Behind the still-life elements stand three men of different ages. The oldest, dressed in a torn ocher cloak, rests one hand on the large jug and with the other proffers an exquisite glass to the boy at his side. A

young man appears behind them, taking a drink and gazing out at the viewer. Velázquez has represented the old man's illuminated face in profile; the boy appears in a three-quarter pose, his face partially obscured in shadow; and the young man is shown frontally, his figure nearly lost in darkness⁷⁷. The artist has rendered the composition's details with stunning virtuosity. The deep wrinkles on the elderly man's face are wrought with linear precision, while the uneven striations of the large jug create the illusion of an imperfect manufacture, and tiny drops of water spill out onto the jug's surface, producing white highlights. In this work, Velázquez has resolved the awkward spatial relationships and lack of compositional unity evident in earlier *bodegones* such as the *Old Woman Cooking*, establishing a harmonious relationship among figures and objects.

As suggested by the painting's provenance and imagery, Velázquez surely gave the *Waterseller* to his first protector in Madrid: Pacheco's friend, the native Sevillian cleric, Juan de Fonseca y Figueroa (1585-1627). Fonseca had left Seville to become Philip IV's *sumiller de cortina*, and the painting would have been an appropriate gift because he played a crucial role in Velázquez's early success at court⁷⁸. Pacheco tells us that Fonseca was a great "lover of [Velázquez's] painting," and he emphasizes the cleric's hospitality during the young artist's brief trip to Madrid in 1622⁷⁹. When the position of painter to the king was vacated the following year, it was Fonseca whom the king's chief minister commanded to summon the artist back to court⁸⁰. Upon returning to Madrid, Velázquez lived in Fonseca's home and painted the cleric's portrait (now lost), which was brought to the royal palace as an example of the young artist's talent. According to Pacheco, palace officials so admired the portrait that Velázquez was asked to paint the king himself. Evidence suggests that Velázquez and Fonseca maintained a close relationship until the latter's death in 1627, and the *Waterseller* is first recorded by the artist himself in the posthumous inventory he compiled of the cleric's art collection. In the inventory, Velázquez made clear his high estimation of the work and assigned it a greater monetary value than any other in the collection, proudly writing, "A painting of a waterseller, by the hand of Diego Velázquez, four hundred *reales*"⁸¹.

The *Waterseller*'s balanced, solemn composition together with the artist's own valuation of the work suggest that Velázquez considered his invention to surpass the commonplace *bodegones* discussed by Pacheco. Scholars have therefore long searched for the image's possible hidden significance. Basing their interpretations on Velázquez's careful differentiation of the figures' ages, both Leo Steinberg and Julián Gállego have suggested that the *Waterseller* represents an allegory of the three ages of man⁸². Although Velázquez's painting lacks the

skull, compasses, and other attributes of the theme, it is possible that Fonseca – a cleric – interpreted the three figures' varying ages in relation to the passage of time and the brevity of life. In Fonseca's inventory, the *Waterseller* is listed alongside landscape paintings, portraits, and religious images. This juxtaposition suggests that, whether or not Fonseca considered Velázquez's *bodegón* in religious terms, he saw little conflict between sacred subjects and the "lowly" representation of nature in ostensibly secular paintings.

In addition, a key to the *Waterseller*'s invention lies in its wit. As Manuel Pérez Lozano has argued, the artist used the *Waterseller*'s still-life elements to make ingenious references to his protector's name⁸³. Velázquez alluded to the surname Fonseca ("dry fountain") through the water glass given to the boy, the mug drunk by the young man, and the waterseller's attribute of the earthenware jug. The elegant glass given by the waterseller is out of place in a humble genre scene, and its exquisiteness seems to thematize Velázquez's gesture of giving the prized painting to Fonseca. The fig inside the glass is both a naturalistic illustration of the contemporary custom of flavoring water and a punning reference to the cleric's maternal surname: Figueroa⁸⁴. Velázquez's invention is particularly apt because the fig (*higo* in Spanish and *figus* in Latin) features prominently in the Figueroas's history and heraldry. The Figueroas claimed to have gained their coat of arms after winning a victory against the Moors near a fig tree, and the family's arms therefore consisted of five fig leaves against a gold shield⁸⁵.

With these visual puns on the name Fonseca y Figueroa, Velázquez brought his painting into competition with the art of poetry and made his *bodegón* the pictorial equivalent of witty word plays that were central to poetic invention in the Sevillian circle to which he and Fonseca belonged⁸⁶. For instance, in the whimsical epithalamium written in honor of Velázquez's marriage to Pacheco's daughter, the Sevillian poet Baltasar de Cepeda used puns to allude to the participants in the lively "contest of wits" (*curso de ingenios*) held at the wedding reception⁸⁷. Cepeda plays on the resemblance between the name of the poet, Francisco de Rioja (a friend of Fonseca's and Pacheco's), and *río*, the Spanish noun for river. He relates Rioja's rivers of ingenuity to the floods of poetic inspiration produced by the ancient Hippocrene fountain:

Rioja, perennial source, produced rivers springing forth from him: a greater torrent than that given to the world by the hoof of Pegasus...

*Rioja, fuente perene,
dió Ríos de sí manando
mayor raudal que el que dió
al mundo el pie de Pegaso....* ⁸⁸

Cepeda similarly plays on the name of Rioja's friend, the cleric, Doctor Sebastián de Acosta. He compares the erudite Acosta to a boat traveling from coast to coast in a sea of knowledge:

There was seen a doctor in name, who went from coast to coast plying without danger, engulfed in a sea of knowledge; and he triumphed from the storm...

*Vióse en el nombre un Dotor
ir Costa a Costa surcando
i en el hecho sin peligro
en mar de Ciencia engolfado,
i triunfó de la tormenta...*⁸⁹

In the *Waterseller*, Velázquez's puns on the name Fonseca y Figueroa offer visual counterparts to these word plays. By alluding to his protector's name through the still-life elements in a lowly genre scene, Velázquez captured the jocular spirit of these poetic conventions as used in works like Cepeda's. Yet whereas Cepeda's art permits only linguistic allusions to the guests' names, Velázquez's references make use of both verbal and visual elements. His depiction of the jugs, glass, and fig encourages the viewer to recall the name Fonseca y Figueroa, while his representation of these still-life elements also brings his punning allusions vividly before the spectator's eyes. Both an accomplished poet and an amateur painter, Fonseca would have delighted in Velázquez's pictorial interpretation of witty poetic conceits and his implicit challenge to the art of poetry⁹⁰.

Even as the *Waterseller* reflects Velázquez's engagement with the poetry produced by Pacheco's Sevillian circle, the young artist's emphasis on the still-life elements declares his independence from his master's teachings. Although Pacheco praises the imitation of nature associated with *bodegones*, he also admonishes artists to remember the importance of representing human figures, who should be given "the same emphasis [*valentía*] as the other things"⁹¹. He thus cites the Plinian *topos* of Zeuxis's painting of a boy carrying a bunch of grapes, which were rendered so convincingly that birds came to peck at the painted fruit. In telling the tale, Pacheco emphasizes Zeuxis's lament: "I have painted the grapes better than I have painted the boy, because if he were perfect, the birds would be afraid to approach the grapes"⁹². Pacheco explains that this *topos* exemplifies the danger of emphasizing "the less important things" at the expense of "the main elements" in secular or religious scenes⁹³. He then provides a contemporary example of this problem. In 1595, his friend Pablo de Céspedes painted a *Last Supper* for the cathedral of Cordoba (Fig. 6), and the spectators marveled at his exemplary rendering of a vase, ignoring the



Fig. 6. Pablo de Céspedes, "Last Supper" (1595, Cordoba, Cathedral) (photo: Institut Amatller d'Art Hispànic).

rest of the image. Infuriated, Céspedes threatened to have the painted vase removed, exclaiming, "Is it possible that no one notices so many heads and hands, in which I have placed all my study and care, and that everyone is drawn to this impertinence?"⁹⁴

In the *Waterseller*, Velázquez has placed his enormous clay jug in the central foreground of the painting. The light strikes the side of the jug, making it brighter than any other element in the image and vaunting the artist's technique. As Zahira Véliz has argued, Velázquez's emphasis on the jug represents an explicit renunciation of the precepts upheld by Pacheco and Céspedes⁹⁵. Véliz's comment merits elaboration because it sheds light on the aptness of Velázquez's invention for Fonseca. As the author of a treatise on ancient painting, *De veteri Pictura* (now lost), Fonseca would have been well acquainted with the *topos* of Zeuxis's dismay at painting the grapes more skillfully than the figure, and he may have heard the contemporary parallel told by his friend Pacheco⁹⁶. Equally important, Fonseca's art collection consisted largely of still lifes and landscapes, indicating his taste for scenes that privileged "the less important things" over figures⁹⁷. He would therefore have appreciated Velázquez's ingenious renunciation of Pacheco's notion of the importance of relegating still-life elements to lesser roles in painting.

The *Waterseller*'s witty imagery thus sheds light on the young Velázquez's emulation. In the painting, Velázquez's explicit rejection of Pacheco's precepts exemplifies his departure from the traditions of Sevillian art. Velázquez further emphasized the novelty of his work by challenging the elevated status of history painting and offering an interpretation of playful poetic conventions within the context of a *bodegón* – a genre judged by his contemporaries to require little capacity for invention. By

joining these clever conceits with humble subject matter, Velázquez highlighted his ingenuity and demonstrated his ability to take Spanish *bodegones* to a new level of sophistication. Just as Gracián's "gallant painter" distinguished himself through his "invincible invention" and "bold manner," Velázquez established his own singularity by combining witty imagery with striking realism and a keen observation of nature⁹⁸.

CONCLUSION

With their distinctive subject matter and Caravaggesque realism, Velázquez's *bodegones* thus provide a touchstone for considering invention and imitation in seventeenth-century Spanish art. As Palomino argued, Velázquez did not simply adopt Caravaggio's "boldness," but rather used the Italian artist's *chiaroscuro* and practice of painting from life as means of enhancing the illusion of reality in his innovative representations of lowly themes. Palomino also maintained that Velázquez's talent for synthesizing and transforming lessons learned from other artists, together with his remarkable naturalism, constituted the foundation of his extraordinary achievements throughout his career. According to Palomino, Velázquez brought these lessons learned in Seville to the court in

Madrid, where he vied with the Spanish monarchs' preferred painter: Titian⁹⁹. In late works including the *Rokeby Venus* (ca. 1648) and *Las Hilanderas* (ca. 1657-58), Velázquez emulated well-known compositions by Titian while forging a magnificent painterly style that surpassed the Venetian's¹⁰⁰.

Palomino further contended that Spanish artists' fusion of local and foreign exemplars was vital to the development of seventeenth-century painting in Spain. He explained that the illustrious Golden-Age painters – including Velázquez as well as Zurbarán, Murillo, Juan de Carreño y Miranda, and others – ingeniously combined their sources in artists such as Caravaggio, Titian, and van Dyck with Spanish pictorial traditions and the careful observation of nature, thereby cultivating the Spanish taste for vivid color and convincing naturalism¹⁰¹. Belying Tatlock's vision of Spanish art as an eclectic mixture of "every form of culture," Palomino understood that Spanish painters did not passively assimilate each foreign development presented to them, but rather learned from and rivaled artists whose works reflected their own pictorial concerns¹⁰². For Palomino and other artists and theorists of his day, Velázquez's brilliance lay in his original inventions, which combined his ingenious conceptions and dazzling technique with his close study of the works of both art and nature.

NOTAS

* Research for this essay was made possible by grants from the Fulbright Commission and the Metropolitan Museum of Art. Parts of this essay were presented in the Art History Lecture Series at the Meadows Museum in Dallas (2004), at the Sixteenth Century Society and Conference Annual Meeting in Toronto (2004), and at the Renaissance Society of America Conference in San Francisco (2006). I am grateful to the participants of these conferences and to my colleagues in the Early Modern Studies Group at the University of Wisconsin-Milwaukee for their feedback. I especially thank Christina Maranci for offering insightful critiques of various drafts of this article. I am also grateful to the faculty at Johns Hopkins University – in particular Charles Dempsey, Richard L. Kagan, and Elizabeth Cropper – for their advice as I first developed this material in a dissertation chapter. Laura Bass and Ari Zighelboim kindly assisted with translating the abstract. Unless otherwise noted, all translations from Spanish are my own. In citing Spanish sources, I have remained faithful to the spelling and punctuation used in the sources named.

¹ R. R. TATLOCK, intro. to *Spanish Art: An Introductory Review of Architecture, Painting, Sculpture, Textiles, Ceramics, Woodwork, Metalwork*, by idem et al., Burlington Magazine Monograph, vol. 2, B. T. Batsford, London, 1927, 1.

² Seminal works that helped to forge this reassessment include: Julián GÁLLEGO, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, Klincksieck, Paris, 1968; Jonathan BROWN, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton Essays on the Arts, vol. 6, Princeton University Press, Princeton, 1978; Vicente LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Diputación Provincial, Seville, 1979.

³ See especially: Fernando MARIAS and Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Ensayos arte Cátedra, Cátedra, Madrid, 1981; Fernando MARIAS, *El Greco: Biografía de un pintor extravagante*, Nerea, Madrid, 1997; Jonathan BROWN, *Velázquez: Painter and Courtier*, Yale University Press, New Haven and London, 1986; Fernando MARIAS, *Velázquez: Pintor y criado del rey*, Nerea, Madrid, 1999; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ and Nicola SPINOSA, eds., *Ribera, 1591-1652*, exh. cat., Museo del Prado, Madrid, 1992; Jeannine BATTLE, ed., *Zurbarán*, exh. cat., Metropolitan Museum of Art, New York, 1987; Enrique VALDIVIESO, ed., *Zurbarán: IV centenario*, exh. cat., Museo de Bellas Artes, Seville, 1998; Xanthe BROOKE and Peter CHERRY, *Murillo: Scenes of Childhood*, exh. cat., Dulwich Picture Gallery, London, 2001; Suzanne L. STRATTON-PRUITT, ed., *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): Paintings from American Collections*, exh. cat., Kimbell Art Museum, Fort Worth, 2002.

⁴ See especially Elizabeth CROPPER and Charles DEMPSEY, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton University Press, Princeton, 1996, 11-12; Maria H. LOH, "New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory," *Art Bulletin*, LXXXVI/3, 2004, 477-504; Elizabeth CROPPER, *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, Yale University Press, New Haven and London, 2005, esp. 99-155, 193-207. For broader discussions of emulation in Western art, see Thomas E. CROW,

- Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven and London, 1995; Marc GOTTLIEB, *The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and French Salon Painting*, Princeton University Press, Princeton, 1996.
- ⁵ Fernando MARIAS, "Tiziano y Velázquez, tópicos literarios y milagros del arte," in Tiziano, ed. Miguel Falomir, exh. cat., Museo del Prado, Madrid, 2003, 111-32. See also Svetlana ALPERS, "Singularity at Court" and "The Painter's Museum," chaps. 6-7 in *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, Yale University Press, New Haven and London, 2005, 133-218.
- ⁶ See the section entitled "Velázquez's Emulation" below.
- ⁷ See BROWN, 1986, 12-15; Steven N. ORSO, *Velázquez, "Los borrachos," and Painting at the Court of Philip IV*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 28.
- ⁸ Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990 (see also the 2d ed., Cátedra, 2001); Antonio PALOMINO, *Museo Pictórico y escala óptica* (1715-24), with a prologue by Juan A. Ceán y Bermúdez, 3 vols., Aguilar, Madrid, 1988. The third volume of Palomino's *Museo Pictórico* – the artists' biographies – has been published separately in Antonio PALOMINO, *Vidas* (1724), ed. Nina Ayala Mallory, Alianza, Madrid, 1986.
- ⁹ The interpretation of Spanish Golden-Age theory is still in its infancy, as discussed in Karin HELWIG, intro. to *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1996, 15-20; Fernando MARIAS, "Los saberes de Velázquez: El lenguaje artístico del pintor y el problema de la 'Memorial de las pinturas del Escorial,'" in *Symposium Internacional Velázquez: Actas*, ed. Alfredo J. Morales, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Seville, 2004, 167-77.
- ¹⁰ In PALOMINO, 1986, 20, the author explains that he made significant use of a manuscript by Velázquez's pupil, Juan de Alfaro. See also HELWIG, 97.
- ¹¹ This article focuses on *bodegones* that are unanimously considered originals by Velázquez. The attribution to Velázquez of the problematic *Three Musicians* (Berlin, Gemäldegalerie) and *Three Men at Table* (St. Petersburg, Hermitage) has recently been discussed in Tanya J. TIFFANY, *Interpreting Velázquez: Artistic Innovation and Painted Devotion in Seventeenth-Century Seville*, Ph.D. diss., Johns Hopkins University, Baltimore, 2003, 235-43. On the attribution of the *Kitchen Servant* (ca. 1617-23, Chicago, Art Institute) to Velázquez, see Brown, 1986, 21. The study of the *Old Woman Cooking* in Bodo VISCHER, "'Cibus et potus' – Velázquez' 'Alte Köchin,'" *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXIX/3, 2006, 305-341, appeared after this article was submitted for publication.
- ¹² Esteban's *Market Stall* measures 129 x 167.5cm, and Velázquez's *Old Woman Cooking* measures 100.5 x 119.5cm. On Esteban's *Market Stall*, see Peter CHERRY, *Arte y naturaleza: El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, trans. Ivars Barzdevics, Doce Calles, Madrid, 1999, 35, 110-11.
- ¹³ The relevance of the *Kitchen Scene* to Velázquez's *bodegones* has recently been considered by Benito NAVARRETE PRIETO and Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "De Herrera a Velázquez: El primer naturalismo en Sevilla," in *De Herrera a Velázquez: El primer naturalismo en Sevilla*, ed. Alfonso E. Pérez Sánchez and Benito Navarrete Prieto, exh. cat., Hospital de los Venerables, Seville, and Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2005, 38. Pérez Sánchez's catalogue entry (in *ibid.*, 166-67), discusses the *Kitchen Scene* and includes a photograph of the painting after its recent restoration, during which the figure of the man was revealed.
- ¹⁴ PACHECO, 1990, 407: "cosas humildes (pero en aquel género de mucha fama), pintaba barberías, tiendas de oficiales, animales, yerbas y cosas semejantes ... que era como los que en este tiempo pintan pescaderías, bodegones, animales, frutas y países: que aunque sean grandes pintores en aquella parte, no aspiran a cosas mayores, con el gusto y facilidad que hallan en aquella acomodada imitación y así, las repúblicas y reyes no se valen dellos en las cosas más honrosas y de mayor majestad y estudios."
- ¹⁵ PACHECO, 1990, 519: "¿Pues qué? Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta alzándose con esta parte sin dexas lugar a otro, y merecen estimación grandísima; pues con estos principios y los retratos, de que hablaremos luego, halló la verdadera imitación del natural alentando los ánimos de muchos con su poderoso ejemplo; con el cual me aventuré una vez, a agradar a un amigo estando en Madrid, año 1625, y le pinté un leñecillo con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes, que hoy tiene mi docto amigo Francisco de Rioja; y conseguí lo que bastó para que las demás cosas de mi mano pareciesen delante dél pintadas." Pacheco's *bodegón* has not been identified by scholars.
- ¹⁶ Discussions of this statement as evidence of Pacheco's loyalty to Velázquez include Lauriane FALLAY D'ESTE, intro. to *L'art de la peinture*, by Francisco Pacheco, Klincksieck, Paris, 1986, 38; José María QUESADA VALERA, "La pintura de género en los tratados españoles del Siglo de Oro," *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVII, 1992, 72.
- ¹⁷ PALOMINO, 1986, 156, describes the *Two Men at Table*: "Otra pintura hizo de dos pobres comiendo en una humilde mesilla, en que hay diferentes vasos de barro, naranjas, pan, y otras cosas, todo observado con diligencia extraña." In *ibid.*, he describes the *Old Woman Cooking*, in which "se ve la lumbre, las llamas, y centellas vivamente..."
- ¹⁸ PALOMINO, 1986, 156: "A este tono era todas las cosas que hacía en aquel tiempo nuestro Velázquez, por diferenciarse de todos, y seguir nuevo rumbo; conociendo, que le habían cogido el barlovento Ticiano, Alberto, Rafael, y otros, y que estaba más viva la fama, cuando muertos ellos: valiéndose de su caprichosa inventiva, dando en pintar cosas rústicas a lo valentón, con luces y colores extraños. Objetáronle algunos el no pintar con suavidad, y hermosura asuntos de más seriedad, en que podía emular a Rafael de Urbino, y satisfizo galantemente, diciendo: *Que más quería ser primero en aquella grosería, que segundo en la delicadeza*." In translating this passage, I have consulted Antonio PALOMINO, *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, trans. Nina Ayala Mallory, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, 141. On the term *capricho* in Spanish artistic discourse, see Fernando MARIAS, "El género de *Las meninas*: Los servicios de la familia," in *Otras meninas*, ed. idem, Siruela, Madrid, 1995, 247-78, esp. 253-54.
- ¹⁹ PACHECO, 1990, 349: "A quien (por oculta fuerza de naturaleza) desde mis tiernos años he procurado siempre imitar movido de las bellísimas invenciones suyas."
- ²⁰ PALOMINO, 1986, 157: "habiendo conocido, muy desde el principio, no convenirle modo de pintar tan tibio, aunque lleno de erudición, y dibujo, por ser contrario a su natural altivo, y aficionado a grandeza."
- ²¹ PALOMINO, 1986, 156-57: "Traían de Italia a Sevilla algunas pinturas, las cuales daban gran aliento a Velázquez a intentar no menores empresas con su ingenio." In *ibid.*, 157, Palomino also emphasizes the breadth of Velázquez's artistic engagement by stating that he admired works imported from Italy by artists including Il Pomarancio, Giovanni Baglione, Giovanni Lanfranco, Josepe de Ribera, and Guido Reni.
- ²² PALOMINO, 1986, 157: "Diéronle el nombre de segundo Caravaggio, por contrahacer en sus obras al natural felizmente, y con tanta propiedad, teniéndole delante para todo, y en todo tiempo."
- ²³ PALOMINO, 1986, 156: "Compitó Velázquez con Caravaggio en la valentía del pintar; y fue igual con Pacheco en lo especulativo. A aquél estimó por lo exquisito, y por la agudeza de su ingenio; y a éste eligió por maestro, por el conocimiento de sus estudios, que le constituían digno de su elección."

- ²⁴ This notion of *lo especulativo* is encompassed in the admonishment to "dibujar, especular, y mas dibujar," repeated throughout the text in Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modos, y diferencias* (1633), ed. Francisco Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1979, 25 and passim. The term *especulativo* is discussed in MARÍAS and BUSTAMANTE, 1981, esp. 165.
- ²⁵ *Ingenio* is discussed in these terms in PACHECO, 1990, 281.
- ²⁶ CARDUCHO, 271. Carducho describes Caravaggio's "afectada y exterior imitacion" and claims that the artist worked "sin preceptos, sin doctrina, sin estudio."
- ²⁷ On this *topos*, see Ángel VEGUE Y GOLDONI, "Un lugar común en la Historia del Arte Español: El cambio de estilo en Ticiano, Navarrete, el Greco y Velázquez," *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X, 1928, 57-59. I thank Charles Dempsey for pointing out that José de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1600-1605), ed. Ángel Weruaga Prieto, 2 vols., Junta de Castilla y León, Valladolid, 2000, 677, applies this *topos* to Bosch. Gridley McKIM-SMITH, review of Velázquez, by Enriqueta Harris, *Art Bulletin*, LXVI/4, 1984, 699, states that Palomino's "seeming quotation is a reworking of a conventional story," and therefore praises Harris for ignoring it. Emily UMBERGER, "Velázquez and Naturalism I: Interpreting *Los borrachos*," *Res*, XXIV, 1993, 25 and note 18, however, has used Palomino's assertion as evidence of Velázquez's engagement with Caravaggio.
- ²⁸ Although *El Héroe* was published in 1637, the first surviving edition dates to 1639. A critical edition and discussion of the text are provided in Baltasar GRACIÁN, *El Héroe* (1639), in *Obras completas*, ed. Miguel Batllori and Ceferino Peralta, 2 vols., Biblioteca de autores españoles, Atlas, Madrid, 1969, vol. I, 235-70. I discuss Gracián's text as well as issues of artistic imitation and emulation at greater length in TIFFANY, 2003, 53-112. ALPERS, esp. 155-61, has recently used this passage from *El Héroe* along with other works by Gracián in characterizing the mature Velázquez as an emulative artist. The works of Velázquez and Gracián have also been compared in Thomas S. ACKER, *The Baroque Vortex: Velázquez, Calderón, and Gracián under Philip IV*, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, Peter Lang, New York, 2000.
- ²⁹ GRACIÁN, 1969, vol. I, 254: "Vio el otro galante pintor que le habían cogido la delantera el Ticiano, Rafael y otros. Estaba más viva la fama cuando muertos ellos. Valióse de su invencible inventiva: dio en pintar a lo valentón. Objetáronle algunos el no pintar a lo suave y pulido, en que podía emular al Ticiano; y satisfizo galantemente que quería más ser primero en aquella grosería, que segundo en la delicadeza." My translations of Gracián's text are based in part on Christopher MAURER, trans. and ed., *The Hero, in A Pocket Mirror for Heroes*, by Baltasar Gracián, Doubleday, New York, 1995, 1-55. In addition to Gracián's text, Palomino's description of Velázquez's rejection of Raphael probably depends on Marco BOSCHINI, *La carta del navegante pitoresco* (1660), ed. Anna Pallucchini, Civiltà veneziana, Fonti e testi, Istituto per la collaborazione culturale, Venice and Rome, 1966, 79. Boschini tells us that when Velázquez was asked his opinion of Raphael, the Spaniard replied: "no le piase niente." On Boschini's discussion of Velázquez, see Philip SOHM, *Pittoresco: Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, esp. 163-65. Regarding the problem of succeeding great men and being "born too late," see Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence*, 2d ed., Oxford University Press, New York and Oxford, 1997, esp. 99.
- ³⁰ See A. MOREL-FATIO, "Cours du Collège de France, 1909-1910, sur les moralistes espagnols du XVII^e siècle et en particulier sur Baltasar Gracián," *Bulletin Hispanique*, XII, 1910, 204. Although the older Velázquez emulated Titian, Gracián's "galante pintor" may refer to the young Velázquez and his Caravaggesque realism. It is also possible that Gracián's "galante pintor" is Caravaggio himself. Gracián's principal patron, Vincencio Juan de Lastanosa, owned works attributed to Caravaggio. See GRACIÁN, 1969, vol. I, 101. On Velázquez's competitive relationship with Titian, see Jan Baptist BEDAUX, "Velázquez's Fable of Arachne (*Las hilanderas*): A Continuing Story," *Simiolus*, XXI/4, 1992, 296-305; MARÍAS, 2003, esp. 119-32. ALPERS, esp. 181-216, discusses Velázquez's competition with Titian and Rubens.
- ³¹ See Baltasar GRACIÁN, "Crisi duodécima. La isla de la inmortalidad," in *El Criticón* (1651-57), ed. Santos Alonso, 2d ed., Letras hispánicas, Cátedra, Madrid, 1984, 791.
- ³² On early modern theories of imitation and emulation, see especially G. W. PIGMAN, "Versions of Imitation in the Renaissance," *Renaissance Quarterly*, XXXIII, 1980, 1-32; Thomas M. GREENE, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven and London, 1982. For a discussion of Spanish theories of imitation, see in particular Ignacio NAVARRETE, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, University of California Press, Berkeley, 1994. Emulation is discussed by an artist in Pacheco's circle: Pablo de CÉSPEDES, *Poema de la Pintura*, in *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800), by Juan Agustín Ceán Bermúdez, reprint of 5 vols. in 1, with a new prologue by Miguel Morán Turina, Fuentes de Arte, istmo, Madrid, 2001, vol. V, 324-43. See also the works cited in note 4 above.
- ³³ GRACIÁN, 1969, vol. I, 253: "presunción de imitación." This passage is also discussed in ALPERS, 158-59.
- ³⁴ GRACIÁN, 1969, vol. I, 253: "Es, pues, destreza no común inventar nueva senda para la excelencia."
- ³⁵ Translated in MAURER, 52; GRACIÁN, 1969, vol. I, 254: "Cedióle Horacio lo heroico a Virgilio, y Marcial lo lírico a Horacio. Dio por lo cómico Terencio, por lo satírico Persio, aspirando todos a la ufanía de primeros en su género: que el alentado capricho nunca se rindió a la fácil imitación."
- ³⁶ BLOOM, 5-16, defines the concept.
- ³⁷ PACHECO, 1990, 519.
- ³⁸ ALPERS, 133-218. Regarding Gracián and "singularity," see *ibid.*, esp. 155-63. On the date of *Las Hilanderas*, see BROWN, 1986, 252 and note 32.
- ³⁹ GRACIÁN, 1969, vol. I, 267: "Propóngase en cada predicamento los primeros, no tanto a la imitación cuanto a la emulación, no para seguirles, si para adelantarseles."
- ⁴⁰ Translated in MAURER, 52; GRACIÁN, 1969, vol. I, 267: "En todo empleo hay quien ocupa la primera clase, y la infama también. Son unos, milagros de la excelencia; son otros, antípodas de milagros. Sepa el discreto graduarlos; y para esto tenga bien repasada la categoría de los Héroes, el catálogo de la fama."
- ⁴¹ PALOMINO, 1986, 157.
- ⁴² See, for example, Enriqueta HARRIS, *Velázquez*, Cornell University Press, Ithaca, 1982, 53-54; José LÓPEZ-REY, *Velázquez' Work and World*, New York Graphic Society, Greenwich, 1968, 24-25. See also the works cited in note 46 below.
- ⁴³ See Howard HIBBARD, *Caravaggio*, Harper and Row, New York, 1983, 78, for a discussion of the dating of the *Supper at Emmaus*.
- ⁴⁴ For a reproductions of Caravaggio's *Fortuneteller* (ca. 1594-95, Paris, Musée du Louvre) and *Cardsharps* (ca. 1594-95, Fort Worth, Kimbell Art Museum), see HIBBARD, 26, 24, respectively.
- ⁴⁵ On Caravaggio's adoption of *chiaroscuro* after painting the works for the Contarelli Chapel (1599-1600), see Charles DEMPSEY, "Idealism and Naturalism in Rome around 1600," in *Il Classicismo: Medioevo Rinascimento Barocco* (Atti del Colloquio Cesare Gnudi, 1986), ed. Elena de Luca, Nuova Alfa, Bologna, 1993, 233-43, esp. 236.
- ⁴⁶ Differences between Velázquez's and Caravaggio's art are noted in LÓPEZ-REY, esp. 25. As discussed below, BROWN, 1986, 12-15, argues that these differences make any pictorial connections between the two artists untenable. On critiques of Caravaggio's strong colors and supposedly excessive

- contrasts of light and dark, see especially Janis C. BELL, "Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring," *Artibus et Historiae*, XIV/27, 1993, 103-29; idem, "Light and Color in Caravaggio's *Supper at Emmaus*," *Artibus et Historiae*, XVI/31, 1995, 139-70.
- 47 See, for example, Roberto LONGHI, "Un San Tomasso di Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e '600," *Vita artistica*, II, 1927, 4-11; Juan AINAUD DE LASARTE, "Ribalta y Caravaggio," *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V, 1947, 345-413; HARRIS, 53-54.
- 48 BROWN, 1986, 12-15; ORSO, 28.
- 49 In the catalogue (as in n. 13), see especially: NAVARRETE PRIETO and PÉREZ SÁNCHEZ, 19-52; Salvador SALORT PONS, "Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII," 53-68, which addresses the question of Sevillian artists' awareness of Caravaggio and provides new documentary evidence of connections between artistic patrons in Italy and Seville in the early seventeenth century. MARIAS, 1999, 35, provides an especially provocative discussion of Velázquez's engagement with Caravaggio. See also David DAVIES, "Velázquez's *Bodegones*," in *Velázquez in Seville*, ed. Michael Clarke, exh. cat., National Gallery of Scotland, Edinburgh, 1996, 51-65, esp. 56; Peter CHERRY, "Los bodegones de Velázquez y la verdadera imitación del natural," in *Velázquez y Sevilla, Estudios*, ed. Alfredo J. Morales, exh. cat., Santa María de las Cuevas, Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, 1999, 80-81; Jeremy M. N. ROE, chaps. 2-3 in *Velázquez's "Imitation" of Nature seen through "ojos doctos": a study of painting, Classicism and Tridentine reform in Seville*, Ph.D. diss., The University of Leeds, 2002, 80-185. In the course of writing dissertations on Velázquez, Dr. Roe and I independently developed our interpretations of the artist's Sevillian career. I am grateful to him for sharing his dissertation with me.
- 50 See Giovanni Pietro BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), ed. Evelina Borea, G. Einaudi, Turin, 1976, 214 (original pagination, as listed in the margins of Borea's text). Bellori states that the Count of Benavente brought a Crucifixion of Saint Andrew, and he writes that the Count of Villamediana brought a "mezza figura di Davide e' l ritratto di un giovine con un fiore di melarancio in mano." Caravaggio's *Crucifixion of Saint Andrew*, along with another "original de Caravaggio," was listed in the 1653 inventory of Benavente's son, Juan Francisco Pimentel. On the inventory, see AINAUD DE LASARTE, esp. 380. *Ibid.*, 380-95, provides an extensive list of paintings by Caravaggio and copies after his works in early seventeenth-century Spain. Ann TZEUTSCHLER LURIE and Denis MAHON, "Caravaggio's Crucifixion of St. Andrew from Valladolid," *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXIV, 1977, 3-24, have identified Benavente's painting as the *Crucifixion of Saint Andrew* now in Cleveland. According to documents published and discussed in Elena FUMAGALLI, "Precoci citazioni di opere del Caravaggio in alcuni documenti inediti," *Paragone*, XLV/535-37, 1994, 105-7, 114-16, the second count of Villamediana owned two paintings by Caravaggio – one of the Madonna and another of putti playing music – as well as a copy of his *Seven Works of Mercy*. For copies of paintings by Caravaggio imported to Seville in 1623, see Jean DENUCE, ed., *Lettres et documents concernant Jan Breugel I et II*, Sources pour l'histoire de l'art Flamand, vol. 3, "De Sikkel," Antwerp, 1934, document 12.
- 51 On the Duke of Alcalá's collection, see Jonathan BROWN and Richard L. KAGAN, "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution," *Art Bulletin*, LXIX/2, 1987, 231-55. The copies of Caravaggio's *Crucifixion of Saint Peter* are discussed in PACHECO, 1990, 443. See also NAVARRETE PRIETO and PÉREZ SÁNCHEZ, esp. 27-28.
- 52 Regarding Velázquez's engagement with Ribera, see PALOMINO, 1986, 157. Ribera's *Crucifixion* (1618, Osuna, Colegiata) is reproduced and discussed in Gabriele FINALDI, "The Patron and Date of Ribera's *Crucifixion* at Osuna," *Burlington Magazine*, CXXXIII/1060, 1991, 445-46. Marias, 1999, 35, emphasizes the importance of the Osuna paintings for the young Velázquez.
- 53 NAVARRETE PRIETO and PÉREZ SÁNCHEZ, 42-43, have recently discussed the potential significance of the Five Senses series for the young Velázquez. Giulio MANCINI, *Considerazioni sulla pittura* (ca. 1617-21), ed. Adriana Marucchi, commentary by Luigi Salerno, 2 vols., Accademia Nazionale dei Lincei, Rome, 1956-57, vol. I, 251, states that this series was painted for a Spaniard, whom he does not name. Regarding the possible identity of this Spaniard, see Gianni PAPI, "Josepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone," *Paragone*, LIII/629, 2002, 34. On Ribera's *Sense of Taste* (ca. 1613-16, Hartford, Wadsworth Atheneum) and the entire series of the Five Senses, see Craig FELTON, "Ribera's Early Years in Italy: The Martyrdom of St. Lawrence and the Five Senses," *Burlington Magazine*, CXXXIII/1055, 1991, 71-81. The *Sense of Taste* is reproduced in *ibid.*, 78.
- 54 On Caravaggio's role in Spanish artistic discourse, see Chiara GAUNA, "Giudizi e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del XVII secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana," *Ricerche di storia dell'arte*, LXIV, 1998, 57-78, esp. 60-68. The importance of discourse in disseminating Caravaggism for the young Velázquez and other Spanish artists is also considered in Charles DEMPSEY, "Caravaggio e i due stili naturalistici: speculare contro maculare," in *Caravaggio nel IV centenario della Capella Contarelli (Atti del Convegno Internazionale di Studi: Roma 24-26 maggio 2001)*, ed. Caterina Volpi, Petrucci: Città di Castello, 2002, 185-196, esp. 191-95. Dempsey further argues that the young Velázquez's polished style relates to early seventeenth-century discourse on the realism of Caravaggio's highly-finished paintings.
- 55 I have used a slightly later edition: Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza universal de todas ciencias, y artes, parte traduzida de Toscano, y parte compuesta por el Doctor Christoval Suarez de Figueroa*, Luys Rovre, Perpignan, 1630. See *ibid.*, 316v. Suárez de Figueroa's treatise is in part a translation of Tomaso GARZONI DI BAGNACAVALLLO, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Giovanni Battista Somascho, Venice, 1586. However, Suárez de Figueroa added Caravaggio and others to Garzoni's list of illustrious painters.
- 56 See CARDUCHO, 270-72. Because Carducho was born in Florence and maintained contacts with Italian artists and theorists, he may well have heard contemporary Italian criticisms of Caravaggio before publishing his *Diálogos*. Giovanni BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (1642), ed. Jacob Hess and Herwarth Röttgen, 3 vols., Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican City, 1995, vol. I, 138, explains that Caravaggio is accused of having "rovinata la pittura." Most famously, André FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (1666-88), 6 vols., S.A.S., Treves, 1725, vol. III, 194, tells us that Poussin "ne pouvoit rien souffrir du Caravage, & disoit qu'il étoit venu au monde pour détruire la Peinture." On this statement, see Louis MARIN, *Détruire la peinture*, 2d ed., Flammarion, Paris, 1997.
- 57 CARDUCHO, 270-71. Carducho writes that "le siguen glotonicamente el mayor golpe de los Pintores." He further explains that "[Caravaggio] ha podido persuadir a tan grande numero de todo genero de gente, que aquella es la buena pintura."
- 58 PACHECO, 1990, 183: "pintores en la Italia nobles y caballeros de hábito."
- 59 PACHECO, 1990, 183.
- 60 On Pacheco's circle, see BROWN, 1978, 21-83; BASSEGODA, intro. to Pacheco, 1990, esp. 20-32; TIFFANY, 2003, 19-52.
- 61 See PACHECO, 1990, 404-11.
- 62 PACHECO, 1990, 406: "campo negro."
- 63 PACHECO, 1990, 404, explains that relief is important "porque tal vez se hallará alguna buena pintura que carezca de hermosura y de suavidad, que por tener esta parte de la fuerza y relieve, y parecer rendonda como el bulto y como el natural, y engañar a la vista saliéndose del cuadro, se le perdonen las otras dos partes." Gauna, 65-66, discusses the relationship among *hermosura*, *suavidad*, and *relieve* in Pacheco's text.

- ⁶⁴ PACHECO, 1990, 407. Pacheco writes that *hermosura*, *suavidad*, and *relievo* are necessary to "la parte más grave y más honrosa de la pintura, que pertenece a la expresión de las sagradas imágenes y divinas historias." However, when artists paint *bodegones*, "no les hace mucha falta la hermosura y suavidad, aunque el relieve sí."
- ⁶⁵ On the attribution of the *Kitchen Servant* (ca. 1617-23, Chicago, Art Institute), see BROWN, 1986, 21. The painting is reproduced in *ibid.*, 20.
- ⁶⁶ On these stylistic issues, see Tanya J. TIFFANY, "Visualizing Devotion in Early Modern Seville: Velázquez's *Christ in the House of Martha and Mary*," *Sixteenth Century Journal*, XXXII/2, 2005, 433-53. *Supper at Emmaus* (ca. 1617-18, Dublin, National Gallery of Ireland) and *Christ in the House of Martha and Mary* (1618, London, National Gallery) are reproduced in BROWN, 16, 20, respectively.
- ⁶⁷ Carel VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Paschier van Wesbivach, Haarlem, 1604, 191, is the first published account of Caravaggio's practice of painting from live models. On Pacheco's engagement with van Mander's treatise, see Simon A. VOSTERS, "Lampsonio, Vasari, Van Mander y Pacheco," *Goya*, CLXXXIX, 1985, 130-139; BASSEGODA, intro. to Pacheco, 1990, 33. Although Pacheco discusses Caravaggio's practice in a chapter dealing with preparatory drawings, his use of van Mander suggests that he is referring to the artist's practice of painting – rather than simply drawing – from life. *Ibid.*, 529, furthermore explicitly discusses the importance of painting portraits from life.
- ⁶⁸ PACHECO, 1990, 443: "Pero yo me atengo al natural para todo; y si pudiese tenerlo delante siempre y en todo tiempo, no sólo para las cabezas, desnudos, manos y pies, sino también para los paños y sedas y todo lo demás, sería lo mejor. Así lo hacía Micael Angelo Caravacho; ya se ve en el Crucifiamiento de S. Pedro (con ser copias), con cuánta felicidad; así lo hace Jusepe de Ribera, pues sus figuras y cabezas entre todas las grandes pinturas que tiene el Duque de Alcalá parecen vivas y lo demás, pintado, aunque sea junto a Guido Boloñes; y mi yerno, que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural." On Ribera's practice of painting from life, see James CLIFTON, "Ad vivum mire depinxit": Toward a Reconstruction of Ribera's Art Theory," *Storia dell'arte*, LXXXIII, 1995, 111-32.
- ⁶⁹ On Velázquez's use of the same model for the *Old Woman Cooking* and the *Christ in the House of Martha and Mary*, see BROWN, 1986, 17.
- ⁷⁰ Radiographs of Velázquez's early paintings indicate that he sketched only the main contours onto canvas, and then worked in detail on individual sections, perhaps modifying the compositions as he progressed. See Zahira VÉLIZ, "Velázquez's Early Technique," in CLARKE (as in n. 49), 79-84, esp. 83; Jonathan BROWN and Carmen GARRIDO, *Velázquez: The Technique of Genius*, Yale University Press, New Haven and London, 1998, 18, 26.
- ⁷¹ See Thomas DA COSTA KAUFMANN, "The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII, 1975, 258-287, esp. 272. On Velázquez's interest in optics and perspective, see in particular: Martin KEMP, *The Science of Art*, Yale University Press, New Haven, 1990, 99-108; MARIAS, 1995, esp. 265-67; Agustín BUSTAMANTE and Fernando MARIAS, "Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla," in MORALES, 1999 (as in n. 49), 141-57; Eileen REEVES, "1614-1621: The *Buen Pintor* of Seville," chap. 5 in *Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton University Press, Princeton, 1997, 184-225. Fernando MARIAS, "Skiagraphia: De las sombras de Robert Campin a Velázquez," in *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, ed. Fernando Checa, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1997, 211-25, discusses the representation of shadows in Velázquez's *bodegones*. On shadow projection in Western art, see also Victor I. STOICHITA, *A Short History of the Shadow*, trans. Anne-Marie Glasheen, Reaktion, London, 1997.
- ⁷² On seventeenth-century Italian artists' avoidance of purely black shadows, see in particular Elizabeth CROPPER, "Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS," *Art Bulletin*, LXII/4, 1980, esp. 577-78.
- ⁷³ See DA COSTA KAUFMANN, 258-60.
- ⁷⁴ See Giovanni Battista ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (1587), ed. Marina Gorreri, intro. Enrico Castelnuovo, I Milleni, G. Einaudi, Turin, 1988, esp. 104-5; Daniele BARBARO, *La pratica della prospettiva*, Borgominieri, Venice, 1568, 175-178; Albrecht DÜRER, *The Painter's Manual: 1525 (Unterweisung der Messing)*, trans. and commentary by Walter L. Strauss, Abaris Books, New York, 1977, 365-95.
- ⁷⁵ Velázquez's inventory is published in *Corpus velazqueño: documentos y textos*, 2 vols., Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid, 2000, vol. I, 469-83. REEVES, 211 and note 68, identifies the "Matemática de Aguilon" as François de AGUILON, *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles*, Plantin, Antwerp, 1613, noting that this was the only treatise published by Aguilon.
- ⁷⁶ PACHECO, 1990, 388, praises "los grandes matemáticos y perspetivos, como Alhacen, Vitellión, Euclides, Tolomeo y el Comandino, y otros muchos." This list makes it clear that Pacheco is using the Latin meaning of *perspectiva*. *Ibid.*, 389, advocates "aplicando a las leyes y preceitos de la perspectiva la observancia del natural."
- ⁷⁷ The painting has probably darkened over time. On the darkening of Velázquez's canvases, see Gridley McKIM-SMITH, Greta ANDERSEN-BERGdoll, and Richard NEWMAN, *Examining Velázquez*, Yale University Press, New Haven and London, 1988, 108-111; BROWN and GARRIDO, 18, 26.
- ⁷⁸ BROWN, 1986, 12, plausibly suggests that Velázquez "presented" the *Waterseller* to Fonseca as a "showpiece." Fonseca seems to have kept a house in Madrid from at least 1615, but was again living in Seville from 1617-21, when he was a canon of the city's cathedral. On his friendships and travels throughout the 1610s, see José LÓPEZ NAVÍO, "Don Juan Fonseca, canónigo maestraescuela de Sevilla," *Archivo hispalense*, XLI/126-27, 1964, esp. 99-101; Francisca MOYA DEL BAÑO, "Los comentarios de J. de Fonseca a Garcilaso," in *Garcilaso*, ed. Víctor García de la Concha, Academia literaria renacentista, vol. 4, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, 204-5. The relationship between Velázquez and Fonseca has recently been considered in ROE, 203-25 and *passim*.
- ⁷⁹ PACHECO, 1990, 203. Pacheco explains that when Velázquez first traveled to Madrid, "Fue muy agasajado de los dos hermanos don Luis y don Melchior del Alcázar, y en particular de don Juan de Fonseca, sumiller de cortina de Su Majestad (aficionado a su pintura)."
- ⁸⁰ PACHECO, 1990, 204, tells us that Philip IV's chief minister, the Count-Duke of Olivares, called upon Fonseca to summon Velázquez to court. On the friendship between Fonseca and Olivares, see John Huxtable ELLIOTT, *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*, Yale University Press, New Haven, 1986, 22, 25, 141.
- ⁸¹ The inventory is published and discussed in José LÓPEZ NAVÍO, "Velázquez tasa los cuadros de su protector D. Juan de Fonseca," *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 1961, 53-84. See *ibid.*, 64: "Un quadro de un aguador, de mano de Diego Velazquez, quatrocientos rls." López Navío also discusses Velázquez's stay in Fonseca's home.
- ⁸² Leo STEINBERG, "The *Water Carrier* of Velázquez," *Art News*, LXX, 1971, 55; Julián GÁLLEGO, *Velázquez en Sevilla*, 2d ed., Arte hispalense, vol. 6, Excma. Diputación Provincial, Seville, 1994, 132. For an alternative reading of the painting, see Manuela MENA MARQUÉS, "El aguador de Velázquez o una meditación sobre la cultura clásica: 'Diógenes y los hijos de Xenófanes,'" *Archivo Español de Arte*, LXXII, 1999, 391-413.
- ⁸³ Manuel PÉREZ LOZANO, "Velázquez y los gustos conceptistas: *El aguador* y su destinatario," *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIV, 1993, 36-37.
- ⁸⁴ Elena RAMÍREZ-MONTESINOS, "Objetos de vidrio en los bodegones de Velázquez," in *Velázquez y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1991, 403, has challenged the traditional identification of the fig, suggesting that it is instead a blue glass bubble.

- ⁸⁵ PÉREZ LOZANO, 1993, 37. On the Figueroas's history and heraldry, see also Gonzalo ARGOTE DE MOLINA, *Nobleza del Andalucía*, Fernando Díaz, Seville, 1588, vol. II, 345v.
- ⁸⁶ PÉREZ LOZANO, 1993, 34, also relates the *Waterseller* to seventeenth-century Sevillian poetry.
- ⁸⁷ The poem is published and discussed in William L. FICHTER, "Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez," in *Varia velazqueña; homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, ed. Antonio Gallego y Burín, 2 vols., Madrid, 1960, vol. I, 636-39. The poem has recently been published without commentary in *Corpus velazqueño*, vol. I, 32-36.
- ⁸⁸ FICHTER, 637. On Fonseca's friendship with Rioja, see Francisco de RIOJA, *Poesías*, ed. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, Rivadeneyra, Madrid, 1867, 292-318, 347, 352-54; ROE, 203-25 and passim.
- ⁸⁹ FICHTER, 637. The friendship between Rioja and Acosta is mentioned in Manuel PÉREZ LOZANO, "Velázquez, en el entorno de Pacheco: Las primeras obras," *Ars Longa*, III, 1991, 90. For a letter from Rioja to Acosta see BCC (Biblioteca Capitular y Colombina, Seville) 59-3-23 (sig. antigua: 4^o-85-4-2), fols. 48r-60v; Francisco PACHECO, ed., *Tratados de erudición de varios autores* (1631), BN (Biblioteca Nacional, Madrid) MS 1713, 39r-49v. Both manuscripts also provide evidence of the friendship between Acosta and Pacheco.
- ⁹⁰ For a list of Fonseca's writings (all unpublished), see MOYA DEL BAÑO, 208-11. On his *Arte Poetica*, see ROE, 203-9. Fonseca's activities as an amateur artist are discussed in PACHECO, 1990, 216. Upon Fonseca's death, Velázquez purchased some of his painting materials. See LÓPEZ NAVÍO, 1961, 68.
- ⁹¹ PACHECO, 1990, 512: "igual valentía que a las demás cosas."
- ⁹² PACHECO, 1990, 520: "Mejor he pintado las uvas que el muchacho, porque, si estuviera perfeto, las aves tuvieran miedo de llegar a ellas."
- ⁹³ PACHECO, 1990, 521: "las cosas menos importantes"; "lo principal."
- ⁹⁴ PACHECO, 1990, 521: "¿Es posible que no se repare en tantas cabezas y manos en que he puesto todo mi estudio y cuidado y se vayan todos a esta impertinencia?"
- ⁹⁵ This point was first made in VÉLIZ, 84.
- ⁹⁶ The existence of the manuscript *De veteri Pictura* is recorded in Nicolás ANTONIO, *Biblioteca hispana nueva* (1788 ed.), trans. Miguel Matilla Martínez, 2 vols., Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, vol. I, 736. PÉREZ LOZANO, 1993, 32-33, suggests that Fonseca's discussion of ancient and modern concepts of the *linea* [BCC MS 57-3-24 (sig. antigua 83-3-19), fols. 231r-233r] may be a fragment of *De veteri Pictura* or notes for the text.
- ⁹⁷ See LÓPEZ NAVÍO, 1961, 53-84.
- ⁹⁸ GRACIÁN, 1969, vol. I, 254.
- ⁹⁹ PALOMINO, 1986, 154-97.
- ¹⁰⁰ On the date of the *Rokeby Venus* see BROWN, 1986, 183. On Velázquez's emulation of Titian's style and subject matter in these two works, see especially MARÍAS, 2003, 111-32.
- ¹⁰¹ For Palomino's biographies of Zurbarán, Murillo, and Carreño, see PALOMINO, 1986, 197-99, 290-96, and 285-90, respectively.
- ¹⁰² TATLOCK, 1.

Un dibujo de Claudio Coello para un cuadro de Luca Giordano

Eduardo Lamas Delgado¹

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

Este artículo pretende demostrar la participación de Claudio Coello en el encargo de un cuadro de altar para el Monasterio de El Escorial, dirigido en un principio a Carreño de Miranda y ejecutado finalmente por Luca Giordano. Asimismo, se analiza el uso y el significado de la iconografía de San Fernando durante el reinado de Carlos II de España.

ABSTRACT

This article try to show the Claudio Coello's participation in an altarpiece commission for the Monastery of Escorial addressed to Carreño de Miranda and finily achieved by Luca Giordano. Further, it analyse the use and meaning of Saint Ferdinand's iconography in the reign of Charles II of Spain.

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un dibujo atribuido a Claudio Coello (1642-1693) titulado *La Virgen con el Niño ante San Hermenegildo*² (Fig. 1). Este dibujo representa en primer término a Hermenegildo en actitud orante ante la aparición celeste, situada en la parte superior de la escena; a la derecha de la Virgen y el Niño, aparecen representadas Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes. Los diferentes catálogos en los que figura este dibujo, a excepción del de Barcia, parecen obviar la presencia de Santa Úrsula y de sus compañeras³, y esto a pesar de que ocupan un lugar privilegiado en el conjunto de la composición. Ciertamente, la leyenda de estas vírgenes mártires fue muy popular en la Edad Media, pero en la pintura del siglo XVII su iconografía es extremadamente rara.

Por su parte, el monasterio de El Escorial conserva un gran cuadro de altar de Luca Giordano (1634-1705) titulado *La Virgen en gloria con Santa Úrsula y San Fernando*⁴ (Fig. 2), en que también aparecen representadas las Once Mil Vírgenes. Aquí, San Fernando aparece en la misma actitud que San Hermenegildo: orante en primer término en la parte inferior del cuadro; la Virgen y el Niño se encuentran igualmente en la parte superior, más hacia el centro, y Santa Úrsula se sitúa a su izquierda, mientras que sus compañeras, al igual que en el dibujo de la Nacional, han sido representadas a la derecha del cuadro. La composición de ambos coincide casi en su totalidad.

A pesar de la coincidencia de una iconografía tan inusual, y de las evidentes semejanzas de composición que

ambas obras presentan, el dibujo y el cuadro nunca habían sido puestos en relación. Pérez Sánchez, sin embargo, ya había señalado que el dibujo atribuido a Coello era con toda probabilidad un modelo para un cuadro de altar que estaba aún sin identificar⁵. Hoy podemos afirmar que se trata de un estudio preparatorio para el cuadro de altar destinado al monasterio de El Escorial, como enseguida veremos. Una de las razones por las que ambas obras no habían sido puestas en relación hasta ahora podemos encontrarla en el largo olvido que ha sufrido el cuadro de Giordano, compartido durante largo tiempo por buena parte de la rica colección que de sus cuadros posee el Patrimonio Nacional, al que pertenece el monasterio. La obra realizada por Giordano en España está experimentando en los últimos años un verdadero redescubrimiento, a partir principalmente de la reedición de la monografía de Scavazzi y Ferrari⁶, y a las exposiciones que se le han dedicado recientemente⁷. A esto se debe añadir el renovado interés por el arte del reinado de Carlos II y del pleno barroco en general.

El cuadro de Giordano se encuentra hoy en la iglesia vieja del monasterio⁸. Sin embargo, Palomino nos dice que estuvo destinado al altar de la Capilla de las Once Mil Vírgenes en la iglesia principal⁹, en cuya bóveda Giordano pintó al fresco el tema del *Triunfo de la Pureza Virginal*¹⁰. El cuadro estuvo probablemente destinado a reemplazar *El Martirio de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes* que Pelegrino Tibaldi había pintado para este mismo altar. Sin embargo, este lienzo era el que allí figuraba en 1848¹¹ y el que lo preside aún en la actualidad¹².

De haber sido efectivamente instalado en la capilla, el cuadro de Giordano debió de ocupar este lugar muy brevemente, pues en 1755 figuraba en la llamada Sacristía de las capas¹³. En 1764, el padre Ximénez nos proporciona una detallada descripción del cuadro, que entonces presidía la Capilla del Colegio de El Escorial¹⁴, donde aún lo cita Ceán en 1800¹⁵. Entre 1809 y 1813, se señala su presencia de los depósitos de cuadros de San Francisco el Grande y de El Rosario y su paso a la Academia de San Fernando, aunque en 1854 se lo señala de nuevo en El Escorial¹⁶.

Después de ser abundantemente citado por casi todos los escritos que tratan las colecciones de arte del monasterio durante el siglo XVIII, el cuadro de Giordano parece caer en un olvido casi total durante el XIX y el XX, del que los continuos desplazamientos que ha sufrido han sido sin duda en parte responsables.

Otra posible razón por la que el dibujo no hubiese sido identificado antes proviene quizá de que la información aportada por Palomino acerca del cuadro, quien lo cita en dos ocasiones, puede resultar confusa. En la *Vida de Carreño* de Miranda, Palomino hace de este pintor el autor de la composición¹⁷. Ciertamente, nos informa de que en un principio el cuadro había sido encargado por la Corona

a Carreño, pintor de Cámara de Carlos II, y que éste lo había dejado comenzado al morir. Palomino nos dice también que el encargo pasó después a Luca Giordano, que lo terminó a partir de lo que Carreño había realizado.

La identificación del dibujo de la Biblioteca Nacional nos presenta ante el siguiente problema: por un lado, tenemos un estudio atribuido a Coello para la obra de Giordano; por otro, la afirmación de Palomino de que el cuadro de Giordano había sido realizado a partir del bosquejo dejado por Carreño.

En un primer momento, a pesar de la tradicional atribución a Coello del dibujo de la Biblioteca Nacional, según está anotado en la propia hoja, cabe preguntarse si éste no sería en realidad obra de Carreño. Sin embargo, si tenemos en cuenta sus dibujos conocidos y cuya atribución es segura, podremos apreciar que éste no parece corresponderle estilísticamente. Se trata de un dibujo a pluma con tinta marrón y aguada sepia y gris¹⁸. Los dibujos de Carreño realizados a pluma son muy raros, y los que conocemos no presentan parecido con éste; a pesar de haber sido elaborado con una técnica de trazos rápidos y ligeros, el dibujo de la Biblioteca Nacional presenta una composición muy acabada, que estaba sin duda destinada a la aprobación del comitente. Los dibujos más acabados de Carreño, en cambio, han sido predominantemente realizados con medios secos, como el lápiz negro y el carboncillo, a los que a menudo añadía sanguina¹⁹. En cambio, sus dibujos a pluma y aguada conocidos se limitan a apuntes para sus figuras, como en el caso del dibujo del Metropolitan Museum de Nueva York, que presenta diversos estudios preparatorios para la *Asunción* del Museo Wielkopolskie de Poznań²⁰.

En efecto, el dibujo de la Biblioteca Nacional sí parece corresponder al estilo de Coello, tal y como se ha afirmado hasta ahora. Coello manejó a menudo la pluma para sus dibujos, cuya técnica aprendió de su maestro Francisco Rizi (1614-1685). Así ha sido señalado por Pérez Sánchez en sus catálogos de dibujos españoles, quien considera el dibujo del período maduro de Coello²¹. Su técnica de ligeros trazos de puntos y pequeñas líneas sería representativa de los estudios finales para sus obras²². Su acabado presenta en efecto analogías con otros modelos realizados para grandes cuadros de altar, como el dibujo del *Martirio de San Juan Evangelista* del Museo del Prado²³ o el *Estudio para un retablo con la Inmaculada Concepción y santos* de la Galleria degli Uffizi²⁴.

Por su parte, Sullivan, en su catálogo razonado de la obra de Coello²⁵, ha señalado las semejanzas existentes entre las figuras de la Virgen y del Niño en el dibujo, y las de los dos dibujos de Coello con *La Virgen y el Niño adorados por santos y por las virtudes teologales*, del Museo del Prado²⁶ (Fig. 3) y del Museo del Louvre²⁷ (Fig. 4) respectivamente, ambos preparatorios para el lienzo del mismo tema conservado en el Prado²⁸. En efecto, la acti-



Fig. 1. Claudio Coello, "Virgen con el Niño adorada por San Fernando". Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 2. Luca Giordano, "La Virgen en gloria con Santa Úrsula y San Fernando". Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

tud del Niño es muy parecida a la que presenta el del dibujo del Prado, y en los tres el resplandor de la cabeza aparece resuelto del mismo modo.

Si admitimos que nuestro dibujo es obra de Coello, debemos aceptar que en algún momento debió de pasársele el encargo del cuadro que finalmente pintó Giordano. Sin embargo, resulta curioso que Palomino, que lo conoció personalmente, no cite en ningún momento la participación de Coello al hablar de la obra, ni en la *Vida* de Giordano, ni en la de Carreño, en la suya propia. Si bien, esta omisión podría deberse a un olvido, o simplemente al hecho de que Palomino la ignorase.

En efecto, que el encargo fuese destinado a Carreño en un principio, tal y como él señala, no excluye que éste pasase a Coello posteriormente. Entre la muerte de Carreño en 1685 y la ejecución definitiva del cuadro de Giordano, que Scavazzi y Ferrari datan de 1695-1696²⁹, transcurren diez años. Este lapso de tiempo podría explicar que el en-

cargo pasase en un primer momento a Claudio Coello, nombrado Pintor de Cámara de Carlos II en 1685³⁰ en sustitución de Carreño.

Ese mismo año de 1685, Francisco Rizzi murió sin haber terminado el cuadro de la *Sagrada Forma* para la sacristía de El Escorial, y fue precisamente a Coello a quien se destinó el encargo de pintarlo³¹. Este cuadro y otros trabajos le habrían impedido terminar el cuadro de la Capilla de las Once Mil Vírgenes antes de su muerte en 1693³², aunque sí habría tenido la ocasión de dejar acabado el dibujo de la Biblioteca Nacional. De este modo, el encargo habría debido cambiar una vez más de manos.

Llegado a Madrid en 1692, fue a Luca Giordano a quien se encomendó terminar la obra. Si en efecto el cuadro data de 1695, su realización debió de ser de nuevo aplazada para atender otras prioridades, en esta ocasión el ambicioso proyecto de las bóvedas de la iglesia y de la escalera principal del monasterio de El Escorial.

Así, y a pesar del silencio de Palomino, vemos que es posible explicar, al menos en un momento dado, la participación de Coello en la elaboración de la obra. Ahora se trata de tratar de determinar en qué consistió esta participación.

Recordemos que Palomino afirma que Carreño había dejado un bosquejo muy avanzado del cuadro de altar para la Capilla de las Once Mil Vírgenes, y que su composición fue respetada por Giordano³³. Palomino conoció sin duda este bosquejo, que permaneció inacabado desde la muerte de Carreño en 1685 hasta la ejecución definitiva del cuadro en 1695-1696. Así, su testimonio debe ser tenido por cierto.

Por otra parte, a pesar de las similitudes entre las composiciones del dibujo y del cuadro, existen también ciertas diferencias. Así, Palomino nos dice que el bosquejo de Carreño representaba, como el cuadro de Giordano, una aparición ante San Fernando, mientras que en el dibujo de Coello es San Hermenegildo quien aparece representado. Además, entre uno y otro, varias figuras han sido desplazadas, y mientras en el dibujo las Once Mil Vírgenes ocupan un lugar importante en la parte superior derecha de la composición, en el cuadro de Giordano han sido relegadas al último plano, a penas visibles detrás de los músicos.

Si efectivamente Giordano respetó la composición de Carreño, el dibujo de Coello constituyó con toda probabilidad un nuevo modelo presentado al rey cuando se le pasó el encargo. A su muerte en 1693, este modelo habría quedado en letra muerta, y, quizá por razones de tiempo, se prefirió retomar el bosquejo de Carreño, que llevaba diez años esperando ser terminado.

Quizá la voluntad de Coello de presentar su propia composición le impulsó a introducir las diferencias presentes en el dibujo con respecto al cuadro de Giordano, del mismo modo que prefirió cambiar lo que ya había realizado Rizzi para la *Sagrada Forma*³⁴. Además, esto justificaría y explicaría que Palomino no hubiese tenido en cuenta la participación de Coello.

En lo que se refiere a la relación entre el cuadro de Giordano y el bosquejo de Carreño, Scavazzi y Ferrari ya habían señalado que la afirmación de Palomino concordaba con la representación naturalista del interior de una iglesia, que se aleja del estilo habitual de Giordano³⁵. Ares Espada³⁶ supo apreciar, en una tesis dedicada a la obra de Giordano en España, las estrechas relaciones estilísticas existentes entre el cuadro de El Escorial y los cuadros de altar españoles, de entre los que cita el de *La Sagrada Forma*, terminado por Coello en 1690³⁷.

La concepción espacial de la parte baja del cuadro de Giordano, con la detallada representación del interior de un templo, se halla sin ninguna duda en la línea de la *Sagrada Forma*, pero también en la de *La Fundación de la Orden Trinitaria* de Carreño, en el Museo del Louvre³⁸ (Fig. 5).

De hecho, si comparamos el cuadro de Giordano con el de Carreño en el Louvre, podemos apreciar cómo ciertos elementos de la composición son los mismos. En el cuadro del Louvre, el registro de la aparición celestial está igualmente dividido en tres partes; en la de la derecha encontramos los mismos músicos que en el cuadro de El Escorial. En la zona inferior, los personajes que cierran la composición en el primer plano en sendas esquinas coinciden en sus actitudes y en sus funciones compositivas con la figura de San Fernando y con la del ángel que le señala la aparición de la Virgen.

Carreño debió de sentirse especialmente orgulloso de esta obra, pintada en 1666 a partir de un dibujo de Rizzi, y destinada a los Trinitarios Descalzos de Pamplona. Significativamente, Carreño guardó hasta su muerte un boceto muy acabado del cuadro del Louvre, que legó a su muerte a su discípulo Jerónimo Antonio Ezquerro³⁹. Véronique Gérard piensa además que este boceto fue realizado *a posteriori* como recuerdo de la obra destinada a un lugar alejado de la Corte⁴⁰.

El carácter excepcional de este boceto nos indica la importancia que tuvo esta obra para Carreño; satisfecho de esta composición, Carreño habría tomado su esquema general para su bosquejo destinado al altar de la capilla de las Once Mil Vírgenes, y que Giordano retomó más tarde.

Más difícil resulta, en cambio, aceptar otra posible fuente para el bosquejo de Carreño. Se trata de una de las pocas obras conocidas de Simón León Leal (1610-1687), fechada en 1672⁴¹, y conservada en la iglesia del convento de la Concepción Capuchina de Toledo. Este cuadro de grandes dimensiones representa igualmente la aparición de la Virgen con el Niño a San Fernando, pero esta vez acompañada nada menos que por San Hermenegildo, junto con otros santos (Fig. 6).

En la composición, San Hermenegildo ocupa el lugar de Santa Úrsula en el cuadro de Giordano, y el grupo de la Virgen con el Niño es prácticamente idéntico, así como la figura de San Fernando; en lugar de la catedral gótica, en el último plano se representa la rendición de Sevilla, y en el lugar de los músicos aparecen varios amorcillos.

Si bien es cierto que Carreño pudo haber conocido este cuadro, que además pudo haber sido pintado en Madrid, nada se puede afirmar con seguridad, y no pretendemos señalar aquí más que una simple sugerencia: Carreño, que se apoyó con cierta frecuencia en composiciones ajenas, pudo haber fusionado la del cuadro de León Leal y la de la *Fundación de la Orden de la Trinidad*. En cualquier caso, el cuadro de León Leal debió de ser una de las primeras representaciones de este tema en Madrid, y por ello una de las raras fuentes a la disposición de Carreño.

Sean cuales sean sus fuentes, tanto el dibujo de Coello como el cuadro de Giordano presentan el esquema compositivo característico del cuadro de altar de aparato del barroco madrileño, cuyas convenciones se fueron desa-



Fig. 3. Claudio Coello, "La Virgen con el Niño adorados por santos". Museo Nacional del Prado.

rollando durante los años 1660 y 1670 principalmente, a partir de las creaciones de Francisco Rizzi y del propio Carreño de Miranda. En ellos encontramos los elementos característicos del género.

Así, la monumentalidad se obtiene mediante la representación del fondo de arquitecturas en perspectiva, como era habitual. Esta vez, sin embargo, las grandes columnas de mármol y los arcos de medio punto han sido sustituidos por ojivas y pilares góticos. Esta particularidad, presente tanto en el dibujo como en el cuadro, resulta excepcional. La explicación se encuentra tal vez, como ha sugerido Pérez Sánchez⁴², en una voluntad de fidelidad arqueológica en la representación de los tiempos "góticos" de San Hermenegildo y de San Fernando. Mientras que en el dibujo la nave gótica es paralela al plano de representación, el cuadro de Giordano refuerza notablemente su profundidad al transformar la vista de la nave gótica, que ahora aparece en perspectiva con un lejano punto de fuga, y cuya iluminación contrasta con la oscuridad del espacio en que se encuentra San Fernando, marcando así el paso de un plano al otro.

Quizá la diferencia más notable entre el dibujo de Coello y el cuadro de Giordano resida en el tema representado. Palomino nos dice que Carreño "dejó bosquejado aquel célebre cuadro del santo Rey Don Fernando"⁴³, lo que nos informa que desde un principio el encargo solicitaba la representación de este santo. Sin embargo, parece indudable que el dibujo de Coello representa a San Hermenegildo, como indican la palma y la corona del martirio que éste recibe de manos del ángel que vuela sobre él. Fernando no fue mártir; pero Hermenegildo, príncipe visigodo, recibió el martirio de manos de su padre por negarse a abrazar la herejía arriana. Ancestro lejano de los



Fig. 4. Claudio Coello, "La Virgen con el Niño adorados por santos y por las virtudes teologales". París, Musée du Louvre.

reyes de España, su elección se explica por ser un precursor de su condición de defensores de la fe católica.

Además, entre la rica colección de reliquias de El Escorial, además de las de las Once Mil Vírgenes, se encontraba la cabeza de San Hermenegildo, que murió decapitado, conservada en una arqueta obsequiada por la infanta Isabel Clara Eugenia⁴⁴, probablemente en fecha próxima a su canonización en 1585. Es posible que al pasar el encargo del cuadro a Coello se decidiese representar a San Hermenegildo en lugar de a San Fernando. Esta circunstancia podría explicar la necesidad de transformar el proyecto original de Carreño, así como el que Coello debiese presentar un nuevo modelo.

En realidad, los dos santos, en tanto que antecesores y antepasados de los reyes de España, presentaban un valor simbólico muy parecido: los dos representan a la Monarquía Católica, como manifiesta el escudo real que sostienen dos angelotes en la parte inferior de ambas obras. Su condición real es también simbolizada por otros dos angelotes que levantan detrás de ellos sendos cascos de parada, elemento habitual de los retratos reales de aparato.

En cualquier caso, cuando el encargo pasó a Luca Giordano se decidió representar a San Fernando; vamos a tratar cuáles pudieron ser las razones que motivaron este cambio.

Fernando III el Santo (1198-1252), rey de Castilla y de León, consagró largos años de su vida a la conquista del Valle del Guadalquivir. Fue el conquistador de Sevilla (1248), cuyas iglesias dotó generosamente. En el cuadro de Giordano, San Fernando, con el gesto de su mano izquierda que se extiende hacia la espada y la bola del mundo situados a sus pies, parece querer hacer entrega de su reino a la Virgen, quien según la tradición se le apare-



Fig. 5. Simón León Leal. "La Virgen en gloria con San Fernando, San Hermenegildo y otros santos". Toledo, MM. Capuchinas.

ció antes de la toma de Sevilla⁴⁵, que es la escena representada más tarde por Giordano en otro cuadro de altar, según veremos.

Por otra parte, Fernando III fue también quien mandó edificar la Catedral de Toledo, sede del primado de España; esta circunstancia explica la representación del interior de un templo gótico en el dibujo y en el cuadro. Que esta reconstrucción era una de sus acciones más veneradas nos lo demuestran las celebraciones de su canonización en 1671. Para las de Toledo, Rizzi pintó el cuadro titulado *San Fernando coloca la primera piedra de la Catedral de Toledo*⁴⁶, y para las de Madrid, Calderón compuso dos autos sacramentales sobre San Fernando; el argumento de uno de ellos se desarrolla en el marco de la construcción de la nueva Catedral⁴⁷.

En efecto, la canonización de San Fernando bajo el pontificado de Clemente X en 1671 fue vivida como uno de los grandes acontecimientos del reinado de Carlos II, y



Fig. 6. Juan Carreño de Miranda. "Fundación de la orden Trinitaria, 1666". París, Musée du Louvre.

constituyó una ocasión de glorificación de la Corona. San Fernando se convertía para el reino de España en el equivalente del San Luis de los Franceses, del que además fue primo hermano. Su canonización lo presentaba como un nuevo instrumento de propaganda regia, especialmente útil en un momento en que el enfrentamiento con Francia se iba saldando de manera cada vez más clara con la derrota de la Monarquía Católica.

Los dos autos sacramentales de Calderón representados en Madrid en 1671, titulados *El Santo Rey Don Fernando*⁴⁸, comienzan con sendas loas en que se enaltece la figura de Carlos II y se compara su grandeza con la de Fernando. El segundo de ellos narra la conquista de Sevilla. Al final de la loa, la Alegoría de Madrid, "*Trono y Silla del más Católico Imperio*"⁴⁹, presenta a Fernando III como espejo para Carlos II, que era aún menor de edad: "*que es mirarse al espejo felice anuncio, / de Fernando Tercero, Carlos Segundo: / pues Virtud y Victoria previne en Carlos, / empezar un Rey Ángel, con un Rey Santo*"⁵⁰. Así, San Fernando es propuesto por Calderón como espejo de virtud en que ha de contemplarse el joven rey. Resulta especialmente significativo que años más tarde, hacia 1696-1700, Jan Van Kessel el Mozo represente a

Carlos II como San Fernando en una miniatura, con la coraza, el armiño, la espada y la bola del mundo, los atributos presentes en el cuadro de Giordano. La acompaña otra miniatura de la reina Mariana de Neoburgo como Santa Elena, de quien Van Kessel fue pintor⁵¹.

Ciertamente, a pesar de estas referencias literarias, la iconografía de este santo es escasa en Madrid hasta el final del reinado, lo que contrasta con su amplio desarrollo en Andalucía, principalmente en Sevilla, de la que era patrón y donde un culto centrado en torno a sus reliquias contaba con una larga tradición. En el ámbito de la Corte parece que sólo empezó a ser explotada a partir de la llegada de Luca Giordano, y esto como parte de la amplia campaña de glorificación de la Monarquía a través de una iconografía cargada de símbolos y alegorías, que se inicia con las bóvedas de El Escorial⁵². Tras este renovado interés propagandístico se sitúa quizá la elección de la figura de San Fernando como tema para el cuadro de altar.

En efecto, fueron varios e importantes los encargos de la Corona a Giordano en que figura San Fernando. En la bóveda de la escalera de El Escorial, que representa *La gloria de la Monarquía Hispánica*, el lado derecho de la composición está destinado a la representación de los monarcas de la Casa de Austria y sus antecesores, para los que se eligieron, junto a Carlos V y Felipe II, a los príncipes canonizados vinculados con la dinastía: San Enrique, emperador, San Esteban de Hungría, San Casimiro, príncipe de Polonia, y por supuesto, San Hermenegildo y San Fernando. El catolicismo y la lucha contra sus enemigos, constituían parte esencial de la identidad política de la dinastía; la figura de San Fernando, antecesor de los Austrias en el trono de Castilla, contribuía a reforzar este mensaje.

En su intervención en la decoración de la iglesia de San Antonio de los Alemanes, hospital de Patronato real,

Giordano incluyó también en el programa decorativo una serie de reyes santos, en la que se incluyen también las imágenes de San Hermenegildo y de San Fernando. Hacia 1700, realizó el gran cuadro de *San Fernando*⁵³ para la iglesia de los Capuchinos de El Pardo, igualmente de patronato regio; y finalmente, en 1703, terminó el gran cuadro de altar de la capilla del Real Hospicio de Madrid, que representa la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Fernando antes de la toma de Sevilla*⁵⁴. El hospicio, que fue fundado en 1673 con la advocación de San Fernando, se encontraba también bajo la protección real⁵⁵; el lienzo debió de ser encargado probablemente por Carlos II, poco antes de su muerte en 1700.

La figura de San Fernando, el rey conquistador de Sevilla, enriqueció la abundante iconografía desarrollada al final del reinado de Carlos II; un desarrollo en que la obra de Giordano tuvo una participación fundamental. San Fernando simbolizaba la misión de los reyes de España en la defensa de la fe. En efecto, la Reconquista se presentaba como el gran mito épico de la Historia de España, y sus gestas debían ser, como Fernando para Carlos, el espejo para las armas españolas en su lucha contra sus enemigos. La consagración de una parte importante de la decoración del Casón del Buen Retiro a la Guerra de Granada debe ser igualmente interpretada en este sentido, así como la inclusión de infieles derrotados en los bocetos para retratos de aparato de Carlos II conservados en el Museo del Prado⁵⁶.

El Escorial, de entre los distintos palacios y monasterios de la Corona, constituía la más acabada representación de la visión simbólica de la Monarquía Hispánica como defensora de la fe. Así, no es sorprendente que se quisiese situar a San Fernando, espejo del rey y orgullo de la dinastía, en el altar de una de las principales capillas de su iglesia, la de las Once Mil Vírgenes⁵⁷.

NOTAS

¹ Quisiera agradecer por sus valiosos comentarios y sus útiles consejos a Véronique Gérard-Powell, a Benito Navarrete Prieto y a Ismael Gutiérrez Pastor.

² A. M. BARCIA, *Catálogo de la colección de los dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 65, n.º 316.

³ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Dessins et Aquarelles des Grands Maîtres. L'Espagne du XVIe au XIXe siècle*, Paris, 1976 (trad. de la ed. original en italiano, *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, Milan, 1970), p. 85, fig. 24; *Idem.*, *El dibujo español en los Siglos de Oro*, cat. expo., Madrid, 1980, p. 62, n.º 100; E. J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989 (trad. del original en inglés *Baroque Painting in Madrid. The contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*, Columbia, 1986), p. 246.

⁴ 532 x 305 cm. Inv. N.º 10034410; V. Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial*, Madrid, 1857, p. 61, n.º 162.

⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1976, p. 85, fig. 24.

⁶ O. FERRARI y G. SCAVAZZI, *Luca Giordano*, Napoli, 1992 (2000), p. 337.

⁷ Cat. expo. *Luca Giordano y España*, Madrid, 2002, y cat. expo. *Las cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, entre otras publicaciones.

- ⁸ F. J. SANDOVAL PORTELA, "La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial", en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, San Lorenzo del Escorial, 2001, p. 388.
- ⁹ PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1724 (1989), III, pp. 409 y 529.
- ¹⁰ M. DE MENA, "El napolitano Lucas Jordán en El Escorial", en M. di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1993, p. 206.
- ¹¹ JOSÉ QUEVEDO, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año 1848. Y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*, Madrid, 1849, p. 278.
- ¹² R. MULCAHY, A la mayor gloria de Dios y el Rey: la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1992, p. 65.
- ¹³ CAINO, citado en B. BASSEGODA, *El Escorial como Museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, 2002, p. 315.
- ¹⁴ P. XIMÉNEZ, "Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, V, 1941, pp. 61 y ss.
- ¹⁵ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, II, Madrid, 1800 (2001), p. 343.
- ¹⁶ M. MADRAZO, *Historia del Museo del Prado. 1818-1868*, Madrid, 1945, p. 273, n.º 85; O. Ferrari y G. Scavazzi, *Idem*.
- ¹⁷ PALOMINO, p. 406.
- ¹⁸ El dibujo mide 370 x 223 mm.
- ¹⁹ Z. VÉLIZ, *Dibujos españoles del Siglo de Oro*, cat. expo., Oviedo, 2002, p. 70.
- ²⁰ M. R. LUNN y V. ESPINOSA-CARRIÓN, "Los dibujos de Juan Carreño de Miranda", en *Archivo Español de Arte*, n.º 207, 1979, p. 286.
- ²¹ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1976, p. 85, fig. 24.
- ²² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, p. 268.
- ²³ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1980, p. 62, n.º 101.
- ²⁴ *Idem.*, n.º 103.
- ²⁵ E. J. SULLIVAN, 1989, p. 246.
- ²⁶ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1980, p. 61, n.º 99.
- ²⁷ L. BOUBLI, *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inventaire Général des dessins de l'Ecole espagnole, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2002, pp. 82-83, n.º 67.
- ²⁸ E. J. SULLIVAN, p. 185, n.º P47.
- ²⁹ G. SCAVAZZI y O. FERRARI, p. 337.
- ³⁰ E. J. SULLIVAN, p. 84.
- ³¹ PALOMINO, *Vidas* (ed. de N. Ayala Mallory), Madrid, 1986, p. 278 y 320.
- ³² E. J. SULLIVAN, pp. 84-87.
- ³³ No parece que se haya conservado ningún estudio preparatorio de Carreño para este bosquejo. No obstante, el Museo del Prado conserva un dibujo de Carreño (F. D. 1780 ; 250 x 181 mm.) que representa una cabeza de mujer. Por su actitud, con los ojos vueltos hacia arriba y la cabeza ligeramente levantada, recuerda a las Vírgenes del dibujo de Coello; quizá fuese un estudio preparatorio para el cuadro de El Escorial. Sin embargo, por sus características técnicas, el dibujo ha sido fechado entre 1650 y 1660. Cf. M. R. Lunn y V. Espinosa-Carrión, p. 305, n.º 37.
- ³⁴ PALOMINO, 1986, p. 320.
- ³⁵ G. SCAVAZZI y O. FERRARI, p. 337.
- ³⁶ Citado en G. SCAVAZZI y O. FERRARI, p. 337.
- ³⁷ SULLIVAN, p. 84.
- ³⁸ Óleo sobre lienzo, 5 x 3,15 m. Firmado: "R. JV CARENO Fbat A. 1666". Cf. V. GÉRARD POWELL y C. RESSORT, *Ecoles espagnole et portugaise. Catalogue du département des peintures du Musée du Louvre*, Paris, 2002, pp. 153-157.
- ³⁹ El boceto (óleo sobre lienzo, 1,06 x 0,80 m. Firmado: "J. Carreño An 166") se conserva en la Academia de Bellas Artes de Viena. Cf. cat. expo. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, p. 208, n.º 24.
- ⁴⁰ V. GÉRARD POWELL y C. RESSORT, p. 154.
- ⁴¹ Firmado y fechado en su parte inferior: "SIMON LEON LEAL, FACIEBAT 1672". El cuadro, de grandes proporciones, debió de ser encargado a León Leal por el Cardenal Pascual de Aragón (1626-1677) para decorar la iglesia de las Capuchinas, inaugurada en 1671, año de la canonización de San Fernando. Aragón dotó el convento de numerosas y valiosas obras de arte, y lo designó como su lugar de enterramiento. Cf. Juan Nicolau Castro, "Una obra firmada por el pintor madrileño Simón León Leal y precisiones sobre otras pinturas existentes en Toledo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1992, pp. 425-430. Anteriormente había sido atribuido a Giacinto Brandi. Cf. A. E. Pérez Sánchez, *Pintura del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 246; B. Martínez Caviro, *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo interior*, Madrid, 1990, p. 247.
- ⁴² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1980, p. 62, n.º 100.
- ⁴³ PALOMINO, 1989, III, p. 409.
- ⁴⁴ P. SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, 1988, p. 515.
- ⁴⁵ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, III, *Autos sacramentales*, "El Santo Rey Don Fernando", ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, 1952, pp. 1301-1302.
- ⁴⁶ Óleo sobre lienzo, 2,65 x 2,61 m. Conservado en la Catedral de Toledo. En 1653, Rizi pintó otro cuadro en que se representa *Don Rodrigo Jiménez de Rada bendiciendo la Catedral de Toledo* (lienzo, 2,62 x 2,64 m.), también en la Catedral, lo que nos da una idea de la importancia que se daba a esta reconstrucción. Cf. el cat. expo. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986, p. 248, n.º 73, y p. 259, n.º 92.
- ⁴⁷ P. CALDERÓN DE LA BARCA, 1952, pp. 1262-1288.
- ⁴⁸ *Idem.*, pp. 1289-1319.
- ⁴⁹ *Idem.*, p. 1292.
- ⁵⁰ *Idem.*, p. 1295.
- ⁵¹ Ambas miniaturas son óleos sobre cobre (7,9 x 6,5 cm) pertenecientes a una colección particular.
- ⁵² A. ÚBEDA DE LOS COBOS, "Giordano y Carlos II", en *Las cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, pp. 74-75.
- ⁵³ In situ (lienzo, 3,21 x 1,69 m). Scavazzi y Ferrari, 2000, p. 353, n.º A673 ; Cat. exp. *Luca Giordano y España*, Madrid, 2002, p. 312.
- ⁵⁴ "San Fernando ante la Virgen" de Luca Giordano. *La recuperación de una obra maestra del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1994.

- ⁵⁵ I. TUDA y M. J. PASTOR, "La oscura historia de un cuadro", en *"San Fernando ante la Virgen" de Luca Giordano. La recuperación de una obra maestra del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1994, p. 43.
- ⁵⁶ A. ÚBEDA DE LOS COBOS, p. 77 y p. 83.
- ⁵⁷ J. L. SANCHO y G. MARTÍNEZ LEIVA no han tenido en cuenta el cuadro de Giordano en su estudio sobre la decoración de los Reales Sitios en la época del barroco, sin duda por encontrarse hoy desplazada. J. L. Sancho y G. Martínez Leiva, "¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Reales Sitios (1650-1700)", en *Las Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, p. 94.

Géneros y colaboraciones en la pintura madrileña del siglo XVII.

A propósito de los lienzos de Bartolomé Pérez en el retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos)

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

La especialización de los pintores madrileños del siglo XVII, la organización de sus talleres y la complejidad de ciertos encargos propició la colaboración entre maestros, oficiales y discípulos, así como entre pintores independientes. El objetivo de este artículo es analizar una serie de pinturas de Bartolomé Pérez de la Dehesa (Madrid, c.1634-1698) que no han tenido la repercusión que merecen entre los historiadores de la pintura española y en especial entre los que con mayor dedicación se han ocupado de los géneros de la naturaleza muerta y de la pintura de flores. Se trata de los seis lienzos de la vida de la Virgen que se encuentran en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Gumiel del Mercado (Burgos), realizados hacia 1683-1684. A través de ellos se aborda la personalidad de Pérez como pintor y se revisan algunas guirnalda con figuras al modo de las composiciones de Jan Brueghel de Velours, Daniel Seghers y Mario Nuzzi para plantear algunos casos y ejemplos de colaboración de Pérez y de otros pintores contemporáneos.

ABSTRACT

The specialty of the madrilian painters of the XVII century, the organization of their workshops and the complexity of certain of their jobs, started the cooperation between masters, painters and pupils, as well as independent painters. The objective of this article is to analyze a series of paintings of the main Altar in the church of Santa Maria de Gumiel del Mercado (Burgos), which were done around 1683-1684. Through them we will see Perez's personality as a painter as well as go in depth of some of the garlands that have some resemblance with paintings from Jan Brueghel de Velours, Daniel Seghers and Mario Nuzzi, this so we can prove the point we stated earlier in regards with the collaboration of "Maestros", Perez to be more precise, with other contemporary painters.

El retablo mayor de Santa María de Gumiel del Mercado es una obra mixta de arquitectura y pintura que fue realizada hacia los años 1683-1684. Se organiza en tres calles divididas por columnas salomónicas, con banco, cuerpo y ático semicircular. Está presidido por una magnífica imagen de la Virgen con el Niño, de fines del siglo XV o primeros años del siglo XVI, realizada aun dentro

de los cánones del estilo gótico, y se remata con un conjunto del Calvario, coetáneo del retablo. Distribuidos por el banco y el cuerpo se conservan seis lienzos, todos de la misma mano y de estilo barroco, algunos firmados por Bartolomé Pérez¹. Los dos del banco situados a los lados del sagrario están dedicados a la *Anunciación* y *Visitación* (79 x 112 cm aproximadamente). Flanqueando la hornaci-



Fig. 1. B. Pérez. "Coronación de la Virgen", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 2. B. Pérez. "Desposorios", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.

na de la Virgen con el Niño, se disponen superpuestos dentro del orden salomónico otros dos lienzos en cada una de las calles laterales, que están dedicados a la *Coronación de la Virgen* y a los *Desposorios* (166 x 112 cm aproximadamente), y a la *Adoración de los reyes* y de la *Adoración de los pastores* (aproximadamente 60 cm de alto x 112 de ancho).

La noticia de los lienzos firmados fue dada a conocer por Zaparaín Yáñez², pero a pesar de su importancia para reconstruir la faceta de Pérez como pintor de escenas religiosas, no ha tenido el eco suficiente. La fecha del retablo es aproximada y deriva de los pagos de las esculturas "de lo alto del retablo mayor" en las cuentas de 1683-1684. Por propia experiencia pude comprobar que algunos de los lienzos están firmados. Así, la *Anunciación* lo está en la basa del reclinatorio con las iniciales "B^{me}. P^z. F.". También lo están la *Coronación de la Virgen*, en letra cursiva en el lado inferior derecho: "B^{me} Perez fac" y los *Desposorios* con letras capitales cursivas en el lado inferior izquierdo: "B^{me}. P^z. F.". No pude dar con la firma en la *Visitación* y tampoco analizar de cerca los dos lienzos de las *Adoraciones de los reyes* y de los *pastores*, situados en lo más alto de las calles laterales. Como las firmas no aluden al título de "Pictor Regis" que Pérez de la Dehesa alcanzó en 1689³ y del que suele hacer gala con las iniciales P. R. ligadas y coronadas, hay que aceptar que las obras son anteriores a dicho año y que la cronología de las

esculturas que se pagan en 1683-1684 es válida también para los lienzos, por más que el libro de fábrica no registre sus pagos.

Desde el punto de vista del estilo, Zaparaín Yáñez los califica como de "correcta factura" compuestos con "esquemas geométricos regidos por diagonales, donde las miradas de los protagonistas cierran la composición. Los gestos y actitudes de los distintos personajes están resueltos con elegancia, carente de fuerza expresiva, y delatan efectivamente el buen hacer de un pintor especializado en temas florales y con un acusado interés en los juegos de claroscuro". Sin embargo, encuentro que en algunos casos las composiciones no pueden ser más frontales, especialmente en los dos lienzos mayores de la *Coronación* y de los *Desposorios* (Fig. 1 y 2), temas por otro lado marcados por la simetría de la distribución de los personajes y la solemnidad de las acciones. Algo parecido podría decirse de la escena de la *Visitación* (Fig. 3), mientras que los dos lienzos de las *Adoraciones* (Fig. 4 y 5), aun dentro de su planteamiento en friso resultan efectivamente más dinámicos y agitados, con búsqueda de la profundidad a través de las diagonales en fuga de la *Adoración de los Reyes* y de los contraluces de la figuras en *repousoir* de la *Adoración de los pastores*. Quizá sea la *Anunciación* (Fig. 6) la composición más interesante de todas al incluir a la figura de la Virgen de modo completamente frontal al espectador, jugando con la profundidad, mientras que el



Fig. 3. B. Pérez. "Visitación", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 4. B. Pérez. "Adoración de los reyes", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 5. B. Pérez. "Adoración de los pastores", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 6. B. Pérez. "Anunciación", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.

arcángel irrumpe suavemente en la escena. Aunque podrían encontrarse semejanzas compositivas con algunos modelos de Claudio Coello (*Anunciación*, 1666. Madrid, colección particular)⁴, Bartolomé Pérez asume la composición con más serenidad que agitación. La escena incluye como muestra de las cualidades del pintor en el género de las flores el detalle simbólico del jarrón de gallones dorado con las azucenas, dispuestas en elegante asimetría.

Llama la atención las fisonomías de las figuras principales, especialmente las de la Virgen en todos los lienzos grandes (Fig. 7) y del arcángel San Gabriel, pues sus modelos evocan no sólo los cánones de la escuela de Madrid posterior a Carreño de Miranda e influida por Peter Paul Rubens, sino también algunos otros de Bartolomé Esteban Murillo, como es patente en el citado San Gabriel (Fig. 8). La figura de San José (Fig. 9), así como las masculinas de Cristo y Dios Padre en la *Coronación*, son también muy características: sus cabezas están dotadas de una amplia frente abombada, remarcada por el peinado con raya central que la despeja aun más, y sus rasgos son finos. En cuanto al color, Pérez trabaja con colores intensos y muy limpios que resaltan tanto en las atmósferas

claras, como las de la *Coronación* o los *Desposorios*, y también dentro de las escenas de claroscuro más intenso. La soltura del pincel se aprecia en el empaste grueso de las telas y en la progresiva indefinición de las figuras secundarias de los *Desposorios* (Fig. 10), mientras que se afina en los detalles más expresivos de las manos y en los rostros.

Todo ello nos lleva a considerar a Bartolomé Pérez de la Dehesa como un pintor secundario en el tratamiento de la escena religiosa en la escuela madrileña del pleno barroco, cercano en sus modos expresivos a otros contemporáneos como Diego González de Vega.

Pero no por ello carecen de interés los seis lienzos del retablo de Santa María de Gumiel del Mercado, pues sus figuras se convierten en la piedra de toque con la que contrastar otras figuras que aparecen en varias guirnaldas de flores de Pérez sobre las que hasta ahora se había mantenido una razonable cautela acerca de su autoría, al considerar que la especialización de ciertos pintores en los géneros secundarios de pintura, del que forma parte el de las flores, suponía cierta renuncia al trabajo en otros campos. Palomino remarca esta idea en el caso de Juan de



Fig. 7. B. Pérez. "Coronación de la Virgen (detalle)", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.

Arellano, al afirmar del máximo representante español del género de las flores en el siglo XVII que "llegó a la edad de treinta y seis años, sin haber mostrado sobresaliente actividad en cosa alguna: hasta que estimulado de su gran genio y honrado natural se aplicó a copiar algunos floreros del Mario (Nuzzi)". Y que al ser preguntado por qué "se había dado tanto a las flores, y había dejado las figuras... respondió: Porque en esto trabajo menos y gano más; y así era verdad, porque no sólo ganaba en los intereses pecuniarios; sino mucho más en los de la fama póstuma de su eminente habilidad"⁵. El caso de Bartolomé Pérez de la Dehesa, yerno de Arellano y segundo mejor especialista en flores del siglo XVII, es el contrario, pues Palomino alaba su "muy buena habilidad para cualquier cosa", de modo que "llegó a hacer las flores tan bien como su suegro; y a éste le pintaba el yerno las figuras en algunas guirnaldas que hacía", además de trabajar en los decorados del teatro del Buen Retiro y en la pintura religiosa⁶.

El testimonio de Palomino, la compleja organización del taller de Arellano y algunos documentos recientemente publicados permiten plantear el tema de la autoría y de las colaboraciones entre pintores a propósito no sólo de algunas obras surgidas dentro del taller de Arellano, sino también de otras guirnaldas con cartelas figurativas en las que firman Arellano y Francisco Camilo, o sólo Antonio Ponce como autor de las flores de guirnaldas en las que las figuras presentan en un caso el estilo del citado Camilo y en otros el de otro maestro desconocido.



Fig. 8. B. Pérez. "Anunciación (detalle)", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.

También Gabriel de la Corte tuvo como colaborador en la pintura de figuras a Antonio de Castrejón⁷ y recientemente se le ha relacionado con Matías de Torres⁸. Pero Matías de Torres (Aguilar de Campoo, 1635-Madrid, 1711), que a decir de Palomino "llegó a tener gran felicidad en el inventar", tocando los varios géneros del paisaje, de la batalla, del bodegón, del retrato y de la historia sagrada⁹, era capaz igualmente de pintar floreros, aunque fueran adornos de una capilla, como se ve en un cobre que representa a la *Virgen de la Victoria con San Francisco de Paula* (Madrid, colección privada)¹⁰, un tema vinculado a uno de los conventos madrileños para los que trabajó el pintor, al que ha sabido limar la rigidez de la iconografía, sin renunciar a incluir floreros a los lados de la Virgen, aunque queden parcialmente tapados por San Francisco de Paula (Fig. 11).

De todos estos pintores especializados en flores¹¹, el único que parece haber sido plenamente responsable de sus composiciones es Bartolomé Pérez, especialmente a partir de la muerte de Arellano en 1676. Incluso se da el caso de obras que llevan la firma de Juan de Arellano con floreros en jarrones dorados con figuras repujadas del estilo de Pérez, en los que las flores también llevan su impronta.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVII fueron llegando a Madrid, procedente de los talleres flamencos e



Fig. 9. B. Pérez. "Desposorios (detalle)", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.

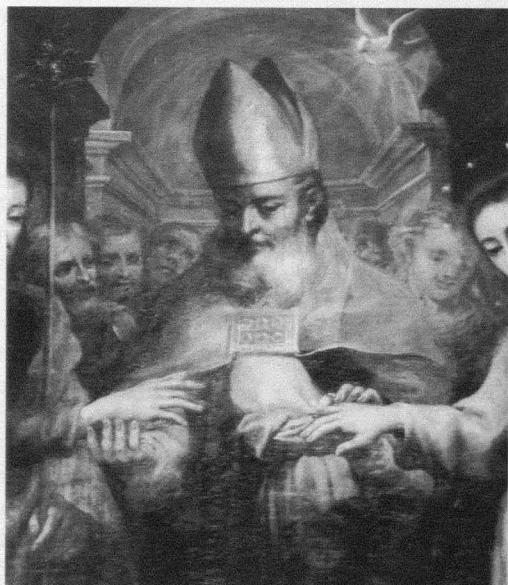


Fig. 10. B. Pérez. "Desposorios (detalle)", c. 1683-1684. Gumiel del Mercado, iglesia de Santa María.



Fig. 11. Matías de Torres. "Virgen de la Victoria con San Francisco de Paula". Madrid, colección privada.



Fig. 12. Juan de Arellano y Francisco Camilo. "Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad". 1646. Valencia, Museo de Bellas Artes.

italianos, diversas obras de Jan Brueghel de Velours (1558-1625) en colaboración con Peter Paul Rubens, de Daniel Seghers (1590-1661) y de Mario Nuzzi (1603-1673) que mostraban el subgénero del género de flores

con cartelas pétreas rodeadas de flores rodeando un medallón central con un tema figurativo, por lo general religioso. Sin duda fue el aliciente más importante para que otros pintores madrileños las abordaran. Quizá las más

antiguas sean las atribuidas a Juan van der Hamen (Madrid, 1596-1631) con escenas religiosas o con paisajes en su interior, que se consideran totalmente autógrafas¹². Una pintura de los fondos del Museo del Prado, depositada en el Ayuntamiento de Úbeda, ofrece una variante algo primitiva del género, pues en realidad no es más que una *Sagrada Familia* rodeada de una guirnalda floral que se adapta a los lados rectos de la tela. Lo más interesante quizá sea que algunas de las flores evocan a las que emplea Antonio Ponce, mientras que en las figuras no sólo se intuye la influencia de algunas composiciones de Navarrete el Mudo en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, sino también algunas fisonomías y prototipos de Juan de Roelas¹³. Pero la mecánica de la pintura de géneros, tanto en su ejecución, como su comercialización, implicaba la colaboración entre pintores especializados en determinados aspectos. Algunos de los ejemplos más antiguos son seguramente los que en la segunda mitad de la década de 1640 y en los primeros años de la siguiente de 1650 produjeron Antonio Ponce (Valladolid, 1608 - Madrid, 1677), colaborador al menos en una ocasión con Francisco Camilo (Madrid, 1615-1673) y Juan de Arellano, colaborador con el mismo Camilo y posteriormente con Mateo Cerezo, el Joven, (Burgos, 1637-Madrid, 1666) y con su yerno Bartolomé Pérez. La gran *Guirnalda de flores con alegoría de la Vanidad* (Valencia, Museo de Bellas Artes), que en 1646 firman conjuntamente Juan de Arellano y Francisco Camilo¹⁴, es la primera constatación clara de estas colaboraciones (Fig. 12). Arellano pintó la guirnalda en el estilo preciosista y flamenco de sus primeras obras, demostrando una formación ajena a la de otros contemporáneos madrileños y un conocimiento exhaustivo de las obras de los especialistas de los Países Bajos. En su producción posterior se detectan cambios de estilo entre flores y figuras, pero en la mayor parte de los casos no ha quedado constancia exacta de quienes fueron sus colaboradores.

Las dos guirnaldas firmadas y fechadas por Antonio Ponce (1608-1677), más una tercera que se le atribuye con toda razón, fueron realizadas en el intervalo de unos seis años. El estilo de las flores es perfectamente coherente con su estilo conocido y presentan una calidad uniforme, por lo que son suyas ningún género de dudas. Sin embargo, las figuras de las tres guirnaldas responden al menos a dos manos distintas, una de las cuales puede identificarse con el estilo de Francisco Camilo o de alguien cercano, poniéndose en evidencia al menos en este caso la colaboración del especialista en naturalezas muertas y flores con un pintor de figuras. Basta analizar la *Guirnalda con la Asunción de la Virgen* firmada en 1654 (Madrid, Museo Nacional del Prado), con una figura monumental rodeada de ángeles en la medalla central, que está ejecutada con una técnica de contornos y pincelada fluida, muy diferente del estilo pétreo y dibujado del dise-



Fig. 13. Antonio Ponce. "Guirnalda de flores con Asunción de la Virgen". 1654. Madrid, Museo Nacional del Prado.

ño de las flores de Ponce (Fig. 13 y 15)¹⁵. Aún considerando el estilo diferenciado de las dos partes de la obra y apreciando relaciones de las figuras infantiles con modelos infantiles del ámbito de Antonio de Pereda, de Mateo Gallardo y de la pintura flamenca, Pérez Sánchez no se inclinó hacia la autoría compartida de la obra, en parte por presentar sólo la firma de Ponce y por desconocerse su estilo como pintor de figuras. Sin embargo, suscribiendo sus apreciaciones estéticas y considerando que la pintura se inscribe en un contexto cronológico de efervescente transición en la escuela madrileña del pleno barroco, cuando los maestros de la primera generación del siglo XVII alcanzan su madurez y los de la segunda comienzan a despuntar su estilo personal, dándose casos peculiares de participación en una misma obra como es el retablo mayor de la catedral de Plasencia (1654-1655), creo que se trata de una obra de colaboración de Ponce con otro pintor de figuras no identificado.

La *Guirnalda con la alegoría del triunfo del Amor sagrado sobre el Amor profano* (Madrid, colección Alcocer)¹⁶ ofrece una diferenciación similar entre el estilo de las flores y el de las figuras (Fig. 14), éstas muy similares a las de la *Guirnalda de flores con la Asunción de la Virgen* de 1654. Cherry asume el argumento de Pérez Sánchez a propósito de la guirnalda del Museo del Prado, de



Fig. 14. Antonio Ponce. "Guirnalda de flores con alegoría del Amor divino". Madrid, colección Alcocer.



Fig. 15. Antonio Ponce. "Guirnalda de flores con Asunción de la Virgen (detalle)". 1654. Madrid, Museo Nacional del Prado.

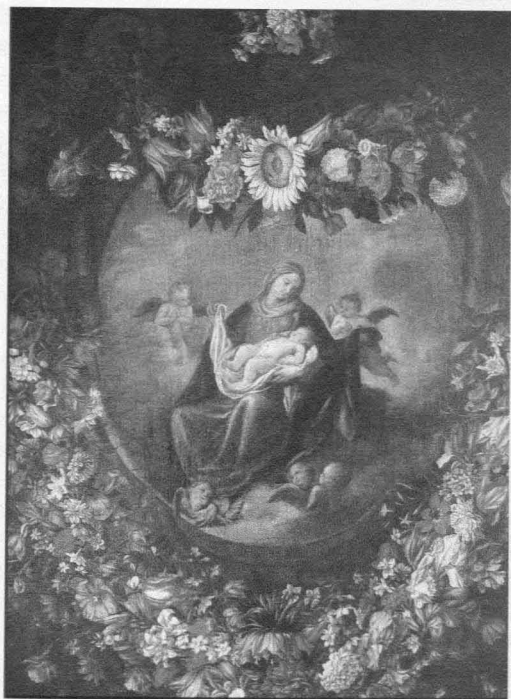


Fig. 16. Antonio Ponce y ¿Francisco Camilo? "Guirnalda de flores con Virgen con el Niño y ángeles". 1647. Madrid, colección privada.



Fig. 17. Antonio Ponce y ¿Francisco Camilo? "Guirnalda de flores con Virgen con el Niño y ángeles (detalle)". 1647. Madrid, colección privada.



Fig. 18. B. Pérez. "Guirnalda con San Antonio de Padua". Posterior a 1689. Madrid, Museo Nacional del Prado.

modo que el hecho de que sólo lleve la firma de Ponce es motivo para suponer que tanto las flores como las figuras fueran realizadas por él¹⁷. Es probable que esta toma de posición cautelosa esté mediatizada por el hecho de que la gran *Guirnalda de la alegoría de la Vanidad* firmada por Juan de Arellano y Francisco Camilo en 1646 (Valencia, Museo de Bellas Artes) y en la idea de que cuando dos pintores colaboran los dos pintores firman. Pero la literatura artística enseña más bien lo contrario y la posición de cada uno de los pintores influye en ese detalle final. Cuando Arellano (Santorcaz, 1614-Madrid, 1676) y Camilo (1615-1673) firmaron la *Guirnalda con la alegoría de la vanidad* eran dos iguales, dos pintores coetáneos esforzándose por poner en pie una obra de alta calidad técnica y de complejo argumento intelectual con la que satisfacer a un refinado cliente que desconocemos y que debía mostrar con todas las letras y pregonar las cualidades de sus autores, por lo que firmaron cada cual su parte con toda precisión. Las condiciones de plena producción del taller de Arellano en las décadas de 1660 y 1670 revelan que, aunque muchos floreros y cestillos florales lleven su firma, la calidad desigual, unas veces seca y otras suavemente aterciopelada de las flores, responde a varias manos, identificables en ocasiones con las de su yerno Bartolomé Pérez, quien no firma, asumiendo la posición subordinada del oficial, aunque éste tenga un oficio y una técnica excelentes.

A propósito de Ponce, el mismo Cherry publica sin comentario alguno otra *Guirnalda con la Virgen con el Niño y ángeles*, firmada sólo por él y fechada en 1647 (colección particular)¹⁸, en la que si las flores responden al estilo indudable de Ponce, las figuras evocan los modelos de Francisco Camilo, con menos finura que en la *Guirnalda*

con la alegoría de la vanidad y sólo un año después de haber firmado el trabajo conjunto con Arellano (Fig. 16 y 17). La figura de la Virgen muestra un canon alargado, bastante común en las obras de Camilo, con un perfil quizá demasiado afilado, pero los ángeles y querubines son característicos suyos, aunque no alcanzan una gran calidad. Es quizá la mejor prueba de que no hay por qué firmar siempre y de que un mismo pintor firma o no.

Sin tratarse de una guirnalda, el desarrollo que alcanzan los adornos florales en la pintura de *Nuestra Señora de la Natividad de Mérida*, firmada por Antonio Arias (c. 1614-Madrid, 1684) y conservada en el Museo de Pontevedra, obliga a que sea tenida en cuenta en cualquier estudio sobre la pintura española de flores. No está fechada, pero en la dilatada vida de Arias parece apropiado colocar un cuadro como éste a partir de 1660-1670, especialmente si tomamos en consideración las figuras de los ángeles de plata a los lados de la gran corona dorada y la blandura de las cabezas de querubines en la peana. Por las características de trampantojo a lo divino y de retrato de la imagen en su altar, predomina el dibujo preciso y el detalle en el bordado y en las joyas. Las flores son igualmente minuciosas en sus dibujo y en su individualización, pero sin negar cierta deuda respecto a las guirnaldas de Ponce, también es cierto que ofrecen rasgos personales que hacen pensar si no sería el mismo Arias su autor, sin necesidad de recurrir a colaboradores especialistas¹⁹.

La participación de Camilo como pintor de figuras en la *Guirnalda con la alegoría de la vanidad* (1646) no deja lugar a dudas por las firmas que presenta y es el testimonio mejor documentado de la colaboración entre especialistas a la hora de realizar pinturas de ciertas temáticas y géneros. En el caso de Arellano, el mayor especialista español en la pintura de flores y el que mantuvo un taller mejor organizado de cara a la comercialización de su decorativa mercancía, las colaboraciones con otros pintores no sólo han quedado demostradas a través de esta obra, sino también documentadas en las fuentes literarias antiguas, especialmente en Palomino, quien afirma rotundamente que su yerno Bartolomé Pérez de la Dehesa le ayudó pintando las figuras de algunas guirnaldas²⁰. Por desgracia, no se conservan muchas guirnaldas con figuras atribuidas o de fácil atribución a Juan de Arellano, pues las dos que contienen figuras del *Niño Jesús, Salvador del Mundo* (ambas de colecciones particulares, una de ellas en Durango), no ofrecen seguridad atributiva ni siquiera en el caso de las flores²¹. De las restantes obras de Arellano que contienen figuras, sólo las dos versiones de *El sentido del Olfato*, una en la colección Masaveu (Oviedo) y otra en colección particular (Madrid)²², ésta quizá una década posterior a aquella, nos puede apuntar en la dirección de las figuras que Pérez pudo hacer en los cuadros de su suegro, aunque la certeza tampoco sea absoluta, sobre todo ahora que conocemos mejor su estilo como pintor de

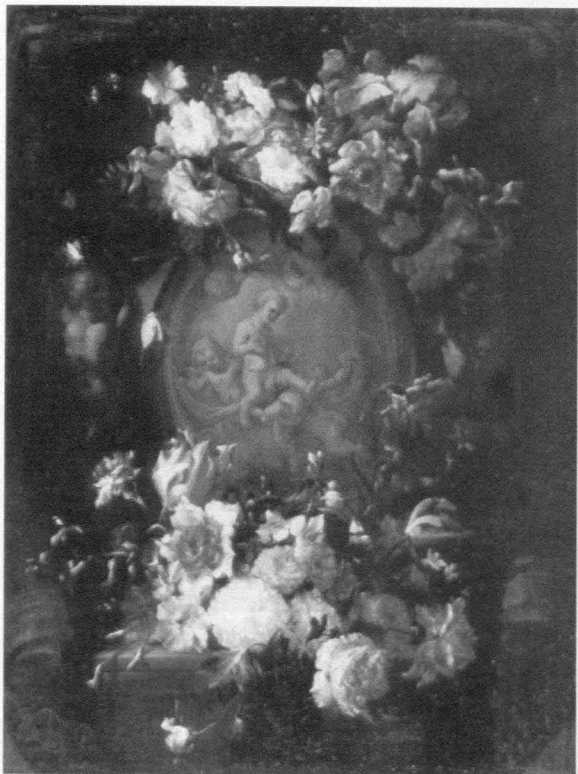


Fig. 19. B. Pérez. "Guirnalda sobre cartela pétrea con el Niño Jesús y ángeles". Posterior a 1689. Madrid, colección Abelló.



Fig. 20. B. Pérez. "Cartela pétrea con medallón de la Virgen con el Niño". Posterior a 1689. Madrid, colección Abelló.

figuras a través de los lienzos del retablo de Gumiel del Mercado. Lo mismo cabría pensar de la *Virgen amamantando al Niño Jesús*, conocida a través de distintas versiones²³, iconografía de origen flamenco que parece combinar una versión mariana de Alonso Cano con detalles de frutas y jarrones de flores del estilo de Arellano. La rutinaria mecánica de este proceso de colaboración o de intervención complementaria en obras ajenas queda al descubierto en el ejemplar de la parroquial de la Santa Cruz de Bañares (La Rioja), donde la *Virgen con el Niño*, de calidad equivalente a la de los ejemplares conocidos, se presenta sin aderezos florales. En las dos *Guirnalda con los bustos del Salvador y de la Virgen María* (Madrid, colección Abelló)²⁴, las figuras están trazadas con gran precisión en el dibujo y su condición de arquetipos tampoco deja ver cualidades estilísticas personales.

Nadie pone en duda que Bartolomé Pérez colaboró en el taller de su suegro Juan de Arellano, aunque no se cuentan con otros indicios que los de la diferente calidad y estilo de ambos a la hora de pintar flores, o constatación de las fuentes literarias de que Pérez pintaba las figuras de algunos encargos de su Arellano. Pero además de pintura

religiosa y de floreros Bartolomé Pérez realizó decoraciones alegóricas en el coliseo del Buen Retiro, trabajos que en 1689 le valieron el título honorario de pintor del rey. De la obra conservada se deduce que siguió cultivando el género de la guirnalda floral en estado puro y llena de espíritu decorativo, como es el caso de la *Guirnalda de flores sobre panel dorado*, que se identifica como resto de las tablas pintadas entre 1689 y 1691 para el camón del rey Carlos II en el dormitorio real del Alcázar de Madrid²⁵, y otras con figuras de santos, de las que son buena muestra la *Guirnalda con San Antonio de Padua* (Madrid, Museo Nacional del Prado), posterior 1689 (Fig. 18)²⁶; la pareja de guirnalda con sendas figuras del Arcángel San Gabriel y de la *Virgen María anunciada* (Barcelona, MNAC)²⁷; y otra *Guirnalda con la muerte de San Francisco de Asís* (Madrid, colección particular)²⁸. Igualmente los dos *Festones de flores sostenidos por ángeles niños*, firmados en 1680 (Madrid, colección particular)²⁹ llevan sendas figuras infantiles en actitudes variadas que denotan un excelente dominio de la composición y del movimiento por parte de Pérez. Sin embargo, a pesar de la reiterada atribución a Bartolomé Pérez, no me parecen suyas



Fig. 21. B. Pérez. "Flores rodeando un lienzo de San Bartolomé". Posterior a 1689. Madrid, colección privada.



Fig. 22. B. Pérez. "Flores rodeando un lienzo de San Francisco de Asís". Posterior a 1689. Madrid, colección privada.

la pareja de guirnalda en torno a cuadros o cartelas octogonales con figuras de *Santa Teresa de Jesús* y de *San Francisco Javier* (Madrid, Museo Nacional del Prado)³⁰, cuyas flores están más cerca de las de Gabriel de la Corte y cuyas figuras tampoco corresponden al estilo de Pérez.

A un subgénero más antiguo dentro de la tradición de Gerard Seghers pertenecen otras dos pinturas de *Guirnalda sobre cartelas pétreas* (Madrid, colección Abelló)³¹. Aunque han llegado hasta nosotros como una pareja, lo cierto es que compositivamente son muy distintas entre sí. La que lleva dentro *medallón del Niño Jesús y ángeles* (Fig. 19) simula un relieve como de bronce dorado, apoyado sobre una consola de piedra y adornado con un telón cuyos faldones de pasamanería cuelgan por los laterales como cubriendo el fondo moldurado de una pared. Las flores se disponen en dos macizos situados encima y a los pies del medallón respectivamente. Por el contrario, la *Cartela pétrea con un medallón de la Virgen con el Niño* (Fig. 20) representa a las figuras al natural, con todo su colorido. La cartela se eleva sobre un alto pie de remates rizados y parece que se abre en forma de venera en la zona superior, mientras que dos de los tres macizos florales se disponen en la zona inferior en elegante asimetría. En ambas obras los insectos y mariposas revolotean sobre las flores y la arquitectura. Las dos cartelas están firmadas por Bartolomé Pérez y la segunda presenta rastros de haber estado también fechada, aunque en ninguna se

aprecia la indicación de "*Pictor regis*" que el artista utilizó frecuentemente después de 1689, por lo que habrá que considerarlas obras de la década de 1680, anteriores a su nombramiento como pintor del rey. En esta segunda cartela, el modelo humano del Niño Jesús, cuyo cuerpo desnudo está tratado a base de sombras pardas para definir la anatomía, es semejante a los ángeles niños de los dos festones citados más arriba, y muy distinto al otro Niño Jesús de la primera cartela. Todo es de gran uniformidad de estilo en la ejecución de las flores, en su colorido brillante, en su toque aterciopelado, en las desiguales composiciones que tienden a la asimetría, e incluso en las figuras a pesar de su distinto tratamiento como relieves escultóricos o como figuras carnales.

Un grupo de concepto diferente es el formado por pinturas que incluyen en la representación lienzos de imágenes religiosas rodeados de flores. Se trata de la interpretación literal del "cuadro dentro del cuadro", un trampantojo en el que los lienzos aparecen apoyados de modo oblicuo sobre la pared, permitiéndonos ver su lateral claveteado. Es el caso de una pareja que representan *Flores rodeando un lienzo de San Bartolomé* y *Flores rodeando un lienzo de San Francisco de Asís* (colección particular) (Fig. 21 y 22), éste con firma abreviada seguida de las iniciales PR (*Pictor Regis*) ligadas y coronadas, alusivas a la condición de pintor del rey³², por lo que la fecha de ambas pinturas debe ser posterior a 1689. En ambos casos los

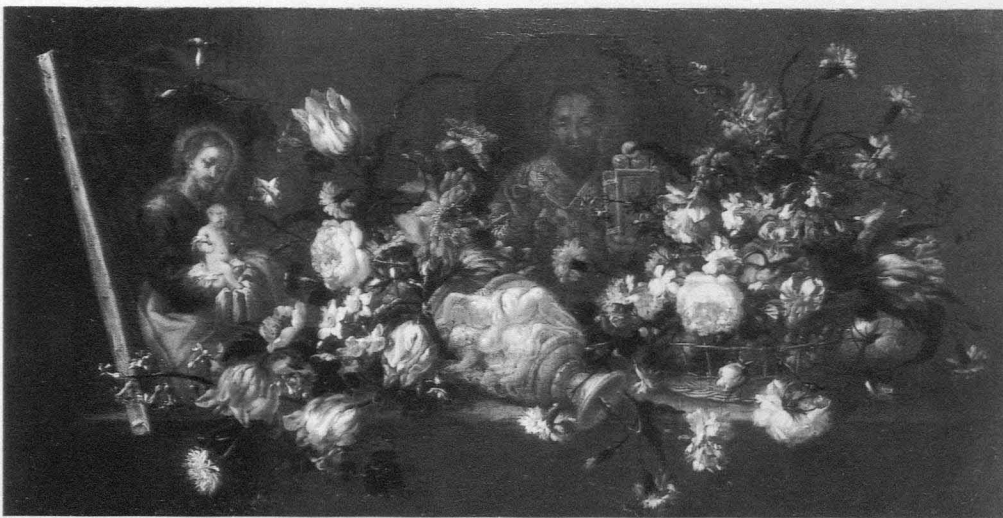


Fig. 23. B. Pérez. "Ventana con flores en un jarrón volcado, una canastilla de flores y dos lienzos con las imágenes de San José con el Niño y San Nicolás de Bari". Madrid, Forum Filatélico.

lienzos fingidos y las flores parecen apoyar sobre una roca, acentuando la idea de un oratorio eremítico, no exento de cierta sutileza. La disposición de las flores casi traza sobre el lienzo una cenefa diagonal, dejando en la zona superior el lienzo fingido y en la inferior la roca. En origen o quizá en algún momento posterior se les incorporaron unos letreros de identificación de los correspondientes santos, muy gastados, especialmente el de *San Bartolomé*. En ambos lienzos, tanto las flores como las figuras corresponden al estilo de Bartolomé Pérez, especialmente si se comparan las segundas con las incluidas en las guirnaldas del Museo Nacional del Prado.

Dentro del mismo concepto Bartolomé Pérez enriqueció la fórmula, aumentando los cuadros representados y la naturalidad de las flores. Por ello es mucho más interesante, hasta el extremo de convertirse en una obra maestra, otro lienzo inédito que representa *Una ventana con flores en un jarrón volcado, una canastilla de flores y dos lienzos con las imágenes de San José con el Niño y San Nicolás de Bari* (Madrid, colección Forum Filatélico) (Fig. 23)³³. En este caso la composición se apoya sobre una roca natural, cuya aspereza contrasta en primer lugar con el jarrón dorado, repujado con el motivo mitológico de un centauro raptando a una mujer, como si el pintor tratara de contraponer lo natural de la roca y de las flores a lo aristocrático y lo religioso expresado en los cuadros de San José con el Niño y de San Nicolás de Bari a lo pagano del centauro. En lo que concierne a las imágenes de los dos cuadros, así como el San Nicolás representado en un formato octogonal reproduce la iconografía de un icono

medieval, en el que las posibilidades de mostrar un estilo propio son escasas, las fisonomías de San José con el Niño coinciden a la perfección con los modelos humanos de los lienzos del retablo de Gumiel del Mercado, por lo que figuras y flores son si lugar a duda de mano de Bartolomé Pérez. Éstas aparecen además dispuestas con la peculiar sensibilidad, habilidad y variedad a que nos tiene acostumbrados Pérez, como el mejor pintor de flores de la segunda mitad del siglo que es. Los jarrones dorados con figuras repujadas los venía empleando al menos desde 1666, según el ejemplo del *Florero en un jarrón dorado repujado* del Fitzwilliam Museum de Cambridge³⁴. Los cestillos bajos de mimbres trenzados son una herencia de Arellano y una fórmula asumida como española a partir de modelos de la pintura flamenca. Pero el efecto íntimo de la composición, con su accidentada apariencia por el efecto de las flores volcadas es un hallazgo simultáneo de Arellano³⁵ y Pérez, servido por éste con un rico colorido.

Palomino alabó la "muy buena habilidad para cualquier cosa", es decir, las dotes pictóricas de Bartolomé Pérez en todos los campos³⁶, de modo que parece haber sido el autor de la mayor parte de las figuras que aparecen en sus naturalezas muertas de flores, bien sea bajo la forma de advocaciones reales o pintadas, bien bajo la forma de figuras decorativas en jarrones. Y no parece menos cierto que también fue colaborador en de su suegro Juan de Arellano cuando fue necesario incluir en sus floreros figuras, como parece ser evidente en una pareja de *Floreros en jarrones de bronce repujado con figuras mitológicas*, firmados por Arellano, pero no fechados, que

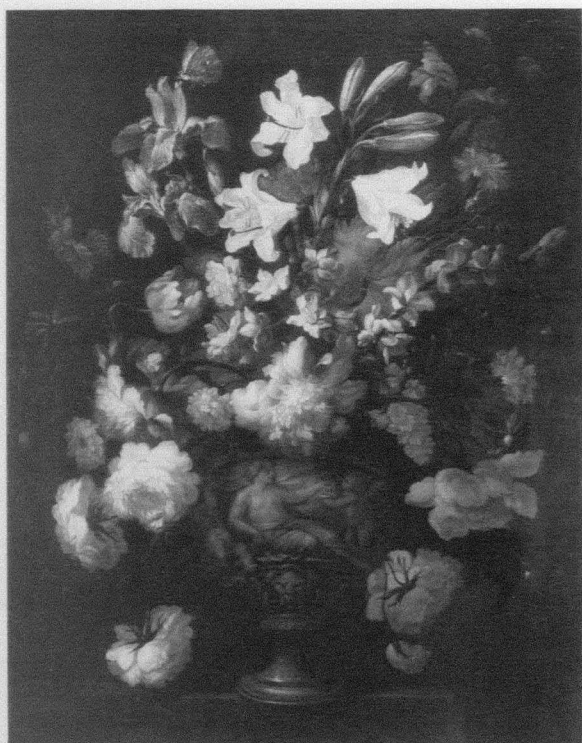


Fig. 24. B. Pérez. "Florero en jarrón dorado repujado". 1666. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

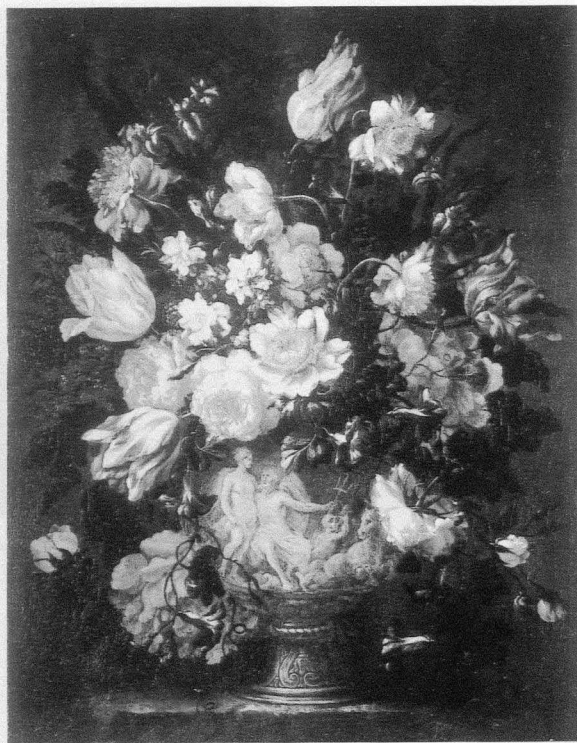


Fig. 25. B. Pérez. "Florero en un jarrón dorado con escena de Neptuno y Anfitide". Madrid, colección privada.

evocan al de Pérez del Fitzwilliam Museum de Cambridge³⁷. Su estilo ampuloso y decorativo ofrece desde el punto de vista de la composición una imagen agitada y de cierta asimetría. Aunque en lo técnico no se detecta el estilo aterciopelado de Bartolomé Pérez, las figuras ofrecen un estilo suelto y deshecho muy avanzado, acorde con el desorden meditado de las flores del *Florero* de Cambridge (Fig. 24).

En relación con este florero vale la pena recoger aquí algunos otros, obras firmadas de Bartolomé Pérez, especialmente interesantes por incidir en el tema de las dotes polivalentes del pintor a la hora de enfrentarse al género de flores o a la pintura de figuras, aun cuando éstas queden subordinadas a la ilustración figurada de los motivos mitológicos de los jarrones repujados de los que se sirve. Por su tipología, los más antiguos parecen ser la pareja de *Floreros en jarrones azules y putti dorados* (Madrid, colección particular), unos jugando y otros tocando flautas³⁸. El jarrón de lapislázuli con guarniciones de bronce dorado es un modelo ya empleado por Arellano en los floreros de la colección Masaveu (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias) y las flores también parecen aún próximas a los modelos de sus maestro y suegro, por lo que podría pensarse en fechas tempranas de datación, en torno a

1665-1670. En cambio, el *Florero en un jarrón dorado con escenas de Neptuno y Anfitide* (Madrid, colección particular)³⁹ parece corresponder a una etapa posterior, presentando un estilo mucho más avanzado en las figuras y en el jarrón, aun cuando las flores sigan recordando esquemas tradicionales (Fig. 25). Resulta especialmente hermoso el relieve escultórico repujado y dorado con ágiles figuras de tritones y una serena figura femenina. La ejecución con técnica suelta permite clasificarlo cronológicamente algo más tarde, quizá en la década final de su obra, a partir de 1680.

Uno de los problemas que suscita el catálogo de Arellano en relación con la pintura de figuras es el de los cuadros que él y su mujer María de Corcuera regalaron a la parroquia de San Torcuato, en Santorcaz (Madrid), donde había sido bautizado. En el de *San Cristóbal* consta en una cartela que fue donado en 1667 por Arellano⁴⁰. El de *San José con el Niño* la cartela hace constar que fue donación conjunta del matrimonio⁴¹. Los dos lienzos tienen tamaños muy distintos, por lo que es seguro que no forman pareja, pero si es probable que ambos fueran donados en el año de 1667. Como advirtiera Pérez Sánchez, los letreos que lucen no pueden ser entendidos como demostración de autoría de Arellano, pues es evidente que, sin en-



Fig. 26. Anónimo, "San José con el Niño. Santorcaz" (Madrid), iglesia de San Torcuato.

trar en otras consideraciones sobre la procedencia de los modelos, sus estilos son completamente distintos. A la luz de las obras de composición y figura de Bartolomé Pérez, puede apreciarse que el de *San José con el Niño* (Fig. 26) guarda algunas semejanzas en su fisonomía, en su colorido y en el tipo de halo de santidad con el modelo del Santo Patriarca del retablo de Gumiel del Mercado, si bien su estilo es más prieto y carece de la pincelada suelta que domina las obras de Pérez realizadas unos quince años más tarde hacia 1683-1684. Y sabiendo que Pérez formaba parte del taller y de la familia de Arellano desde la boda en 1663 con su hija, nada tendría de extraño que él fuera el autor de este lienzo. En el caso del *San Cristóbal con el Niño Jesús al hombro*, el modelo procede de una composición de Jacopo Bassano en la que se incluye una visión de la Virgen con el Niño y el paisaje de cabañas con techo de paja, grabada entre otros por Aegidius Sadeler II en 1605 y quien fuera su autor se apoderó de la composición a través del colorido claro. Pérez Sánchez halla reminiscencias de Juan de Solís, maestro de Arellano, en el paisaje y en las chozas de tejados de paja, pero las cabezas de



Fig. 27. Juan de Arellano. "Huida a Egipto". Madrid, Colegio Mayor Padre Poveda.

los ángeles y del Niño Jesús no son ajenas a ciertos modelos de Mateo Cerezo el Joven, de quien se sabe que pintó figuras como acompañamiento de guirnalda de Arellano y que éste poseía en su casa al morir algunos cuadros suyos, que son los únicos que reciben atribución precisa y una alta valoración⁴².

El de los cuadros de Santorcaz quizá no sea un tema de colaboraciones entre pintores, sino de intervenciones dentro del taller o de adquisiciones a otros pintores de unas pinturas de tema figurativo para regalar a la iglesia.

Camilo, Cerezo, Bartolomé Pérez son algunos de los pintores a los que Arellano recurrió con frecuencia para solventar los problemas suscitados por las composiciones con figuras. Una inédita *Huida a Egipto* (Madrid, Colegio Mayor Padre Poveda), firmada por Arellano⁴³, es la única pintura que quizá nos permita hacernos cierta idea de sus cualidades en el campo de la figura (Fig. 27). Se trata de una pequeña composición encuadrada dentro de un marco octogonal fingido, sin complementos florales, con las figuras tocadas por una cierta fragilidad y delicadeza. El grupo de la Sagrada Familia guiada por un ángel avanza en medio de un paisaje de palmeras y luces crepusculares, componiendo un friso levemente alterado por la disposición diagonal del ángel y de San José a uno y otro lado del asno.

En relación con esta tipología de marco fingido o de cartela pétrea con adorno floral y campo para una escena religiosa en la que pudieron colaborar Arellano y Cerezo se halla la *Inmaculada Concepción en una cartela pétrea rodeada de flores* (Madrid, Hospital de la Venerable Orden Tercera), que fue atribuida a Mateo Cerezo el Joven (1637-1666) por la semejanza de su modelo humano con el del lienzo de las Comendadoras de Santiago de Madrid⁴⁴. Cerezo colaboró en el gran taller de Arellano,



Fig. 28. Gabriel de la Corte y Antonio Castrejón. "Florero en jarrón dorado repujado con figuras de putti". Madrid, Museo Nacional del Prado.

quizá de modo ocasional en los primeros años de su estancia en Madrid. Aunque, por su deficiente estado de conservación, no se puede emitir un juicio definitivo sobre la calidad y técnica de las flores que orlan la composición del lienzo del Hospital de la V.O.T., en el que predomina la figura y el acompañamiento de ángeles, no sería de extrañar que estuviéramos ante una colaboración de los dos pintores, anterior a la muerte de Cerezo en 1666. En todo caso, la cartela pétrea rodeada de flores es un rasgo que caracteriza a de las composiciones más antiguas de Juan de Arellano.

Palomino recuerda en varias de sus vidas la asistencia de pintores de historia a especialistas de flores. Tal es el caso de Antonio de Castejón, autor de pequeñas figuritas en las perspectivas de Roque Ponce, de José García y en algunas guirnalda de Gabriel de la Corte (1648-1694)⁴⁵. La escasa obra de los dos primeros impide cualquier tipo de comprobación. En el caso de De la Corte su obra conocida es fundamentalmente de floreros en jarrones y algunas cartelas pétreas con flores pero sin figuras. Por lo general los jarrones adquieren una apariencia opulenta a base de formas bulbosas y detalles dorados muy labrados, pero sin embargo sus aspiraciones no se ven correspondidas con su corrección a la hora de dibujarlos, por lo que frecuencia ofrecen un trazado imperfecto e inestable. esto hace pensar en que De la Corte también tuviera un taller activo que acudiera a satisfacer en serie los encargos de menor compromiso y las ventas directas de lo existente en la tienda. Por el contrario, los *Floreros en jarrones dorados repujados con figuras de putti*, que el Museo Nacional del Prado guarda en su sede central y en varios depósitos, alcanzan una riqueza y una corrección muy superior a la media, dando cabida además a las figuras de niños retozando entre festones de frutas (Fig. 28)⁴⁶. Su

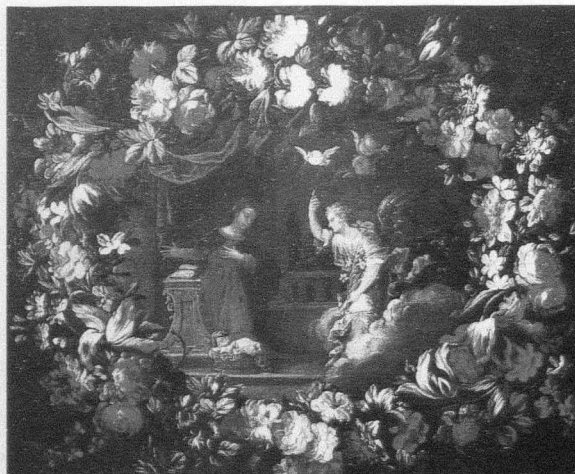


Fig. 29. Gabriel de la Corte y colaborador. "Guirnalda con la Anunciación". Colección privada.



Fig. 30. Gabriel de la Corte y colaborador. "Guirnalda con la Virgen de Belén". Madrid, colección privada.

composición se asemeja a la que aparece en algunas de las Inmaculadas firmadas por Baltasar de Castejón, hijo de Antonio⁴⁷, por lo que no sería extraño que estuviéramos ante un ejemplo de colaboración de los que atestigua Palomino.

Otras guirnalda con figuras presentan las flores características de Gabriel de la Corte y figuras de estilo muy diverso. Una es la *Guirnalda de flores con la Anunciación*, en la que las flores son con toda evidencia obra de Gabriel de la Corte, a pesar de que en su momento fue publicada como obra de Bartolomé Pérez (Fig. 29)⁴⁸. Las figuras tienen el trazo nervioso y quebrado de la tradición de Francisco Solís, en la que Castrejón se formó, y pueden ser consideradas obras suyas aunque sólo sea de modo provisional. Otra representa una *Guirnalda con el*

Niño Jesús y San Juanito abrazándose (colección particular), que pasó por el mercado anticuario con atribución a Vicente Berdusán⁴⁹. Al igual que en el caso anterior, las flores son hechura de Gabriel de la Corte, mientras que las figuras muestran un trazo muy abreviado, con toques de luz y sombra algo bruscos y poco matizados. Una tercera es una *Guirnalda con la Virgen de Belén* (Madrid, colección particular)⁵⁰, en la que el acabado de las figuras es más apurado, si bien el prototipo iconográfico no ayuda a definir la autoría (Fig. 30).

NOTAS

- ¹ Sobre la vida y obra de Bartolomé Pérez véase Antonio PALOMINO DE CASTO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, ed. Aguilar, 1947, pp. 1057-1058. Juan Agustín CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, IV, p. 73. Julio CAVESTANY, *Bodegones y floreros en la pintura española*, Madrid, 1936-1940, pp. 85-86. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Madrid, Museo del Prado, 1983, pp. 99-100, 123-125 y 215. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *La nature morte espagnole du XVII^e siècle à Goya*. París, Office du Livre-Editions du Vilo, 1987, pp. 142-143. Peter CHERRY, "New documents for Bartolomé Pérez", en *Apollo*, vol. CXLI, n.º 397, marzo 1995, pp. 43-48. William B. JORDAN y Peter CHERRY, *El Bodegón español de Velázquez a Goya*. Londres, The National Gallery, 1955, pp. 137-142. Enrique VALDIVIESO, "Dos guirnalda de Bartolomé Pérez", en *Archivo Español de Arte*, LXXI (1998), n.º 282, pp. 151-152. Peter CHERRY, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, 1999, pp. 304-310.
- ² M.ª JOSÉ ZAPARAÍN YÁÑEZ, *Desarrollo artístico de la comarca arandina en los siglos XVII y XVIII*. Burgos 2002, vol. II, pp. 372-273. También han quedado recogidas las pinturas de Bartolomé Pérez en el trabajo de René J. PAYO HERNÁNZ, "Notas para el estudio de la pintura de la ribera burgalesa del Duero durante los siglos XVII y XVIII", en *Dueros del Barroco*. Burgos, Ayuntamiento de Aranda de Duero, 2004, pp. 265-318, p. 309.
- ³ La cédula real de nombramiento está fechada el 22 de enero de 1689, aduciendo como méritos el haber servido al rey "en los festexos reales". La plaza no tenía y las obras que hiciera para el rey se le pagarían a tasación o de otro modo que se conviniera (Cfr. María VIZCAÍNO VILLANUEVA, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 342-343).
- ⁴ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. xv, 2003, pp. 125-145, p. 132.
- ⁵ ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 964.
- ⁶ *Ibidem*, p. 1058.
- ⁷ *Ibidem*, p. 1069.
- ⁸ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Don Matías de Torres", en *Archivo Español de Arte*, 1965, pp. 31-42 y láminas. Recoge con los números 8 y 9 los dos cuadros (Madrid, en el comercio), dando las medidas de 115 x 70 cms. Atribuye en firme las flores a De la Corte, mientras que da las figuras a Matías de Torres por afinidades estilísticas y formales con otras obras suyas y porque según Palomino De la Corte y Torres colaboraban, aspecto que no se deduce de ninguna de las dos vidas que les dedica el escritor. Los cita ya en colección particular de los Estados Unidos JORDAN y CHERRY, *op. cit.*, 1995, p. 143, fig. 113, dando otras medidas (124,5 x 95,2 cm). Las fotos que reproducen permiten valorar una composición sencilla de guirnalda que rodea un simple óvalo con la figura en un paisaje, pero no son de suficiente calidad como para valorar el estilo de las flores y de las figuras.
- ⁹ ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, pp. 1128-1131.
- ¹⁰ Óleo sobre cobre, 21,3 x 16,3 cm. Vendido en Ansorena de Madrid, 17 de diciembre de 1998, lote 182.
- ¹¹ Aunque el tema está centrado en los pintores de la escuela de Madrid, existen algunos estudios referidos a casos concretos de Murcia y de Navarra. Para el primero de los casos véase el trabajo de Juan Carlos AGÜERA ROS, "La Virgen del Rosario en orla floral de los pintores Gilarte, sus réplicas antiguas y otras precisiones", en *Imafronte*, n.º 10, 1994 (1996), pp. 9-20. Para el caso de Navarra y algunas guirnalda de Matías Guerrero o de Vicente Berdusán, véase Mercedes Orbe Sivarte, "Algunos cuadros de flores en Navarra", en *Príncipe de Viana*, anejo 11-1988, XLIX: *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones. Historia del Arte*, pp. 387-398. Se da la circunstancia de que Guerrero es pintor de origen murciano que se afina en Navarra hacia 1670 y uno de cuyos primeros trabajos fue la pintura de floreros en la parroquia del Rosario de Corella, tasados por Berdusán en 1671.
- ¹² William B. JORDAN, *Juan van der Hamen y la Corte de Madrid*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, octubre 2005-enero 2006, pp. 233 y ss.
- ¹³ Óleo sobre lienzo, 107 x 76 cm. n.º 5178. Sólo conozco la pintura a través de la fotografía de poca calidad y en blanco y negro del Museo del Prado. Véase Museo del Prado. *Inventario General de pinturas. I. La Colección Real*, Madrid, 1990. p. 741, n.º 2.832.
- ¹⁴ Enrique Valdivieso, "Una vánitas de Arellano y Camilo", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 1979, pp. 479-482. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Juan de Arellano, 1614-1676*. Catálogo de la exposición, Madrid, 1998, pp. 46-48 y p. 92-93 para la identificación de las variedades de flores. Perteneció a la colección Orts-Bosch y, junto con las obras de dicha colección, ha ingresado por donación en el Museo de Bellas Arte de Valencia (cfr. Fernando BENITO DOMENECH y José GÓMEZ FRECHINA. (coordinación y dirección científica), *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*. Valencia, 2006, vol. I, n.º 43, pp. 112-113).
- ¹⁵ Óleo sobre lienzo, 201 x 144 cm. inv.º n.º 7659. Catalogación de Alfonso E. Pérez Sánchez en *Un mecenas póstumo. El legado Villaseca*. Adquisiciones 1992-1993 Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 78-80. También en el catálogo *Colecciones del Museo del Prado. La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800*. Museo del Prado, del 21 de julio al 29 de octubre, 1995. Introducción de Trinidad de Antonio y catálogo de Mercedes Orihuela. Madrid, 1995, pp. 56-59, n.º 7.

- 16 Óleo sobre lienzo, 148 x 104 cm. Firmado. Peter CHERRY. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 1999, p. 290, lám. CLII.
- 17 CHERRY, *op. cit.*, 1999, p. 290.
- 18 CHERRY, *op. cit.*, 1999, lámina CXIV. Firmada en el reverso.
- 19 Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Obras de Antonio Arias (Madrid, hacia 1614-1684). A propósito de la adquisición de una pintura de "Nuestra Señora de la Natividad de Mérida" por el Museo de Pontevedra", en *El Museo de Pontevedra*, LVII, 2003, pp. 377-388. Catálogo de la exposición 75 obras para 75 años. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra. Pontevedra, 2003, n.º 40, pp. 278-279 y 556.
- 20 ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, 1947, p. 1058.
- 21 Juan de Arellano 1614-1677. Bajo la dirección científica de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1998, pp. 264-267, n.º 71 y 72. El autor las presenta sin certeza absoluta por la similitud formal con obras suyas, aunque acepta la divergencia técnica en ambos casos. Des de mi punto de vista la de colección particular de Durango (n.º 72) se acerca más al colorido de ciertas obras de Gabriel de la Corte.
- 22 Juan de Arellano... 1998, pp. 268-9, n.º 73; y p. 72, fig. 23
- 23 Se conocen diversos ejemplares de diversa calidad entre los que destacan el de la catedral de Burgos y del Museo de Santa Cruz de Toledo. Otra se conserva en el convento del Cristo de Serradilla (Cáceres). Véase el catálogo de la exposición *Juan de Arellano*. 1998, p. 67 y figs. 17 y 18. Otra más, como obra de "Juan de Arellano y taller" y avalada por un informe de Peter Cherry, se puso a la venta en Madrid en Subastas Sala Retiro, el 14 de diciembre de 1999, lote n.º 75 (óleo sobre lienzo, 158 x 107 cm). La misma, catalogada como "Taller de Juan de Arellano" y con variación de medidas (156 x 105 cm), se puso a la venta en Subastas Alcalá de Madrid, 23 y 24 de febrero de 2005, lote 479). Todo en ella, especialmente el jarrón de gallones con sus flores ordenadas, la sencilla disposición de las frutas sobre el tapete y la cenefa del manto con doble fila de perlas, señala hacia una época temprana en la producción del taller del pintor, quizá antes de 1650.
- 24 Juan de Arellano... 1998, pp. 131-133, n.º 7 y 8.
- 25 Jordan y Cherry, 1995, pp. 138-142, n.º 54.
- 26 Óleo sobre lienzo, 65 x 84 cm. Firmada. *Colecciones del Museo del Prado. La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600-1800*. Museo del Pardo, del 21 de julio al 29 de octubre, 1995. Introducción de Trinidad de Antonio y catálogo de Mercedes Orihuela. Madrid, 1995, pp. 104-105, n.º 22.
- 27 *L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge català al Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, 1996. Ingresaron en el Museo en 1995, procedentes de la colección Torres. Miden 98,3 x 74,8 y 98,4 x 74,6 cm respectivamente. Inventario MNCA/MAC 200794 y 200793.
- 28 CHERRY, *op. cit.*, 1999, p. 307, fig. 240.
- 29 Enrique VALDIVIESO, "Dos guirnaldas firmadas por Bartolomé Pérez", en *Archivo Español de Arte*, 1998, LXXI, n.º 282, pp. 151-152.
- 30 Óleos sobre lienzo, 95 x 73 cm. Pérez Sánchez las recoge como obras de Bartolomé Pérez en el catálogo de la exposición *Pintura española de bodegones y floreros*... 1983, p. 125, números 97 y 98, pero no aparecen en *La Nature morte*... París, 1987. También se le atribuyen en el catálogo de la exposición *Pintores del reinado de Carlos II. Exposición Itinerante*, febrero 1996 - mayo 1997, Madrid, 1996, núms. 24-25, pp. 76-79. Jordan y Cherry (*op. cit.*, 1995) no los recogen. Tampoco alude a ellos CHERRY, *op. cit.*, 1999, pp. 304 y ss.
- 31 Óleo sobre lienzo. Miden 80,8 x 59,5 cm. De acuerdo con el catálogo de Subastas Sotheby's, Londres, *Spanish Old Masters Paintings*, 9 de diciembre de 2004, lote 334 (una pareja), la primera firmada "B^{me}. Pérez facie..." y la segunda "B^{me}. Pérez f/ño..."
- 32 Óleo sobre lienzo. Miden 62,5 x 58 cm. Firmado el segundo. "B^{me}. P. PR", éstas ligadas y coronadas. Se pusieron a la venta en Madrid, Subastas Durán, 22-25 de febrero de 1988, lote 46, indicándose que habían sido restaurados por Paula de la Serna, del Museo de Burgos. Posteriormente volvieron a comparecer en Subastas Alcalá, el 8 y 9 de mayo de 2002, lote 44, indicándose que se trataba de obras inéditas.
- 33 Óleo sobre lienzo. Mide 56,5 x 112,5 cm. No está firmado. Procede de la colección de la marquesa de Queipo de Llano.
- 34 ÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 99. ID., 1987, pp. 140 y 142. JORDAN Y CHERRY, *op. cit.*, 1995, pp. 138-139. CHERRY, *op. cit.*, 1999, p. 306, fig. 239.
- 35 Véanse los dos *Floreros volcados*, firmados en 1665 por Juan de Arellano, hoy en paradero desconocido (cfr. *Juan de Arellano*... 1998, p. 56).
- 36 ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 1058.
- 37 Óleos sobre lienzo, 77 x 60 cm. Puestos a la venta en Alcalá Subastas de Madrid, el 9 y 10 de mayo de 2001, lote n.º 48 como obras de Juan de Arellano y taller, quizá por estar acompañados con informes de pigmentos que detectaban el empleo de azul de Prusia en algunos retoques de flores.
- 38 Óleos sobre lienzo, 53 x 44,2 cm. Según el catálogo que los reproduce el de los niños jugando está firmado «Bme. Pérez Ft» y el de los niños tocando flautas lo está «Bme. Pz. Fat». (Cfr. *Caylus. Old Master Paintings*. Madrid, 2006, pp. 58-61).
- 39 Óleo sobre lienzo, 80 x 59, 5 cm. Firmado "B^{me} Pérez Fat".
- 40 Francisco DÁVILA, "En la parroquia de San Torcuato de Santorcaz (Madrid). Dos cuadros desconocidos de Juan de Arellano", en *Galería Anticuaria*, n.º 88, 1991, pp. 50-53. Pérez Sánchez, 1998, pp. 272-273. El letrado en cartela del ángulo inferior izquierdo dice: "DIO POR SV DE/BOZION ESTE / SANTO, Juan de /Arellano Año 1667".
- 41 ÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 270-271, n.º 74. Dice el letrado de la cartela: "¿ Este quadro de San / Joseph dio por su de / voziön D. María d / Corcuera, i. de (sic) Ju. de Arella ". El letrado es incomprensible tal y como aparece, siendo probable que la preposición "de" sea una mala restauración de la abreviatura "di" y que falte en el nombre y en el apellido del pintor la "n" y la "o" en supraíndice.
- 42 Mercedes AGULLO Y COBO, "Una familia de pintores: los Arellano", en PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1998, pp. 9-44. En el inventario de bienes de doña Catalina de Alvarado, redactado el 9 de febrero de 1669, figura un lienzo de una bara de alto (83 cm) con una guirnalda de flores "de mano de Juan de Arellano, y en medio una Nuestra Señora y el Niño dormido, de mano de Matheo Cerezo..." (p. 23). En el inventario de Arellano de 1676 figuran una Asunción y "un Christo y su madre, de pasión" (p. 35), como obras de Cerezo.
- 43 Óleo sobre lienzo, 52,5 x 60,7 cm. Firmada "Ju. de Arellano"
- 44 José R. BUENDÍA e Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y obra de Mateo Cerezo el Joven (Burgos 1637-Madrid, 1666)*. Burgos, 1986, n.º 27, pp. 127-128.
- 45 ALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *op. cit.*, edic. 1947, p. 1048.
- 46 *Flores españolas del siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo de Oro*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, 15 de noviembre de 2002 al 2 de febrero de 2003, n.º 39 y 40, pp. 142-143. Óleos sobre lienzo, 62 x 84 cm. Otra pareja de similares características se conserva en colección particular (Madrid).
- 47 Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Antonio de Castrejón como retratista y otras obras de su hijo Baltasar", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. III, 1991, pp. 101-108.
- 48 Véase el catálogo *Bodegones y floreros. Siglos XVI al XX*. Itálica-Morueco, Del 28 de octubre al 19 de noviembre de 1988, p. 17, n.º 16. Óleo sobre lienzo, 82 x 103 cm. Lo reproduce Cherry, con correcta atribución a De la Corte a pie de foto, pero creo que sin comentario alguno (*op. cit.*, 1999, p. 314, fig. 250).

- ⁴⁹ Expuesto por la Sala de Arte Zeus S.A. de Zaragoza en feriate 1998. Óleo sobre lienzo, 102 x 82. Subastado en Habana de Madrid, 3 de abril de 2000, lote 22, como obra de Vicente Berdusán (óleo sobre lienzo, 103 x 82 cm). Subastado de nuevo como obra de Gabriel de la Corte en Arte y Gestión, Sevilla. La atribución a Gabriel de la Corte es más convincente ahora que se publican dos guirnaldas de Vicente Berdusán (Zaragoza, colección particular), con modelos infantiles distintos, con guirnaldas florales deudoras de Juan de Arellano en sus prototipos florales, resueltos con menor definición en el dibujo y con una técnica más opaca en el colorido (Véase la catalogación de Juan Carlos Lozano (comisario) en el catálogo de la exposición *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Palacio de Sástago, 5 octubre-26 noviembre de 2006, núm. 35 y 36).
- ⁵⁰ Óleo sobre lienzo, 83 x 63 cm. Alcalá Subastas, de Madrid, 15 de febrero de 2006, lote 41.

El retrato de Lady Anne Clifford

Ana María Suárez Huerta

The Paul Getty Institute

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva el retrato de una joven que durante años fue identificada como Bárbara de Braganza. El lienzo fue atribuido en un principio al pintor italiano Jacopo Amigoni y, posteriormente, al pintor francés Pierre Subleyras. Con el descubrimiento de un cargamento de obras de arte y antigüedades que viajaba en un barco inglés llamado Westmorland se ha logrado recomponer la historia de este retrato, el cual viajaba en el interior de un cajón marcado con las iniciales W.C. Gracias a este dato se logró averiguar que se trataba del retrato de Anne Clifford, condesa de Mahony, prima de un aristócrata británico llamado William Constable, quien encargó en 1778, a través del agente escocés James Byres, una copia de un retrato, de este mismo personaje, realizado anteriormente por Pierre Subleyras, a un pintor llamado Domenico Cherubini. Debido a que el barco fue capturado en el Mediterráneo, el paradero de dicha obra había sido hasta ahora desconocido. De hecho, su propietario, ante la imposibilidad de recuperarlo, encargó de nuevo otra copia, en esta ocasión, a Pompeo Girolamo Batoni, quien la realizó en 1785, tomando también como referencia el primer retrato de Pierre Subleyras. Por tanto, en la actualidad existen tres retratos similares. El original de Pierre Subleyras se encuentra en el Musée de Beaux Arts de Caén (Francia); la copia conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, aquella que se pensaba desaparecida y que, sin embargo, se corresponde con la copia de Domenico Cherubini, y por último, la segunda copia de Pompeo Girolamo Batoni conservada en la residencia de William Constable, Burton Constable Hall (Inglaterra).

ABSTRACT

The Real Academia de Bellas Artes de San Fernando holds a portrait of a young woman long identified as Barbara de Braganza. Originally, the canvas was attributed to the Italian painter Jacopo Amigoni, later to the Frenchman Pierre Subleyras. With the discovery of the cargo of the English ship the Westmorland, full of art and antiques, we can now reconstruct the history of this portrait. Since it was shipped in a crate labeled W.C., the intended owner of this work, we may now identify the sitter as Anne Clifford, Countess of Mahony, the cousin of a British aristocrat, William Constable. In 1778, William Constable commissioned a painter named Domenico Cherubini to copy an original portrait of the young woman by Pierre Subleyras through the Scottish agent James Byres. Since the Westmorland had been captured in the Mediterranean en route to Great Britain, Constable was unable to recover the lost work, so he commissioned a second copy from Pompeo Girolamo Batoni, completed in 1785 and also based on the original by Subleyras. Today three variant portraits exist. The original by Subleyras is in the Musée de Beaux Arts de Caén (France), the copy by Cherubini hangs in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, and finally, the copy by Batoni in the home of the intended owner, William Constable, in Burton Constable Hall (England).

I. UN RETRATO PERDIDO EN EL MAR

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se conserva el retrato de una mujer de unos

veinticinco años que aparece sentada junto a su perrito de compañía. Se puede apreciar la candidez de su juventud en el tono nacarado de su piel y las mejillas sonrosadas de su rostro. Mira directamente al espectador y aprieta sus

gruesos labios como si de un gesto un tanto forzado se tratase. Está peinada a la moda con bucles y dos mechones que se deslizan sobre los hombros. Aparece vestida con un *deshabillé* de color blanco que está adornado por unos grandes lazos rosas en cada una de las mangas y rematado con finos bordados. Está sentada sobre una butaca cubierta por el cortinaje de terciopelo azul verdoso oscuro que envuelve parte del asiento por ambos lados que, como telón de fondo, se encuentra en la parte derecha de la composición. En el brazo derecho lleva una pulsera de perlas y juega tímidamente con el lazo que cae desde el escote. A su vez, lleva una falda de color marrón pardo que imita el tejido de moaré. Esta indumentaria nos indica que se trata de una escena de carácter privado. Parece como si el pintor hubiese irrumpido en la habitación justo en el momento en que se dispone a vestirse, o por qué no, a desvestirse, pues de un modo gracioso con su mano derecha juega con el lazo del *deshabillé*, sin que el espectador pueda determinar si se dispone a anudarlo o a deshacerlo. El perrito, de raza *King Charles*, es un perro de lujo que siempre ha sido muy apreciado por la aristocracia. Aparece apoyado sobre uno de los brazos de la butaca, en el lado izquierdo de la composición, que está cubierto por el cortinaje de terciopelo azul verdoso. También su mirada se dirige directamente hacia el espectador (Fig. 1).

Este lienzo llegó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1783, en el interior del *Caxon W. C.*, descrito como: "retrato de una Señora con un perrito de cinco quartas de alto, y seis de ancho"¹, procedente del cargamento de obras de arte que transportaba un barco de bandera inglesa llamado *Westmorland*. El secretario de esta institución, Antonio Ponz, redactó una lista de los objetos que procedían de lo que se llegó a llamar, "presa hecha a los ingleses", pues este barco había sido apresado en el Mediterráneo por dos buques de línea franceses y conducido al puerto español de Málaga, siendo su carga posteriormente adquirida por Carlos III con la finalidad de servir a la función didáctica de la Academia².

En los primeros inventarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el retrato, en ocasiones se atribuía al pintor italiano Jacopo Amigoni y se identificaba el personaje con la reina Bárbara de Braganza³. El parecido físico de la joven con el del retrato maduro de esta reina realizado por Van Loo, también conservado en la Academia y que tiene su correspondencia en un vaciado en escayola del escultor Felipe de Castro⁴, permitió que dicha identificación se mantuviese a lo largo del tiempo (Fig. 2). De hecho, en 1964 Pérez Sánchez seguía manteniendo esta catalogación⁵. Un año después, Ladrada, dudando de que este personaje pudiese ser Bárbara de Braganza, prescinde de las atribuciones anteriores y lo cataloga como "retrato de señora"⁶.

El estudio de la iconografía y rasgos faciales de esta soberana, así como el conocimiento de su personalidad

constituyeron, a juicio de Juan José Luna, prueba suficiente para descartar la posibilidad de que la mujer de este retrato pudiese ser la esposa de Fernando VI. Bárbara de Braganza, desde muy niña, siempre aparece representada con los atributos propios de su rango haciendo gala de atuendos suntuosos y exuberantes adornos⁷, por lo que llamaría la atención la forma en que habría sido representada en este retrato. Cabría la posibilidad de pensar que se tratase de un retrato íntimo de carácter privado, pero como señala Luna, es precisamente el hecho de que se trate de esta reina, criada en la fastuosidad de una corte como la portuguesa, lo que impide pensar que la soberana posase de esta guisa⁸. Esta representación anticipa la escandalosa moda del *deshabillé* en boga en torno a 1780, hábito que dudosamente habría sido elegido por una soberana tan refinada aunque se tratase de una representación de ámbito doméstico.

Además de las divergencias estilísticas y técnicas con la obra de Amigoni, también surgían dudas en la bibliografía desde un punto de vista netamente histórico. El pintor italiano llegó a España tras un largo periplo por cortes europeas en 1747⁹. Esta fecha es importante pues, si el retrato hubiese sido pintado por este artista y representase a Bárbara de Braganza, debería tratarse de una mujer de unos treinta y seis años, que son los años que tendría la reina en este momento, mientras la mujer del retrato aparenta, diez años menos.

Después de realizar un estudio comparativo de la técnica que presentaban algunos retratos del pintor francés Pierre Subleyras, Luna atribuyó el lienzo a este artista¹⁰. No obstante, la clave para conocer la verdadera identidad de la joven de este retrato y cómo había llegado a formar parte de la colección de pinturas de la academia madrileña fue desvelada por Brinsley Ford que, recopilando información acerca de la colección de un aristócrata británico llamado William Constable, dio a conocer el nombre de esta mujer. Se trataba de una prima de este aristócrata que residía en Italia, lady Anne Clifford, condesa de Mahony¹¹. En este artículo se aportará la verdadera autoría del cuadro, y reconstruirán los avatares que condujeron a que esta copia del original de Pierre Subleyras llegara a formar parte de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sin que esta institución se percatara, en doscientos años, de su verdadera procedencia.

II. EL CLIENTE: WILLIAM CONSTABLE

Brinsley Ford afirmaba que William Constable era nieto de Thomas Clifford¹². No obstante, si estudiamos el árbol genealógico de los Clifford, nos damos cuenta de que, de ser cierto, el grado de parentesco entre William Constable y Anne Clifford no habría sido de primos sino de tía y sobrino, ya que Thomas Clifford tuvo tan sólo dos



Fig. 1. Domenico Cherubini. "Retrato de Lady Anne Clifford". 1778. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 2. Louis-Michel van Loo, "Retrato de Bárbara de Braganza". Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

hijas, Frances y Anne. En realidad, el error se halla en el hecho de que William Constable no era nieto de Thomas Clifford, sino sobrino, al ser hijo de su hermana Amy Clifford. De este modo, no era errónea la información acerca del parentesco entre ambos personajes pero sí el dato sobre la identidad de los progenitores. Anne Clifford, por tanto, era su prima carnal¹³.

No resulta extraño que el aristócrata tuviese especial interés en conseguir un retrato de su prima, ya que ésta vivía en Roma —probablemente desde 1727— cuando su madre se trasladó a esta ciudad. Su presencia en Roma la confirma con certeza en 1731 el barón Stosch al comentar en su correspondencia que la simpatía de Anne y su hermana Frances atraía a muchos visitantes ingleses a la casa de su madre, la condesa de Newburgh¹⁴.

William Constable, hombre formado en filosofía y bellas artes, se negó a ejercer cualquier tipo de profesión tanto civil como militar por lo que nunca pudo representar en el Parlamento a su condado. Hombre poco religioso y de ideas liberales no perdió la ocasión de visitar, durante su viaje al continente en 1770, a los filósofos ilustrados

Jean-Jacques Rousseau a su paso por Lyon y a Voltaire en Ferney, Ginebra¹⁵ (Fig. 3). Visitó Italia en tres ocasiones. En 1750 lo encontramos por primera vez en Roma alojado con cuatro amigos también católicos. "Sig. Constable Ingle. Catolico" aged thirty was in Rome in 1750 lodging at the Casa Guarnieri with four other English Catholics ('Agoston' [Sir Thomas Haggerston], 'Flitudd' [W. Fleetwood] a major domo, William 'Squir' [Squire] and Charles 'Vater' [Walter])¹⁶.

En 1765, James Byres documenta, a través de la correspondencia, su paso por Roma y Nápoles¹⁷. Ambos debieron conocerse en Roma y dicha amistad continuó una vez que William Constable volvió a Inglaterra, dado que, durante muchos años mantuvieron contacto epistolar, con un claro tono de familiaridad, en la que James Byres le informaba acerca de todo aquello que acontecía en Roma, especialmente en lo que se refiere al comercio de obras de arte¹⁸.

En noviembre de 1769 emprendió un nuevo viaje que se prolongaría hasta abril de 1771. Realizó un recorrido mayor visitando Turín, Milán, Florencia, de nuevo Nápo-

les y Roma, para volver a su país pasando antes por Bolo-
nia y Milán. El motivo principal del viaje era aliviar sus
problemas de salud, y para ello le acompañó su hermana
Winefred¹⁹.

En Florencia fue muy bien acogido por Horace Mann
quien lo denominaba 'a very sensible man'²⁰. En Nápo-
les conoció a William Hamilton y en Roma entró en con-
tacto con artistas que trabajaban en la ciudad, con el fin
de encargar obras para la decoración de su mansión, gas-
tando elevadas cifras de dinero, tal y como el jesuita John
Thorpe revela en la correspondencia que mantenía con
lord Arundell²¹. Con la ayuda de James Byres compró
diecisiete volúmenes de Piranesi, quien le dedicó una lá-
mina y otra a su hermana en una de sus famosas obras²².
Adquirió grabados de temas homéricos de Gavin Hamil-
ton²³; unos retratos en camafeo de él y su hermana de Jo-
hann Antón Pichler²⁴; el famoso *Baioccio the Dwarf* del
pintor Philips Wicksted²⁵; así como dibujos de estatuas
antiguas y grabados de dibujos de grandes maestros de
James Neavy²⁶ y, entre otras muchas cosas, acuarelas de
monumentos y vistas de Roma de Volpato y Louis Du-
cros²⁷.

Además de coleccionar todo tipo de objetos científicos
y especímenes naturales para su gabinete de curiosidades,
William Constable no descuidó su particular galería de
retratos. El contar con una completa colección de retratos
de la estirpe familiar, susceptible de ser expuesta a lo
largo y ancho de la mansión de la familia, llegó a conver-
tirse para los británicos en un uso social. Por esta razón,
especialmente después de visitar Italia, William Constable
quiso completar su galería con los retratos de aquellos
parientes italianos que muy probablemente conoció du-
rante sus viajes.

III. HISTORIA DE UNA COPIA

La prima William Constable, lady Anne Clifford nació
en 1715. Poco se conoce de su infancia y juventud hasta
que en 1739 contrajo matrimonio en París con el conde
James Joseph Mahony. Un año después se trasladaron a
Italia, al convertirse su esposo en lugarteniente general al
servicio de Fernando VII en la corte de Nápoles, y con el
tiempo, en gobernador del fuerte de Sant' Elmo. De este
matrimonio nació en 1741 una hija llamada Cecilia Car-
lotta Francesca Anna (1741-89)²⁸.

El 5 y 6 de octubre de 1979 salió a la venta en el mer-
cado romano con el n.º 536 el retrato de Anne Clifford
junto a un retrato de su esposo, el conde de Mahony
(Museo Fitzwilliam, Cambridge). Los dos retratos salie-
ron a subasta en el mismo lote y se dio por hecho que
ambos formaban parte de un mismo encargo, ya que, el
del esposo estaba atribuido al pintor Francesco Mura,
quien al igual que los condes de Mahony residía, con an-



Fig. 3. Pierre Liotard. "Retrato de William
Constable". 1759. East Yorkshire, Reino Unido.
Colección John Chichester-Constable, Burton
Constable Hall.

terioridad a 1747, en Nápoles. Anthony M. Clark conside-
ra que debió pintarse entre 1740 y 1745²⁹, ya que esta
mujer aparenta al menos unos veinticinco años y, proba-
blemente, fue pintado durante la estancia de la condesa en
Roma en 1740³⁰.

Después de pertenecer durante años a la hija de la
mujer representada, la princesa Giustiniani, pasó a la co-
lección Durazzo-Pallavicini Negrotto-Cambiaso, en el
castillo d'Arenzano en las cercanías de Génova. Poste-
riormente, perteneció a Cesano Maderno quien lo conser-
vaba en el palacio Borromeo Arese cerca de Milán, hasta
que fue subastado. En 1980 fue adquirido por el Museo de
Caén, pero ingresó en dicha institución como una obra del
pintor francés Pierre Subleyras³¹ tras advertirse que Pom-
peo Batoni había realizado una copia de este retrato perte-
neciente a este pintor francés, también residente en Nápo-
les durante el mismo período que los condes de Mahony³²
(Fig. 4).

De este modo, si el cuadro del museo francés era el de
Pierre Subleyras, había que interrogarse acerca de quién
era el autor del retrato de la Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando, si se trataba de una copia del



Fig. 4. Pierre-Hubert Subleyras, "Retrato de la condesa Mahoni, Lady Anne Clifford", 1740(?). Caén. Musée des Meaux-Arts, Martine Seyve Photographie.



Fig. 5. Pompeo Girolamo Batoni, "Condesa Mahony", 1785, East Yorkshire, Reino Unido. Colección John Chichester-Constable, Burton Constable Hall

mismo artista y, sobre todo, cómo y por qué había llegado a formar parte de una colección madrileña³³.

No sabemos si William Constable llegó a conocer a sus parientes italianos pero es probable que los visitara en alguno de los dos viajes que realizó a Nápoles. Posiblemente no era fácil que Anne Clifford posase de nuevo para un retrato, o bien, prefiriese realizar una copia del retrato de juventud que con anterioridad le había hecho Pierre Subleyras. Para ello, en 1778 encargó a James Byres la tarea de solicitar una copia de este lienzo³⁴.

En 1778 el retrato de Anne Clifford realizado por Pierre Subleyras pertenecía a su hija, Cecilia Mahony, quien ostentaba el título de princesa Giustiniani al haber contraído matrimonio en 1757 con el príncipe Benedetto Giustiniani³⁵. James Byres dejó el menester de la copia en manos de Domenico Cherubini, hermano de la miniaturista Catalina Cherubini, quien era la esposa del pintor español Francisco Preciado de la Vega y fue nombrada académica de mérito de la Academia de San Lucas de Roma³⁶. Apenas se conocen datos acerca de este pintor, quien fue discípulo de Anton von Maron³⁷. Su nombre lo conocemos porque aparece registrado en el libro de cuentas de James Byres.

Byres's account 1785.

William Constable Esqur.

Paid Dom. Cherubini/a scholar of Maron's/for a copy Of the Countess Mahoni's portrait by Subleyras 24,60 Case and packing 1,40

Embaling and expenses at the Ripa & Luinee 5,75

Carriage to Leghorn and expenses there 4

This case was lost in the Westmorland Capt. Willis Machel in the year 1778³⁸.

Este documento es especialmente valioso porque nos aporta gran cantidad de información. Tradicionalmente la atribución a Pierre Subleyras se había hecho en base a la segunda copia que, de este retrato, hizo Pompeo Batoni, puesto que aparecía así firmado por el artista: POMPEO DE BATONI/ROMAE 1785/ COPIATO DA UN QUADRO DI SUBLEYRAS. (Fig. 4). Conocemos también lo que pagó William Constable por la copia, 24,60 cequíes romanos, una cantidad similar a la que siete años después pagaría a Batoni por realizar la segunda copia. A su vez, sabemos que el cuadro se realizó en Roma y fue empaquetado en el puerto de Ripa de esta ciudad, para posteriormente hacerlo llegar al puerto de Livorno, todo ello acompañado de los

costes de embalaje y transporte que supusieron un total de 11,15 cequíes romanos, una cifra elevada teniendo en cuenta que equivalía a casi la mitad del coste total de la obra. Hay que destacar que, a pesar de que el traslado hasta Livorno no era económico, las condiciones privilegiadas de este puerto, entre ellas la neutralidad y los bajos costes de los impuestos de estadia, hacían más que conveniente este traslado³⁹.

Efectivamente, el 24 de noviembre de 1778, el agente escocés informaba que la copia del cuadro de la condesa de Mahony de Domenico Cherubini estaba ya terminada desde hacía unos meses. Este mismo día envió el retrato al puerto de Livorno donde sería embarcado con destino a Inglaterra en una nave llamada *Westmorland*⁴⁰. El retrato nunca llegó a su destino tal y como recuerda James Byres en otra referencia de su libro de cuentas: “Cherubini’s copy was lost in the *Westmorland* Captn Willm Machel in the year 1778”⁴¹.

De este modo, la información acerca del nombre del barco, capitán y la fecha en la que la obra se “perdió en el mar” han sido fundamentales a la hora de confirmar que realmente el cuadro que viajaba en el *Westmorland* no era el de Pierre Subleyras sino el retrato de Anne Clifford que conserva la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid realizado por Domenico Cherubini.

IV. UNA SEGUNDA COPIA DE POMPEO GIROLAMO BATONI

Tras la captura del *Westmorland* es muy probable que William Constable conociese el verdadero paradero del retrato y, como propietario, procediese a solicitar la devolución del cuadro tal y como ocurrió en el caso de otros objetos⁴². Tan sólo se devolvieron algunos libros y dibujos y un cajón de reliquias que el papa Clemente XIV enviaba al conde de Arundell⁴³. Ante la imposibilidad de recuperar el retrato, en 1785 William Constable se vio obligado a solicitar de nuevo una segunda copia del cuadro. En 1785 el original de Pierre Subleyras todavía estaba en poder de la hija de Anne Clifford así que, de nuevo a través de James Byres, decidió encargar una nueva copia y dos retratos de sus primos, los príncipes Giustiniani al pintor Pompeo Girolamo Batoni. Este pintor era el retratista más importante del momento en Roma, especialmente dedicado a la clientela británica y había trabajado con anterioridad para la familia Mahony realizando un retrato de Cecilia, la hija de Anne Clifford, hoy en paradero desconocido⁴⁴. Así lo refirió Byres en un encuentro para tratar este asunto: “I said, if agreeable to her, as Pompeo Battoni is reckon’d the best Artist and had painted Her Excellency when a child I believed it would be more agreeable to you that he should do it than any other”⁴⁵.

La princesa Giustiniani accedió y envió el cuadro de su madre, la condesa de Mahony, a la casa del pintor. A su vez, James Byres propuso que ella y su marido fuesen retratados, proposición que fue muy bien acogida, pues según comentaría la princesa, su marido nunca había posado para un retrato⁴⁶. De este modo, William Constable podría exhibir en su residencia familiar tres retratos de sus parientes italianos, siguiendo el consejo de Byres de colgarlos juntos⁴⁷. Por esta razón, debió dar instrucciones precisas acerca de las medidas que debían tener los lienzos. Se llega a esta conclusión porque James Byres informa acerca del tamaño de la copia: “the former copy was a half-length the size of the original the present one by Pompeo Battoni reduced to the same size with those of the Prince and Princess”⁴⁸. Este hecho se puede confirmar al comparar las medidas de los cuadros. Los dos retratos de los condes Giustiniani miden 73 x 61 cm, y para la copia de la condesa de Mahony⁴⁹, Batoni se vio obligado a recortar parte de la composición que copió del lienzo de Subleyras (100 x 74,5 cm) sobre un lienzo de tamaño inferior (71,4 x 61 cm). No debemos olvidar, sin embargo, que la primera copia realizada por Domenico Cherubini había respetado, salvo en algún centímetro, el tamaño del lienzo original realizado por el pintor francés (99 x 73 cm) y sus medidas se correspondían a las dimensiones descritas en la documentación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (5 cuartos de alto y 6 de ancho).

Realizó una serie de cambios que no resultan significativos en su conjunto. Al tener que realizar una copia, en este caso sobre un lienzo de dimensiones reducidas, copió el cuadro aumentando el tamaño de la figura. De esta forma, el personaje queda perfectamente enmarcado en la composición. Con motivo de la reducción de espacio, Batoni elimina centímetros de la parte superior e inferior del cuadro, de manera que desaparece gran parte de la butaca sobre la que aparece sentada la condesa de Mahony. Anthony M. Clark considera que fue muy cuidadoso en la reproducción de la obra de Subleyras al eliminar, tan sólo parte del brazo de la butaca del lado izquierdo, y cortando la composición casi a la altura de la cintura, por lo que la figura y el perrito son ligeramente más grandes que en los dos retratos anteriores.

James Byres informó a William Constable de que, una vez estuviesen terminados los retratos, serían enviados a Inglaterra y remitiría la factura a Mr. Bell. Pompeo Batoni recibió cien cequíes romanos por los dos originales y treinta por la copia de la condesa, que correspondían a quince libras esterlinas. Mr Bell informaba: “I have agreed to pay Sig.^r Battoni one hundred Zuchins for the two originals and thirty Zuchins for a copy of the Countess. The commission is most pleasing to me. I have always had the greatest respect for the Princess Giustiniani”⁵⁰. En esta ocasión, Batoni cobró por una copia exactamente lo

mismo que cobraba en la década de los cincuenta por un retrato de medio cuerpo. En realidad, si comparamos lo que pagó a un pintor consagrado y los 24, 60 cequíes romanos que cobró Domenico Cherubini por la primera copia, un pintor desconocido⁵¹. Es probable que el agente escocés encargase la copia, en un primer momento a su maestro, Anton von Maron, quien con anterioridad había ya realizado un retrato de William Constable y su hermana Winefred, y al tratarse de una copia remitiese el encargo a uno de sus discípulos. No obstante, esta hipótesis no ha podido ser contrastada documentalmente. El precio de los retratos de los príncipes tampoco fue desorbitado. Supuso el equivalente a lo que cobraba Batoni en 1760 por un retrato de cuerpo entero. Esto quiere decir que las tarifas del pintor italiano, se elevaron con el paso de los años, pero seguían siendo competitivas con respecto a lo que solicitaban por sus obras artistas británicos como Allan Ramsay o Joshua Reynolds.

Tan pronto como los cuadros estuvieron terminados se enviaron a Livorno para ser embarcados en el primer barco con destino a Londres tal y como declara James Byres: "They return in about a fortnight when it will be finished, as soon as throughly dry I shall forward them to Leghorn directed as you desire to be sent by the first ship for London and shall forward the Bills of Lading to Mr Bell drawing on him for the expense"⁵². A su vez, el agente escocés recibió una considerable comisión. "[...] the commission is most pleasing to me, I have always had the greatest respect for the Princes Giustiniani"⁵³.

Pompeo Batoni tuvo muy poco tiempo para la realización de los retratos, especialmente para el del príncipe quien sólo pudo posar en dos ocasiones. En una carta del 10 de agosto de 1785 James Byres informaba a William Constable sobre la finalización de los lienzos. "Sig: Pompeo Battoni finished the portraits the beginning of July.

They are very like, and were seen for eight days at the Giustiniani palace and much approved of by the connections of the family, the Roman nobility and artists. They were carefully cased and embaled and were embarked at Leghorn the 30 July on board the William bound for London, Cap.⁵⁴ Charles Green Comm"⁵⁵. Entonces, si el 11 de junio Byres había hablado con la princesa acerca de la copia del retrato y el 10 de agosto informaba que Batoni había terminado los retratos a principios de julio, esto significa que tuvo que realizar tanto la copia como los retratos en veinte días, sin olvidar que los cuadros fueron expuestos durante ocho días en el palacio Giustiniani. Como ha señalado Anthony M. Clark, Batoni debió contar con la ayuda de los asistentes de su estudio⁵⁶, sobre todo si tenemos en cuenta que era conocido por los retrasos a la hora de entregar los encargos⁵⁷.

Esta copia se conserva hoy en la colección privada John Chichester-Constable, Burton Constable Hall, residencia a la cual debería haber llegado la primera de las copias, es decir, el retrato de Anne Clifford realizado por Domenico Cherubini y que hoy se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Resulta curioso constatar cómo la institución que acogió esta obra perdió por completo el rastro acerca de la procedencia de esta pieza, posiblemente debido a que desde un principio se intentó que este episodio quedase silenciado ante el temor de que se produjesen un aluvión de solicitudes de devolución, tal y como ha quedado constatado ante el abrumador silencio al no encontrar rastro de este peculiar episodio en los Libros de Actas de las Juntas tanto Ordinarias como Particulares de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Con el descubrimiento de este cargamento de obras de arte el retrato perdido de Anne Clifford, condesa de Mahony, se ha conseguido cerrar la secuencia histórica en torno a esta obra.

NOTAS

¹ R(eal) A(cademia) de B(ellas) A(rtes) de S(an) F(ernando), Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/4. Pascual DE GAYANGOS, "Catalogue of the manuscripts in Spanish in the British Library", *Correspondencia Miscelánea*, I, Londres, (1976), p. 444. En el listado redactado en la ciudad de Málaga, una vez que los cajones se disponían a ser trasladados a la corte madrileña, el lienzo aparece en el interior de un cajón marcado, W.C^o. N.º 1., que contenía "Una Pintura en lienzo de 58 dedos de largo, y 43 de ancho, q.^o representa el Retrato de una Señora con un Perrito en los brazos".

² RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 87-1/4. Carta del marqués de la Florida y Pimentel al rey Carlos III. 19 de abril de 1784. "Sirvan V.S. fijar la atención en el contenido de los antecedentes que dejo espuestos y verá que los objetos que S.M. destinó para la Academia no quedaron en ella por vía de deposito, sino en completa donacion, y destinados á la enseñanza publica".

³ RABASF, Archivo-Biblioteca, leg. 616/3. *Inventario de 1804*. "339 El Retrato de la Reyna Bárbara compañero del numero 122"; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: SLR 061 ACA. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1817, p. 19. "155. La Reyna Doña Bárbara, joven de Don Santiago Amiconi en la Sala de Retratos"; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: SLR 061 ACA. *Catálogo de los cuadros estatuas y bustos* [°] Madrid, 1818, p. 21. "Con el número 166: La Reyna Doña Bárbara, joven, de Don Santiago Amiconi"; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: SLR 061ACA. *Catálogo de los cuadros estatuas y bustos* [°] Madrid, 1819. "171 La Reina Doña Bárbara, joven de D. Santiago Amiconi"; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: LF-II/D-h/5017 y 5018. *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos* [°] Madrid, 1821; RABASF, Archivo-Biblioteca, Signatura: LF-II/D-h/5017 y 5018. *Catálogo de las pinturas y esculturas* [°] Madrid, 1824, pp. 39 y 40. "Número 37: El de la Reina Doña Bárbara, muger de Fernando VI, joven con una perrita, por Don Santiago Amiconi, Veneciano y pintor de Fernando VI: falleció en Madrid el año de 1752".

- 4 Leticia AZCUE BREA, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid, 1994, pp. 106-107. "Felipe de Castro. E-582. Retrato de Bárbara de Braganza. Vaciado original en escayola patinada". Existen otros dos retratos de Bárbara de Braganza en Leticia AZCUE BREA, 1994, pp. 111-112 y 124-125. "Juan Domingo Olivieri. E-257. Retrato de Bárbara de Braganza. Relieve en Mármol de Carrara. 0,62 x 0,49.; Felipe de Castro. E-275. Busto de Bárbara de Braganza. Relieve en escayola 0,62 x 0,45 cm".
- 5 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964, p. 65. "N.º 712. Retrato de D.ª Bárbara de Braganza, joven. Tres cuartos.-0,99 x 0,73. Giacomo Amiconi".
- 6 José Fernando LADRADA CHÉRCOLAS, *Catálogo de las Pinturas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1965, p. 11.
- 7 El Museo del Prado conserva un retrato de Bárbara de Braganza joven pintado por un artista piamontés llamado Domenico Duprá. *Catálogo del Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1996. "N.º 2250 Doña Bárbara de Braganza, reina de España. 0,75 x 0,60. Domenico Duprá".
- 8 Juan José LUNA, "Precisiones sobre un retrato de Pierre Subleyras", *Archivo Español de Arte*, XLIX, n.º 194 (1976), pp. 182-184; "Algunos retratos franceses del XVIII en colecciones españolas", *Archivo Español de Arte*, XLVIII, n.º 192, (1975) pp. 365-378.
- 9 Fernando ARRIBAS y M.ª del Sol GONZÁLEZ, "Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, (1961), p. 216.
- Jesús URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 60.
- 10 Juan José LUNA, "Precisiones sobre un retrato de Pierre Subleyras", *Archivo Español de Arte*, XLIX, n.º 194, (1976), pp. 182-184.
- 11 Brinsley FORD, "William Constable. An Enlightened Yorkshire Patron", *Apollo*, XCIX, n.º 18, (1974), pp. 408-415.
- 12 Brinsley FORD, *op. cit.*, p. 408.
- 13 J. KIRK, "Biographies of English Catholics in the 18th century", *British Biographical Index*, I, (1909), fichas 218 y 258.
<http://www.uk-genealogy.org.uk>
- 14 John INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-Londres, 1997, s. v. "Radclyffe, Charlotte". Carta del barón Stosch fechada el 24 marzo 1731. Walton, SP 98/32, f. 171. "La Conversation de My Lady Neuberg.... and that the presence of her two older daughters, Anne, Frances Clifford, was attracting many English visitors to their house".
- 15 Brinsley FORD, *op. cit.*, p. 408.
- 16 John INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-Londres, 1997, s.v. "Constable, William", AVR SA, delle de S. Andrea Fratte.
- 17 *A Dictionary of...*, s.v. "Byres, James".
- 18 *A Dictionary of...*, s.v. "Constable, William".
- 19 Ivan HALL, *Paintings, Sculptures, Prints, Furniture, Books and scientific Instruments collected during the Eighteenth Century by William Constable as Patron*, cat. exp. (The Ferens Art Gallery, 27 enero-22 febrero), Kingston upon Hull, 1970, p. 6.
- 20 *A Dictionary of...*, s.v. "Constable, William".
- 21 *A Dictionary of...*, s.v. "Thorpe, John". Thorpe letters MSS (23 de febrero de 1773).
- 22 Giovanni BATTISTA PIRANESI, *Vasi, Candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi disegnati ed incisi*, Roma, 1778.
- 23 Ivan HALL, *Paintings...*, p. 61. El 16 de abril de 1771, James Byres hizo efectivo el pago al artista británico: "Paid Mr. Hamilton for a Sett of his Print 6.80' (Roman Crown)".
- 24 *Ibidem*, p. 73. En noviembre de 1772, Byres anota: "Portrait of Miss Constable Cameo 40 Seqs 82 (Roman Crowns)". El 30 de diciembre de 1771 hace referencia al cameo de William Constable al comunicar a Mr. Edward Swinbourne: "your Portrait in Cameo, to be delivered to Mr. Dunn in London".
- 25 *Ibidem*, *op. cit.*, p. 56. Colección John Chichester-Constable. En una lista de James Byres aparece registrado en 1772 en "Case No. 6, a Portrait of Baiocho/ the Dwarf/ by Wickstead".
- 26 *Ibidem*, *op. cit.*, p. 54. El 8 de julio de 1772 anotado por Byres: "for a Copy of the Fortune of Guido by Mr. Neavy, 30 Seqs 61-15 (Roman Crowns)".
- 27 *Ibidem*, *op. cit.*, p. 51. Nota de Byres: "account of 28 Oct., 1785 includes a charge of 144 Roman Crowns for the purchase of four of Ducros's paintings".
- 28 *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy*, s.v. "Mahony, Lady Anne Clifford".
- 29 Anthony. M. CLARK, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, 1985, p. 363.
- 30 Pierre ROSENBERG, Olivier MICHEL y Philippe MOREL, *Subleyras 1699-1749*, cat. exp. (París, Musée du Luxembourg 20 febrero-26 abril, y Roma, Villa Medici 18 mayo - 19 julio), París, 1987, p. 265. Una carta de Horace Mann a Horace Walpole confirma su presencia en Albano en esta fecha.
- 31 "La Chronique des Arts. Principals acquisitions des musées en 1980", *Supplément a la Gazette des Beaux Arts*, n.º 1346, Caén (1981), p. 66. ; Fraçoise DEBAISIEUX, "Caen musée des Beaux-Arts Peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles", *Inventaire des collections publiques françaises*, n.º 44, París, (2000), pp. 142-144.
- 32 Pompeo Batoni escribe sobre el retrato: POMPEO DE BATONI/ROMAE 1785/ COPIATO DA UN QUADRO DI SUBLEYRAS.
- 33 Alan TAPIÉ y Juan J. LUNA, *De Perusino a Monet. Obras maestras del Museo de Bellas Artes de Caén*, Madrid, 1997, pp. 130-131.
- 34 Pierre ROSENBERG, Olivier MICHEL y Philippe MOREL, *op. cit.*, p. 265.
- 35 *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy*, s.v. "Mahony, Cecilia Carlota".
- 36 Archivio Accademia di San Luca di Roma. v. 28. *Catalogo degli Accademici di merito di S. Luca dall'anno 1673. Adia 13 luglio 1760*. "1760. [...]Nella congreg.^{ne} tenuta in questo giorno furono creati Accademici di merito li seguenti soggetti colle solite e consuete formole de nostri statuti. Catterina Carubini Preziado pittrice romana".
- 37 Brinsley FORD, *op. cit.*, p. 414.
- 38 Esta información ha sido aportada amablemente por David Connell director de Burton Hall Foundation. Procede de los archivos de la fundación cuyo contenido aún no ha sido publicado en su totalidad.
- 39 Ana M.ª SUÁREZ HUERTA, "Un barco inglés en el puerto de Livorno", VV.AA., *El Westmorland: Recuerdos del Grand Tour*, cat. exp. (Murcia, octubre-diciembre; Sevilla, enero-marzo 2003; Madrid, abril-junio 2003), Sevilla, 2002, pp. 49-68.
- 40 Brinsley FORD, *op. cit.*, p. 414.
- 41 Ivan HALL, *Paintings, sculptures, prints, furniture, books and scientific instruments collected during the eighteenth century by William Constable as Patron 1721-1791*, cat. exp. (The Ferens Art Gallery, 27 enero-22 febrero), Kingston - upon - Hull, 1970, p. 49. Carta de James Byres a William Constable fechada el 10 de agosto de 1785.
- 42 A(rchivo) H(histórico) N(acional). Estado, leg. 540.

- ⁴³ José M.^a LUZÓN NOGUÉ, "Un cajón con reliquias de santos", VV. AA., *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Sevilla, 2002, pp. 164-171.
- ⁴⁴ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 364. "The Batoni portrait of Princess Giustiniani as a child, recorded in the letter from James Byres of 11 June 1785 quoted above, remains untraced".
- ⁴⁵ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 363. Carta de James Byres dirigida a William Constable fechada el 11 de junio de 1785.
- ⁴⁶ *Ibidem*. "She approved of the choice and sent Countess Mahony's portrait to his house the next day and about a month after began sitting herself when I had the honour of attending there, at which time she told me she would have the honour of writing you to thank you for your kind attention to her. I waited on Princess Giustiniani and communicated your letter. She explained in the warmest terms her sense of your friendship and the honor you did her and the prince and said that as soon as her daughter the Duchess of Ceri was recovered as she was daily expecting her lying in she would sit for her portrait and that she would prevail on the Prince to sit that his portrait had never been done although often wished for and in the meantime she would send her mother's portrait to whoever I should prevail upon to do it".
- ⁴⁷ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 363. "... in your Gallery with those of your other Relation".
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 363. Información recogida por Geoffrey Beard en el archivo East Riding County Record Office, Chicester-Constable, DD/CC/145/6.
- ⁴⁹ Colección de Andrea Busiri Vici. Roma. En el ángulo superior izquierdo aparece el nombre del personaje retratado: COMTESSE MAHONI / 1785.
- ⁵⁰ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 363. Información recogida por el autor en el archivo East Riding County Record Office, DD/CC/ 145/6.
- ⁵¹ Pierre Rosenberg publica las fechas de su nacimiento y muerte (1754-1815) y afirma que fue discípulo de Anton von Maron. VV. AA., *Subleyras 1699-1749*, cat. exp., París, 1987, p. 265.
- ⁵² Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 363.
- ⁵³ *Ibidem*.
- ⁵⁴ *Ibidem*.
- ⁵⁵ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 362.
- ⁵⁶ Anthony M. CLARK, *op. cit.*, p. 38.

Irreverencia, reforma y revolución.

Escuelas de arte británicas en los 60

Miguel Anxo Rodríguez González
Universidade de Santiago de Compostela¹

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

La década de los sesenta pasó a la historia por una serie de convulsiones estéticas, sociológicas y políticas de gran calado. Coincidiendo con el aumento general en el nivel de vida y el auge del consumo, surgieron actitudes radicales entre la juventud que se replantearon las prácticas artísticas vigentes, el modelo educativo y la relación de los ciudadanos con el poder político. Este artículo analiza los debates y transformaciones que tuvieron lugar en las escuelas de arte de Gran Bretaña, desde las primeras reformas oficiales de inicios de década, hasta las manifestaciones y rupturas radicales de 1968 y 1969, donde no sólo se ponía en cuestión el modelo estético imperante.

ABSTRACT

The sixties was a very important time for aesthetic, sociological and political changes. Radical attitudes arose among the young people, at the same time that the general increase in the standard of living and the consumption. These radical attitudes born against the way of make art, the educational system and the traditional relationship between people and political power. I analyze the changes and debates that happens inside the British Art Schools, since the first transformations at the beginning of the sixties, to the demonstrations and radical changes in 1968 and 1969, with aesthetic and others objectives.

Desde el último cuarto del siglo XIX, las academias y escuelas superiores de arte fueron vistas por los artistas modernos como focos de conservadurismo, que entorpecían el avance del arte con su sistema de enseñanza desfasado, perpetuando modelos y métodos de otros tiempos. La década de los sesenta fue en Gran Bretaña un periodo especialmente sensible a este desfase, lo cual provocó roces y un profundo malestar entre los jóvenes estudiantes más inquietos, que se enfrentaron a parte del profesorado y a la administración de los centros. Pero a la vez, en esta década convulsa, en la que se gestaron rupturas y cambios radicales en la estética y el sistema de las artes, no todo fue obstrucción e inmovilismo por parte de las instituciones. Sorprende, a poco que se indague en ello, constatar cómo desde los primeros años de la década, las

autoridades parecían conscientes de la nueva situación que se avecinaba y empezaban a introducir reformas en el sistema de enseñanza. Estas reformas sentaron las bases de un nuevo sistema que fue bien aprovechado por jóvenes estudiantes inconformistas como Richard Long, Barry Flanagan o Michael Craig-Martin, aunque, en su momento, no fueran del todo conscientes de ello².

Está por escribir una historia de la educación artística en Gran Bretaña –y en Europa, en general– desde los años centrales del siglo XX³, pero si algo llama la atención, es la profundidad de los cambios acaecidos desde la emisión del *Coldstream Report* en 1960, que sirvió de base para la reforma en las escuelas de arte, dando más protagonismo a los estudios teóricos, dotando de mayor autonomía a las escuelas de arte frente al Ministerio, elevando a algunas a

categoría universitaria, y flexibilizando los programas de estudio para contrarrestar la tradicional compartimentación entre disciplinas. A pesar de la sucesión de gestos contestatarios, parece que en general dieron buenos frutos estas transformaciones recomendadas por el informe oficial: desde entonces, el número de artistas conocidos a nivel internacional salidos de las principales escuelas de arte británicas es considerable y muchos de ellos ya se habían ido incorporando a ellas como profesores a tiempo parcial o asistentes de taller⁴. Quisiera empezar apuntando a una serie de hechos significativos que ayuden a entender la reestructuración de los estudios, para luego plantear la cuestión de hasta qué punto el sistema educativo influyó en la aparición de las nuevas tendencias.

CONTRA LA ACADEMIA

La década comenzó con los problemas y las polémicas de jóvenes artistas *Pop* dentro del Royal College of Art, y finalizará con la ocupación del Hornsey College, Guilford y Essex, con las consiguientes expulsiones de profesores en estas escuelas de arte. En el primer caso los incidentes tenían raíces estéticas, únicamente, pero en los siguientes se mezclaban estética y política. Además, este final de década presenció la irrupción de las tendencias conceptuales que se enfrentaron directamente a las disciplinas y prácticas pedagógicas tradicionales, lo cual creó grandes tensiones dentro de las escuelas, especialmente entre el profesorado más veterano y el joven (Fig. 1). Los primeros estudios realizados para asesorar al Ministerio sobre las reformas necesarias en las escuelas de arte coincidieron con la irrupción de los artistas afines al *Pop Art* en el Royal College of Art y sus sonadas desavenencias con parte del profesorado.

David Hockney, unos de los pioneros del *Pop Art* en Gran Bretaña, ya había expuesto mientras era estudiante, pero su fama se incrementó en 1962 con motivo del acto de licenciatura, al final de sus estudios en el Royal College of Art. En su último año fue distinguido con una mención de honor por la calidad de su trabajo. Hockney acudió al acto vestido de manera escandalosamente informal para una institución de tanta solera, con un traje de color amarillo que difícilmente podría pasar desapercibido. Este hecho, al igual que el tipo de pintura que realizaba por entonces, se dirigía claramente contra la estética y la escala de valores que predominaban en la institución. Se trataba de una provocación, más aún si tenemos en cuenta que había suspendido los exámenes de las asignaturas teóricas (Historia del arte y los "General Studies"), y sin este requisito no se podría obtener el título. ¿Por que entonces no sólo lo había conseguido finalmente, sino que además había sido distinguido con la mención honorífica?

En primer lugar por la mediación personal del director, el carismático sir Robert Darwin (sobrino del famoso naturalista), y en segundo lugar por una especie de resquicio legal: el *Coldstream Report*, informe encargado por el Ministerio de Educación y realizado en 1960, establecía que todo aquel estudiante que demostrara un talento especial tendría la oportunidad no sólo de entrar en una escuela de arte, sino incluso de obtener el título aún sin superar los exámenes de las asignaturas teóricas⁵. Hockney tuvo suerte por el decidido apoyo del director, pero otros jóvenes estudiantes del Royal College no: este fue el caso de Allen Jones, también comprometido con la adopción del *Pop Art*, que no podría continuar sus estudios en la escuela de arte, al considerar los profesores que "no era suficientemente bueno"⁶.

Hockney nunca tuvo buenas palabras en relación con la pedagogía de la escuela: demasiadas horas de clases no productivas, sin apenas libertad, inutilidad de los "General Studies" —que suspendería, por cierto, con un trabajo escrito apresuradamente sobre el Fauvismo—. A pesar de esto, Hockney era consciente de que no estaba solo, y una generación de jóvenes estaba llevando aire fresco a la Escuela⁷. El pintor inglés constataba un hecho que llamaba la atención a los observadores atentos de estos años: que los jóvenes artistas de principios de los sesenta eran más independientes, libres e incluso irreverentes en su trato con el arte preexistente. Christopher Frayling informa, en su libro sobre la historia del Royal College of Art, de las reacciones de sorpresa de algunos profesores ante este carácter libre e independiente que estaban demostrando los jóvenes estudiantes de la institución⁸. Este carácter iba unido a la estética del *Pop Art*, que se contraponía con claridad al expresionismo abstracto, que por entonces imperaba en los jóvenes de otras escuelas como la Slade School, también de Londres. En las exposiciones *Young Contemporaries* de 1961 y 1962 esta contraposición era más que evidente⁹. Pero esta oleada de irreverencia e independencia juvenil no sólo se debía a las influencias del *Pop Art*, llegadas del otro lado del Atlántico, sino que respondía a una mutación sociológica de hondo calado.

Desde finales de los cincuenta Londres era escenario de una transformación que afectaba al ocio, cultura y modos de comportamiento de la juventud. Proliferaron cafés al estilo italiano donde poder escuchar un nuevo estilo que hacía furor en EE.UU., el *Rock and Roll*, la moda se hacía más informal y el cine recogía estas nuevas formas del gusto juvenil¹⁰. Al mismo tiempo los hábitos sexuales estaban desbordando los límites de privacidad antes impuestos. Llamaba la atención la frescura y carácter desprejuiciado con el que los jóvenes abordaban estos temas¹¹, y no es casual que en 1965 apareciese el primer informe de amplia repercusión sobre los hábitos sexuales de la juventud: *The Sexual Behaviour of Young People*¹². Se produjo lo que se dio en llamar el auge de la contracul-

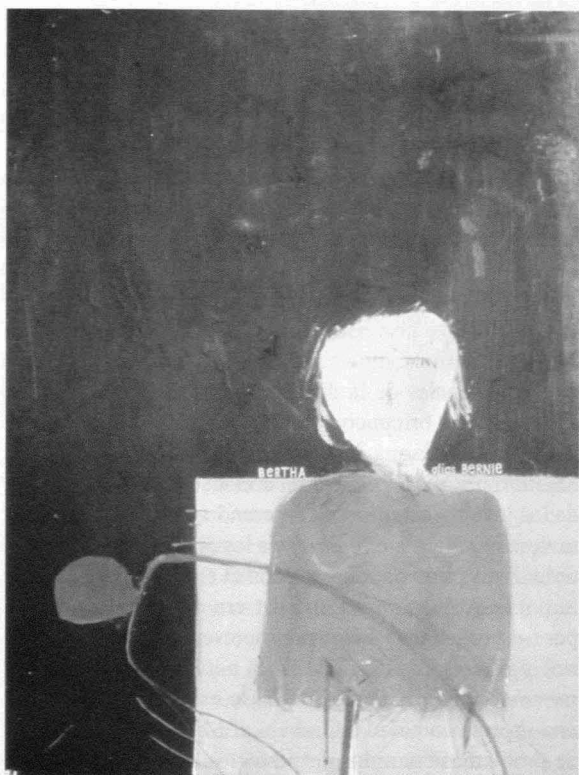


Fig. 1. David Hockney. "Berta alias 'Bernie'". 1962. Londres. Cortesía Archivo del Royal College of Art.

tura –incluso algún autor prefiere denominar “las contraculturas”¹³– que suponían un ataque a las rígidas estructuras y modos de comportamiento establecidas, basadas en la edad, la jerarquía, el conocimiento, la experiencia y el decoro. La alternativa era ser espontáneo, libre y creativo. La juventud reclamaba sin ambages su espacio político y social.

Habría que considerar seriamente, a la hora de tratar asuntos como la evolución de las artes y la cultura en general de la época, este fenómeno de la mayor visibilidad de la juventud en la sociedad, juventud que ahora se veía como “valor añadido”, y que reclamaba más espacio político y protagonismo en la vida pública. Muchos de los gestos y acciones de los jóvenes de la época hay que considerarlos como un modo de oposición a una situación dada, y un modo de hacer explícita su falta de acuerdo con los modos y gustos de la generación que había vivido la guerra.

Durante la primera mitad de los sesenta Londres vivía, en paralelo a la bonanza económica, una explosión de creatividad asociada a la mayor presencia pública de la juventud. En este fenómeno los estudiantes del Royal College tuvieron un gran protagonismo, no sólo en el campo



Fig. 2. Inauguración de la exposición *Prospex*, de los alumnos de Diseño Industrial del Royal College of Art. 1967. Londres. Cortesía Archivo del Royal College of Art.

del arte, sino también en el de la moda y el diseño. Y llama la atención el estrecho contacto entre estos dos mundos (Fig. 2). Alumnos y profesores de Diseño Gráfico, Muebles y Textil estudiaban atentamente los trabajos de los artistas, produciéndose un trasvase de ideas e influencias en los dos sentidos, como indica Christopher Frayling:

“A mediados de los sesenta los límites tradicionales entre lo ‘útil’ y lo ‘inútil’ se borraron temporalmente –tanto dentro como fuera del Royal College-. Sandra Rodhes [diseñadora de moda y ex alumna del RCA] adaptó motivos de las pinturas del David Hockney estudiante, mientras Hockney era fotografiado por David Bailey como si fuera una estrella de rock, con su chaqueta lamé dorada...; al mismo tiempo, el pintor Derek Boshier hacía el letrero para la boutique *Palisades*; la obra del grupo arquitectónico Archigram se refería al lenguaje visual de las pinturas de Peter Phillips y Joe Tilson...; la revista *Queen*, bajo la dirección de Jocelyn Stevens, en su



Fig. 3. *Ejercicio escolar de Wendy Peacock. "Figura. Retrato de Mrs. Peacock". 1957. Londres. Cortesía Archivo del Royal College of Art.*

interminable búsqueda de "lo joven", se dirigió al profesorado y los estudiantes del Royal College para diseñar el número completo del mes de junio de 1967¹⁴.

Estos contactos venían favorecidos por el interés de los artistas del *Pop Art* por los bienes de la sociedad de consumo y por el mundo del diseño. Pero además la reforma de los estudios llevada a cabo en los primeros años de la década favoreció la posibilidad de que los alumnos se matriculasen en asignaturas de áreas distintas; se propició una *transversalidad* en la educación del joven artista que ponía el fomento de la creatividad por encima del dominio de una disciplina, técnica o materia concreta. La reforma llevada a cabo a raíz del conocido *Coldstream Report* supuso una considerable reorientación de las escuelas de arte, suprimiendo gran cantidad de asignaturas, y agrupando las actividades en áreas, que no eran impermeables. Clive Ashwin ha destacado esta "apertura liberal" en los estudios y el incremento del nivel académico —en relación con los estudios humanísticos, que hacían su

entrada en los currículos de las escuelas de arte— como dos de los aspectos fundamentales de la reforma¹⁵. La irreverencia y la libertad que reclamaban los jóvenes estudiantes para incorporar cualquier cosa del entorno como motivo para sus ejercicios académicos estaba coincidiendo con los primeros años de la reforma de los estudios oficiales de arte, a principios de los sesenta.

INFORMES OFICIALES Y REFORMA DE LOS ESTUDIOS

Desde finales de la década precedente, el Ministerio de Educación británico comenzó una línea de actuación dirigida a la reforma de la educación artística superior. El objetivo prioritario era cambiar el sistema de evaluación de los jóvenes estudiantes, esperando que así las escuelas tuvieran más autonomía frente a las directrices del Ministerio. Esto pasaba por acabar con el engorroso sistema de la doble evaluación (el alumno era examinado primero por sus profesores y luego por representantes del Ministerio) y ofrecer la posibilidad a la escuela de diseñar con más autonomía sus estudios¹⁶. De este modo se evitaba una ingente cantidad de trabajo al Ministerio y otro tipo de problemas como los desperfectos a veces producidos en el traslado de obras, el almacenamiento de las mismas en las dependencias ministeriales, y ya a nivel académico, los posibles enfrentamientos entre los evaluadores externos y el profesorado de las escuelas por diferencias en los gustos o preferencias estéticas.

Los informes oficiales demandados por el Ministerio indicaban además una serie de problemas que lastraban a las escuelas desde hacía años. Los dos más relevantes eran la *excesiva cantidad de asignaturas* ofertadas a los estudiantes (conocidas con tono irónico como las "57 variedades", desde los años cuarenta), y el *bajo nivel cultural* medio de los estudiantes de arte titulados¹⁷. Esto era especialmente grave cuando se comparaba la formación de un profesor de arte de un colegio de primaria o secundaria con la de los profesores de las otras materias. La capacitación profesional y el dominio del oficio, ya sea en dibujo del natural, modelado, repujado, o diseño de tejidos, no se ponían en cuestión, porque era ese el objetivo que desde hacía años se proponían los administradores de las escuelas (Fig. 3).

En relación con el primer problema, Mr. Darwin, recién elegido director del Royal College of Art en 1948, se quejaba del desconocimiento mutuo entre los profesores de las distintas asignaturas y departamentos. A su llegada se sorprendió desagradablemente de encontrarse con profesores que en más de quince años en el mismo edificio nunca se habían dirigido un saludo¹⁸. Esto venía en parte provocado por la falta de articulación de las asignaturas entre sí, la falta de coordinación y de un debate serio sobre

las necesidades y objetivos de los estudios ofertados por la escuela. Así, cada profesor impartía su materia según sus conocimientos y preferencias, sin tener en cuenta la estructura global del currículum¹⁹.

En relación con el segundo problema, los exámenes que venían preparados desde el Ministerio no hacían más que redundar en una concepción de la educación artística que privilegiaba el dominio técnico y la corrección naturalista sobre la inventiva o la experimentación. Como botón de muestra, esta prueba para un examen de la asignatura de “Dibujo y pintura de memoria”, de 1949, una composición a ejecutar por los alumnos en un papel de doce pulgadas de ancho:

“Estás mirando a través de un lugar bombardeado recientemente, donde la superficie que se ve ha sido limpiada de escombros. Hay un grueso piso de cemento muy maltrecho e irregular. En él hay un gran agujero a través del cual puedes ver unos profundos cimientos. Quedan todavía columnas... Tienen que verse los restos de unas escaleras.

Desde el final del lugar bombardeado, a 15 yardas de donde estás situado, hay un muro bajo, de aproximadamente seis pies de alto, que corre paralelo a tu posición. Este muro ocupa uno de los lados de la calle principal a lo largo de la cual el tráfico discurre (...).

Es una tarde nublada y estás mirando al norte”²⁰.

En enero de 1959 el Ministro de Educación encarga a un comité de especialistas (el National Advisory Council on Art Education) reemplazar la titulación existente, el “National Diploma in Design” (“NDD”) por una nueva: el “Diploma in Art and Design” (“Dip. A.D.”)²¹. Este grupo de trabajo estaba bajo la dirección de Sir William Coldstream, profesor en la londinense Slade School of Art. Lo que se quería era modernizar el sistema educativo británico para dotar de mayor autonomía a las escuelas en las evaluaciones de alumnos y en la organización de los cursos. Esta reforma buscaba además dar sentido y organizar de un modo coherente la multitud de cursos ofertados por las escuelas de arte. Entre los miembros del equipo que emitiría el que sería conocido como *Coldstream Report* se encontraban Sir Robert Darwin y Misha Black (del Royal College of Art), el artista y profesor Victor Pasmore y el historiador del arte Nikolaus Pevsner. Partiendo del interés antes mencionado por la reforma del sistema de evaluación, el informe apuntó a la necesidad de una reforma integral de los estudios superiores de arte en Gran Bretaña. Emitido en 1960, este se convertiría en uno de los textos más importantes para la educación artística del siglo XX en Gran Bretaña.

El *Coldstream Report* estableció una autonomía para las escuelas de arte nunca antes alcanzada, evitando las

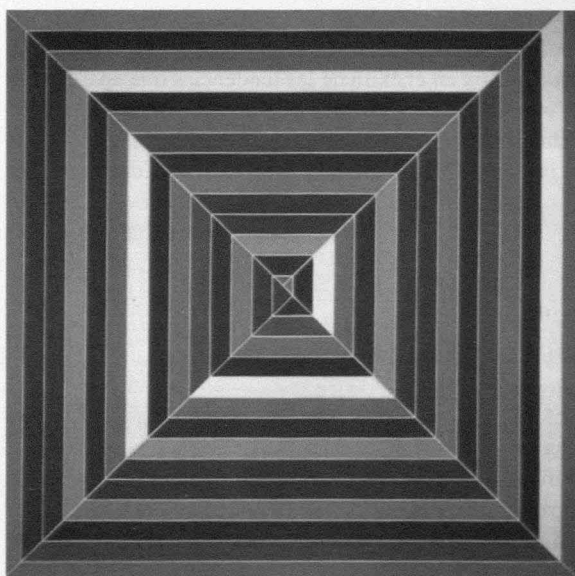


Fig. 4. Frank Stella. “Hyena Stomp”. 1962. Londres. Tate Collection.

interferencias del Ministerio. Las escuelas podrían así diseñar el curso preliminar (“Pre-diploma Course”) según sus necesidades, preparado según el modelo de la Bauhaus, y que serviría de puente a los estudios de la diplomatura. El *Coldstream Report* recomendaba que en este curso se asentase la destreza y conocimiento de diseño a partir de “relaciones de línea, forma, color y espacio, en dos y en tres dimensiones”²²; pero no se aludía en ningún momento a la destreza en dibujo del natural, ni perspectiva, con lo cual no predisponían a los centros a perpetuar la tradición naturalista del arte. Para las materias a impartir en los tres años de estudios oficiales, de nuevo el informe daba total libertad a las escuelas a la hora de hacer la selección: sólo se establecía que debían haber cuatro áreas de especialización (Bellas artes, Diseño gráfico, Diseño tridimensional y Textiles/Moda), pero las asignaturas que las compusieran eran competencia exclusiva de cada escuela. Si la dirección de la escuela de arte lo creía oportuno, esta podría apostar por las tendencias más modernas y prescindir de asignaturas como anatomía, dibujo del natural, o perspectiva²³.

El informe ponía también especial énfasis en la libertad del alumno a la hora de escoger itinerario, e incluso alentaba la transversalidad y la experimentación con otros medios ajenos a su especialidad: así por ejemplo se decía que era bueno que un pintor tuviera ciertas nociones de modelado y talla, y un escultor de dibujo y colorido²⁴. En el caso concreto de la escultura, incluso se defendía la utilización de cualquier tipo de materiales.

Pero hay otro aspecto que quizá pueda parecer más burocrático en este informe, que tuvo una importantísima repercusión en el éxito de las tendencias que aparecerían a finales de los sesenta. Se trata de la equiparación con los estudios universitarios, preparada con medidas como la exigencia de posesión del Certificado de Educación General a los aspirantes a ingresar, lo cual elevaba el nivel medio de los estudiantes, y la norma que establecía que al menos un 15 % de las asignaturas ofertadas en estas escuelas sean “teóricas”. Sería difícil explicar la fortuna de tendencias como el arte conceptual, *arte povera* y *Land Art* entre los estudiantes de arte británicos de estos años sin tener en cuenta el “giro teórico” en los estudios de arte que preparó el *Coldstream Report*²⁵. Se garantizaba así una mejor formación básica (equivalente a la de otros estudiantes universitarios). Por otro lado, al incluir en los currículos asignaturas como Historia del arte y los “General Studies” (que podían comprender filosofía, literatura, psicología, o cualquier otra materia humanística o de ciencias sociales que eligiera la escuela), se garantizaba una propensión a las actividades especulativas en los alumnos que lo alejaban del único propósito de la práctica de taller, del dominio de un oficio. Por entonces aún no eran conscientes los miembros del National Advisory Council de las consecuencias que tendría esta apertura hacia lo especulativo y abstracto de los estudios de arte.

Sí se daba cuenta el crítico norteamericano Harold Rosenberg, quien en un artículo publicado en 1969 en *The New Yorker* aludía a la relación entre el enfriamiento y deriva conceptual del arte y la proliferación de artistas “titulados”, que se habían formado en las aulas universitarias de los Estados Unidos²⁶. Rosenberg planteaba un provocador paralelismo entre los calificativos “académico” y “conceptual”, derivando ambos del tipo de educación artística superior (Fig. 4). Al margen de las connotaciones peyorativas que hoy pueda tener el primer término, a lo que apunta es a la influencia que tiene un tipo de educación reglada e institucionalizada sobre la práctica creativa del joven artista, volcado así hacia lo racional, conceptual, y analítico; con una manera de trabajar más metódica y ‘autoconsciente’:

“¿Alguien puede dudar de que el aprendizaje en la Universidad ha contribuido a la ola de arte frío e impersonal de los sesenta? En las aulas –en contraste con los talleres, en los que tiende a dominar la metáfora– lo normal es formular de una manera consciente lo que uno está haciendo y ser capaz de explicárselo a otros”.²⁷

Las reflexiones de Harold Rosenberg partían de una constatación aparentemente banal (a veces lo más sencillo es síntoma de aspectos de lo más relevante que se nos pasan desapercibidos): desde mediados de los sesenta pa-

rece casi imprescindible para triunfar en el mundo del arte norteamericano tener un título universitario, haber pasado por escuelas superiores de arte. De los artistas de la generación de Jackson Pollock sólo uno de cada diez tenía un título universitario, mientras que treinta de los treinta y cinco expuestos en “Young America 1965”, en el Whitney Museum de Nueva York, tenían título de Arte o Bellas Artes (“B.A.s or B.F.A.s”)²⁸. Allí el proceso de conversión de los estudios de arte en universitarios había sido anterior en unos años a Reino Unido, y algunos centros como la Universidad de Yale se habían destacado, con profesores de la talla de Joseph Albers, que tuvo entre sus alumnos a Robert Rauschenberg, Frank Stella y Eva Hesse²⁹.

En Gran Bretaña las consecuencias de las reformas promovidas por el *Coldstream Report* se irían sintiendo especialmente a partir de mediados de los sesenta. Aún habría que esperar a 1966 para que el Royal College of Art de Londres adquiriera estatus universitario, y a partir de entonces se van sumando escuelas de arte a las universidades politécnicas; de hecho en ese mismo año aparece un nuevo informe oficial, el *A Plan for Polytechnics and Other Colleges*, en el que se proponen 28 posibles universidades que acojan estudios superiores de arte, un plan apoyado por centros y autoridades locales, pero bastante discutido en medios profesionales del mundo del arte³⁰.

Estos fueron años en los que entró profesorado joven en las escuelas de arte: unos llegaron del Royal College of Art, que se distinguía por su excepcional apertura a las tendencias más innovadoras; otros eran profesores ajenos al mundo del arte que provenían de facultades de Filología, Historia, Sociología o Filosofía, acentuando ese componente teórico de la formación del estudiante: “aprendizaje a partir de asesoramiento crítico antes que instrucción técnica”, en expresión de Margaret Garlake³¹. Pero además hubo un factor “material” de gran importancia, que tenía más que ver con la futura inserción en el mercado laboral de los jóvenes artistas, que es señalado por la misma autora: la profesionalización. Para Garlake, el *Coldstream Report* y la instauración del Diploma en Arte y Diseño “aceleraron” desde 1960 el proceso de consideración social y laboral de los jóvenes artistas, que podían acceder a becas universitarias durante sus estudios y a salarios equivalentes a los de cualquier otro profesor de universidad³². Esta “elevación del status” en la consideración de los jóvenes artistas (titulados universitarios, con buena preparación teórica) coincidía con un inusitado auge en el aparato de promoción institucional del arte en Gran Bretaña (nuevos espacios expositivos, fundaciones y becas), y auge en el mercado de arte londinense, que pasará a ser uno de los más potentes de Europa; pero iba a chocar a la vez con una triste constatación: que el número de jóvenes artistas con formación superior era mucho mayor, y a diferencia de lo que pasaba en otras licenciatu-

ras, especialmente las científicas y técnicas, las salidas y éxito profesionales no estaban garantizadas más que para unos pocos.

REVOLUCIONES ESTÉTICAS

Las reformas se fueron implantando progresivamente. Desde el primer momento se hicieron perceptibles las dificultades, y de ellas da buena cuenta el informe encargado al "National Council for Diplomas in Art and Design"; una comisión capitaneada por Sir John Summerson (profesor de Historia del arte y especialista en Arquitectura) que exponía en 1964 las conclusiones de las primeras evaluaciones de los currículos, y situación sobre el terreno de escuelas de arte que optaban a la homologación universitaria³³. Las primeras impresiones –confesaban los autores– no eran muy alentadoras, pues tan sólo un tercio de las candidaturas presentadas obtenían la calificación de aptas³⁴.

Se reconocían algunos avances en la situación, como el aumento general de la cultura media de los estudiantes que entraban, pero constataban problemas como la falta de definición de los cursos preliminares (con muchas diferencias entre escuelas e indefiniciones en los objetivos), falta de personal de apoyo en la docencia y la administración, bibliotecas mal equipadas y poco aptas para apoyar la labor de los profesores de asignaturas teóricas, y a menudo talleres mal dotados (especialmente para las asignaturas de diseño gráfico y fotografía), o de reducidas dimensiones. A su vez se apuntaba a una de las raíces de las revueltas de 1968: la incapacidad de poner en práctica ideas innovadoras de los profesores más jóvenes, a los que el informe, en general, valoraba muy bien, reconociendo el aporte de creatividad y frescura que habían llevado a las escuelas de arte³⁵.

Uno de los escultores más respetados del momento, Reg Butler, que era profesor en la Slade School of Fine Arts (University College de Londres), definió en una serie de conferencias sus principios básicos sobre la enseñanza de la escultura³⁶. En las primeras páginas de su libro *Creative Development. Five Lectures to Art Students*, pone mucho énfasis en la motivación del joven artista, en su confianza en sí mismo, pero más nos interesa la concreción "sobre el terreno" de su ideal de educación del arte; ésta coincide básicamente con las reformas propiciadas por el *Coldstream Report*: estudio de la Historia del arte, para comprender las circunstancias en las que se produjeron las obras del pasado; adquirir las bases técnicas de la disciplina a la que se quieran dedicar (la destreza o habilidad ya se irá consiguiendo con el tiempo), y esto referido a cualquier material o técnica, desde la talla en madera al dibujo o la soldadura con oxiacetileno; y finalmente espacio apropiado y libertad para trabajar en la

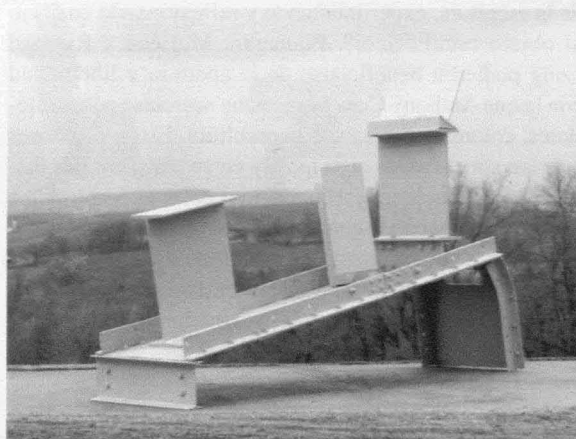


Fig. 5. Anthony Caro. *Midday*. 1964. Nueva York. Museum of Modern Art (MoMA).

propia obra tras los dos primeros años de estudios. Esto último se traducía en la posibilidad de contar con taller propio, un cuerpo de tutores disponibles a los que acercarse cuando se crea necesario, y cercanía con otros estudiantes para compartir experiencias y debatir, "sin criterios a priori"³⁷. En definitiva, conceder al alumno más libertad para definir su trayectoria personal. Esta concepción de la enseñanza, basada en el respeto por la libertad del alumno para decidir su orientación curricular, se vería también ejemplificada por otros importantes artistas-profesores del país (Fig. 5).

Desde mediados de la década de los sesenta fue Saint Martin's School el principal centro de la revolución estética en Gran Bretaña. Ésta giró en torno a una figura de capital importancia que hizo de puente entre distintas concepciones de la escultura y entre generaciones: Anthony Caro, que había sido ayudante de taller de Henry Moore, había conocido la obra de los artistas *pop* norteamericanos, será el mentor de la New Generation de 1965, y el profesor "contra el que" reaccionarían algunos destacados alumnos pioneros del arte conceptual y el *Land Art*³⁸. En repetidas ocasiones se ha citado el importante papel de Caro en el curso de escultura que impartía bajo la supervisión de Frank Martin (el "Advanced Sculpture Course"), que paradójicamente no había obtenido el reconocimiento oficial para entrar a formar parte de los cursos de especialización (Post-Graduate Courses), y se tenía que contentar con el calificativo de "vocacional"³⁹. Al margen de que marcara profundamente a los escultores de la New Generation con su escultura en materiales industriales de colores llamativos (era la estética de la abstracción post-pictórica y geométrica), Caro pudo influir favorablemente también en cierta predisposición de los artistas que vendrían después, atacando las concepciones fundamentales

de la escultura, experimentando y reflexionando en torno al objeto escultórico⁴⁰. Flanagan, McLean y Richard Long pudieron beneficiarse de la apertura y liberalidad con la que Anthony Caro aconsejaba acercarse a los materiales, colores y formas de la escultura. Estos escultores querían sin embargo algo más, y en su proyecto por distanciarse de nociones preconcebidas del arte, forzaron los límites hasta hacer de cualquier material arrojado al suelo o apilado una “escultura”; o como en el caso de Long, convertir un trayecto y su marca en una escultura. ¿Alguien se puede explicar esta proliferación de jóvenes artistas-teóricos sin el giro conceptual que se estaba produciendo en los estudios de arte? (Figs. 6 y 7).

La reacción de los artistas jóvenes de Saint Martin's tiene mucho que ver con el mayor componente especulativo de los estudios de arte. Primero fue la norma del 15% para asignaturas teóricas, pero pronto vendría la aparición de cursos específicos de Teoría del arte, como el que dirigen desde 1969 Terry Atkinson, David Bainbridge y Michael Baldwin (miembros de Art & Language) en el Coventry College of Art⁴¹. Los estudiantes comenzarían en esos años finales de la década a hacer obras emulando a sus profesores, y estos se presentaban como textos. El resto de los profesores protestó porque –decían– no podían evaluar obras que no existían visualmente. Aquí uno de los problemas era, según John Walker, que tradicionalmente la teoría siempre había estado separada de la práctica: trabajo en talleres, con el asesoramiento del profesor, y clases de Historia del arte o “Complementary and General Studies”, y estos cursos de Teoría parecían mezclar ambos campos⁴².

La irrupción de la teoría (aún antes de los cursos específicos de Teoría) estaba preparando el terreno para una aproximación más intelectual y fría al hecho artístico. La proliferación de tendencias por estos años es un índice de la envergadura de la reflexión sobre qué era arte y bajo qué formatos y medios se podría presentar. Para esto, y para recolocar al arte en la nascente sociedad de consumo, se recomendaba una aproximación a otros ámbitos de conocimiento: ciencias, técnica, urbanismo, filosofía, etc. El propio *Coldstream Report* daba total libertad a las escuelas en lo referido al tipo de cursos que entrarían a formar parte de los “General” o “Complementary Courses”; el *Summerson Report* de 1964 recomendaba aproximarse a ámbitos que rodeaban al arte, de los que se podía aprender; y en 1969 Harold Rosenberg escribía que la educación del artista no se podía basar ya en la inspiración y el dominio técnico: ahora –explica Rosenberg– hay que ampliar miras y los jóvenes aprenderán que, desde el estudio específico y en profundidad de la obra de un artista, aparecen temas que afectan a la cultura, en general, como política, ciencia, sociedad, etc., y es esta amplitud cultural la que hay que perseguir⁴³.

Esta aparición de nuevas formas de arte que parecían

contradecir las nociones tradicionales fue contemporánea de las revueltas de 1968 en las universidades británicas, compartiendo un trasfondo sociológico e ideológico con otras revueltas como las de París. En este año, por lo tanto, iban a coincidir dos tipos de revolución en las aulas: una contra las viejas formas de producir y de enseñar arte; y otra contra los viejos modos de administrar y gestionar las instituciones, dentro de una revuelta de más amplias miras, contra eso que se dio en llamar “el sistema”.

AÑO 1968

En 1968 se fue fraguando un contexto explosivo en las facultades de arte: en primer lugar, existía malestar por tener que supeditarse a los administradores de las Escuelas Politécnicas, ajenos al mundo del arte; en segundo lugar, cada vez más alumnado y profesorado joven se identificaba con los nuevos planteamientos del arte experimental, que no se veía apoyado en general por las autoridades de las escuelas; luego, estaba el precedente de las revueltas juveniles en París, que se dirigían contra las formas del poder, administración de las facultades, y en general contra una vieja concepción de la autoridad que se rechazaba; finalmente, la Guerra de Vietnam provocó una oleada de grandes protestas entre la juventud norteamericana y pronto contó con la solidaridad de los jóvenes comprometidos del Reino Unido. A pesar de lo aparentemente heterogéneas de las motivaciones de estas revueltas, lo común iba a ser la *oposición radical a las formas de autoridad* que los jóvenes de las sociedades ricas estaban heredando; y esta autoridad podía tener tantas caras como se quisieran buscar: desde la dirección de las facultades, a los profesores veteranos y sus viejos métodos y criterios, o a los políticos que dirigen las tropas a una guerra con la que no se está de acuerdo. En definitiva, volvemos a la ya mencionada manifestación pública de una juventud que, en general, tiene una buena formación y se organiza en contra de una concepción de la política, el arte o la educación que no comparte. Lo nuevo no era el malestar, sino la capacidad de organización de la juventud y su manifestación pública.

Los disturbios que más repercusión tendrían en la universidad británica serían los de una escuela de arte del nordeste de Londres, Hornsey College of Art. Buena parte del alumnado y del profesorado más joven inició el 28 de mayo una ocupación de seis semanas de duración, siendo finalmente disueltos por guardias de seguridad, que entraron a desalojar con perros. Las autoridades locales tomaron el control de la situación tras acusar al director de falta de firmeza, se expulsó a todos los alumnos y a los profesores a tiempo parcial que participaron en los actos de protesta, sin llegar a hacer ninguna concesión a los manifestantes⁴⁴.

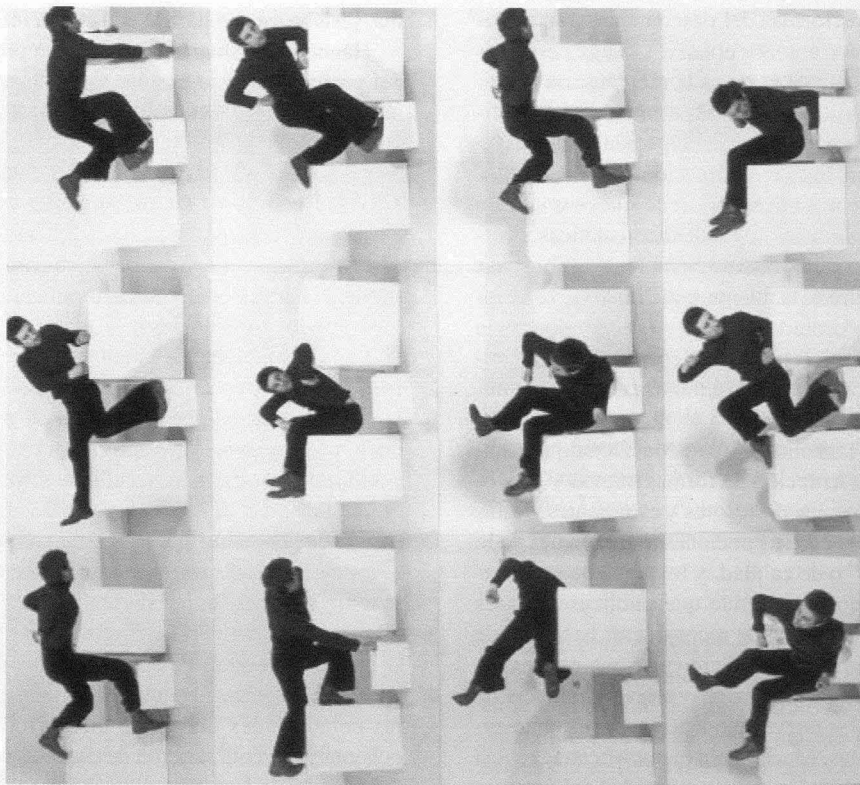


Fig. 6. Bruce McLean. "Pose Work for Plints". 1971 Tate Collection.

La oleada de protestas se propagó por facultades y escuelas de todo el país: en la Guilford School of Art las autoridades cierran el centro y expulsan a un número importante de profesores, en Manchester el Secretario de Estado de Educación es recibido con abucheos, en Cambridge los estudiantes vuelcan el coche del Secretario de Estado de Defensa, en Essex dos diputados conservadores son atacados por los estudiantes⁴⁵. En esta Universidad cerca de 1000 personas, entre estudiantes y profesores, reorganizan los estudios y la administración a través de la conocida como "Free University", adoptando medidas como la administración colegiada profesores-alumnos, y la supresión de los exámenes. ¿Pero cuales eran los objetivos concretos de los manifestantes de las escuelas de arte?

Revisando los documentos aparecidos en estos meses⁴⁶, desconcierta la amplitud y heterogeneidad de las reclamaciones de los estudiantes. En Hornsey apuntan a cuestiones como la falta de información sobre salidas profesionales y la falta de conexión con empresas y sociedad en general; se pide mayor flexibilidad a la hora de escoger asignaturas y diseñar los itinerarios del estudiante; se piden más cursos y de lo más variado ("El grupo de trabajo que proponemos debería ser libre para considerar otro grupo de asignaturas como Ciencias sociales, Ingeniería o

Música")⁴⁷; formas alternativas de administración de la escuela, para que las decisiones pudieran ser tomadas por comités mixtos de profesores, administradores y estudiantes; promocionar la investigación sobre arte y sobre educación artística (de la que, por cierto, se critica que apenas hay estudios hechos sobre la situación y evolución en Gran Bretaña); o modificar y actualizar los métodos de educación del arte, en previsión de avances y transformaciones por las nuevas tendencias. Los documentos de los manifestantes de Hornsey atacan los métodos académicos y dudan de la necesidad de poseer destreza en el dibujo del natural⁴⁸.

El documento redactado desde el principal sindicato estudiantil del país, el National Union Students, apunta igualmente al miedo a quedar desfasados con respecto a las nuevas formas de arte⁴⁹, la exigencia de comités conjuntos para la administración de las escuelas, el carácter interdisciplinar de los estudios (que el estudiante de arte se pueda matricular en sociología, filosofía, etc., que pueda cambiar de curso, departamento o incluso *College*). Se pide que, adoptando un modelo experimentado en la Universidad de Cardiff, sean comités de profesores y alumnos los que examinen, y finalmente se indica que no es necesaria la asignatura de Historia del arte⁵⁰.

Como vemos, las formas del descontento eran variadas, así como variados eran los objetivos que se perseguían. Pero lo que nos queda claro es la reclamación de actualización en los métodos y formas de educación artística, la interdisciplinariedad y la participación de los estudiantes en la administración y dirección de las escuelas. En el fondo entrevemos el choque de lo nuevo contra lo viejo, en su doble vertiente de tendencias estéticas y formas de administración. Esto se ve claramente al constatar que la alianza siempre es la misma: estudiantes revolucionarios junto al profesorado más joven (generalmente a tiempo parcial y recién salido de las escuelas de arte londinenses), contra los directores, administradores y profesorado veterano.

Autores como Hannema o Stuart MacDonald presenciaron atónitos esta irrupción de formas nuevas y provocadoras entre los jóvenes profesores y estudiantes. Temían verse desplazados con sus nociones tradicionales de lo que es arte “bueno” o de calidad, y lo que debe ser enseñado. De este modo se entiende que publicasen textos hacia 1970 con la intención de reconsiderar hacia dónde debía ir la educación artística. El convulso contexto explica tanto la aparición de sus textos como la virulencia de sus ataques contra las nuevas tendencias que estaban entrando en las escuelas. MacDonald ejemplificaba la vieja confianza en la calidad técnica y la necesidad del dominio del dibujo (defendiendo la Historia del arte y el dominio del dibujo anatómico)⁵¹; Hannema lanzaba duros ataques contra aquello que denominaba “anti-arte” (las nuevas tendencias y la experimentación “amateurística”), y la perniciosa influencia del voraz mercado del arte londinense: muchos estudiantes y profesores estaban más pendientes —explicaba— de las nuevas tendencias promovidas por las galerías de Londres, que por un estudio profundo y cuidadoso de sus disciplinas. Los jóvenes profesores a tiempo parcial, en muchos casos recién salidos del Royal College, no se aplicaban como debieran, por estar mucho más atentos al mercado de arte de Londres, y de hecho Hannema señalaba que era un error que mantuvieran su residencia en la capital y sólo se desplazasen a la escuela de arte “de provincias” para impartir las pocas clases que tenían⁵².

En el fondo, argumentaba Hannema, había una interpretación errónea del concepto de libertad que estaba llevando demasiado lejos la intención experimental de jóvenes profesores y alumnos. El *Coldstream Report* había tenido parte de culpa al llevar demasiado lejos unas ideas de Herbert Read sobre la educación artística... pensadas para los niños. El *Coldstream Report* había recogido una serie de ideas de un libro de Herbert Read (*Education through Art*, 1943)⁵³ que recomendaban un aprendizaje basado en la colaboración profesor alumno, en la idea de juego (experimentar basándose en el juego) con el propósito de explotar al máximo la imaginación. Esto, protestaba Hanne-

ma, ¡estaba escrito para la educación infantil!⁵⁴

Hannema y Stuart MacDonald representan esa parte del profesorado que presenciaba con mucho disgusto la penetración y éxito entre los estudiantes de arte de las tendencias más innovadoras, que parecían contradecir valores como calidad y destreza técnica. Son el otro lado de la balanza, la antítesis de las versiones esgrimidas por los estudiantes más reivindicativos, y nos hacen pensar en que la situación no era tan negativa para la penetración de las ideas nuevas como parecen indicar ciertos documentos como los comentados más arriba.

Las demandas de los estudiantes parecieron, en un primer momento, verse frustradas, con las represalias —que incluían expulsiones en los casos de mayor conflictividad—, y la negativa de las autoridades a “compartir” poder y administración con los estudiantes. Sin embargo la evolución posterior de estas escuelas de arte tendió hacia la actualización de los modelos estéticos y la progresiva incorporación de jóvenes artistas profesores plenamente identificados con las nuevas tendencias. También en lo referente a libertad en el diseño curricular y transversalidad se puede decir que algo quedó, de entre las reclamaciones de los manifestantes. Hay que señalar que gran parte de las celebridades del joven arte británico de los años ochenta y noventa salieron de escuelas superiores de arte, sobre todo de Londres, y en muchos casos estos serían profesores en ellas. Llama la atención, pues, la aparente contradicción entre un arte crítico y que revisa radicalmente los postulados establecidos y una progresiva penetración en el mercado y las instituciones culturales.

DE LA REVOLUCIÓN AL MERCADO

Las facultades de humanidades y ciencias sociales fueron los focos principales de las revueltas durante estos años, que serán además los del “giro teórico y crítico” que se estaba llevando a cabo en estos campos. Historiadores como Eric Hobsbawm o Terry Eagleton reflexionaron sobre la radicalización de la intelectualidad universitaria por estos años, un fenómeno que coincide (¿curiosamente?) con el *boom* de la sociedad de consumo en el mundo rico y la crisis de la izquierda tradicional, especialmente de los Partidos Comunistas de Europa occidental⁵⁵. Precisamente entonces, cuando la sociedad de consumo se instalaba a sus anchas, proliferaron las formas más críticas y radicales de hacer arte y de elaborar discursos en humanidades y ciencias sociales. Estas áreas de conocimiento adoptaron una perspectiva analítica que tendía a observar estructuras (ideológicas, de dominio, de representación) por encima de figuras o hechos individuales, o expresiones de excelencia.

Llama la atención esta oleada de pensamiento crítico en estos momentos de bienestar y opulencia; y aún más si



Fig. 7. Richard Long. "A Line Made by Walking". 1967. Londres. Tate Collection.

tenemos en cuenta que estaba saliendo de las humanidades y ciencias sociales. Eran estos ámbitos de pensamiento, desplazados hacia las márgenes en esos momentos de expansión del nuevo modelo económico, los que estaban relevando a partidos y sindicatos de izquierdas en la lucha revolucionaria⁵⁶. Fueron los jóvenes universitarios y los "intelectuales" los que expresaron públicamente su malestar ante las formas de gobierno y administración en esa sociedad nueva y cambiante de la que se sentían a la vez protagonistas y desplazados. Incluso para buena parte de la intelectualidad de principios de los sesenta que compartía ese espíritu de rebeldía de los jóvenes, se percibía una falta de comunicación, un cierto extrañamiento⁵⁷. Al igual que otros "viejos marxistas", Hobsbawm no podía sino sorprenderse de la rápida organización de la revuelta de los jóvenes manifestantes, que estaba teniendo una importante repercusión social y mediática.

Fue en las universidades donde el malestar y el pensamiento crítico derivaron en contestación, no en las fábricas ni en los servicios públicos. En esos años la población universitaria aumentó considerablemente, fruto de la extensión de la educación superior a las clases medias (gracias en buena medida al sistema de becas por el que tanto luchaban los estudiantes de Hornsey College). Así que muchos jóvenes de entornos antes excluidos de la ense-

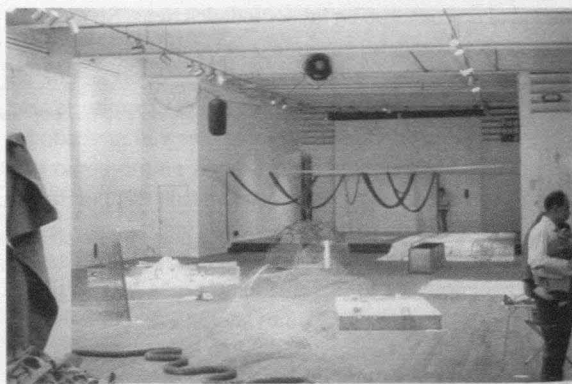


Fig. 8. Montaje de la exposición "When Attitudes Become Form", en el ICA (Institute for Contemporary Art), comisariada por Harald Szeemann. Septiembre de 1969. Londres. Fotografía de Charles Harrison.

ñanza de élite podían conseguir un título universitario y capacitación profesional, e incluso llegar a impartir clases en la universidad. Pierre Bourdieu y Terry Eagleton han defendido este factor como uno de los que explican la existencia de focos tan importantes de pensamiento crítico y de izquierdas en los medios universitarios de los años sesenta y setenta en occidente (Fig. 8)⁵⁸.

Sin embargo, la crítica feroz a las estructuras del mercado y administración educativa iba a coincidir con una paulatina asimilación y apoyo por parte del mercado y las instituciones artísticas más vanguardistas. Algunas de las nuevas formas de arte encontraron apoyo incluso por parte de empresas multinacionales, a través de grandes exposiciones que pasaron a formar parte de la historia del arte del siglo XX. Algunos artistas y críticos ya se daban cuenta de esto, como por ejemplo Jean Clay, que en un artículo publicado en 1969 en la revista *Studio International* advertía contra el peligro de "domesticación" de las formas más radicales de arte. Clay ponía el ejemplo de la famosa exposición *When Attitudes Become Form* (Berna – Londres, 1969), comisariada por Harald Szeemann y esponsorizada por Phillip Morris Company, la multinacional tabaquera⁵⁹. Advertía Jean Clay que el poder de las grandes galerías era además más fuerte, y sus técnicas de mercado, más agresivas y predatoras que nunca, estando pendientes de atrapar en sus redes las propuestas más nuevas y radicales de los jóvenes, incluyéndose aquí *performances*, instalaciones, obras de gran escala, etc.

Hechos de este tipo son buenos indicadores del temprano apoyo recibido por los jóvenes artistas radicales de estos años, con lo cual volvemos al punto de partida, cuando relacionábamos la coincidencia de la presentación pública de la juventud –con valores asociados a la libertad, frescura e irreverencia–, con el asentamiento de la

sociedad de consumo en las sociedades ricas. Su radicalidad, vista a distancia, presenta una cara utópica y excesivamente ambiciosa, y otra exultante de energía, que resultó decisiva para el éxito de las nuevas formas de arte. Eran un síntoma de los nuevos tiempos y el mercado los apoyó. Los jóvenes radicales entraron pronto como profesores en las escuelas de arte y triunfaron en el mercado. A pesar de las numerosas quejas y reivindicaciones esgrimidas por los estudiantes más radicales, el hecho es que desde principios de los sesenta los jóvenes artistas titulados por las escuelas más innovadoras estaban entrando como profesores a tiempo parcial en las escuelas de arte de todo el país, y triunfaban en las galerías de arte más “rompedoras”.

Toda esta revolución estética de los sesenta y principios de los setenta sería inimaginable sin las reformas

educativas iniciadas con el *Coldstream Report* y el impresionante fortalecimiento del mercado de arte británico en los sesenta. Es difícil decir si el nuevo arte fue consecuencia directa de las reformas o si se debió más bien al apoyo decidido de las instituciones públicas, junto al trabajo de promoción de las grandes galerías. Pero el hecho incuestionable es que estas reformas que se fueron introduciendo desde 1960 iban en la buena dirección y propiciaron la paulatina adaptación de la enseñanza del arte a un tipo de estudios más cercanos a las humanidades y las ciencias sociales que a las Artes y Oficios; en definitiva, implicaron una acentuación del componente especulativo y crítico en el proceso artístico. Esto habría de explotar hacia 1968, mezclado debidamente con reivindicaciones de otra índole. Como ya se ha indicado más arriba, no nos estamos refiriendo sólo al arte.

NOTAS

- ¹ La realización de este trabajo ha sido posible gracias a una *Bolsa de Ayuda para Estudios de Investigación* de la Universidad de Santiago de Compostela, en el 2005. Agradezco la colaboración y asesoramiento de los profesores Jonathan Lahey, Marko Daniel y Brandon Taylor, de la Winchester School of Arts (University of Southampton), así como de Mrs. Darlene Maxwell, del Archivo del Royal College of Art, de Londres.
- ² El caso británico es especialmente sintomático de esta mutación, de los problemas y tensiones que acarreo, así como de la paulatina –y muy fructífera– asimilación de los artistas más radicales al sistema educativo. En este sentido, nos debemos referir a este país como pionero en las transformaciones en la educación artística en el continente europeo.
- ³ Tras el ya clásico libro de Nikolaus PEVSNER, *Las academias de arte: pasado y presente*. Cátedra, Madrid 1982, aparecido al comienzo de la II Guerra Mundial, no encontramos ningún tratado sistemático y de amplitud de miras que continúe con esta línea de investigación. Encontramos eso sí, referencias e investigaciones de casos concretos, y mucha obra que reflexiona desde un punto de vista más teórico que histórico sobre las necesidades y las mutaciones de la educación artística. Cfr. Arthur D. EFLAND, *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Paidós, Barcelona 2002; Stuart MACDONALD, *History and Philosophy of Art Education*. University of London Press, Londres 1970; Yves MICHAUD, *Enseigner l'art? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*. Éditions Chambon, Nîmes 1999; y los capítulos finales de Carl GOLDSTEIN, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press, Nueva York 1996.
- ⁴ Son los casos, entre los años sesenta y setenta, de John Latham, Anthony Caro y William Tucker en Saint Martin's School, Terry Atkinson, David Bainbridge y Michael Baldwin (miembros de *Art & Language*) en el Coventry College of Art, donde impartían el curso de Teoría del arte desde 1969; o Michael Craig-Martin en Goldsmith's College.
- ⁵ El *Coldstream Report* establecía que los alumnos que quisieran entrar en las escuelas de arte debían tener más de 18 años y una buena cultura general (a ser posible poseer el “General Certificate of Education”). Todos debían pasar por un curso preliminar de un año de duración (“Pre-Diploma Course”) para asentar conocimientos sobre línea, color, plano, forma, etc., y *si algún chico prometiese*, aunque no tuviese certificados, podría ser reclutado e incluso obtener el título. *First Report of the National Advisory Council on Art Education* (“First Coldstream Report”), Ministry of Education, Londres, 1960. pp. 1-3. En adelante *Coldstream Report*.
- ⁶ Christopher FRAYLING, *The Royal College of Art. One Hundred & Fifty Years of Art & Design*. Barrie & Jenkins, Londres 1987, pp. 162-163.
- ⁷ En relación con la presencia de jóvenes artistas *Pop* del Royal College en la exposición *Young Contemporaries* de 1961, Hockney dirá que fue esta “la primera vez que existió un movimiento de estudiantes de pintura no influenciado por los veteranos”. *Ibidem*.
- ⁸ Por ejemplo el director y Carl Weight. Este último aludía en una entrevista a como estos jóvenes estudiantes eran reacios a seguir a un maestro. Y esto no pasaba pocos años antes. *Ibidem*, pp. 158-160.
- ⁹ Entre la nómina de los primeros se encontraban David Hockney, Allen Jones, Peter Phillips, Ron Kitaj y Derek Boshier.
- ¹⁰ Las primeras películas inglesas que siguen la fórmula del musical rock americano son *Expresso Bongo* (1959), con Cliff Richards (el “Elvis inglés”) ambientadas en el Soho londinense, y *Beat Girl* (1960). Martin HARRISON, *Transition. The London Art Scene in the Fifties*. Merrell Publishers/Barbican Art Gallery, Londres 2002, p. 137.
- ¹¹ El cine también da buena muestra de ello, con películas como *Saturday Night and Sunday Morning* (1960), o *A Taste of Honey* (1961), que presentaban escenas que poco antes habrían sido sometidas a censura. Arthur MARWICK, *A History of the Modern British Isles, 1914-1999*. Blackwell, Oxford 2000, p. 244.
- ¹² *Ibidem*, p. 247.
- ¹³ *Ibidem*, p. 239. Marwick relaciona el fenómeno de las culturas alternativas de la juventud británica con la creciente importancia de la imagen en la sociedad: la extensión de la televisión en los hogares, la publicidad, etc. Estos movimientos juveniles representarían un modelo cultural paradójico, pues si por un lado son críticos con el sistema y la cultura tradicionales, por otro se adecuan a los nuevos usos de la imagen como agente clave en la sociedad capitalista: es imprescindible *tener visibilidad* para conseguir los objetivos (éxito social o económico).

- 14 FRAYLING, *The Royal...*, p. 157. Traducción del autor.
- 15 Clive ASHWIN, *Art Education: Documents and Policies, 1768-1975*. Society for Research into Higher Education, Londres 1975, pp. 91-93.
- 16 Estos objetivos venían indicados por sucesivos informes de equipos de especialistas encargados por el Ministerio de analizar la situación y que servían de base a las reformas, como el *Freeman Report* (1952) y el informe del *National Advisory Committee on Art Examinations* de 1957. Las conclusiones de este último propiciaron la abolición de los exámenes externos en 1958. *Ibidem*, pp. 90-91.
- 17 *Ibidem*, pp. 84-87.
- 18 FRAYLING, *The Royal...*, pp. 128-129.
- 19 El filósofo y crítico de arte francés Yves Michaud relata que éste fue uno de los problemas más graves que se encontró en 1989, al asumir la dirección de la École des Beaux-arts de París: un sistema cerrado de talleres donde cada profesor tenía pleno dominio sobre sus alumnos y trabajaba ajeno a unos objetivos más amplios y comunes de la escuela o del área de conocimiento. MICHAUD, *Enseigner...*, pp. 144 y ss.
- 20 ASHWIN, *Art Education...*, p. 85. Traducción del autor.
- 21 MACDONALD, *History...*, p. 355.
- 22 "Each art school should be free to construct its own pre-diploma courses without references to any national body. The general aim of all these courses should be to train students in observation, analysis, creative work and technical control through the study of line, form, colour and space relationships in two and three dimensions". *Coldstream Report*, Paragraph 3, p. 1 (el subrayado es mío).
- 23 Con estas medidas se apunta claramente a la reforma en la organización de los estudios, evitando la "excesiva compartimentación en la especialización", pero sin decir nada sobre los contenidos ni la estética que debe predominar. *Ibidem*, pp. 4-5.
- 24 *Ibidem*, pp. 6-7.
- 25 Esto puede parecer paradójico, o extraño, si tenemos en cuenta las declaraciones de algunos artistas *Pop* de principios de los sesenta (como David Hockney), a quienes aburrían soberanamente los cursos de Historia del arte, o los manifiestos posteriores de los estudiantes revolucionarios de 1968 (del Horsaen College, de Guilford, de Essex) contra esta asignatura. La asignatura (compartiesen o no las premisas estéticas del profesor) servía para fomentar el entrenamiento mental, la especulación para analizar y discutir sobre obras y tendencias del pasado. Tendría más importancia para entender el "giro teórico", sin embargo, la entrada de los "General", o "Complementary Studies".
- 26 Harold ROSENBERG, "Educating Artists", en G. Battock (ed.) *New Ideas in Art Education*. E. P. Dutton, New York 1973, pp. 91-102 (original en *The New Yorker*, v. XVI, n.º 13, mayo de 1969).
- 27 *Ibidem*, p. 93.
- 28 *Ibidem*, pp. 92-93.
- 29 Varios son los autores que han analizado la labor de Albers en la Universidad de Yale y años antes en el Black Mountain College. Carl Goldstein defiende la labor del profesor de origen alemán ante quienes consideraban que restringía la capacidad creativa de los alumnos, por su excesivo énfasis en las retículas y elementos cuadrangulares. Goldstein incluye en su libro declaraciones de artistas que luego se sumarían al minimalismo y a la abstracción post-pictórica especialmente respetuosos con el viejo maestro. GOLDSTEIN: *Teaching...*, pp. 283-290. Ver también Michael CRAIG-MARTIN, "The Teaching of Joseph Albers", *The Burlington Magazine*, CXXXVII (Abril 1995), n.º 1105, pp. 248-251.
- 30 Stuart MACDONALD, miembro de la Society of Industrial Artists, y profesor de Arte y Diseño en De La Salle College of Education (Universidad de Manchester), se mostraba escéptico en 1970 (MACDONALD, *History and Philosophy...*) ante la inclusión en la Universidad de las enseñanzas de arte. Lo mismo pasa con Sjoerd HANNEMA, de la misma Universidad (Sjoerd HANNEMA, *Fads, Fakes and Fantasies. The Crisis in the Art Schools and the Crisis in Art*. Macdonald, Londres 1970, pp. 98-101). Un artículo abundantemente citado a principios de los setenta fue "Murder of the Art Schools" (*The Guardian*, 12 octubre 1971) del artista y ensayista Patrick HERON, que apuntaba a las nefastas consecuencias de la inclusión de las escuelas de arte en las Politécnicas, al perder autonomía y depender de los objetivos trazados por administradores más preocupados en otros terrenos del conocimiento o por la rentabilidad social y política inmediata.
- 31 Margaret GARLAKE, "Infrastructures", en Penelope CURTIS et al., *Sculpture in 20 th. Century Britain*. Henry Moore Institute, Leeds 2003, p. 161.
- 32 *Ibidem*.
- 33 La Comisión desarrollaba las recomendaciones del *Coldstream Report* y evaluaba los currículos diseñados por las escuelas de arte, para su homologación universitaria. Se componía a su vez de varios grupos de trabajo. Entre los participantes estaban los artistas Kenneth Martin, Carl Weight y Bernard Meadows (Bellas Artes), Robert Darwin (Diseño tridimensional); Nikolaus Pevsner, Ernst Gombrich y Aaron Scharf (Historia del arte). *First Report of the National Council for Diplomas in Art and Design*. NCDAD / Ministry of Education, Londres 1964.
- 34 Se presentaron 182 cursos de un total de 73 escuelas de arte. Aprobaron 61 cursos de 29 escuelas. *Ibidem*, Paragraph 10.
- 35 "We received the impression that in many colleges younger members of staff had interesting and stimulating ideas, often capable of development, but they had had little opportunity of contributing to definition of policy". *Ibidem*, Paragraph 23.
- 36 Reg BUTLER, *Creative Development. Five Lectures to Art Students*. Routledge and Kegan, Londres 1963, pp. 2-8. Butler había ganado en 1952 el Primer Premio de Escultura en la Bienal de Venecia y al año siguiente el Primer Premio en el concurso organizado por el Institute of Contemporary Art de Londres (ICA) para el *Monumento al Prisionero Político Desconocido*. Profesor de Escultura en la Slade School, se haría cargo de los "Sculpture Studies" desde 1966. MACDONALD, *History...*, p. 280.
- 37 BUTLER, *Creative...*, p. 7.
- 38 La lista de escultores de éxito asociados a su curso de escultura de Saint Martin's desde finales de los sesenta es impresionante: Tim Scott, Phillip King, William Tucker, Michael Bolus (miembros de la New Generation), Bruce McLean, Barry Flanagan y Richard Long, entre los más famosos. Muchos de ellos serían, poco tiempo después de acabar sus estudios, profesores o ayudantes de taller en la propia escuela de arte. Cfr. "The Sculpture Course at St. Martin's", *Studio International*, vol. 177, n.º 907 (Enero 1969), pp. 10-11.
- 39 *Ibidem*, p. 10.
- 40 Esta influencia beneficiosa en las generaciones futuras de jóvenes escultores que pasaron por su curso en Saint Martin's es indicada por autores, ya desde mediados de los sesenta, por ejemplo Ian DUNLOP, *The New Generation*. Whitechapel Art Gallery, Londres 1965, p. 11), más tarde Giovanni CARADENTE. *Anthony Caro and Twentieth-Century Sculpture*. Museum Würth, Verlag Paul Swiridoff, Künzelsau 1999, pp. 31-34); pero también a finales de los sesenta era discutida, especialmente por los críticos más afines a las tendencias conceptuales, como Charles HARRISON, "Some recent sculpture in Britain", *Studio International*. V. 177, n.º 907 (Enero 1969), pp. 26-33.
- 41 John A. WALKER, *Left Shift. Radical Art in 1970s Britain*. I.B. Tauris, London/New York 2002, p. 58.
- 42 Los contratos a tiempo parcial de Bainbridge y Baldwin no se renovaron en 1973, cuando llega a la dirección Robin Plummer, que elimina el curso de Teoría. Había también de fondo un problema económico, porque el Coventry College había sido absorbido por el Lanchester Polytechnic y fueron presionados para reducir profesorado. Obviamente, empezarían por los más jóvenes e inconformistas. *Ibidem*, pp. 58-59.

- ⁴³ ROSENBERG, "Educating....", p. 102.
- ⁴⁴ GARLAKE, "Infraestructuras"..., pp. 161-162. La autora señala, sin embargo, que a la larga las reclamaciones de los manifestantes fueron incorporadas a la educación superior de arte.
- ⁴⁵ MARWICK, *A History...*, op. cit., pp. 250-251.
- ⁴⁶ *Unity and Variety. Current Problems in Art and Design Education*. Hornsey Commission, Londres, Julio, 1968; y *Art Education. NUS Evidence to the Coldstream Committee*. National Union Students, Londres, Diciembre 1968.
- ⁴⁷ *Unity and Variety...* p. 5.
- ⁴⁸ MACDONALD, *History...*, p. 360.
- ⁴⁹ Muchos de los problemas –argumentan– vienen por heredar una noción anticuada de arte, y hay que ampliar el concepto para que no sólo incluya escultura, pintura, cerámica o grabado. *Art Education. NUS Evidence...*, p. 1.
- ⁵⁰ Llama la atención la coincidencia de los manifestantes de distintas escuelas de arte de estos años en esta reclamación de "abandonar la Historia del arte", especialmente si la comparamos con su búsqueda de la interdisciplinaridad y sus peticiones de poder cursar todo tipo de asignaturas humanísticas y de ciencias sociales. En el fondo, parece que lo prioritario era que el futuro del arte y de los artistas no estuviera determinado por nociones preconcebidas, por ningún tipo de autoridad heredada, y la Historia del arte se veía como instrumento propagador de un pesado y coercitivo canon.
- ⁵¹ "The Slade has always preserved a serious, scholarly and dedicated aura as opposed to the worldly, bustling, Bohemian, commercial, or gallery-conscious atmosphere of others schools of art. It is appropriate that the School, one of the few British institutions mainly devoted to the practice of fine arts, should preserve this serious tradition derived from its previous professors and its association with University College. It is good to find an art institution which concentrates on Drawing as a main subject and takes the disciplines of Anatomy and History of Art seriously." MACDONALD, *History...*, p. 282.
- ⁵² HANNEMA, *Fads, Fakes...*, pp. 102-104.
- ⁵³ Traducción española: Herbert READ, *Educación por el arte*. Paidós, Barcelona 1973 y 1982
- ⁵⁴ HANNEMA, *Fads, Fakes...*, p. 102.
- ⁵⁵ Eric HOBBSBAWM, *Revolucionarios. Ensayos contemporáneos*. Crítica, Barcelona 2000 (ensayos que en su mayoría fueron escritos a finales de la década de los 60); del mismo autor *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*. Crítica, Barcelona 2003 (especialmente el capítulo 15, "La década de los sesenta"); y Terry Eagleton, *Después de la teoría*. Debate, Barcelona, 2005 (especialmente los capítulos 2 "Ascenso y caída de la teoría", y 4 "Victorias y derrotas").
- ⁵⁶ Eric Hobsbawm llama la atención del hecho de que los movimientos revolucionarios del 1968 cogieron desprevenidos a los partidos y sindicatos de izquierda. No se esperaban que en esos momentos pudiera irrumpir con tanta fuerza un movimiento contestatario de tan amplias miras entre la juventud, carente de una organización potente y estable. Y no los entendían, entre otras cosas, porque no sabían muy bien contra quien iba dirigida esta revolución: ¿qué objetivos políticos concretos tenían? ¿cuál era su propuesta de gobierno alternativa? Estar "en contra del sistema" era algo sumamente vago. HOBBSBAWM, *Revolucionarios...*, pp. 331-338.
- ⁵⁷ Eric Hobsbawm, relevante historiador y comprometido marxista, es muy explícito al respecto: compartía con los jóvenes de los sesenta su oposición a la Guerra de Vietnam, a la proliferación de armamento nuclear, su deseo de una revolución comunista, pero nunca se logró identificar con los gustos o el modo de vestir y de comportarse de los jóvenes (nunca llegó a vestir vaqueros), nunca entendió el rock. HOBBSBAWM, *Años interesantes...*, pp. 231-244.
- ⁵⁸ Pierre BOURDIEU, *Homo Academicus*. Les Editions de Minuit, París 1984; EAGLETON, *Después de la teoría...*, pp. 37-38.
- ⁵⁹ Jean CLAY, "Art Tamed and Wild", *Studio International*. V. 177, n.º 912 (Junio 1969), p. 264. Cita otro caso con artista conocido: el proyecto EAT, de Bell Telephone, que reunió a artistas como Robert Rauschenberg e ingenieros.

Sujetos sintéticos. Notas sobre la imagen del ser artificial

David Moriente

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

La ciencia ficción ha sido un interesante laboratorio para probar nuevas ideas. Una de ellas podría ser la de los seres artificiales: robots o androides. Sin embargo todos estos iconos no han sido lo suficientemente estudiados, por ejemplo en el campo iconográfico. Podemos encontrar muchas de estas referencias visuales no solo en la literatura sino también en el cine y el arte contemporáneo. El siguiente texto se centra en una breve genealogía y un acercamiento a la imagen de estas entidades artificiales. Al final, comprender esos sujetos puede ayudar a clarificar las diferencias entre el original y las copias.

ABSTRACT

Science Fiction have been an interesting laboratory to testing new ideas. One of those might be artificial beings: robots or droids. However, all of these icons haven't been analysed enough. For instance, in the iconographical realm. We may find lots of these visual quotes not only in Literature but in moving pictures and contemporary art works. The following text focuses in a brief genealogy and also an approaching to the image of these artificial entities. Eventually, understanding of artificial subjects may help to throw light on difference between original and copies.

INTRODUCCIÓN

“¿Cómo te atreves a jugar así con la vida y la muerte? ... Recuérdalo: soy tu obra y debería ser tu Adán, pero más exacto sería que me consideraras el ángel caído, expulsado por ti de las alegrías y arrojado a la miseria. Por todas partes veo felicidad de la que estoy excluido”.

El monstruo a Victor von Frankenstein

Cuando la incipiente Ciencia abandona el estatuto de Historia Natural¹, comienza a recorrer un camino paralelo con la fantasía, transformada posteriormente en ciencia-ficción. El género es tanto un retroalimentador de la Ciencia (proveyendo de términos e incluso de campos de

estudio) como un observatorio de la cultura popular, cuyo imaginario se enriquece con alternativas icónicas no tan alejadas de la producción artística más tradicional. En efecto, si nos fijamos detenidamente, encontramos escenas mitológicas, episodios históricos, confrontaciones bélicas o descripciones costumbristas por mencionar algunos ejemplos.

Quizá habría que indagar sobre la posible influencia del género fantástico en el arte más actual. Modelos de “apropiación” de la ciencia-ficción los encontramos en Glen Brown quien utiliza como punto de partida obras de ilustradores, por ejemplo Chris Foss, para re-definirlas en términos de formato, tamaño o colorido; otro tanto podemos decir de Sergio Prego, que asimila en sus trabajos secuencias similares a películas fantásticas como *2001* o

The Matrix. Otros ejemplos se pueden localizar en Stelarc y el cuerpo obsoleto, Marina Núñez y sus *cyborgs*, Takashi Murakami y el pop fantástico, Olafur Eliasson y la imagen de la ciencia, Bodys Isek Kingelez con el urbanismo afro-utópico, Erwin Redl, Stephen Hendee, Joan Fontcuberta y un lista indefinida que dedica cada vez más interés a la iconografía fantástica.

La ciencia-ficción, en incontables relatos, ofrece su preferencia por la exploración del enigma del *Otro*, resumido en dos vertientes narrativas:

- a) el ente venido de otro mundo (el *alienígena* como el extranjero)
- b) la creación de un ser a imagen y semejanza del humano.

En la segunda variante la ciencia-ficción posibilita el establecimiento de mundos con leyes particulares y un propio tejido espacio-temporal; la construcción de universos donde existen de manera coherente *cerebros positrónicos* (I. Asimov), computadores *heurístico-algorítmicos* (A.C. Clarke), *replicantes* (R. Scott) y una cantidad incalculable de combinaciones cibernéticas que permiten desplegar la posible comunicación entre hombre y máquina. En la fábula moderna la analogía, la extrapolación y otros recursos retóricos como la metáfora han desempeñado un papel importante al proponer no sólo una ontología de la máquina —que aquí denominaremos *sujetos sintéticos*— sino también un modelo de reflexión sobre el ser (humano) y su comportamiento.

Entre los significados de *organismo* y *mecanismo* hay un parentesco que los hace tender a la sinonimia². Por ello no es difícil imaginar que Julien Offray de La Mettrie tuviera en mente ambas nociones cuando escribió en 1748 *L'homme machine*, texto que intentó avanzar más allá de la posición cartesiana de la “cosa pensante” que es el ser humano. La Mettrie hace afirmaciones tan sorprendentes como “el hombre es una máquina tan compleja que resulta imposible formarse primero una idea clara al respecto y luego definirla en consecuencia ... es una máquina que pone en marcha sus propios mecanismos, viva imagen del movimiento perpetuo”³.

Desde la perspectiva del sistema simbólico se va más allá al utilizar este parecido en el enunciado visual, y así Juan E. Cirlot afirma sobre las máquinas que su simbolismo “se basa en la forma de sus elementos y en el ritmo y dirección de su movimiento. La fácil analogía con lo fisiológico determina el sentido más general de dicho simbolismo, relacionado con ingestión, digestión y reproducción”⁴. El autor se refiere a la metáfora sexual que es evidente en el repetitivo y continuo movimiento de pistones, bielas o componentes mecánicos similares. A principios del siglo XX, Marcel Duchamp también supo “leer” las posibilidades expresivas en las metáforas amorosas de

los mecanismos y aprovechar sus características en *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923 y 1936)⁵.

A medida que aumenta el conocimiento se esgrimen más argumentos en favor de un maquinismo biológico como en los llamados *autómatas de Von Neumann*. Hacia 1950 el matemático John von Neumann (Margittai Neumann János Lajos) creía que el sistema sobre el que se cimentaba la vida debía ser muy similar a los autómatas que había desarrollado sobre el papel: un constructor que manipulaba los materiales para construir un autómata y un programa con las instrucciones para autorreplicarse; traducido a términos biológicos la cadena del ADN es el código (donde reside la información de la autorreplicación y las mutaciones) que llevan inscrito los seres vivos para mantener su expansión natural.

Pero volvamos al ámbito narrativo. Mary W. Shelley se convirtió con tan solo 18 años en pionera al abrir un nuevo campo temático en la literatura fantástica: la historia de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) trata sobre la invención de un ser mediante principios científicos. El planteamiento inicial de un hombre que crea a otro ser ya existía con el precedente medieval del Golem (Fig. 1); este fue resultado de un conjunto de leyendas de rai-gambre judía, en la que un coloso de barro recibe el hálito vital⁶. Pero la obra de Shelley destaca la diferencia básica con la tradición mágica en el calificativo de “moderno Prometeo” para referirse a Victor von Frankenstein, el personaje que crea al *monstruo* (como se le denomina en la novela pues es innombrable, solamente puede ser *mostrado*) y que se convierte en paradigma del científico enloquecido. Frankenstein inventa un ser que no es una síntesis sino un *collage cárnico*, facturado a base de fragmentos muertos y revivido gracias a la electricidad, argumento que se torna verosímil con la utilización astuta, por parte de Shelley, de los fundamentos del galvanismo y la bioelectricidad⁷. El nuevo mito se convierte rápidamente en fuente de ilustraciones y relatos (Fig. 2) pero será en el universo cinematográfico donde la figura del monstruo pronto será transformada: se mantiene el tamaño descomunal y para dotarle de un aspecto más inhumano, al color gris mortecino se le añadió una cabeza cuadrada y unos remaches como los que luce el actor Boris Karloff en la adaptación de James Whale (1931) (Fig. 3). Estos elementos mecánicos no aparecen en la narración original⁸. La versión dirigida por Kenneth Brannagh y protagonizada por Robert de Niro (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994) es, sin duda, la más fiel y sugestiva visualmente al seguir las premisas de Shelley y mostrar a la criatura confeccionada mediante segmentos corporales (Fig. 4).

Desde la perspectiva lógica y de coherencia interna narrativa se localiza una confrontación dialéctica entre la búsqueda de la perfección en la obra y la imperfección inherente al ser humano. En esta oposición de conceptos es

Fig. 1. Fotograma de "El Golem" (Paul Wegener, 1920) junto a otro de "Frankenstein" (James Whale, 1931). La similitud es evidente: ambos tienen una figura infantil que sirve al tiempo de contrapunto visual debido al tamaño y la diferencia de los orígenes (orgánico e inorgánico, vivo y muerto) y de igualdad por la similitud intelectual que comparten la niña y el monstruo.



donde anidan los prejuicios y las fobias; es el miedo al Otro lo que conduce a la xenofobia, el racismo o a las tentativas de dominación de una cultura sobre otra. La expresión de estos miedos cristaliza en la atormentada tensión que oscila entre la fobia y la culpabilidad que siente el creador ante la rebeldía de su obra-producto. Isaac Asimov (1920-1992) lo denominó de modo acertado el *complejo de Frankenstein* en sus relatos sobre robots. Este síndrome se manifiesta jurídicamente en la prohibición que tienen los robots y andróides de, salvo casos muy específicos, permanecer en la tierra⁹.

Las reacciones del ser humano ante lo diferente de sí han sido siempre desproporcionadamente violentas. Así, la fantasía se muestra como una afinada herramienta para sondear hipotéticas situaciones guiadas por la extrapolación de elementos: la existencia de superordenadores de compleja arquitectura, que hablan, se relacionan, negocian y que son conscientes de su propia subjetividad es un pretexto para recordarnos cómo hemos actuado en determinadas situaciones y cómo podríamos hacerlo en el futuro. A partir de este punto, estamos capacitados a aproximarnos a (im)posibles universos paralelos en los que las computadoras tienen una doble faz: asistentes con afable y seductora voz y paranoicos conspiradores¹⁰.

CLASIFICACIÓN

*La máquina se ha transformado en algo más que un simple instrumento de la vida humana. Es realmente una parte de la vida humana, quizá su verdadera alma*¹¹.

Francis Picabia

El orden que proponemos se ha hecho en función de la complejidad tecnológica y de su aproximación a la humanidad, tanto en la configuración formal como en la conceptual. Esta taxonomía se instala en la virtualidad del lenguaje y se rige por planteamientos ficticios. Para una

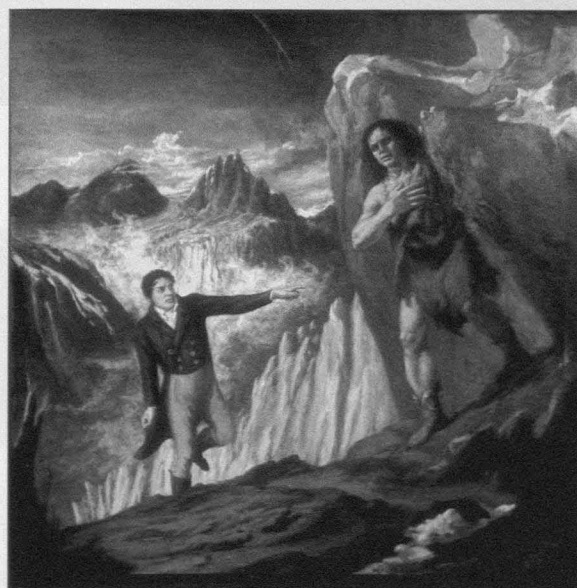


Fig. 2. Ilustración anónima, probablemente de finales del siglo XIX. El monstruo conoce a su creador. De todos los elementos visuales que caracterizan al monstruo en la cultura de masas, el único que aparece es el del gran tamaño.

mejor comprensión remitimos al lector a las tablas 1 y 2 localizadas al final del texto.

Máquinas puras. En la base de la escalafón mecánico, catalogado como *máquinas puras*, hemos de situar a los *autómatas* (del griego, 'movido por sí mismo') y a los *robots* (del checo *robota*, 'trabajar'). Aparecida esta última palabra en 1921 (aplicada a un ser artificial) en la obra de teatro *Rossum Universal Robots*, en la actualidad es un vocablo normalizado. El texto de Karel Capek se trata de un paradigma temprano de la maquinaria esclava que se rebela –tema recurrente con posterioridad– y ha de inter-



Fig. 3 y 4. Las diferencias entre una representación fílmica y otra son radicales. A la izquierda, Boris Karloff y, a la derecha, Robert de Niro. En la versión moderna se tiene en cuenta el original de M. Shelley y se utiliza el matiz de “collage cárnico” donde se mezclan fragmentos corporales de distintos criminales.

pretarse como una metáfora de la explotación de los trabajadores. Tanto el autómatas como el robot comparten una capacidad limitada de decisión e interacción con el entorno humano; en realidad se parecen más a nuestros actuales electrodomésticos pero con un grado mayor de autonomía, por lo que se entienden como herramientas sofisticadas. La discursividad tecnológica suele asociarse a la mecánica antes que la electrónica, por esta razón, el efecto visual se traduce en los siguientes elementos iconográficos: dispositivos, envolturas metálicas, engranajes, ruedas, formas próximas a las de animales –pensemos en grúas o similares– o a fragmentos corporales, movimientos rígidos aunque precisos y, en general, todo aquello que recuerde a una máquina.

En ocasiones se han deslizado vagas formas antropomórficas en las imágenes, lo que, probablemente, ha inducido a confundir los robots con el *androide*, del que hablaremos a continuación. En las historias no suelen despertar un alto nivel de empatía en el hombre sino más bien indiferencia. Tampoco necesitan una inteligencia similar a la humana para interactuar con el entorno. Si lo pensamos detenidamente, estas máquinas ya están entre nosotros: robots industriales y autómatas como el gato Aibo de Sony, el andarín Asimo y otros. Un buen ejemplo en el ámbito cinematográfico sería R2-D2 (Fig. 5). Su forma está tomada de una papelera¹² y ni siquiera habla pues emite una serie de silbidos ininteligibles, es como un ordenador con ruedas.

Máquinas humanoides. Las máquinas humanoides comprenden tres subdivisiones: las *humanoides puras*, las *mestizas* y las *blandas*. El *principio antroipoide* es la característica común puesto que el desarrollo es completamente diferente en los tres casos.

Parece ser que la primera referencia a la palabra *androide* se debe al filósofo y alquimista alemán San Alberto Magno (1200-1280) quien intentó construir un hombre artificial después de haber hecho una cabeza parlante. El diccionario de la RAE dice que proviene del latín moderno (*androides*) y este a su vez del griego *άνθρωπος*, *άνρδός*, ‘hombre’, ‘varón’. Se hace significar así “autómata de figura de hombre”: esta explicación etimológica no es suficiente para dar cuenta de la complejidad habida en estos tipos. Por ejemplo, en cuanto a su naturaleza sexual. Los androides se suelen asimilar al género masculino aunque originariamente había una tendencia a provocar cierta ambigüedad o incluso el extremo de la asexualidad, casi como los ángeles; por otra parte hay modelos de –oxímoron aparte– androides con forma de mujer, *ginoides*, que son extremadamente femeninos. La mejor y más temprana muestra de ello es la “falsa” María, diseñada por el ingeniero Rotwang en *Metropolis* (1927) precedente de las sugerentes ilustraciones, aunque un tanto *kitsch*, de Hajime Sorayama (Fig. 6). Podemos distinguir cómo se incluyen la imitación de elementos que son inherentemente femeninos: mamas, caderas anchas y pubis plano. Rotwang configura con formas voluptuosas al ginoide para hacerlo objeto (nunca mejor dicho) del deseo de los obreros esclavizados; la falsa María tiene como destino desequilibrar a los obreros y transformarse de agente virginal en una insaciable *femme fatale* o “prostituta de Babilonia”¹³.

Dentro del grupo de los androides encontramos una mayor variedad iconográfica debido a la propia evolución de la tecnología en el tiempo. El aspecto más primitivo sería muy similar a la de un “hombre de hojalata”, cuyo referente visual más inmediato es el de la historias escri-

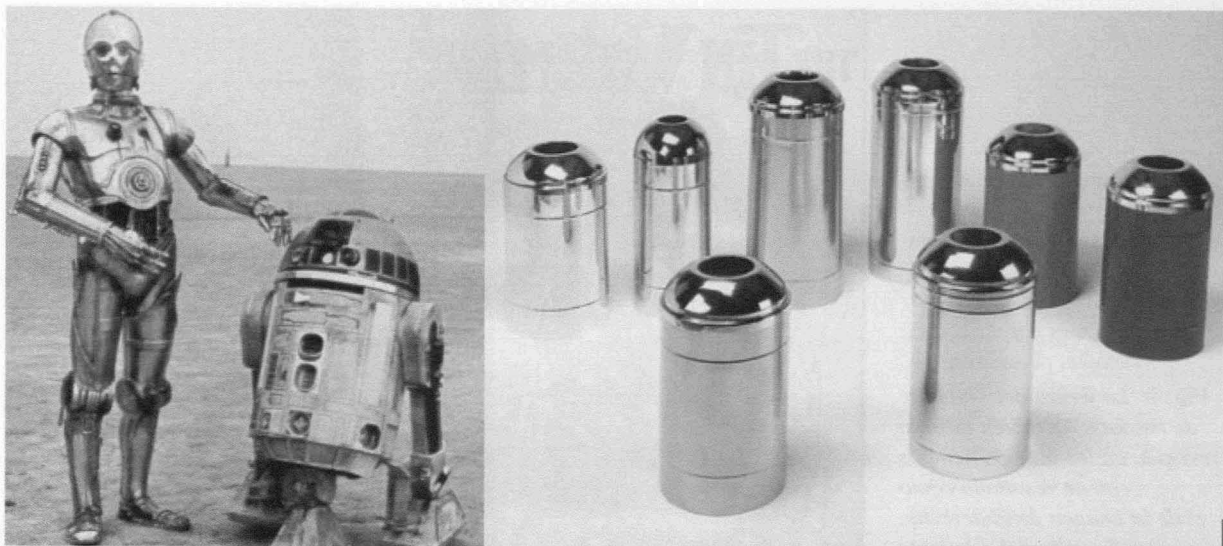


Fig. 5. C3PO (izda.) y R2D2 (dcha.). Podemos distinguir las influencias de "Metrópolis" (Fig. 7) y la fuente de inspiración en las papeleras en la imagen de la derecha.

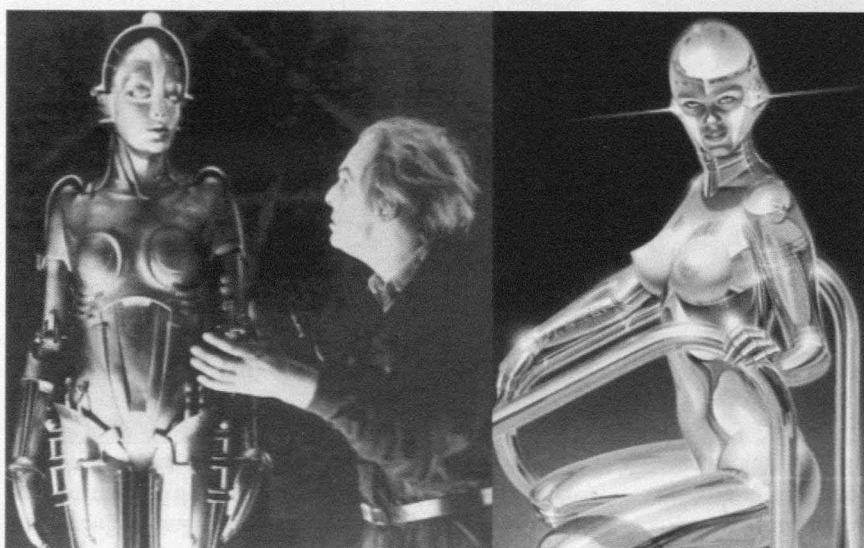


Fig. 6. Ginoide Futura o "falsa María" (Brigitte Helm) diseñada por Rotwang en "Metrópolis" (diseño de producción de Walter Schulze-Mittendorf) junto a una de las "gynoids" de Hajime Sorayama.

tas por L. Frank Baum, *El mago de Oz* (1900-1919). En la ilustración de John R. Neill vemos al personaje Tin Woodman (Hombre de Hojalata), un ser artificial que desea tener corazón (Fig. 7). Hombres metálicos de este tipo se cuentan entre Robbie de *Forbidden Planet* (El planeta prohibido, Fred M. Wilcox, 1956), Gort de *The Day the Earth Stood Still* (Ultimátum a la tierra, Robert Wise, 1951) o C3PO de *Star Wars* (La guerra de las galaxias, George Lucas, 1977) (Fig. 8).

De esta metálica rigidez inicial se ha pasado paulatinamente a un aspecto más humano que ha añadido comple-

jidad a la forma del personaje. El aditamento de una envoltura que haga parecer al androide un hombre se utiliza como recurso para facilitar la interacción y la negociación entre ambos universos pero esta práctica suele convertirse en origen de conflictos. Así a medida que pasamos de un aspecto como el de C3PO de *Stars Wars* a los Gigolo Joe (Fig. 9) o David Swinton (ambos del film *Artificial Intelligence*, Inteligencia artificial, Steven Spielberg, 2001) podemos descubrir un catálogo completo de productos cibernéticos cuya misión es dar servicio y satisfacción al ser humano.

Fig. 7. La figura del “hombre de hojalata” también ha sido revisada en los últimos tiempos con un resultado como el de la imagen de la derecha, una figurilla del dibujante Todd MacFarlane.



Máquinas mestizas. En nuestra clasificación el *ciborg* es un personaje producto de una mezcla heterogénea; como tal, se encuentra en los márgenes de distintos mundos, el biológico y el artificial. Esta naturaleza híbrida se ve reforzada por una doble identidad, la conceptual y la material.

Las palabras que componen este vocablo son *Cybernetic organism*, un acrónimo acuñado en los años sesenta y formado en un mundo ajeno al de la ciencia-ficción, concretamente era un término propuesto para ser utilizado en aplicaciones astronáuticas. Los autores del nombre fueron Nathan Clynnes y Manfred Kline y apareció en por primera vez en *Psychophysiological Aspects on Space Flight* (Columbia University Press, Nueva York, 1961), donde los autores presentaban toda una serie de aparatos de adaptación, implantados quirúrgicamente, para la supervivencia de los astronautas en el espacio. Por otra parte, hay que remontarse a los primeros años de Guerra Fría para encontrar la paternidad del concepto *cibernética*¹⁴ (*cybernetics*, acuñado a partir del griego *kibernetés*, ‘piloto’) que corresponde a Norbert Wiener, quien en 1948 creó este término para designar las relaciones de comunicación entre los elementos de un mecanismo.

La figura del ciborg debido a su mezcolanza ha resultado ser especialmente atractiva tanto en la ciencia-ficción como fuera de ella¹⁵. Parece ser el siguiente paso “real” no tanto para las máquinas sino para el ser humano. El rápido avance de la tecnología prostética posibilita la consecución de “órganos de recambio” lo que conduciría a la humanidad a ver alterada su percepción de la vida a causa del alargamiento anormal de la misma. Las posi-

lidades que implican estas premisas conducen a un número de variaciones visuales indefinido, como ejemplos, un tanque con cerebro humano, un cuerpo computerizado o un chasis blindado recubierto de órganos. El paradigma del ciborg es el modelo T-800 de *The Terminator* (El exterminador, James Cameron, 1984) encarnado en la piel del ex-culturista Arnold Schwarzenegger (Fig. 10). La imagen de este individuo hipermusculado y con nula expresión facial será el prototipo de la máquina asesina y se repetirá *ad nauseam* en todo tipo de producciones cinematográficas, dándose además, la paradoja de que, como ocurría con los ginoides, se *sobremasculiniza* la figura viril del ciborg. La narración cuenta que para preservar la hegemonía de las máquinas en un mundo futuro, la casta dominante de los robots envía un explorador al pasado para evitar el nacimiento de un futuro rebelde que comandará la resistencia humana. Para este fin quieren asesinar a la madre, Sarah Connor y así, conseguir un “aborto retroactivo” (*sic*)¹⁶. Sin embargo, solamente se puede viajar en el tiempo a través del “campo que genera un cuerpo vivo” por lo que se añaden *semas orgánicos* como es el cultivo de pelo, piel, sangre o músculos para crear un disfraz biológico sobre el cuerpo metálico. Bajo la carne subyace la verdadera identidad electrónica, mostrada a través del punto de vista subjetivo del ciborg. Como diría Stelarc, la carne y el cuerpo se han convertido en algo obsoleto, prescindible.

*Máquinas blandas*¹⁷. La morbidez no supone una característica de la maquinaria, sin embargo, en el extremo opuesto de la graduación (lo orgánico) encontraríamos a las *máquinas blandas*, este subgrupo está formado por las figuras del *replicante* y del *clon*.



Fig. 8. Dos ejemplos de androides de apariencia metálica: Gort de “Ultimátum a la Tierra” (1951) y Robbie de “Planeta prohibido” (1956). Dos aspectos que se pueden señalar son la evidente variación estilística, fruto del avance tecnológico, y la relectura del mito de “la bella y la bestia” en clave tecnológica.



Fig. 9. David Swinton (izda. Haley Joel Osment) y Gigolo Joe (dcha. Jude Law junto a la ginoide interpretada por Ashley Scott). Las posibilidades de elección para los consumidores son prácticamente ilimitadas: hijo sustitutivo o modelos eróticos (objetos de placer).

El término *replicante* aparece por primera vez de la mano del director Ridley Scott en el filme *Blade Runner* (1982), adaptación de la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968)¹⁸. Es el año 2019 y lo bioingenieros de la Tyrell Corporation han alumbrado un nuevo modelo de sintético —el Nexus 6— tan perfecto física como emocionalmente que, para evitar su autonomía, tenía una duración de solo cuatro años¹⁹. En la novela original de Dick aparecía el término despectivo *andys* (traducido al castellano como ‘andrillos’) pero a Scott no le satisfacía su uso, de hecho, el director británi-

co sugirió al guionista David Peoples que buscara otro nombre más acorde a la naturaleza orgánica de los Nexus 6 quienes, como rezaba el eslogan publicitario de la Tyrell eran “más humanos que los humanos”²⁰. Paul M. Sammon en *Future Noir: The Making of Blade Runner* cuenta que fue la hermana de David Peoples (en aquel momento, investigando bioquímica y microbiología) quien sugirió el vocablo adecuado²¹.

El concepto *clon* (del griego κλων, ‘retoño’, ‘brote tierno’) se ha convertido en una palabra de manejo cotidiano gracias a la célebre oveja Dolly replicada por Ian

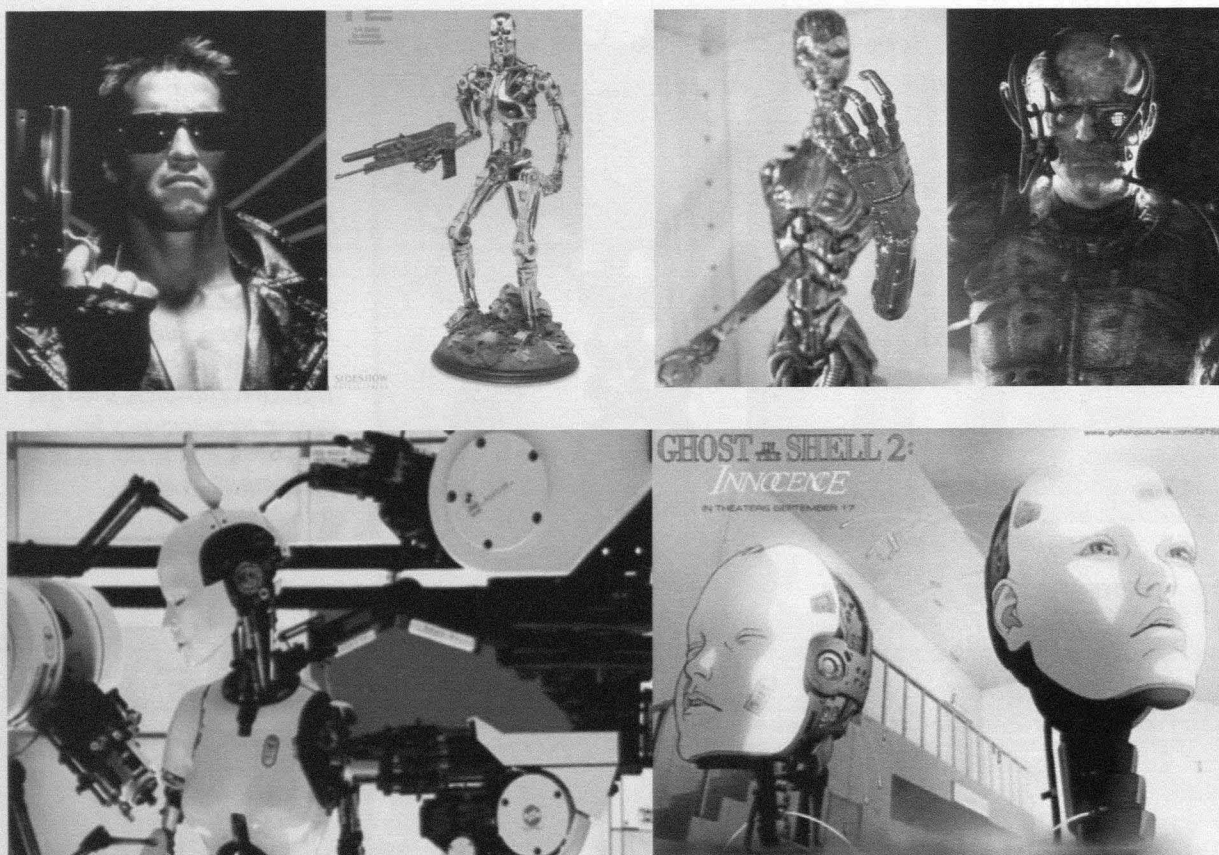


Fig. 10. Arnold Schwarzenegger es el prototipo del ciborg programado para matar. Algunas de las variaciones del ciborg han dado lugar a una “terminatrix” (tercera por la izda) o a los “borg” (una raza de máquinas extraterrestres con una mente colectiva). En los últimos tiempos se ha desarrollado una tendencia más “amable” e, incluso, erótica. Abajo, de izquierda a derecha, fotogramas del videoclip de Chris Cunningham “All is Full of Love” (1999) que influyen en los diseños de Mamoru Oshii para “Ghost in the Shell” (2004)

Wilmot en el Instituto Roslin, Escocia, en el año 1997²². El término fue acuñado en 1903 por Hans J. Webber y alude a la reproducción asexual en la que los individuos formados son genéticamente idénticos.

Aunque parecen elementos muy similares hay una diferencia fundamental: mientras que el clon es la *copia exacta de otro sujeto*, el replicante se configura como una *individualidad con identidad postiza*.

Pese a encontrarse muy próximos al ser humano siendo seres biológicos, no son considerados como tales sino como herramientas de carne o seres fabricados. Por lo que el destino lógico de ambos entes biosintéticos es servir al ser humano en el mismo régimen de esclavitud que sus primos lejanos metálicos. En cuanto a las características visuales, éstas quedan reducidas a dos, una derivada directamente de la otra: *imposibilidad de distinguirlos de los seres humanos salvo por una serie de lo que podríamos llamar marcas de fábrica* (Fig. 11). Estas “marcas”

son las que añaden componentes ajenos a la imagen humana como pueden ser códigos en la piel u otras partes del cuerpo, fluidos y órganos de distinto color (Fig. 12), o alterados, con una previsible superioridad sobre las funciones humanas.

A los clones se les puede aplicar la misma formulación y añadir otra característica inherente a su ser, la identidad absoluta entre original y copia. La singularidad expresiva surge de poder inundar (literalmente) un espacio con una infinidad de sujetos idénticos (Fig. 13). En la trilogía-prólogo a la saga de *Star Wars*, el episodio titulado *Attack of the Clones* (El ataque de los clones, G. Lucas, 2002) cuenta cómo los clones son producidos a gran escala y se utilizan como tropas esclavas (literalmente, “carne de cañón”) que forman las tropas de la República contra los separatistas; o por ejemplo las *homeoputas* (de *homoios* ‘similar’) que pueblan los burdeles de Ciudad Pozo en *El Incal* (Alejandro Jodorowsky y Moebius, 1981-88)²³.

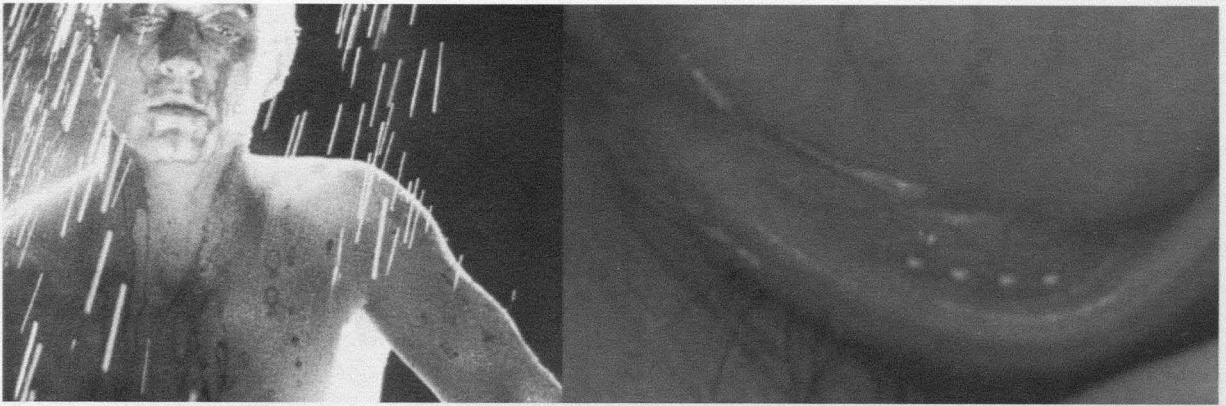


Fig. 11. “Marcas de fábrica” en las máquinas blandas. Las manchas que presenta Roy Batty (izda.) son en realidad una especie de “puertos orgánicos” como los que poseen sus parientes mecánicos. Cualquier lugar sirve para ubicar una información sobre el modelo, a la derecha, numeración ocular de un clon (en la parte de abajo, los cuatro puntos blancos) en “The Sixth Day” (El sexto día, Roger Spottiswoode, 2000).

A modo de apunte, una reflexión interesante que está a medio camino de la fragmentación corporal y la maquinaria blanda serían las vainas génicas de *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999). Estas vainas son el equivalente de nuestras videoconsolas, con la particularidad de que se conectan al cuerpo del usuario a través de un *biopuerto* (algo así como un esfínter) en la médula espinal y, además, están vivas. Aunque la película trata sobre la problemática de la realidad, la ficción y la meta-ficción me parece significativo el discurso visual que propone sobre esta serie de “electrodomésticos vivos” (Fig. 14).

Supramáquinas. En el estrato más alto hemos de colocar la categoría de las *supramáquinas*, y es en la figura de la *inteligencia artificial* (IA) donde se ilustra la perfección alcanzada por la evolución robótica. Durante la II Guerra Mundial el matemático inglés Alan M. Turing (1912-1954) trabajó en el proyecto Colossus (un dispositivo utilizado para descifrar los códigos de los nazis, casi una computadora primitiva). De este modo, el desarrollo de esta tecnología le valió para teorizar sobre el comportamiento inteligente en las máquinas con el artículo “Computing Machinery and Intelligence”²⁴, lo que sentó las bases para la posterior acuñación del término en el congreso organizado en el Dartmouth College por John McCarthy y Marvin Minsky en el año 1956. La pregunta de si pueden llegar a pensar las máquinas es demasiado complicada máxime cuando apenas comprendemos los por qué del pensamiento y la inteligencia humanos. Roger Penrose objeta que mientras que no haya un sistema que reproduzca *cuánticamente* el mecanismo creativo del pensamiento humano, no se podrá hablar de intelecto artificial²⁵. También hay voces que afirman que la IA puede emerger de la red mundial, es



Fig. 12. Otra aportación expresiva a la imagen de la máquina blanda es la alteración del aspecto de órganos, en este caso, la cabeza del oficial científico Ash (interpretado por Ian Holm en “Alien, el octavo pasajero” de Ridley Scout en 1979) está cubierta de un fluido de color blanco –la “sangre” del replicante– que recalca todavía más la “otredad” entre humanos y sintéticos.

decir, que es posible que haya un momento en el que Internet se haga consciente de sí misma. No lo sabemos. Lo que nos interesa es ver cómo se ha tratado esta hipotética situación en el imaginario fantástico. Generalmente se presenta como una entidad omnipotente e in-



Fig. 13. *La insoportable pluralidad del clon. Los agentes Smith (izda. Hugo Weaving en “The Matrix Reloaded”, Andy y Larry Wachowsky, 2003) proliferan por el ciberespacio como si fueran un virus. A la derecha, las tropas clon en el “Ataque de los clones” son modificadas genéticamente para que sean dóciles y no se cuestionen las órdenes y, al tiempo, sean feroces con el enemigo.*

corpórea que se puede manifestar a través de sus múltiples terminales conectados, como en el caso de HAL 9000 en *2001: Space Odyssey* (2001, Odisea del espacio, S. Kubrick, 1968) con el sempiterno óculo rojo (Fig. 15) —convertido ya en un icono— vigilando a los tripulantes del Discovery. En *Star Trek: The Motion Picture* (Star Trek, Robert Wise, 1979), la IA que se aproxima al sistema solar, V’ger, “posee” a uno de los personajes (Ilia) para hacerse visible a los tripulantes del Enterprise; al final del film se descubre que V’ger es en realidad una sonda modelo *Voyager* (lanzadas por la NASA en los años setenta) que había adquirido consciencia a través de su viaje por el cosmos (Fig. 16).

Hay una relación directa con el concepto judeocristiano de divinidad: el dios es irrepresentable e incognoscible para la débil mente del ser humano al tiempo que se conforma como principio ordenador o *demiurgo*. En el relato de Harlan Ellison “No tengo boca y debo gritar” (“I Have No Mouth, and I Must Scream”, 1967) la entidad AM “fue adquiriendo la posibilidad de autodeterminarse, y entonces se la llamó *Aggressive Menace* [‘amenaza agresiva’] y finalmente, cuando ya fue demasiado tarde para controlarla, se llamó a sí misma AM, tal vez queriendo significar que *era...* que pensaba... *cogito ergo sum*: ‘pienso luego existo’”²⁶. Se hace evidente también la analogía con el Antiguo Testamento cuando Yahvé le dice a Moisés: “Yo Soy el que Soy... Y esto es lo que tienes que decirles a los israelitas”²⁷. Esta base intangible es compartida también por Skynet, la red defensiva global de *Terminator* o la innominada/innominable red en *Matrix*. Aunque esta última adopta también un artificio protéico: al igual que Yahvé se presenta como una zarza ardiente, la matriz se manifiesta y emana a través de distintos personajes hipostáticos: los agentes Smith, el Arquitecto o el Oráculo, todos ellos programas autoconscientes.



Fig. 14. *Una nueva reflexión sobre la maquinaria: electrodomésticos vivos, “umbicordones”, “biopuertos” y “metacarne”, las vainas génicas de David Cronenberg proponen otra perspectiva sobre lo animado y lo inerte.*

SITUACIONES HIPOTÉTICAS

- 1) *Un robot no puede dañar a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano resulte dañado.*
- 2) *Un robot debe obedecer las órdenes dadas por los seres humanos excepto cuando tales órdenes entren en conflicto con la Primera Ley.*
- 3) *Un robot debe proteger su propia existencia hasta donde esta protección no entre en conflicto con la Primera o Segunda Ley.*

Isaac Asimov²⁸

Capitalismo y “rabia contra la máquina”. Hemos visto que las máquinas son adaptaciones artificiales con-

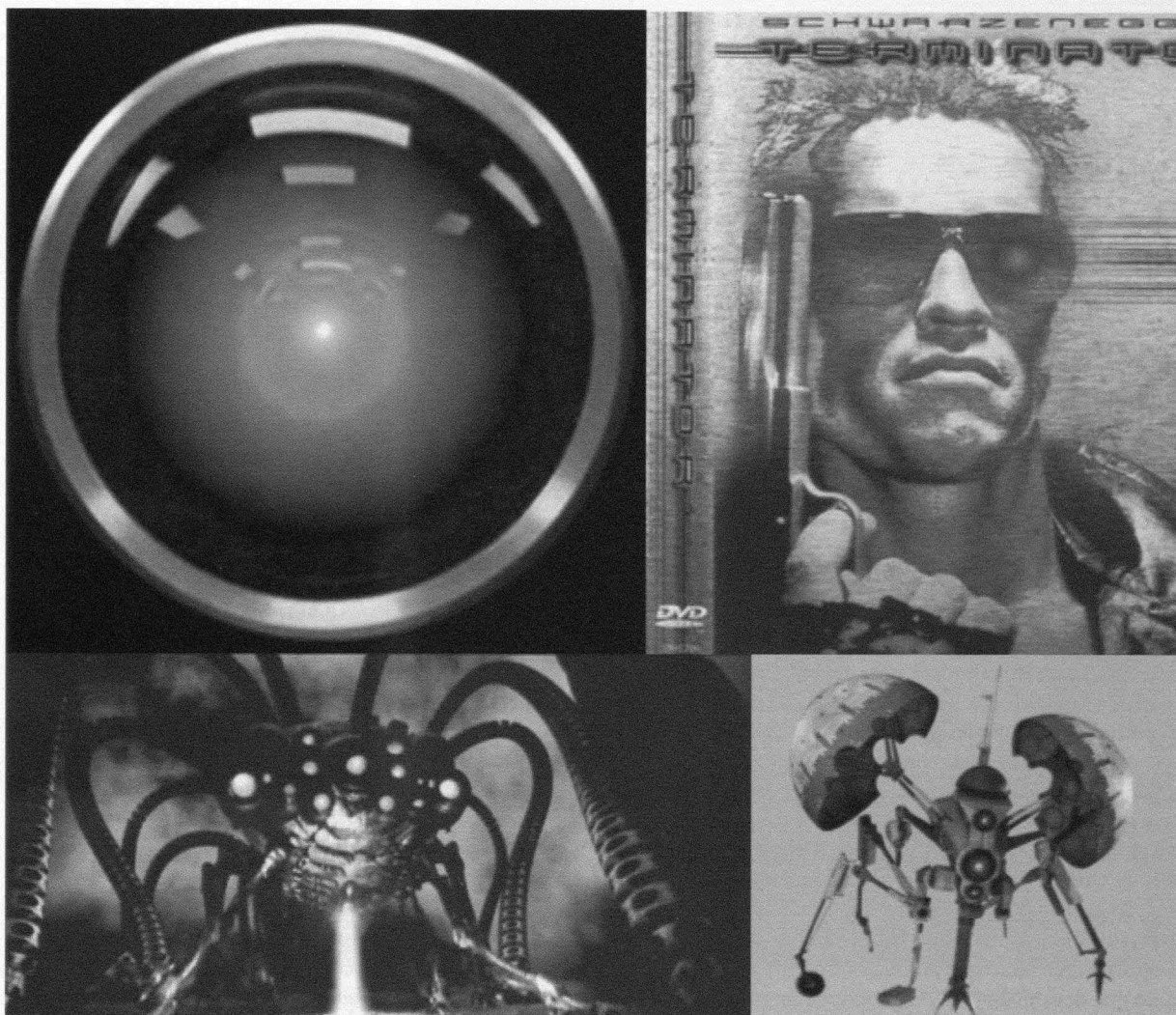


Fig. 15. El impenetrable óculo de Hal ha dado lugar al estereotipo de “ojos rojos” en las máquinas como vemos a continuación, de izquierda a derecha: Hal, T-800 (“Terminator”), centinela (Matrix) y zumbador (“The Revenge of the Sith”, La venganza de los Sith, George Lucas, 2005)

Fig. 16. Otra máquina que se hizo autoconsciente de modo espontáneo: del primitivo “Voyager 6” se pasa a la entidad autodenominada V’ger. Esta es la imagen del núcleo de V’ger pues esta máquina había ido absorbiendo conocimientos y vehículos en su viaje de retorno al Sistema Solar.





Fig. 17. *Delirio surrealista japonés: el deseo atravesado por la cadena de montaje. "Tetsuo: The Iron Man".*

cebidas como una extensión de lo que se carece, un suplemento, prótesis o herramienta sofisticada para distintas necesidades, generalmente para realizar algún tipo de labor. Por tanto, todos los sujetos mecánicos son *agentes ejecutores*—a excepción de la incierta finalidad del monstruo de Frankenstein— de algún tipo de trabajo catalogado según su objetivo: “ítem estandard de placer” (Pris) o “cuerpo de combate” (Roy Batty o Zhora) en *Blade Runner*; hijo “sustitutivo” (D. Swinton) en *Inteligencia Artificial*; el ciborg “mitad hombre, mitad máquina, todo policía” de *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), y así indefinidamente. Tienen una finalidad que se desdobra en dos: *productiva* (en tanto que productor-obrero) y *objetiva* (en tanto que devenir-objeto). El problema surge cuando, por una parte, el trabajador queda absolutamente alienado en régimen de esclavitud, carente de derechos; y por otra, cuando se invierte el proceso de objetivización en subjetivización, es decir, aparece la identidad. Justamente lo contrario de lo que buscaban los nazis con su *solución final* (Endlösung) para los prisioneros en sus campos de concentración: la absoluta cosificación del individuo²⁹. En *Tetsuo. The Iron Man* (Shinya Tsukamoto, 1989) encontramos esta metáfora de la deshumanización capitalista con cierta dosis de humor ácido: la metamorfosis de un anodino oficinista japonés (*sarariman*) en un ser mecánico cuyo pene está sustituido por una barrena, un delirio surrealista que sería la pesadilla de la *vagina dentata* (Fig. 17). Es como si *La metamorfosis* de Kafka se hubiera chocado violentamente con *Akira* de Katsuhiro Otomo. Las personas quedan, pues, reducidas a meros números de identificación, elementos dirigidos, por una mente única³⁰.

Una lectura simbólica que se podría hacer es que el sistema capitalista “maquiniza” al individuo y lo hace dis-

tinto de sí mismo—pronosticado por Marx con el concepto de alienación— tanto al ciudadano moderno como al llamado postindustrial, esta maquinización se traduce en deshumanización, individual y colectiva. El leitmotiv “maquínico” se haría evidente si repasáramos las distintas formaciones históricas y avanzáramos desde la *máquina territorial primitiva*, pasando por la *máquina despótica bárbara* hasta la *máquina capitalista descentralizada*³¹ se podría llegar a la *máquina postindustrial* y su consiguiente *representación clónica*. El ser sintético emerge de un período denso tecnológicamente, su aparición y ulterior difusión es motivada, sin duda, por una demanda de mano de obra más barata que la humana.

Un futurible capitalismo permitiría y fomentaría esta mano de obra incansable e impasible que en ningún caso se plantearía la naturaleza absurda de su labor y continuaría formando parte del engranaje de la industrialización masiva, pues es al tiempo productor y producto de consumo. En el proyecto no realizado por Stanley Kubrick, *Inteligencia artificial*, 2001, Steven Spielberg nos muestra la *Feria de la Carne*: una fiesta en la que los humanos—*orgas* en el film— gozan con el destrozo y vejación sistemáticos a los robots (*mecas*) y donde la destrucción televisada exige que se complete el ciclo de deshumanización (Fig. 18). El escenario tiene una atmósfera en la que se mezclan el circo romano y el *reality show*, similar a una *snuff movie*³² retransmitida donde se lleva a cabo el proceso catárquico. Esta vía para eliminar a los demonios de una sociedad—a través del chivo expiatorio— lleva a liberarse de los esclavos, de la masa de individuos que, por su comunidad, es extremadamente poderosa en potencia. La expresión de rabia contra la máquina queda reproducida aquí de modo espectacular, semejante en muchos aspectos a las *performances* del grupo *Survival Research Laboratories* (Fig. 19)³³. El poso residual de esa acción son los robots “malheridos” que, conscientes de la pérdida de dignidad, su obsolescencia y la dificultad que esta le impone en su supervivencia, se atacan unos a otros para utilizar los miembros de lo heridos y muertos. En este punto, Spielberg recrea una siniestra e inquietante escena de canibalismo cibernético en un vertedero-cementerio robótico.

Escisión objeto/suceso. La *representación clónica* se refiere a la multiplicación de la copia, no del molde original, sino de la copia diseñada *ex profeso* a la que se ha anulado cualquier rasgo de individualidad. Es interesante observar cuándo y cómo se produce la imposibilidad de ser objeto. La ciencia ficción ha utilizado este asunto para desarrollar la cuestión de qué es lo que hace a uno irrepetible. En términos aristotélicos (y aquí se adapta perfectamente) es el concepto *accidente* la causa de la unicidad en el sintético, que puede llegar como una especie de “enfermedad mental” que va a suscitar la génesis de la subjetividad. Lo que es repetición se convierte en singularidad.



Figs. 18 y 19. Frente a frente, los espectáculos de la Feria de la carne (*Flesh Fair*, nótese que ‘flesh’ significa ‘carne humana’) y las representaciones del “teatro de la crueldad heavy metal” (M. Dery) de “Survival Research Laboratories”.

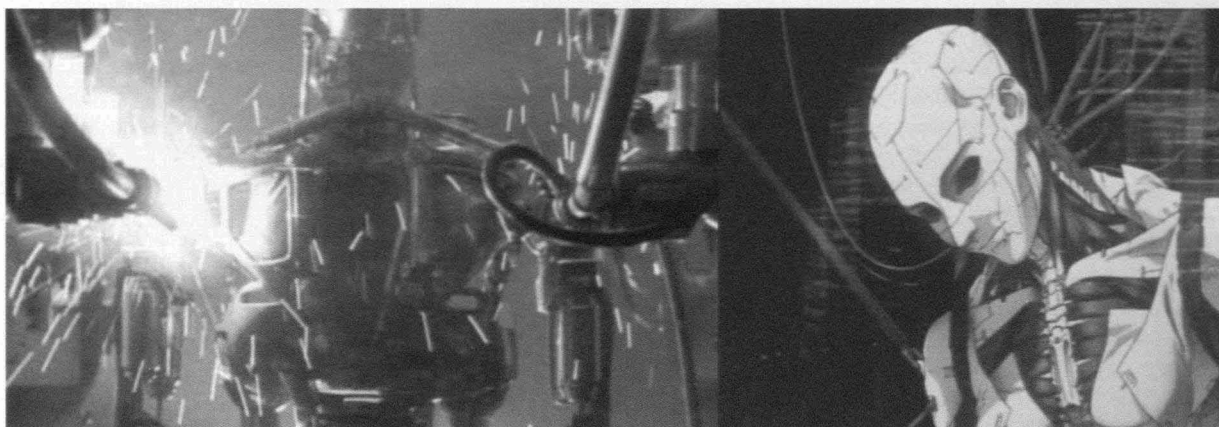


Fig. 20. Cadenas de montaje de ciborgs. Al esqueleto metálico indestructible se le añade una envoltura viva que le permita interactuar o infiltrarse de modo eficiente en el ámbito humano. A la izquierda, T-800 (“Terminator”); a la derecha, Motoko Kusanagi (“Ghost in the Shell”).

En términos generales, este cambio resulta negativo para el ser humano, pues suele ser el momento en el que su sofisticada herramienta-servidor se vuelve contra él. La paranoia y la esquizofrenia tienen en los sujetos sintéticos el efecto de ser catalizadores de la identidad, así, el deseo por alcanzar la humanidad se convierte en independiente del soporte de la conciencia³⁴.

Un ejemplo paradigmático de desequilibrio mental se localiza en el ordenador HAL 9000 de 2001 llamado “Hal” (hipocorístico de Harold) por los tripulantes. Hal conoce la verdadera finalidad de la *Discovery* en Júpiter lo que propicia su desconfianza hacia de los humanos y, acuciado por la obsesión, encuentre conspiraciones donde no existen. Pronto queda dominado por una paranoia que se amplifica por su propia omnipotencia. Con su

inexpresión panóptica, trata de interpretar las acciones de los tripulantes pero con resultados nulos. La posesión de una verdad y la imposibilidad de incluir en ésta a los humanos conducen a la desestabilización fatal y la tragedia.

Las cadenas de montaje se tornan monótonas visualmente: en los títulos de crédito iniciales de *Terminator 2* donde se observan hileras interminables de los mismos elementos constitutivos de los chasis blindados (Fig. 20). El caso de *The Bicentennial Man* (El hombre bicentenario, Chris Columbus, 1999) es una mediocre película, homónima de un cuento de I. Asimov, donde el protagonista, un robot serie NDR de North Am Robotics llega a convertirse en Andrew Martin. Lo más interesante es el *rito de paso* que efectúa el robot: de máquina a hombre a través de las continuas *actualizaciones* (como las informáti-

cas) de su cuerpo, con configuraciones cada vez más expresivas y un paulatino cambio hacia *lo vivo* mediante órganos artificiales prostéticos; cambios de principios energéticos, de la combustión nuclear a la de materiales orgánicos mediante la digestión o la posibilidad de una interfaz sensitiva dérmica que le permite copular. Todas estas mejoras son compartidas por el conjunto de los humanos y los robots. Pero el desencadenante de su “humanidad” y de su Yo se encuentra en la rotura de una pequeña pieza de cristal de la Pequeña Señorita, la hija de su amo, lo que le induce a reparar el daño mediante la sustitución de ésta por una manufactura de madera tallada. La labor que realiza le produce placer (Andrew dice “disfruto haciéndolo”) y le lleva a esculpir tallas cada vez más complejas³⁵. El conjunto de acciones le afectan de tal manera que tiene el legítimo deseo de ser libre, por lo que solicita la *emancipación* a su dueño, Sir Martin³⁶. El deseo y el placer de hacer cosas lo transforman del Uno (como se autodesigna Andrew en el film) al Yo: de objeto (eso) a sujeto (me) de la enunciación. Pero para ser completamente humano ha de ser mortal. La mortalidad y el conocimiento de lo fatal son atributos humanos. El personaje solicita el estatuto de humano pero siempre le es denegado: cuando Andrew se pregunta por qué todavía no es aceptado como humano le explican que “es soportable la idea de un robot inmortal pero no la de un hombre inmortal”.

El deseo vehemente es usado por Steven Spielberg en la citada *Inteligencia Artificial* como el artificio productor del sujeto. El film está basado en un cuento de Brian W. Aldiss titulado “Supertoys Last All Summer Long” (1969), versión un tanto brutal de *Pinocho*³⁷. El protagonista, David Swinton es un “superjuguete”, un niño artificial que “sustituye” al hijo en coma de una pareja. El pseudo-niño despliega –gracias a la programación– hacia su madre adoptiva un amor inmortal e incondicional que abruma las expectativas de su madre-dueña, episodio que la obliga a abandonarlo en un bosque. Es un amor artificial pero que se convierte en el desencadenante de un deseo irracional e ilógico de *convertirse* en un niño. El molde de David está en un niño real (el hijo muerto del profesor Hobby creador de David), pero el robot no sabe distinguir la realidad de la ficción: confunde el cuento de Pinocho con una leyenda. De hecho, está tan absolutamente convencido de que el Hada Azul le transformará en un niño real y de que podrá expresar su amor por su “madre” que, infantilmente, repite en una eterna letanía “convérteme en un niño”. Los vínculos con el psicoanálisis y especialmente con el complejo de Edipo, son obvios, pero también hay robots que desean matar al creador-padre.

En *Blade Runner* la compañía Tyrell intenta controlar sus productos, en concreto el último modelo, *Nexus 6*, mediante falsos recuerdos con los que se “crea un apoyo emocional y así son más manejables”. El inconveniente

se produce debido a su corta duración vital: cuatro años para comprender emociones que llevan toda una vida, de ahí que se arriesguen a abandonar su destino como esclavos e intenten tener experiencias en la Tierra donde están prohibidos. Roy Batty se revela como un esteta decadente al recitar versos de William Blake: “Y los ángeles ígneos cayeron / Profundos truenos se oían en las costas / Ardiendo con los fuegos del Orco”³⁸. Mientras, su perseguidor humano, el policía Rick Deckard es catalogado por el inspector Bryant como “una maravillosa máquina de matar”. Paradojas del universo ficticio. Batty consigue conocer a su creador, Eldon Tyrell. Las frases que le dirige como “Padre, he hecho cosas malas” o “No deseo hacer nada por lo que el dios de la Biomecánica me impida entrar en su reino” denotan una evidente pulsión entre lo religioso y lo metafísico. Batty, literalmente es obra del ingeniero y tras un beso incestuoso, es enajenado por una mezcla agónica de odio y amor que le lleva a matar a su “padre”, al que arranca los ojos en un acto asimétrico con el de Edipo.

Mecanocentrismo. De ahí que las humillaciones justifiquen el uso de la violencia legítima. En *The Second Renaissance I* (Mahiro Maeda, 2002) podemos observar largas hileras de robots que se dirigen al trabajo de manera muy parecida a como lo hacen los obreros de Metrópolis (Fig. 21). El robot B1-66ER ha asesinado a sus amos. Incomprendiblemente, se ha vuelto “loco”, este acto desencadena una serie de acontecimientos sociales: juicio televisado, la “marcha del millón de máquinas” ante el Capitolio³⁹ o disturbios entre simpatizantes de uno y otro bando que culminan con la ejecución de B1-66ER y la eliminación de todos los robots del mismo modelo (Fig. 22). Hay un crudo enfrentamiento entre hombres y máquinas que culmina con la creación de la Nación 01 (el nombre, obviamente, hace referencia al código binario) en Mesopotamia, cuna de la civilización humana. Debido a su prosperidad, la Nación 01 será atacada por los humanos; las máquinas ganan la guerra y controlan al enemigo mediante una extraño régimen de esclavitud: la creación de un red ciberespacial en la que interactúan los humanos y producen energía para los sintéticos, la Matriz⁴⁰.

Este es uno de la infinidad de relatos que contienen la aparición de un *Technostaat*⁴¹ surgido de la derrota (o aniquilación) de los seres humanos debida principalmente a:

a) una guerra nuclear terminal entre hombres y máquinas, asunto de *The Matrix* y *The Terminator*, y en el que los supervivientes humanos ven invertida su posición y quedan relegados al papel de sirvientes o, en caso de negativa, de proscritos.

b) una evolución de los sistemas informáticos que convierten el planeta en una red inmensa de cerebros electrónicos o sociedad robotizada en la que el máximo dirigente es una supramáquina que controla todo a la manera de un “gran hermano”. Ejemplos de ello se encuentran en

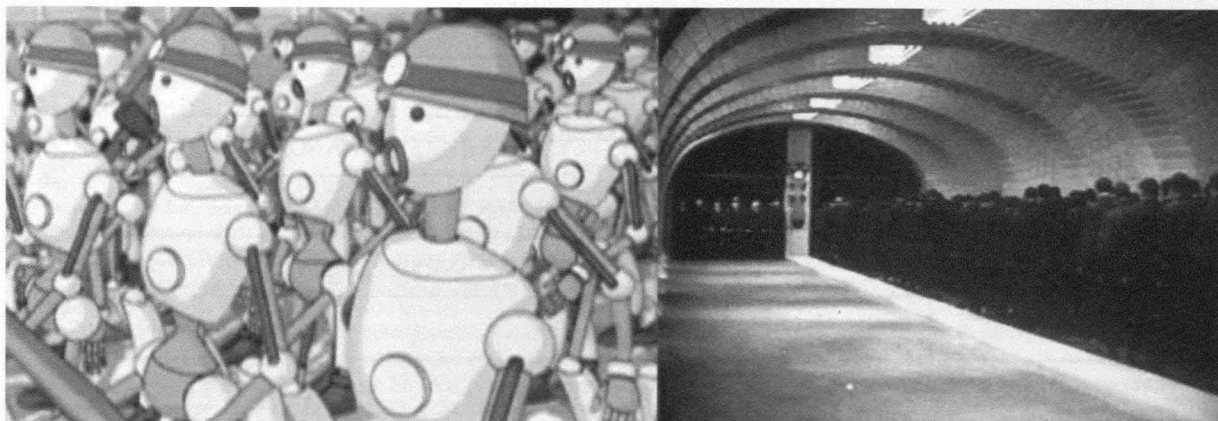


Fig. 11. Los tiempos modernos siguen esclavizando al obrero y estos continúan la disciplina del taller y la fábrica, ya sean robots u hombres usados como robots. “Metrópolis” y “The Second Renaissance”.



Fig. 22. Juicios sumarios. “The Second Renaissance” y ejecución a un presunto vietcong (Eddie Adams, 1968).

Lemmy Caution contra Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965) o *THX 1138* (George Lucas, 1971) o el final de *Inteligencia Artificial* con sus vagamente andróides super-tecnificados que rastrean arqueológicamente su pasado.

Del análisis de los relatos obtenemos un proceso que suele ser común y que se puede resumir en la siguiente línea de acontecimientos: el robot pierde la identidad al ser uno igual entre miles por lo que se convierte en un objeto; sin derechos, la escisión y la consciencia emergente llevan al robot a un estado de “enfermedad mental” moti-

vado por su incipiente personalidad; el robot hace uso de la defensa legítima a través de la violencia; en apoyo a sus iguales, las masas robóticas se rebelan y este hecho conduce a la guerra; la victoria hace surgir un imperio mecánico.

En definitiva, la imagen del robot sirve para plantearse entre otras las cuestiones de la identidad y la diferencia, el original y la copia, la distinción entre sujeto y objeto, la dialéctica entre la producción y la creación, asuntos que sobrepasan ampliamente el espacio de este texto.

TABLA 1. GÉNEROS MECÁNICOS

MÁQUINAS	MÁQUINAS PURAS	
	MÁQUINAS HUMANOIDES	MÁQUINAS HUMANOIDES PURAS
		MÁQUINAS MESTIZAS
		MÁQUINAS BLANDAS
	SUPRAMÁQUINAS	

TABLA 2. RESUMEN DE CARACTERÍSTICAS

Tipo de sujeto	Clasificación	Peculiaridad iconográfica	Ejemplo fílmico
<i>Máquinas puras</i>	Robots, autómatas	Aspecto metálico, piezas corporales como herramientas, rigidez	<i>Planeta prohibido</i>
<i>Máquinas mestizas</i>	Ciborgs	Mezcla de elementos orgánicos con otros de índole mecánica o electrónica. En el cine, generalmente aparece con aspecto humanoide.	<i>Terminator</i> <i>Robocop</i>
<i>Máquinas humanoides</i>	Androide, ginoide	Ambigüedad parcial en los entes “masculinos” Hiperfeminización en los ginoides	<i>Star Wars</i> <i>Metrópolis</i>
<i>Máquinas blandas</i>	Replicante, clon	Indistinguible del ser humano si no es por diferentes “marcas de fábrica”	<i>Blade Runner</i> <i>El sexto día</i> <i>Clone Wars</i> <i>The Matrix Reloaded</i>
<i>Supramáquinas</i>	Inteligencia artificial	Entidad invisible e incorpórea aunque puede materializarse en el cuerpo de otros personajes	<i>Alphaville</i> <i>2001, odisea del espacio</i> <i>The Matrix</i>

NOTAS

- ¹ Leer de FOUCAULT, Michel, el "Capítulo V: Clasificar" en *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid 1997, pp. 126-163.
- ² Órgano del latín *ôrganum* 'herramienta', 'instrumento musical', 'órgano' (instrumental); y éste del griego *organon* 'herramienta', 'instrumento', 'órgano fisiológico', derivado de *ergon* 'acción, obra, trabajo'. Máquina, del latín *machina* 'andamio', 'artificio, maquinación'; del griego dórico *macana* (en ático *mhcanh*) 'invención ingeniosa', 'máquina' (de teatro, de guerra).
- ³ LA METTRIE, Julien Offray de, *El hombre máquina*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires 1962, pp. 35 y 39. El subrayado es mío.
- ⁴ J. Cirlot en la entrada correspondiente a "Máquinas" apunta que "el simbolismo de las máquinas se basa en la forma de sus elementos y en el ritmo y dirección de su movimiento. La fácil analogía con lo fisiológico determina el sentido más general de dicho simbolismo, relacionado con ingestión, digestión y reproducción". CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona 1982, p. 297. El subrayado es mío.
- ⁵ RAMÍREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Siruela, Madrid 1993.
- ⁶ La célebre historia, ambientada en el siglo XVI, del coloso de barro animado por el conjuro del rabino Loew proviene de la novela *El Golem* de Gustav Meyrink (*Der Golem*, 1914). En 1915 el director Paul Wegener realizó una versión (*Der Golem*) y en 1920, otra más "expresionista" (*Der Golem, wie er in die Welt kam*).
- ⁷ El galvanismo procede del nombre de Luigi Galvani (1737-1798) quien estudió la producción de fenómenos fisiológicos mediante la aplicación de corrientes eléctricas. Según Román Gubern "Mary Shelley conocía probablemente el clásico de la filosofía materialista... del médico francés Julien Offray de La Mettrie, quien ... propuso considerar el cuerpo como una máquina gobernada por leyes puramente físicas. Escribió su libro mucho antes de que Galvani comenzara, en 1780, sus experimentos eléctricos con fibras musculares". GUBERN, Román, *Máscaras de ficción*. Anagrama, Barcelona 2002, p. 34.
- ⁸ De las numerosas versiones cinematográficas destacaríamos *Remando al viento* (1987) de Gonzalo Suarez, *Frankenstein Unbound* (Frankenstein desencadenado, 1990) de Roger Corman basada en una novela homónima de Brian W. Aldiss de 1973 y *Frankenstein* (2004) de Marcus Nispel donde se revisa el mito y la acción transcurre en nuestro mundo actual. En todas ellas se hace énfasis en la síntesis de fragmentos corporales sin aludir al pretexto mecanoide de los años treinta.
- ⁹ El nombre del complejo ha pasado al espacio teórico de la mano de Bernard E. Rollin quien desarrolla las implicaciones éticas y morales de la ingeniería genética en su estudio *The Frankenstein Syndrome: Ethical and Social Issues in the Genetic Engineering of Animals*. Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- ¹⁰ Para conocer la historia de los autómatas, véase MAZLISH, Bruce, *La cuarta discontinuidad. La coevolución de hombres y máquinas*, Alianza, Madrid 1995.
- ¹¹ *New York Tribune Sunday*, octubre, 1915 citado por Marc Le Bot en "Ideologías de la vanguardia". *Pintura y maquinismo*, Cátedra, Madrid 1979, p. 148.
- ¹² Esta información se puede obtener visionando el documental adjunto a la edición especial de *Star Wars*, donde se explican algunos avatares de la producción. *Empire of Dreams* (2004).
- ¹³ PEDRAZA, Pilar, *Metrópolis*, Paidós, Barcelona 2000, pp. 68-89.
- ¹⁴ WIENER, Norbert, *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas*. Barcelona, Tusquets 1985.
- ¹⁵ Donna Haraway utiliza este concepto como metáfora de una nueva subjetividad femenina en *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's*: "... Contemporary science fiction is full of cyborgs –creatures simultaneously animal and machine, who populate worlds ambiguously natural and crafted ... Foucault's biopolitics is a flaccid premonition of cyborg politics, a very open field ... The cyborg is our ontology; it gives us our politics". "An Ironic Dream of a Common Language for Women in the Integrated Circuit", p. 66.
- ¹⁶ Uno de las influencias en la trama del viaje en el tiempo del film de J. Cameron es el cortometraje *La Jetée* de Chris Marker (1962).
- ¹⁷ William S. Burroughs, *The Soft Machine* (1959). Es un referente inexcusable para los seguidores de la "nueva carne": la temática de las películas del director David Cronenberg, quien dirigió *The Naked Lunch* (El almuerzo desnudo) en 1991.
- ¹⁸ Como largometraje de culto *Blade Runner* ha traspasado las barreras de la cinematografía para convertirse en emblema de la agitación de los tiempos actuales. Véase la interpretación del film en este mismo sentido en LYON, David, *Postmodernidad*, Alianza, Madrid 2000.
- ¹⁹ Para un análisis iconográfico de esta película, véase JACKSON, Rafael, "Blade Runner: de la mirada a la memoria" en *Miscelánea Comillas: Revista de teología y ciencias humanas*, vol. 61, n.º 118, 2003, pp. 3-62.
- ²⁰ Aunque los Nexus 6 son cuasi-humanos no tienen tal estatuto, de ahí el nombre del modelo, relacionado con la esclavitud. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*, hablan "del régimen del nexum, el lazo. Todo se presta, e incluso se da sin transferencia de propiedad ... la contrapartida no supone un interés ni un beneficio para el donante, sino más bien una 'renta'". En "7000 a. J. C. Aparato de captura", p. 437. El nexum es una forma del derecho romano y además es enajenación, encadenamiento y esclavitud. A mi entender, estas ideas parecen estar muy relacionadas con el capitalismo "salvaje" de finales del siglo XX.
- ²¹ SAMMON, Paul M., "Peoples relates '... So I called my daughter, Risa, because she was doing scientific work in microbiology and biochemistry at the time. I said that I hated the word android and so on and so forth, and she said "How about this? Have you ever heard of replicating? That's the name of the process used to duplicate cells for cloning". Well, I'd never heard that one before ... So out of the word "replicating" came "replicant", which I immediately inserted into my first pass through Hampton's script'". "Script Wars", *Future Noir: The Making of Blade Runner*, HarperPrism, Nueva York, 1996, p. 61.
- ²² En 2003, la oveja tuvo que ser sacrificada debido a una enfermedad pulmonar incurable. *El Mundo*, 14 de febrero de 2003.
- ²³ Sobre la fémina artificial, véase el texto de PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, Madrid 1998.
- ²⁴ TURING, A. M., "Computing Machinery and Intelligence" en *Mind*, 49, 1950, pp. 433-460. El artículo se puede encontrar en inglés en www.iemar.tuwien.ac.at/html/lectures/272045/ComputingMachineryAndIntelligence_Turing.pdf
- ²⁵ PENROSE, Roger, *La nueva mente del emperador*, Mondadori, Madrid 1991.
- ²⁶ ASIMOV, Isaac (ed.), *Los mejores cuentos de ciencia ficción*, Ultramar, Madrid 1976, p. 18. En el original, en inglés, se hace un juego de palabras con las siglas AM y (I) am, "yo soy".
- ²⁷ *Éxodo* 3: 14.

- ²⁸ Del relato "Liar!" (1941). Aunque no se ha podido demostrar, circula el rumor de que fue John W. Campbell, director de la revista *Astounding Stories* quien le ayudó a redactarlas.
- ²⁹ BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*, Sequitur, Madrid 1997. Bauman (1925), sociólogo de origen polaco, explica detalladamente cuál fue el relativo triunfo de la *Endlösung*: la adaptación de las técnicas propias del trabajo en cadena al exterminio de los judíos.
- ³⁰ Reproduzco el siguiente texto procedente del relato de Isaac Asimov "El hombre bicentenario" en *Los mejores relatos de ciencia ficción*, Martínez Roca, Madrid, 1984, p. 252: "Están fabricando computadoras centrales, ... que se comunican por microondas con los robots. Pueden establecer desde una docena hasta un millar de comunicaciones. Los robots propiamente dichos están totalmente desprovistos de cerebro. Son las extremidades de un cerebro gigantesco, y uno y otras están separados físicamente".
- ³¹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, capítulo 3 "Salvajes, bárbaros, civilizados" en *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, Valencia 1977.
- ³² Mito moderno sobre el registro en soporte audiovisual de torturas, violaciones y muerte. Véanse los films *Hardcore* (Paul Schrader, 1979), *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) o *Asesinato en 8 mm* (Joel Schumacher, 1999).
- ³³ S.R.L. (*Survival Research Laboratories*) compuesto por Matt Heckertt, Eric Werner y Mark Pauline. Desde 1979 se dedican a la representación de luchas entre robots contruidos con material de desecho y reciclaje, como la *Máquina de andar y picotear* de Matt Heckertt, con los cuartos traseros de un animal como integrantes del aparato. Estas acciones son simulacros de combate, luchas en las que se celebra tanto la destrucción y el caos como la posibilidad de tomar parte en una batalla mediante control remoto, con armas ficticias pero eficientes, en palabras de Mark Dery, "un teatro de la crueldad heavy-metal". DERY, M., "La guerra de los hojalateros: espectáculo mecánico" en *Velocidad de escape*. Siruela, Madrid 1999, pp. 115-154.
- ³⁴ LA METTRIE: "Pero, puesto que todas las facultades del alma dependen de la adecuada organización del cerebro y del cuerpo en general... ¿sería menos, por eso, una máquina?, *op. cit.*, pp. 76-77.
- ³⁵ De un modo tangencial se plantea el origen de la distinción entre la creación y la producción artísticas, entre el arte y la artesanía: ¿el arte proviene de un aumento en la complejidad tecnológica de la artesanía?
- ³⁶ *Mancipium*, -ii, 'esclavo'. El *nexum* antes citado (vid. nota 20) valdría también para el uso que hace la compañía North Am Robotics (US Robots en el relato de Asimov) que es la dueña en última instancia del cuerpo del robot, no así de su cerebro positrónico, intersticio legal que aprovecha Andrew Martin para acometer las "mejoras" en su cuerpo.
- ³⁷ Carlo COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, 1883. Publicado originalmente en el *Giornale di ragazzi*.
- ³⁸ *America* (1793).
- ³⁹ El reverendo Louis Farrakhan, líder espiritual de la Nación del Islam, convocó en 1995 a un millón de hombres negros de todo el país para marchar hacia Washington.
- ⁴⁰ No puedo evitar referirme en este punto al componente femenino y materno de la inteligencia artificial de *The Matrix*, ya que ¿no es este conjunto -humanos y máquinas- una verdadera matriz, donde los humanos se gestan en la superficie estéril de la tierra? ¿No se produce una filiación vitalicia con la máquina mediante los flujos de energía? En este sentido, la máquina es diosa-madre y los programas-agente Smith se configuran como las emanaciones de la IA.
- ⁴¹ Es difícil pensar una sociedad cuyo -valga la redundancia- cuerpo social sea seriado y repetitivo y, simultáneamente, esté identificado por todos sus individuos. Probablemente habría castas con diferencias insalvables entre una y otra. Jordi Serra i Fabra dibuja un (candoroso) retrato de este tipo de sociedad robótica en la novela *En un lugar llamado Tierra...*, SM, Madrid 1985.

La reinención del arte (Grandezas y miserias del siglo XX)

Juan Antonio Ramírez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

Al hacer una especie de balance general del arte del siglo XX constatamos unas transformaciones tan grandes que se puede hablar de una verdadera "reinención" del término. Aquí se intenta evaluar el alcance de esas transformaciones analizando unos pocos ejemplos relativos a cinco ámbitos: la naturaleza, el objeto, el cuerpo, el artista y el espectador. Se examinan también al final otras cinco "promesas incumplidas": la igualdad, el amor, la liberación personal, la democratización del arte y el desastre ecológico.

ABSTRACT

In making a general balance of 20th century art, we perceive such big transformations that it is possible to say that the art term has been "reinvented". In this article we intend to make a balance of these changes, by analysing a few examples relative to five areas: nature, object, body, artist and spectator. In the final part another five non-fulfilled promises are examined: equality, love, personal liberation, democratisation of art and ecological disaster.

Es apasionante para mí encontrarme en un foro interdisciplinar como éste, dedicado a debatir la herencia del siglo XX¹. Uno toma conciencia de que todas los campos del saber y de la experiencia han sufrido transformaciones muy radicales en los últimos cien años, y adquiere la vaga impresión global de que se confirma la concepción ilustrada del progreso. Pero el arte ocupa un papel extraño entre todos los dominios de la experiencia: ha sufrido transformaciones radicales, cierto, pero no podemos decir que puedan detectarse "avances" comparables a los de las ciencias puras o a los de la técnica, pues los cambios de que ha sido objeto han obedecido con mucha frecuencia a premisas muy diferentes entre sí. El arte del pasado siglo no siguió unos desarrollos regulares a partir de pautas estables, como había venido sucediendo desde el renaci-

miento italiano hasta la aparición de las primeras vanguardias. Las reglas del juego artístico han cambiado tanto que parecen haberse estado reinventando constantemente. Y una cosa está clara: lo que se ha producido en este dominio en el último siglo es tan variado y tan diferente respecto a todo lo anterior, que exige un esfuerzo de comprensión y un tiempo que no están al alcance del ciudadano ordinario. Desde este punto de vista podemos decir que algunos aspectos del arte del siglo XX se acercan a la ciencia, un dominio altamente especializado que no se dirige al público en general sino a una minoría selecta de personas con la preparación necesaria para asimilar los asuntos tratados.

No puedo pretender, en fin, ofrecer en una charla la historia resumida de todo el arte contemporáneo, pero sí

me gustaría transmitir la convicción de que el siglo pasado ha enriquecido de un modo inusitado la misma noción de arte, la ha hecho tan rica y compleja, que quizá podríamos hablar de una refundación del término. No se trataría ya de volver a presentar la vieja idea de un arte “en ruptura” con todo lo anterior, sino de hablar de un ámbito de la experiencia humana que ha crecido tanto, y lo ha hecho de un modo tan imprevisto, que hace irreconocibles los cimientos culturales en los que un día se sustentó. Como no me siento capaz de discurrir sobre todo esto en términos generales, he preferido hacerlo ante obras artísticas concretas, imponiéndome una pauta regular y limitada, para no hacer el discurso interminable. Hablaré, pues, de cinco “reinventaciones” y de algunas “promesas incumplidas”, ocupándome en cada ocasión de otras cinco obras o artistas que ejemplifican la problemática correspondiente. Dicho de otra manera: comentaré solamente unos pocos ejemplos esenciales para justificar esta “refundación del arte” y para discurrir sobre los asuntos pendientes, limitándome en total al examen de treinta casos paradigmáticos.

REINVENCIÓN DE LA NATURALEZA

Observemos la imagen del *Bonheur de vivre* (1905-6) de Henri Matisse. Este gran lienzo, pintado poco después de su no menos famoso *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904-5), desagradó mucho a Signac y a los seguidores del neoimpresionismo en general, pues vieron aquí un abandono de las premisas técnicas e ideológicas que habían venido sustentando la pintura desde los años setenta del siglo XIX. El lienzo no era ya una superficie vibrante de puntos de color sino un campo, un plano físico, donde se extendían masas cromáticas relativamente uniformes. No se apelaba con esta práctica a la desmaterialización de la luz y a su eventual reconstrucción en la retina del espectador sino al efecto que podía tener la armonización de unas zonas y otras dentro de la misma pintura. El cuadro aparecía como un microcosmos, una entidad autónoma y autorreferencial, lo cual venía reforzado por su temática arcádica, porque ¿acaso era posible contemplar en ningún lugar de Europa, hace un siglo, ninfas abrazadas, pastores desnudos o a esos confiados danzantes en el centro del cuadro? Y tampoco existían masas boscosas y prados cuyas disposiciones tonales, aparentemente arbitrarias, guardaran una relación armónica tan intensa con las figuras humanas, o con los animales, como las que vemos en este óleo. Yo no calificaría de panteísta a esta naturaleza de Matisse (no es un Dios benevolente el que esparce su influjo positivo sobre todo lo existente) sino de pancromática. Es el color el que lo unifica todo con un prodigioso efecto lenitivo, y el que nos hace pensar en una réplica mejorada de la naturaleza. No nos hallamos ante la trans-

posición de algo supuestamente existente, sino ante una invención radical, una creación autónoma. El universo de *Bonheur de vivre* es una utopía que vive en el cuadro y sólo puede resucitar en la conciencia del espectador.

Poco tiene esto que ver con los “paisajes” de la pintura occidental: ni con los recompuestos de la tradición clasicista (idealizados trasuntos de cosas entrevistas y recordadas) ni con los naturalistas de corte decimonónico, tan próximos a la fotografía. Pero menos relación aún con todo ello tienen otros trabajos del arte contemporáneo. Una especie de paisaje es, desde luego, lo que vemos en *Emergencia* (1998), del chileno Alfredo Jaar (Fig. 1). Se trata de un estanque artificial de grandes dimensiones en cuyas aguas grisáceas, tenuemente iluminadas, emerge y se hunde periódicamente un mapa en relieve del continente africano. Jaar lo concibió en estrecha relación con las fotografías, ocultas en cajas, de su Proyecto *Ruanda*, y es un ácido comentario acerca del abandono, la pobreza y la desesperación de África. Cuando contemplamos esta obra al nivel del suelo no se percibe inmediatamente que los relieves coloreados, emergiendo del agua, son los fragmentos de un mapa más amplio. Así es como el paisaje inicial se va transformando poco a poco en diorama didáctico, y viceversa, cuando el continente empieza a hundirse hasta desaparecer por completo, formando diminutos remolinos, en la oscuridad de las aguas de esa piscina metálica. Jaar juega mucho con lo invisible, invitándonos a imaginar lo existente pero irrepresentable: esa naturaleza extremada de selvas y desiertos descomunales, y muy en especial, las injusticias humanas, las hambrunas y las matanzas. Se diría que esta representación “geográfica” en relieve es un paisaje moralizado cuyas intenciones críticas se alejan mucho de esa promesa escapista de felicidad que hemos visto en la obra de Matisse.

Otro modo de jugar artísticamente con la naturaleza es el que pusieron en práctica los cultivadores del *land art*, con ejemplos memorables a partir de los años sesenta. Los artistas salieron entonces a los grandes espacios abiertos e intervinieron directamente en el paisaje haciendo cosas cuya materialidad y escala gigantesca las convertía en inapropiables por los museos o por los coleccionistas particulares. El *Campo de relámpagos* (1977) de Walter de Maria está entre las más emocionantes (Fig. 2): en un paraje remoto del desierto de Nuevo México colocó una retícula de 400 postes de acero inoxidable separados 220 pies entre sí y formando una especie de plataforma horizontal de una milla por un kilómetro de extensión. El escultor pretendía atraer los rayos y relámpagos, un fenómeno meteorológico que se da allí con especial intensidad entre los meses de mayo y octubre. No se puede ocultar la filiación romántica de la idea: el cielo se une con la tierra mediante grandes descargas eléctricas suscitando en los espectadores el recuerdo de las versiones cinematográficas de Frankenstein, y todos los mitos ancestrales sobre

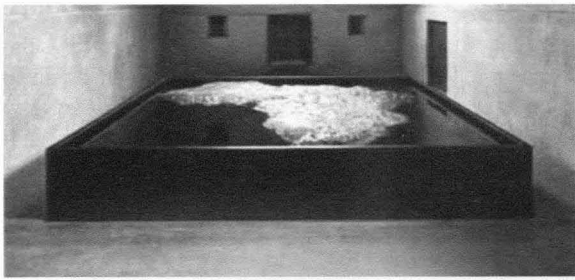


Fig. 1. Alfredo Jaar, "Emergencia" (1998).



Fig. 3. Aganetha Dyck, "The Extended Wedding Party" (1995).

los rayos jupiterinos y el prometeico rapto del fuego. Walter de María no pensaba crear una obra inerte, acabada de una vez y para siempre, sino que apelaba a las grandes fuerzas naturales para que éstas participasen en su propuesta, como si el comportamiento eléctrico de los cielos fuera un instrumento que el creador puede controlar. Sus métodos y aspiraciones sobrepasan la escala humana y, en esta ocasión, dan un sentido inesperado a la tradición romántica de lo sublime.



Fig. 2. Walter de María, "Lightning Field" (1977).

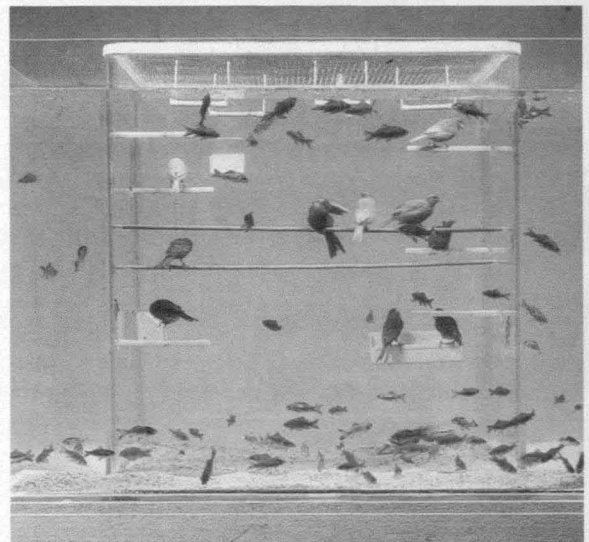


Fig. 4. Robert Gligorov, "H2O" (2000).

La naturaleza, para muchos artistas del siglo XX, ya lo estamos viendo, no es un espectáculo que se pueda copiar o "imitar", según la vieja poética de la mimesis, sino algo muy distinto: una realidad viva con la que se puede colaborar para ejecutar una obra conjunta, por decirlo de alguna manera. Un caso muy interesante es el de la artista canadiense Aganetha Dyck, que ha trabajado introduciendo en colmenas objetos varios, y hasta textos poéticos escritos en Braille. Las abejas rellenan con sus panales de cera algunas partes de estos elementos y el resultado es una escultura donde el viejo azar de los dadaístas y surrealistas ha sido sustituido por la conciencia artística animal. ¿Reconocen estos animales sociales la intención humana? *The Extended Wedding Party* (1995) (Fig. 3) es

una obra maestra que nos hace dudar respecto a esa cuestión: Aganetha Dyck colocó en una colmena diseñada a propósito una estructura cristalina con el armazón de lo que habría de ser el vestido de la novia, pero el trabajo de los insectos melíferos convirtió a la obra final en una prodigiosa escultura en la que esa materia inerte que es el vidrio convivía con las celdillas de cera y miel. Lo duro y mineral frente a lo blando y lo orgánico. Había ahí una referencia latente a la novia cristalina del Gran vidrio de Marcel Duchamp, pero la dulzura de la miel que contienen los panales hacen de este trabajo algo virtualmente “comestible”, como si los procesos naturales (la esencia misma de la vida) hubieran de continuarse en el cuerpo físico real del hipotético espectador. El trabajo de Aganetha Dyck es, por lo tanto, más físico y concreto, más “naturalista”, menos cerebral y diagramático que el de Duchamp.

Pero eso que llamamos la naturaleza tiene sus leyes inexorables, barreras que no se pueden traspasar. ¿O tal vez sí? La ciencia ficción ha venido jugando con esta idea, no tan fantástica ya, en un momento en el que se habla seriamente de fabricar seres vivos “de diseño”. ¿Se encomendará esta tarea a los sociólogos, a los políticos, o a los moralistas? ¿O quizá sea cosa de los artistas futuros la creación de ente-lequias vivientes cuya existencia parece por ahora imposible? La tentación de sobrepasar los límites de “lo natural” está presente, desde luego, en algunos trabajos del artista macedonio (afincado en Italia) Robert Gligorov, y muy en especial en *H2O* (Fig. 4). En el interior de una pecera-jaula de metacrilato transparente nadan los peces y vuelan los pájaros. Se tata, en realidad, de dos ámbitos espaciales separados, ocupados por el agua y el aire, respectivamente, pero que conviven en el mismo espacio de visión que controla el espectador humano. La obra es una especie de panóptico, con tres ámbitos concéntricos de hipotética contemplación recíproca: el central, dedicado a los pájaros, el intermedio con el agua y los peces, y el exterior donde deambulan los que miran esa escultura-instalación. Es también, como en los ejemplos anteriores, otro trabajo “de colaboración” con la naturaleza real, como si ya no fuese posible regresar a la actitud pasiva, básicamente receptora, de los antiguos autores de paisajes o de “naturalezas muertas”.

REINVENCIÓN DEL OBJETO

¿Qué es un cuadro, una escultura o una “obra de arte”? ¿Cuál es la naturaleza del objeto artístico? Esta pregunta habría sido irrelevante, seguramente, hasta los primeros años del siglo XX, cuando la imprevista aparición de algunas novedades creativas hizo que se tambalearan muchas certidumbres tradicionales. Fue en 1912

cuando Picasso pintó *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (Fig. 5), una obra que anuncia las conquistas más llamativas del cubismo sintético. El formato ovalado lo había empleado ya en otros cuadros de aquellos años, y tampoco constituían una novedad los ingredientes iconográficos de un bodegón tan típicamente cubista como éste: periódico, taza, vaso para el aperitivo con raja de limón, etc. La gran diferencia está en que Picasso no pintó la rejilla de la silla sino que se limitó a pegar sobre el lienzo un trozo de hule donde estaba representado este elemento de modo realista. También colocó alrededor del óvalo, a modo de marco, una tosca soga de cáñamo. Así que aquello ya no era una “pintura” sino un híbrido, una especie de construcción o ensamblaje de elementos heterogéneos que convivían con una práctica tan ancestral como la del pintor, omnipresente todavía en las dos terceras partes de la obra. El cuadro (el óvalo en este caso) empezaba a ser un objeto, en sentido literal. Caía el estatuto mítico del arte tradicional, ligado a habilidades artesanales muy precisas, y se sentaban las bases para una nueva manera de entender la naturaleza misma de la creación en tanto que cosa entre las otras cosas de las que se sirve la humanidad.

El paso más radical, en este sentido, lo dio Marcel Duchamp, inventor de los *ready-mades*, a partir de 1913. Se trataba de objetos manufacturados que eran recuperados, descontextualizándolos, con leves manipulaciones en algunas ocasiones, para insertarlos en el ámbito del arte. El más famoso de todos es la *Fuente*, presentada inopinadamente al Salón de los Independientes de Nueva York en 1917 (Fig. 6). Aquel urinario masculino, firmado con el seudónimo de R. Mutt, provocó el rechazo del comité organizador, lo cual sirvió a Duchamp y a sus amigos para denunciar el falso progresismo de aquella institución y para reivindicar la belleza del objeto industrial: con independencia del uso previsto por sus fabricantes, el artista describió al urinario, en un artículo coetáneo, como un objeto hermosísimo no exento de evocadoras referencias figurativas (parecido a una Madonna o a un Buda, dijo), e hizo que lo fotografiara el gran Alfred Stieglitz sobre una peana como si se tratase de una pieza escultórica venerable. Interesa destacar el hecho de que aquel *ready-made* no había sufrido ninguna manipulación física, limitándose el artista a un trabajo de apropiación conceptual. A partir de entonces quedaba claro ya que el objeto artístico no era necesariamente la consecuencia de un trabajo pautado destinado a modificar la apariencia de la materia inerte, sino el producto de una elección, el resultado, a la postre, de una redefinición de las cosas.

Una consecuencia lógica es la que extrajo Andy Warhol cuando decidió que la obra de arte podía ser la reproducción literal del referente: una copia a escala natural de las cajas de detergente (Fig. 7), por ejemplo, a modo de desarrollo de sus procedimientos con las serigrafías de

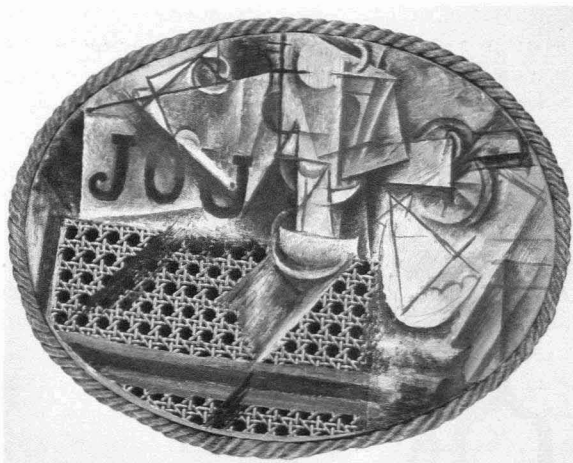


Fig. 5. Pablo Picasso, "Naturaleza muerta con silla de rejilla" (1912).



Fig. 7. Andy Warhol, "Cajas de Brillo" (1964).

botellas de Coca Cola, latas de sopa Campbell, o actores de cine famosos. Pero ¿no son acaso estas *Brillo Boxes* simples esculturas realistas? ¿En qué se diferencian de los muchos moldes tridimensionales de seres existentes obtenidos en el siglo XIX? Creo que el tema tiene su importancia, pues Andy Warhol reproducía un objeto banal hecho en serie, de modo que al aplicar sobre él sus procedimientos semiartesanales de fabricación multiplicada, rebajaba el potencial industrial del modelo y lo reintegra-



Fig. 6. Marcel Duchamp "Fountain" (1917).



Fig. 8. Calder, entre su fuente "Almadén y Guernica" (París, 1937).

ba en la esfera reducida y aurática del arte. Se trata de una especie de método homeopático que consiste en curar la enfermedad de la banalidad industrializada replicando la apariencia externa de sus productos mediante una serialización controlada. El artista no sólo mimetiza el aspecto de las cosas sino que adopta los mismos procedimientos

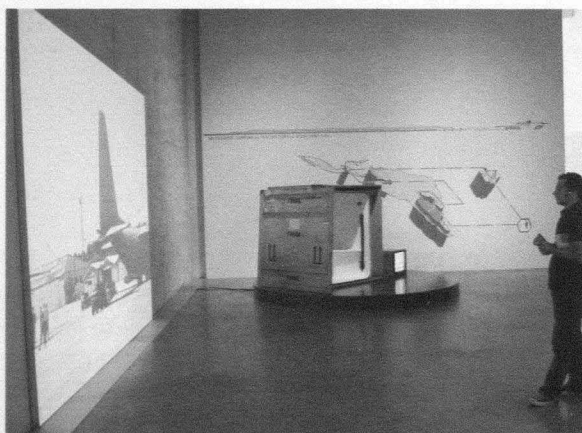


Fig. 9. El Perro, "Wayaway" (2000).

que se han seguido para elaborarlas. Una novedad importante estriba en que no hay nunca un "original": ni en el modelo ni en su reproducción. Todos los ejemplos y todos los ejemplares son múltiples. Pero las *Brillo Boxes* son también las réplicas escultóricas de un producto industrial previamente reconocido como "artistificable" por parte de Warhol, y es esto lo que nos permite encontrar un nuevo sentido a las ediciones de sus *ready-mades* autorizadas por Duchamp en los años sesenta, que son, creemos ahora, verdaderas creaciones del *pop art*, estrechamente emparentadas con las series escultóricas de Warhol.

¿Y qué ha hecho el siglo XX con el monumento conmemorativo? ¿Cómo se ha llegado a concebir el objeto prototípico de la escultura decimonónica? No se ha renunciado a su carácter moralizante, demostrándose en algunos casos que ha habido un notable enriquecimiento de la naturaleza alegórica de la "representación". La *Fuente de mercurio*, de Alexander Calder, puede ser un buen ejemplo (Fig. 8). Fue concebida para el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937, como un homenaje al producto estelar de la minería española, y como un cántico al coraje de los mineros de Almadén, que defendieron valientemente aquella localidad frente a las tropas fascistas del general Franco. Por eso aquella fuente se colocó en París frente al *Guernica* de Picasso, cerca de la entrada. Exhibía, como una bandera, la palabra Almadén, agitando en el extremo de una varilla metálica, movida por el fluir incesante del mercurio que acababa cayendo, tras pasar por varias cazoletas, sobre una especie de diana, en la parte inferior. Este es un monumento a la resistencia antifascista y al heroísmo ancestral del pueblo, y no es difícil buscar las claves de su mensaje en las piezas principales del mecanismo. Pero Calder no hizo "arte político" con la vieja retórica de los obreros musculosos y de sus mujeres abne-

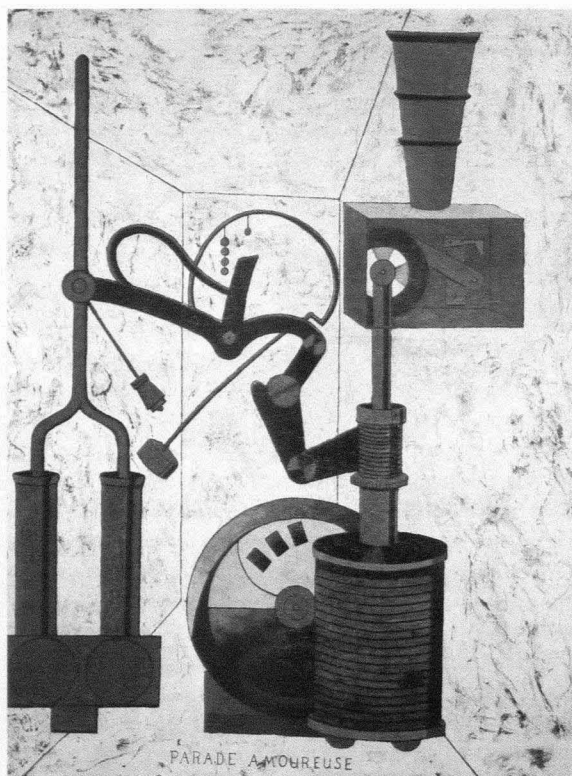


Fig. 10. Francis Picabia, "Parade amoureuse" (1917).

gadas sino utilizando un lenguaje nuevo, mucho más sutil. Un ejemplo: al otro extremo del rótulo-título de la obra hay un disco rojo, una alusión al cinabrio del se extrae el mercurio, a la sangre incesante de la entraña telúrica española y al color de la bandera de la clase obrera. Picasso comprendió muy bien estos valores cuando otorgó lágrimas espesas, como de mercurio, a algunas mujeres llorando, (en la estela de *Guernica*) que dibujó poco después.

Ya vemos que la materialidad del objeto artístico ha podido cambiar mucho para incorporar fluidos, energía, cosas variadas. El colectivo artístico madrileño El Perro ofrece otro ejemplo de esa heterogeneidad de ingredientes y procedimientos a la hora de ejecutar una obra política, también, aunque concebida en un contexto muy distinto a la de Calder. *Wayaway* (2000) (Fig. 9) consta de una estructura cúbica de madera, un panel publicitario y un video: se trata de presentar un cajón rehabilitado en su interior para transportar clandestinamente a una persona, como si ésta fuese una mercancía (contiene un asiento-retrete, una mesita, revistero, etc.). Todo esto es exhibido imitando las estrategias publicitarias de muchos productos comerciales. Así es como El Perro parodia la exaltación de la mercancía y el olvido de los seres humanos

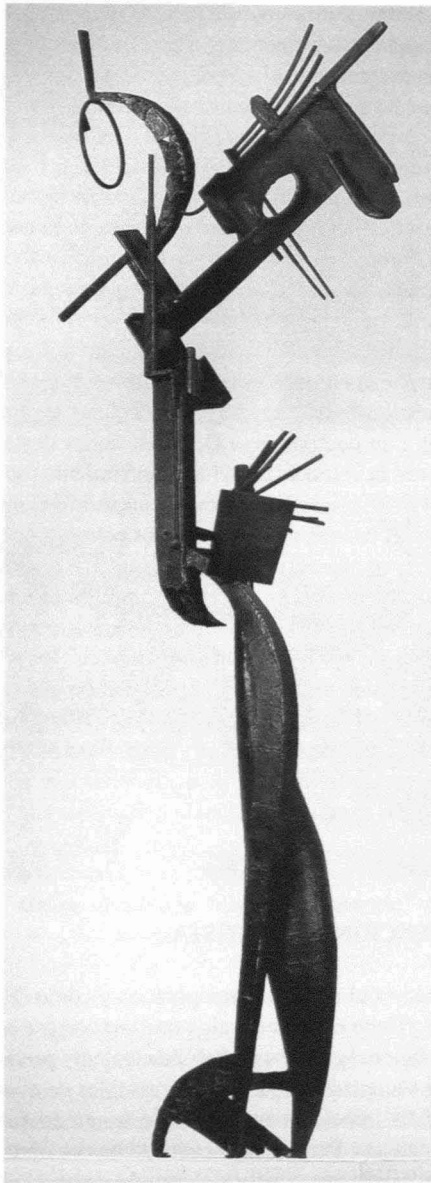


Fig. 11. Julio González, "Mujer ante el espejo" (1936-37).

propio de nuestras sociedades contemporáneas, pero sus críticas no se dirigen tanto a las realidades socioeconómicas como a los lenguajes que las perpetúan y las hacen persuasivas. Son, de alguna manera, artistas apropiacionistas, que reutilizan, dándoles la vuelta, cosas ya existentes: tanto el contenedor como el video promocional de esta obra han sido encontrados y re-adaptados para la ocasión, como si nos halláramos ante otra modalidad distendida del collage inventado por Picasso y del descubrimiento duchampiano del *ready-made*.



Fig. 12. Ana Mendieta, "Silueta en la playa" (1976).

REINVENCIÓN DEL CUERPO

El artista tradicional sabía muy bien cómo debía representar al cuerpo humano, desnudo o vestido, estático o en movimiento, con una u otra expresión: el trabajo del natural y luego la fotografía le servían de guía. Pero ninguna de aquellas prácticas se hace patente en las pinturas mecanicoformes de Picabia, como *Voilà la fille née sans mère* (1916-17) o *Parade amoureuse* (1917) (Fig. 10). El cuerpo humano no aparece, en pureza, representado en estas obras, sino sólo evocado de un modo metafórico mediante bielas, cilindros, bobinas, o correas de transmisión. Se diría que estos cuerpos son las metonimias visuales inevitables de un mundo mecanizado en el que han desaparecido los valores y las referencias figurativas del viejo humanismo: el cuerpo es entonces un subproducto de la máquina, y no al revés. Los sentimientos han desaparecido con la carne y con los huesos, y la actividad erótica es presentada como un mecanismo de precisión. Ya sé que los cuerpos-máquinas de los dadaístas y futuristas de los años diez tienen muchas más implicaciones, pero es constante en ellos la crítica del sentimentalismo simbolista. Parecía estar implícita en aquellos años la creencia en que podría llegar a superarse a aquel viejo ser humano, aferrado a la nostalgia de un pasado lleno de sombras, para suplantarlo por un ente mecanizado en un porvenir luminoso y feliz.

El menosprecio a cierta tradición "romántica" fue heredado por los surrealistas, que enfatizaron, sin embargo, una concepción más abismal de la corporalidad y de los procesos amorosos. Del cuerpo-máquina de los dadaístas puede pasarse al cuerpo-insecto. ¿No fueron acaso estos animales imaginados como una especie de máquinas del mundo natural? Esto es palpable en *Mujer ante el espejo* (1937) (Fig. 11), una sorprendente mujer-mantis, con piezas de acero soldado, que Julio González estuvo a punto de colocar en el mismo pabellón de la República Española

la donde hemos visto la fuente Almadén de Calder. La mantis religiosa devora al macho mientras copula con él, un comportamiento que fascinó a los surrealistas, que vieron ahí una representación extremada de la pasión amorosa y de su ambivalente naturaleza vivificadora y asesina. Pero esta mujer férrea de González se mira en un espejo agarrándolo por una mano hecha con una hoz. No parece difícil ver en la parte superior el emblema semioculto del comunismo (la hoz y el martillo); si esto fuera así tampoco resultaría imposible hacer una lectura política de este cuerpo, como ya hemos hecho con otras obras del mismo Pabellón de la República: la mujer-mantis de España sería una vengadora temible para el enemigo fascista, una amante extremada y una máquina implacable de matar. El cuerpo transmutado, el cuerpo doble concebido por los artistas de vanguardia, puede ser también, como estamos viendo, intensamente alegórico.

Desde los años sesenta del siglo XX el cuerpo del artista asume el protagonismo como territorio privilegiado de la creación. Es significativo que ese nuevo arte orgánico esté muy condicionado por la presencia mayoritaria de las mujeres, cuyos cuerpos reales imponen, por primera vez en la historia, su presencia predominante en los escenarios creativos. La cubana Ana Mendieta es un ejemplo de cómo se puede hacer “arte de género” trascendiendo la anécdota personal para elaborar obras de valor universal (Fig. 12). Trabajó mucho con la huella o el hueco de su cuerpo, evocando así de un modo ambivalente su presencia física y su ausencia. Su actividad (como la de muchos otros performers) tiene una doble dimensión: ha existido como acción en algún lugar del espacio y del tiempo, pero permanece como obra-documento en las fotografías realizadas durante aquellas intervenciones. El trabajo de Mendieta se realizó casi siempre en el espacio natural, abierto, y tendía a fusionar la dimensión corporal con las preocupaciones típicas del *land art*.

No es éste el caso del artista australiano Stelarc ni el de la francesa Orlan, que han jugado claramente con la idea de la superación de nuestro limitado cuerpo mortal. No aspiran a reintegrarlo en los procesos naturales ancestrales sino a subvertirlo, como si se tomaran en serio la fantasía pseudocientífica de la posthumanidad. Stelarc (Fig. 13) empezó sometándose a pruebas espeluznantes de suspensión, elevando su cuerpo en el aire, sostenido solamente por ganchos de acero atravesando su piel. El dolor debía acentuar la sensación de ingravidez. Las fotografías de tales acciones sugieren, en ocasiones, un carácter casi iniciático, como sucede con *Event for Rock Suspensión* (1980): el artista, sentado en el aire en la postura del padmasana, típica de la meditación yogui, se halla en el centro de un círculo de rocas suspendidas a su misma altura. La idea de superar los límites físicos del cuerpo está expresada con mayor claridad en *La tercera mano* (1976-80), un complejo artilugio tecnológico, adherido a su an-

tebrazo, cuyo destino teórico sería el de incrementar las capacidades de su poseedor.

No es exactamente el maridaje entre cuerpo y tecnología lo que ha buscado Orlan con sus intervenciones quirúrgicas de carácter artístico (Fig. 14). La ausencia de implantes informáticos nos impide considerarla como un cyborg, pero ella nunca ha negado que algunas de sus operaciones tuvieran como finalidad la mejora de su condición humana. Parece que se refiere a la dimensión estética, a la modificación que el cirujano plástico impondría en su apariencia. La artista, entonces, podría ser vista como una escultora que no elabora con barro o piedra imágenes permanentes de la corporalidad humana sino que se sirve de ayudantes (los médicos especialistas) para dar forma permanente a su cuerpo vivo. Dos obsesiones destacan en estas obras: la voluntad de evitar el sufrimiento (no hay en Orlan el más leve asomo de masoquismo), y el deseo de denunciar el convencionalismo de los patrones de belleza imperantes en nuestra civilización. Es evidente que semejante trabajo corporal no es “eterno” pues está sometido a las contingencias de la evolución biológica, y muy especialmente a las modificaciones que implican los procesos de envejecimiento. De ahí la posibilidad de que consideremos estas obras como una tentativa de colaboración entre la voluntad de la creadora y los imperativos biológicos, como si estuvieran en la misma onda que las de los otros artistas examinados cuando hablábamos de la naturaleza.

REINVENCION DEL ARTISTA

¿Quién es el artista contemporáneo y cómo se ve a sí mismo? ¿Tiene en realidad algo que ver con ese especialista tradicional que poseía habilidades muy precisas y a quien la sociedad otorgaba pautas estables de comportamiento? Es imposible responder de un modo somero a estas preguntas. Pero aunque cada artista concreto parece haber redefinido su papel en el mundo de un modo diferente, unos pocos casos paradigmáticos pueden ayudarnos a entender la riqueza del asunto. Picasso se representó a sí mismo, escondido o camuflado, entre una maraña de líneas y de masas cromáticas de tonalidades apagadas, en esta versión de *El pintor y la modelo* (1926) (Fig. 15). Encontramos ahí al artista haciendo el amor con el asunto de su pintura, una representación alegórica de su compromiso intenso con la creación. Pintar y amar son la misma cosa, viene a decirnos Picasso. Se corresponde esto con la naturaleza intensamente física de su arte y con la imagen vitalista que quiso transmitir de sí mismo.

Quizá por eso encontramos la imagen contrapuesta de Duchamp intentando llamar la atención sobre la dimensión intelectual del artista mediante este curioso autorretrato. *Tonsura* (1919) (Fig. 16) es a primera vista una pa-

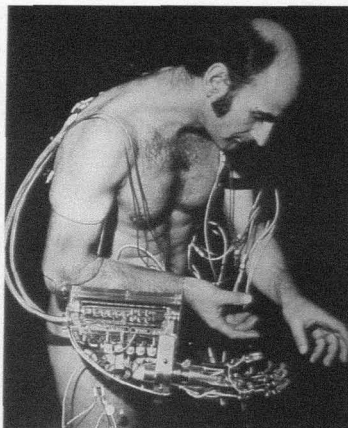
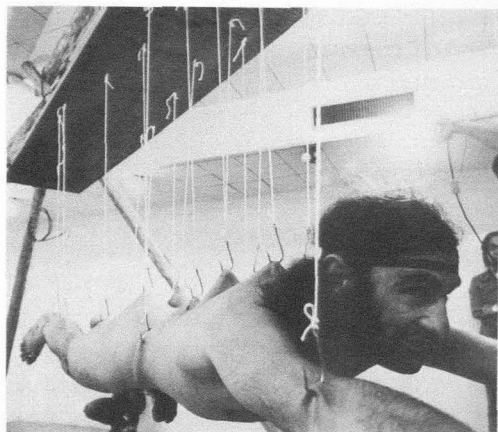


Fig. 13. Stelarc,
"Event for Stretched Skin"
(1976)
y "The Third Hand"
(1976-80).



Fig. 14. Orlan, durante la "Cuarta Operación" (París 1990).



Fig. 15. Pablo Picasso, "El pintor y la modelo" (1926).

rodia del corte de pelo peculiar de los antiguos sacerdotes católicos, pero también puede entenderse como un signo que sugiere el compromiso casi religioso del creador con su arte. Pero en vez del tradicional círculo rasurado Duchamp se hizo recortar una estrella, "a toile", una tela, en "franglés" (la lengua preferida de Duchamp), es decir, un lienzo. El astro capilar marcaría el punto de llegada (como la estrella que anuncia a los Reyes Magos el sitio donde ha nacido el Salvador) e indicaría que el verdadero lugar del arte no está más que en el cerebro del creador, única superficie o territorio relevante en el arte de la vanguardia. El artista de esta fotografía no es el irreflexivo artesano, de grandes habilidades manuales e intensos poderes físicos, sino un intelectual que piensa y razona. Un verdadero creador conceptual.

Otro prototipo es el "artista de acción". Kazuo Shiraga, uno de los más conocidos del grupo japonés GUTAI, realizó esta obra, de barro y con el barro, como una demostración de su extrema implicación física con la creación (Fig. 17). No se trata de hacer el amor con el objeto

de la pintura (como hemos visto en el cuadro de Picasso), sino de fundirse físicamente con la materia misma de la obra. Es un abrazo y una lucha agresiva. El barro es una sustancia blanda, moldeable, adaptable al cuerpo, una especie de materia intermedia entre la fluidez máxima de la pintura y la rigidez de la arcilla endurecida o de la piedra. Shiraga adoptó esta sustancia para proyectar sobre ella todos sus movimientos corporales, y no sólo los de la mano, que ha sido la tradicional ejecutora de las órdenes del creador. El tipo de artista que emerge de esta clase de acciones no es exactamente un ente racional sino un ser involucrado integralmente en el proceso creativo, inseparable, en realidad, de la obra que ejecuta.

Algo similar sucede con Carolee Schneeman, cuya implicación física con su propia obra ha tenido, sin embargo, una connotación explícitamente "genital" que no encontramos en el artista japonés. Schneeman no actuaba como ser humano en abstracto sino como una mujer concreta, cuando concibió *Interior Scroll* (1975) (Fig. 18), una performance que conocemos bien gracias a las des-

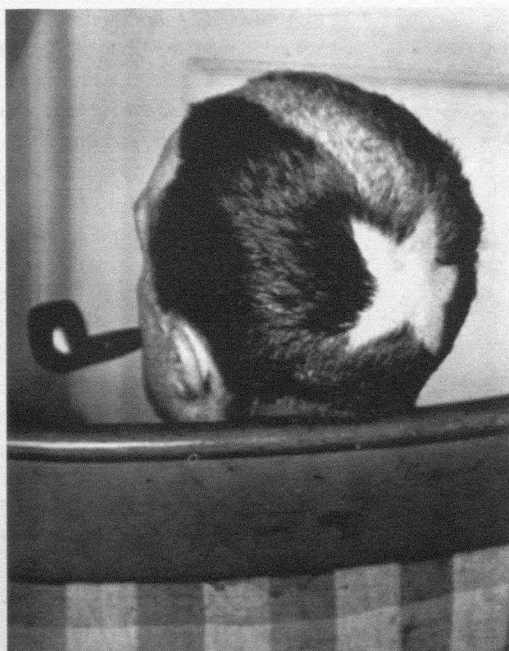


Fig. 16. Marcel Duchamp, "Tonsure" (1919).

cripciones y a las fotografías del acontecimiento. La artista compareció desnuda ante el público, embadurnada con una sustancia aceitosa que daba a su cuerpo una apariencia brillante, vagamente metálica. En un momento dado extraía de su vagina un rollo de papel y empezaba a leer un texto escrito en él. Se trataba de su contestación a la crítica de arte Annette Michelson, con uno de cuyos escritos disentía Carolee Schneeman. Una respuesta semejante, tal "genital", revela la aparición de un nuevo tipo de artista femenina, intensamente comprometida con las realidades biológicas y con los condicionamientos sociales de la mujer. Todo ello era una novedad histórica en los años setenta del siglo pasado, sin precedentes significativos, a pesar del estimable número de artistas mujeres detectable a lo largo de los siglos. Con estas creadoras se hacía muy presente la premisa feminista de que "lo personal es político" (y viceversa).

Por eso debemos hablar algo del artista político inequívoco, y lo vamos a hacer ante una imagen de Joseph Beuys, avanzando hacia el espectador, en la famosa fotografía de la acción conocida como *La rivoluzione siamo noi* (1972) (Fig. 19). Este artista alemán heredó algunas cosas de Duchamp, pero no quiso imitar su frialdad conceptual, y propugnó el compromiso intenso del creador con el mundo, incluyendo la problemática ecológica, como veremos más adelante. Beuys fue mucho más que el profesor de escultura monumental de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf: fundador de organizaciones po-



Fig. 17. Kazuo Shiraga, "Challenging Mud" (1955).

líticas radicales, propugnó la democracia directa y creyó seriamente que el arte podía cambiar la vida de la gente. Y así está en esta foto, como profeta y activista. La imagen rememora a los obreros que aparecen en la célebre pintura de Giuseppe Pellizza da Volpedo *El cuarto estado* (1901), caminando decididos hacia nosotros, como para convencernos del avance inexorable del proletariado. Pero Beuys hace sólo una evocación de esta pintura, no una copia: al decirnos que la revolución somos "nosotros" pretende superar el carácter "clasista" del cuadro original implicándonos a todos, sin distinciones sociales, en esa necesaria transformación del mundo. Nada se hará, viene a decir Beuys, sin una toma de conciencia individual. El artista es un trabajador de las conciencias, y sólo a través de esa actividad pedagógica y moral puede aspirar a cambiar la sociedad. En eso consistía, básicamente, lo que él llamó la escultura social.

REINVENCIÓN DEL ESPECTADOR

Todo lo que hemos venido considerando hasta ahora no habría sido posible si el arte contemporáneo no hubiera desarrollado nuevos modos de ver, mucho más varia-



Fig. 18. Carolee Schneemann, "Interior Scroll" (1975).

dos y complejos que los vigentes en el arte europeo entre el renacimiento y el siglo XIX. La gran invención de la Edad Moderna había sido la de la perspectiva geométrica centralizada, un complejo constructo intelectual para representar las cosas visibles sobre superficies planas que se basaba en algunos supuestos arbitrarios, como el de la visión única monofocal, el estatismo supuesto del que mira, la corrección (la "rectificación") de las curvaturas de la visión ocular, etc. A finales del siglo XIX este modo de visón "renacentista" empezó a perder su monopolio. Aunque la fotografía se basó, en parte, en los mismos supuestos que la perspectiva (y contribuyó a consolidarla, de alguna manera), hubo trabajos, como los de *Animal Locomotion* de Eadweard Muybridge (Fig. 20), que atacaron sin saberlo un axioma fundamental de aquella tradición pictórica renacentista: me refiero al punto de vista, con una fuga única que unifica los diversos elementos de la misma representación. Muybridge congeló en instantes mínimos las fases diversas de movimientos continuos, dando permanencia y visibilidad a lo fugaz e invisible, pero lo hizo con varias cámaras a la vez, captando esos movimientos desde tres puntos de vista diferentes: de espaldas, de perfil y de frente (con algunas desviaciones en ocasiones para que los aparatos no impidieran los movi-

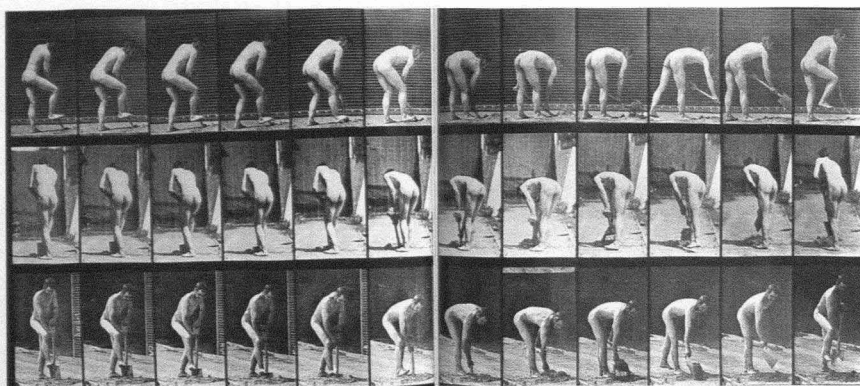


Fig. 19. Joseph Beuys, "La rivoluzione siamo noi" (1972).

mientos de los modelos). El ojo del fotógrafo superaba al humano, y sus resultados acercaban al espectador a la visión panóptica que se había venido atribuyendo al mismo Dios.

Este es un interesante precedente de experimentos artísticos ulteriores, como los del cubismo y el futurismo. En éstas y en otras corrientes de la vanguardia es evidente la preocupación por desarrollar nuevos modos de visión que rompen con la primacía de la concepción monofocal: varias configuraciones de una cosa o diferentes estadios de la misma en un movimiento continuo podían aparecer en el mismo plano ante la mirada de un espectador. Su estatismo era una ficción y así lo evidenció, entre otros, Salvador Dalí con los cuadros que pintó aplicando su método paranoico-crítico. Pretendía entre otras cosas poner en evidencia que la realidad fenoménica se confi-

Fig. 20. Eadweard Muybridge, lámina de "Animal Locomotion" (1887).



gura ante nuestra conciencia como resultado de un esfuerzo volitivo "paranoico". El espectador determina, pues, el contenido de la obra, proyectando sobre ella sus obsesiones y sus temores, pero es evidente que lo hace estrechamente condicionado por el punto de vista elegido en cada ocasión. Fijémonos en cuadros como *Rostro de Mae West como apartamento surrealista* (1934-5) o *Aparición del rostro invisible de Voltaire* (1940) (Fig. 21). Una cosa, un lugar o una escena compleja contienen otra representación "escondida" que emerge ante nuestra mirada configurándose como una alternativa fantasmática a lo presentado oficialmente en la pintura. Es obvio, en muchos casos, que esas imágenes dobles o triples son alegóricas: Voltaire, en este caso, padre de los librepensadores europeos, según Dalí, estaría amenazando la visión estable y conservadora del mundo que para él representaba su esposa Gala. No es raro que aparezca la imagen de Mae West en la otra pintura, pues fue un mito para los surrealistas, por su descarado trasgresor y por su abierto erotismo. Podría decirse, pues, que la mirada atenta, el control cuidadoso del lugar elegido para mirar, permite percibir otras realidades entre las cosas, que es como decir su sentido profundo, como si una estricta disciplina del ojo fuese la precondition necesaria para la existencia misma del arte.

Pero el siglo XX ha concebido al espectador de un modo más complejo: no es un simple voyeur de algo estático colocado ante su mirada. Los nuevos dispositivos de registro visual han llevado a elaborar obras que juegan con la vigilancia óptica, como las que hizo el norteamericano Bruce Nauman en los años sesenta y setenta. *Going Around the Corner Piece* (1970) (Fig. 2) consiste en un paralelepípedo blanco en cuyas esquinas hay unas cámaras en circuito cerrado que transmiten hacia los monitores de televisión del lado opuesto la imagen de su campo de visión. Un espectador que vaya dando la vuelta al cubo será captado por las cámaras de cada uno de los cuatro lados, pero sólo verá en los monitores a quienes estén en los otros frentes. Miramos la imagen de quienes nos miran, o lo que es lo mismo, para ver a alguien hay que ser

visto. Esta reciprocidad de la transmisión de la visibilidad es una aguda metáfora sobre la vigilancia pero también nos invita a pensar sobre las modalidades de construcción de la identidad. ¿No es nuestra propia imagen un reflejo de la que nos transmiten los demás? Bruce Nauman ha hecho obligatorio un recorrido para la percepción de una obra que ya no tiene, obviamente, ni un solo punto de vista ni un lugar único para su contemplación.

"La percepción exige esfuerzo", ha proclamado ese verano de 2005 Antoni Muntadas con un gran cartel rojo, sobre la puerta del pabellón español de la Bienal de Venecia. Ha llamado con ello la atención sobre la responsabilidad del espectador en el proceso creativo y se ha hecho eco también de la impresionante instalación de Santiago Sierra, en el mismo pabellón, dos años antes (Fig. 23). El artista madrileño (aunque residente en México) había tapado con plástico negro la palabra "España", un guiño que aludía al tema principal de su obra: el cierre y la exclusión que implica siempre la existencia de las fronteras. A unos pasos de la entrada levantó un muro de cemento que reducía la parte del pabellón visitable por todo el mundo a un estrecho pasillo que conducía a un destartado almacén (si uno se dirigía hacia la derecha) o a un lavabo cochambroso (avanzando hacia la izquierda). Sólo los visitantes que pudieran acreditar su nacionalidad española eran autorizados a penetrar al otro lado del muro, entrando por la puerta trasera, dando la vuelta al edificio. Lo interesante es que allí tampoco había mucho más que ver, pues las paredes estaban sin pintar, el suelo sucio, y todos los ámbitos del pabellón aparecían vacíos y abandonados. Era una obvia metáfora sobre las barreras y divisiones del mundo, la arbitrariedad de las exclusiones, la multiplicación indefinida de las injusticias, etc. ¿Por qué estaba permitido sólo a los españoles entrar en un recinto que no podían ver los demás? El espectador miraba todo aquello, obviamente, pero ¿en qué posición física y moral se debía situar? Esta obra de Santiago Sierra nos hace pensar en que el "empeño perceptivo" exige una implicación intelectual y una postura ética, además.



Fig. 21. S. Dalí, "Mercado de esclavos con aparición del rostro invisible de Voltaire" (1940).

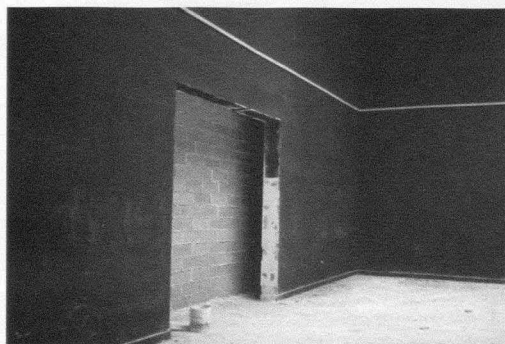


Fig. 23. Intervención de Santiago Sierra en el Pabellón Español (Bienal de Venecia, 2003).

El último ejemplo relativo a la reinención del espectador que voy a presentar es la performance-instalación titulada *From-into* preparada por Chiharu Shiota en la primera Bienal de Sevilla (2004) (Fig. 24). La artista dispuso en la enramada de la entrada un buen número de camas ocupadas por jóvenes durmientes femeninas, sobre las que caían desde lo alto las verdes lianas y las flores. Era un ámbito de lánguida felicidad, una agradable utopía de pacífico abandono. Esa zona estaba separada del público por una especie de celosía hecha con viejos marcos de puertas y ventanas, toscamente unidos entre sí, de modo que no parecía que la cerca fuera muy sólida ni que segregase de un modo demasiado categórico el ámbito de las durmientes del deambulatorio en el que se movían los espectadores. A esa permeabilidad puede aludir el título de la instalación, como si estuviera diciendo: "desde el exterior al interior" (y viceversa). Esta obra sirvió muy bien como prólogo a toda aquella primera Bienal de Sevilla, que fue montada por Harald Szeeman con la divisa de un verso cantado por Camarón de la Isla, "la alegría de mis

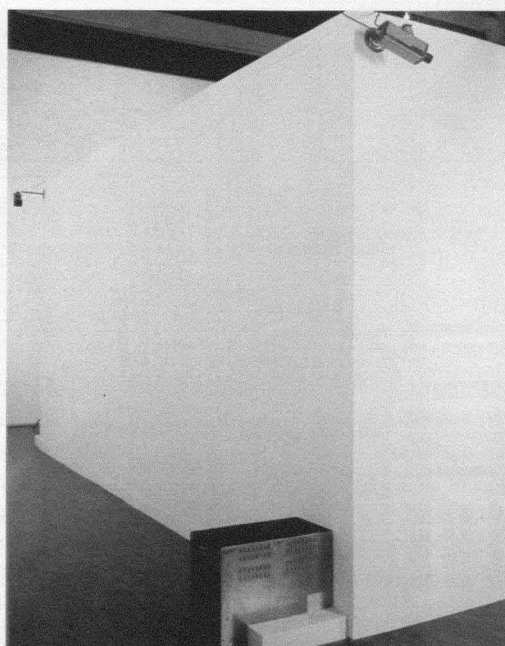


Fig. 22. Bruce Nauman, "Going Around the Corner Piece" (1970).



Fig. 24. Chiharu Shiota, "From-into". I BIACS (2004).

sueños", pero a mí me gustaría insistir ahora algo más en lo que llamaré el modo panóptico de visión: porque no había un lugar privilegiado desde el que debiera contemplarse este trabajo sino muchos, y cada uno de ellos con su propio "marco", como si fueran prácticamente infinitos los "cuadros" configurables con todo ello. Mediante creaciones así los artistas contemporáneos nos invitan a aceptar la idea de que todas nuestras apropiaciones visuales e intelectuales parecen igualmente legítimas pues cada una de ellas remite a un pensamiento propio, a un sueño dife-

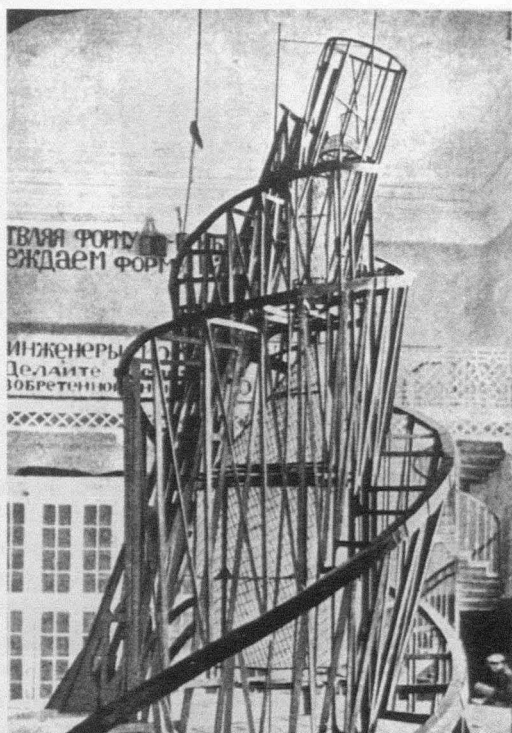


Fig. 25. V. Tatlin, "Maqueta del monumento a la III Internacional" (1919-20).

rente. El arte moderno en su conjunto parece empeñado en salvarnos de la entropía existencial, convenciéndonos una y otra vez de que, en último extremo, somos nosotros, los espectadores, los únicos dueños y señores de la situación.

PROMESAS INCUMPLIDAS

No olvido que este ciclo de conferencias está dedicado a las grandezas y a las miserias, y aunque no acepo de buena gana la idea de que todo lo que he contado hasta ahora pertenezca a lo mejor y lo que he reservado para el final a lo peor, no dejo de reconocer que esto que denomino "promesas incumplidas" deja en nosotros un poso inevitable de melancolía. Tengo presentes, desde luego, los acontecimientos terribles de la última centuria pero quiero llamar la atención, también, sobre la cantidad y la calidad de los anhelos liberadores. No soy de los que creen que los grandes desastres del siglo pasado han sido una consecuencia inexorable de los anhelos utópicos. Más bien parece lo contrario: sin esas ansias de mejora individual y colectiva, sin las luchas de liberación, tantas veces desinteresadas, nuestro mundo sería hoy mucho más

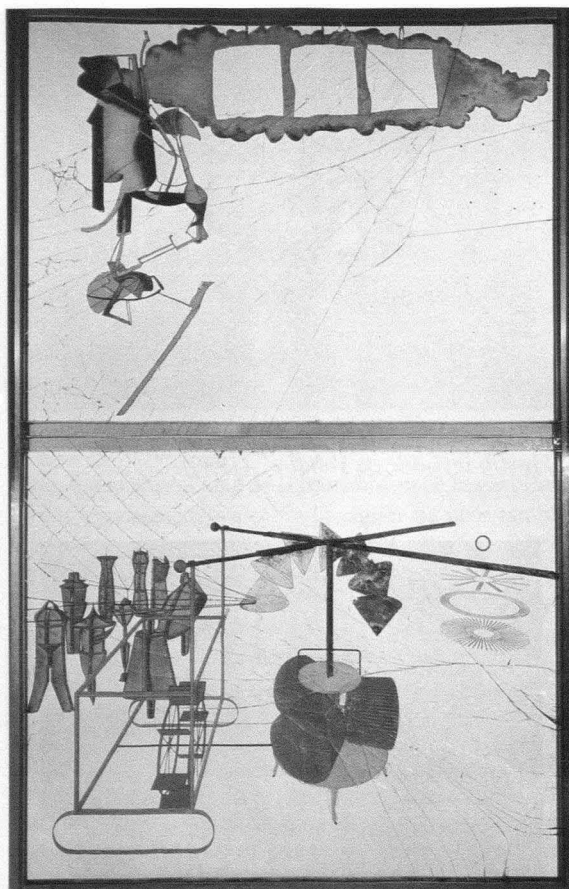


Fig. 26. Marcel Duchamp, "La mariée mise à nu par ses célibataires, même" (1913-36).

pobre y mezquino, y es muy probable, desde luego, que no hubiéramos conocido esto que llamamos el "arte moderno" en su conjunto, cuya pulsión utopizante ha sido intensísima. Es más, el arte ha jugado un papel tan activo en la configuración de las corrientes que aspiraban a cambiar la vida y la sociedad, que ha sido demasiado fácil identificar todos los avatares de la creación con la conquista global de un mundo mejor.

El problema ha sido el de su fracaso, o mejor dicho, el del aplazamiento indefinido de algunas de sus mejores promesas. No se ha conseguido, en efecto, la anhelada **igualdad**, algo que inspiró muchos de los afanes de los constructivistas rusos, como Vladimir Tatlin, de quien presento ahora la maqueta del *Monumento a la III Internacional* (1919-20) (Fig. 25). Según su idea este monumento habría de tener más de 300 metros de altura, superando a la Torre Eiffel de París. No es esto lo único que justifica la comparación, pues en ambos casos habría existido una estructura metálica semitransparente que ex-

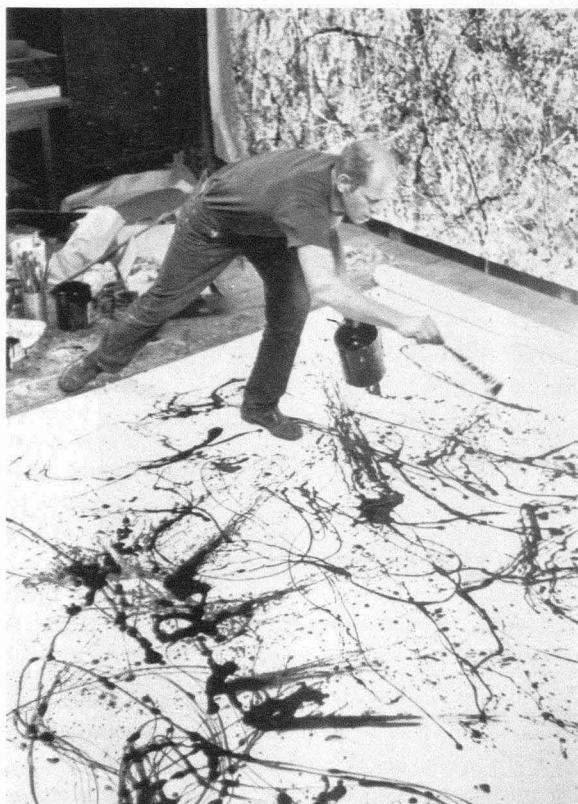


Fig. 27. Pollock trabajando (1950), fotografiado por Hans Namuth.

hibiría de modo ostentoso los recursos de la técnica moderna. Tatlin dispuso los elementos de modo que una especie de doble rampa ascendente, en espiral, condujese la mirada, con una ilusión giratoria, desde la base hasta la cúspide. Evocaba así subliminalmente a la vieja iconografía renacentista y barroca del Faro de Alejandría, y a la imagen canónica de la Torre de Babel. Los huecos de sus vigas metálicas permitirían ver en el interior, superpuestos verticalmente, varios cuerpos geométricos puros, de acero y cristal, que habrían de girar sobre un eje a distinta velocidad: el cubo una vez al año, la pirámide una vez al mes, el cilindro daría una vuelta diaria, y la semiesfera, en lo más alto, giraría probablemente una vez a la hora. Estos grandes cuerpos geométricos albergarían en sus interior dependencias representativas del poder soviético, y el conjunto de la torre serviría como plataforma para la transmisión radiofónica, que era entonces un importante instrumento de propaganda. Así es como lo funcional, lo estético y lo ideológico se aunaban en esta delirante fantasía de la modernidad. El Monumento a la III Internacional no se llevó nunca a cabo y bien puede simbolizar el incumplimiento de la promesa de revolución igualitaria cuya consumación pretendía representar.

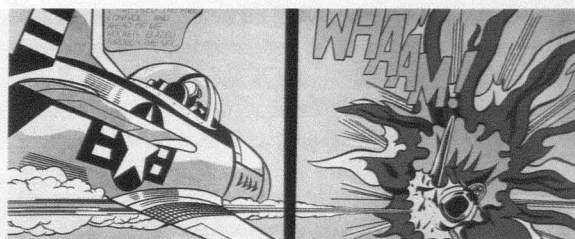


Fig. 28. Roy Lichtenstein, "Whaam!" (1963).

No fue "político" Marcel Duchamp, en el sentido habitual del término, pues su utopía tuvo un carácter fundamentalmente **amoroso**, lo cual es muy evidente en la pintura más importante de su juventud. A partir de 1912 consagró todas sus energías creativas a una obra de grandes dimensiones, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Fig. 26). El soporte material lo constituyen dos paneles simétricos de vidrio consagrados al universo masculino (debajo) y al femenino (el de la parte superior). Tras muchos tanteos y notas hizo una obra con tal complejidad iconográfica que es difícil encontrar en toda la historia del arte un ejemplo similar. Los solteros están aludidos mediante varios procesos físico-químicos y mecanismos estrafalarios: una parte de los mismos representa a la "molienda de chocolate", eternamente repetitiva, lo cual parece una clara referencia masturbatoria. En el mismo panel hay otro aparato que produce, canaliza y destila un gas "amoroso" cuyo destino final es el cuerpo de la novia, suspendido en la parte más elevada del cristal superior. Duchamp pintó casi todos los elementos al óleo sobre el cristal y dibujó los contornos con hilo de plomo. La obra avanzó muy despacio, entre 1913 y 1923, mientras elaboraba sus ready-mades más conocidos. Ese último año abandonó este *Gran vidrio*, dejando sin resolver muchos de los problemas argumentales que había planteado en sus anotaciones. ¿Cómo resolvió, finalmente, el difícil contacto entre los solteros y la novia? Una rotura accidental le dio la solución: las grietas después de la restauración de la obra (en 1936) poseían una admirable simetría estableciendo comunicaciones permanentes entre los personajes de los dos paneles. Duchamp decidió que el azar había terminado su trabajo. Pero era una ficción "patafísica": el asunto insoslayable de esta obra, como en la realidad, es el de la dificultad extrema del amor. También aquí el arte contemporáneo nos ha propuesto, de momento, soluciones imaginarias.

Otra promesa aplazada es la de la **liberación personal mediante el trabajo artístico**. No hablamos de la felicidad indudable que puede proporcionar el "acto creativo", sino de la posibilidad de que el arte pueda ser una alternativa viable a la vida, de que corrija sus imperfecciones y evite de modo efectivo los traumas individuales. Un

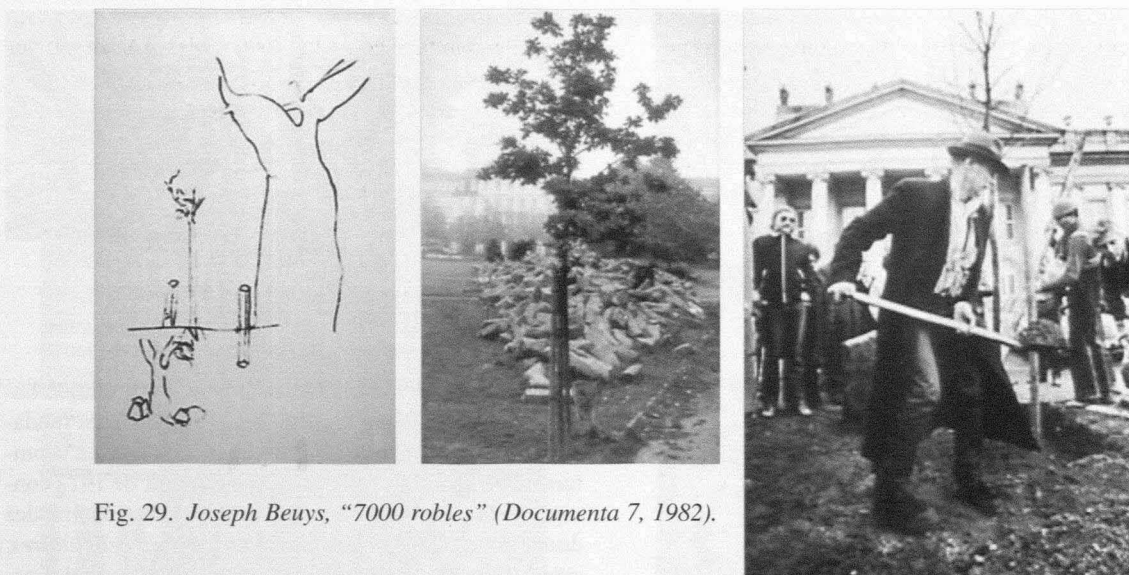


Fig. 29. Joseph Beuys, "7000 robles" (Documenta 7, 1982).

ejemplo de este fracaso puede ser el de Jackson Pollock a quien vemos pintando en su estudio, inmortalizado en sus gestos por algunas filmaciones y por las fotografías de Hans Namuth que presento ahora (Fig. 27). No está haciendo pintura "de caballete", pues el lienzo se ha tendido en el suelo y el artista se mueve a su alrededor, o se mete dentro, mientras lanza los goteos e hilillos de pintura que caen de su brocha. Sus gestos no son tan espontáneos como algunos han supuesto, regulados como están por movimientos rítmicos. Pollock mete la brocha en el bote de pintura y la mueve en el espacio, controlando la muñeca y el brazo, su extensión y su velocidad. El cuadro final es el resultado de una especie de danza, casi extática, pues todo nos hace pensar en un estado de conciencia intermedio, entre el abandono a los impulsos inconscientes y el sabio manejo racional de los conocimientos y de las habilidades técnicas. Es una pintura semiautomática que no se ejecutaba en los momentos de embriaguez etílica, frecuentes en el artista, sino cuando se hallaba en plena posesión de sus facultades físicas y mentales. ¿Tuvo esta clase de actividad artística algún poder terapéutico? Es muy probable que sí, durante algún tiempo, pero el suicidio final de Jackson Pollock, conduciendo borracho su automóvil a gran velocidad, prueba su fracaso final: el arte no ha sido suficiente para salvar la vida.

¿Debe la creación ser un patrimonio común, llegar libremente a todos? La **democratización del arte** ha sido, sin duda, una aspiración poderosa, apoyada decididamente por muchas instancias políticas y empresariales. Los museos vienen trabajando a favor de ello, y nadie puede dejar de admirarse de la proliferación de estas instituciones a lo largo del último siglo. También trabajan a favor de la extensión del arte los medios de reproducción, las

mejoras educativas, el aumento del nivel de vida, el turismo cultural y la difusión de los ideales democráticos, en términos generales. El nacimiento y el desarrollo del pop art tuvieron algo que ver con todo ello, pues esta tendencia artística jugó decididamente con la idea de la reproducción. Veamos el caso de Roy Lichtenstein (Fig. 28): sus obras más características de los años sesenta partían de viñetas de cómics populares, es decir, de imágenes multiplicadas, e imitaban, en lienzos "únicos" de gran tamaño, los procedimientos técnicos de la reproducción fotomecánica (tintas planas y puntos Benday). Pero esos cuadros volvían de alguna manera a su origen serializado cuando se reproducían en revistas y catálogos, funcionando en los medios de masas mucho mejor que los lienzos coetáneos de los pintores informalistas. Pero no se puede decir que ello implique una victoria final de los ideales democratizadores: muchas obras siguen siendo poco accesibles por razones internas. Y en la mayoría de los casos nos encontramos ante poderosos impedimentos jurídicos y económicos. Los "derechos de reproducción" están obstaculizando muy seriamente el desarrollo de la crítica y de la historia del arte. De ahí derivan también las restricciones fotográficas, omnipresentes en el arte actual. A ello hay que añadir los intereses de algunos galeristas y de coleccionistas especuladores que frenan, en ocasiones, la difusión de cosas que guardan celosamente. Y así es como vivimos una gran paradoja histórica: a principios del siglo XXI, cuando sería técnicamente posible materializar el ideal del "arte para todos", se levantan barreras artificiales que lo mantienen todavía como un reducto al que sólo acceden algunos iniciados.

Acabaré con un asunto pendiente especialmente doloroso: el **desastre ecológico**. Estamos destruyendo nuestro

planeta. La deforestación y las emisiones de gases de efecto invernadero están acarreado ya consecuencias nefastas para muchas especies y para la vida misma del ser humano. El arte no tiene la culpa de nada de ello, y viene luchando, de hecho, para que se ataje semejante desastre. Un ejemplo admirable es el proyecto de Joseph Beuys conocido como *7000 robles*, promovido en la séptima Documenta (1982) (Fig. 29). Se trataba de impulsar la plantación de ese número de árboles en la ciudad de Kassel, con una intencionalidad artística ejemplarizante: junto a cada uno de los nuevos robles se clavaría una roca basáltica de poco más de un metro de altura, como un monolito conmemorativo y una metáfora musical (Beuys las comparaba a tubos de órgano). Lo inerte y mineral conviviría con lo vivo y cambiante, pero también serviría para certificar una especie de pacto entre todos los escalones de la existencia planetaria (pétreo, vegetal y humano). Este proyecto “artístico” involucraba a las instancias políticas y económicas, obviamente, pues se trata de un empeño de mejora urbana que fue bien aceptado por el municipio (como lo sería por cualquier ministerio del medio ambiente). En Kassel ha sido un éxito, pero el ejemplo, desgraciadamente, no ha cundido. En esta época de copias in-

discriminadas nadie se ha decidido a replicar en otros lugares algo tan fácil como los 7000 robles. ¿Acaso no podría la ciudad de Madrid (que es donde yo vivo) tener también su propio Beuys, distribuido en sus calles y jardines? (El basalto podría ser sustituido allí por berruecos graníticos). Estoy hablando de un solo caso, aún a sabiendas de que la pulsión ecológica preocupa a muchos artistas contemporáneos (desde Olafur Eliasson hasta el Atelier Van Lieshout, por poner un par de ejemplos), pero siempre la reflexión nos lleva al mismo punto: la escasez de este tipo de trabajos. Seguirían siendo insuficientes aún en el caso hipotético de que todos los artistas contemporáneos se ocuparan de estas cosas. Creemos que el arte es una esfera privilegiada de la actividad humana, pero no puede suplantar a otros ámbitos. La salvación de este mundo exige decididos compromisos políticos y económicos, el esfuerzo colectivo de todos los sectores sociales. El arte nos sugiere sólo modelos de trabajo, proporciona maquetas, soluciones a pequeña escala. Sus promesas o las salidas que ofrece son más bien imaginarias, y no es cosa de unos pocos creadores visuales realizar, en solitario, esa gran revolución.

NOTAS

¹ Este es el texto de la conferencia pronunciada en el ciclo “Grandes i miseries del segle XX”. XXI Universitat d’Estiu, Andorra la Vella, 29 de agosto-2 de septiembre de 2005. Para la presente publicación se ha hecho una selección del material visual proyectado ante los asistentes.

Julián Gállego

(1919-2006)

In Memoriam

Por debajo de las Torres Blancas. En Memoria de Julián Gállego (1919-2006)

La primera vez que supe de Julián Gállego fue a través de un libro que conservo desde el bachillerato. Titulado *Pintura Contemporánea* (1971), hacía el número ocho de aquella “Biblioteca General Salvat” que fue un hito en la divulgación cultural de la España de los setenta. Releo ahora el último párrafo donde se refiere a la *topographie anecdotée du hasard*, una obra de Daniel Spoerri de 1961, que describe como una serie de objetos de todas clases extendidos sobre una mesa. No se acompaña de ninguna imagen. Sin embargo, esa referencia no surge *par hasard*, sino como una erudita –y sin embargo vital, hasta parecer una metáfora recién descubierta, y al propio tiempo sutil y levemente irónica– caracterización del “no va más” del arte contemporáneo. Pero no permite que el lector se confíe. Unas líneas más adelante, el libro termina con una cita del “antiguo” y prudente aragonés Jusepe Martínez, cuya edición crítica de sus *Discursos de la pintura* había publicado en 1950: “falta aún mucho por hacer”.

Nada de cuanto comportaba aquel modo de escribir –ni menos de pensar– de Julián Gállego entendí entonces, naturalmente, aunque el libro alimentó mi curiosidad hacia el arte contemporáneo durante la adolescencia (hablaba de lo que ningún otro libro escolar ni profesor hablaba), sin saber, tampoco, que su autor había sido, desde su privilegiada atalaya de París, donde había vivido entre 1952 y 1968, una figura señera en el conocimiento del panorama artístico internacional de su tiempo. En efecto, durante aquellos años, las páginas de la revista *Goya* recogieron sus “Crónicas desde París”, donde no sólo hablaba de sus coetáneos, sino también de muchos artistas de los siglos XIX y XX, cuya obra se había visto entonces poco o nada en España: Blake, los Prerafaelistas, Delacroix, *Monsieur Ingres* –como tituló una crónica de su centenario, en 1967– Cézanne, Matisse, Klee, Kandinsky... Algunos de esos artículos se han reeditado recientemente en el volumen *De Velázquez a Picasso* (Biblioteca Aragonesa de Cultura, 2002). Su labor como crítico continuó en la prensa diaria, en las páginas de *ABC*, hasta pocos años antes de su muerte.

Cuando en octubre de 1977 comencé a estudiar cuarto curso de la especialidad de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, a donde el maestro se había incorporado desde su creación, experimenté un orgullo, todavía cándido, porque el autor de aquel libro, cuya posesión yo juzgaba una feliz coincidencia, sin saber de su verdadero valor, era el profesor que impartía arte de los siglos XIX y XX. Todos sus alumnos recordaremos la singularidad de sus clases, iluminadas siempre por juicios certeros y salpicadas de una socarronería fuera de lo común. Éramos muchos los que le seguíamos también a las conferencias, pues era un orador excepcional. Recuerdo, entre otras, las del “Ciclo Cultural Politeia”, que se grababan y entregaban transcritas la semana posterior a su impartición, en aquel viejo sistema de multicopia, algunas de las cuales conservo todavía entre los apuntes de clase Y casi llevo a escucharle. Veo ahora, *par hasard*, que el 10 de enero de 1978 habló de “La pintura soviética y el Realismo Socialista”. Al principio leyó el *Poème*

politique de Paul Eluard, “para empezar de una manera lírica y para centrar desde el principio el problema, no sólo estético sino de conciencia”. Seguramente una parte de su atractivo residía en el lirismo y en la búsqueda de la conciencia.

Varias generaciones de estudiantes sucumbimos a su seducción por la palabra en sus clases de arte de arte contemporáneo en la Autónoma, primero, y en la Complutense después, hasta su jubilación allí como Catedrático Emérito, periodo en el que dirigió varias tesis doctorales y memorias de licenciatura como la de Javier Herrera Navarro, Lourdes Cerrillo, María José Alonso, José Carlos Clémentson Lope o Guillermo de Osma, que recuerde ahora. Pero además de su dedicación docente, investigadora, divulgadora y crítica dentro del arte contemporáneo, con un abundante número de artículos, colaboraciones en catálogos y monografías de artistas, la gran aportación intelectual de Julián Gállego a la historia del arte, se encuentra en sus investigaciones sobre la pintura española del Siglo de Oro y Goya.

Su primera tesis doctoral, realizada en Francia, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'Or* (Klincksiek, 1968), dirigida por Pierre Francastel en la Sorbona, y publicada después en castellano (Aguilar, 1972; Cátedra, varias ediciones), causó un gran impacto y es considerada hoy un hito historiográfico. En ella se analiza la complejidad simbólica y literaria que encierra aquella pintura para una sociedad acostumbrada a descubrir en las imágenes alusiones y referencias complejas, frente al realismo con el que había sido vista en época contemporánea. Su segunda tesis doctoral, presentada en la Universidad de Zaragoza, por la que se había licenciado en Derecho en 1939, fue publicada con algunas modificaciones con el título *El pintor, de artesano a artista* (Universidad de Granada, 1976; Diputación de Granada, 1975; Cátedra, varias ediciones), que representa una contribución singular a la historia social del pintor en ese periodo.

Además de varias obras de conjunto sobre pintura europea publicadas por la editorial Skira, sobre ese periodo histórico es también memorable la monografía, escrita en colaboración con J.M. Gudiol, *Zurbarán, 1598-1664. Biografía y análisis crítico* (Polígrafa, 1976), cuyas originales apreciaciones no han perdido vigencia treinta años después; y, sobre todo, el exquisito ensayo *El cuadro dentro del cuadro* (Cátedra, 1978), donde realiza “una serie de reflexiones sobre el sentido del cuadro en sus relaciones con el espacio que lo rodea y con el que finge contener en su interior”. Igualmente merece citarse su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando *La arquitectura desde la pintura* (1988), una de las varias instituciones académicas de las que fue miembro.

Los dos grandes artistas sobre lo que volvió una y otra vez, como si constituyeran una fascinante obsesión, a juzgar por el cúmulo de referencias que aparecen de ellos en toda su obra, amén de artículos y libros, fueron Velázquez y Goya. Tanto el *Velázquez en Sevilla* (Arte Hispalense, 1974; varias ediciones posteriores) como la monografía *Diego Velázquez* (Anthròpos, 1983) constituyen dos de las más exquisitas piezas que se han escritos sobre el pintor de los pintores. Esa dedicación a Velázquez culminó con el catálogo de la exposición *Velázquez*, celebrada en el Museo del Prado en 1990. En cuanto a Goya, cabe destacar, entre otros, los estudios *En torno a Goya* (Librería General, 1978), *Los Autorretratos de Goya* (Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1978) y *Goya y la caza* (El Viso, 1985). Velázquez y Goya, en fin, son protagonistas simultáneos de un imaginaria conversación en el relato *Goya descubriendo a Velázquez*, ambientado en Roma y editado por la Fundación de Amigos del Museo del Prado en 2003, con motivo del homenaje al que ya no pudo asistir.

Entre la abundante y variada dedicación a la literatura –y me refiero ahora a los cuentos, el teatro, los ensayos sobre escritores y los relatos de viaje, aunque, por su exquisita personalidad y precisión narrativa, sin duda merecen la calificación de literatura todos sus escritos– hay varias piezas por las que Julián Gállego ocupa “un lugar notorio” entre “las primeras filas de los prosistas españoles contemporáneos”, como se señalaba ya en el libro *Muertos y Vivos* (Editorial Rocas, 1959), finalista del “III Premio Lepoldo Alas”, que recoge doce cuentos llenos de “ironía, humor y ternura”. Antes había obtenido el premio “Amparo Balaguer” por su drama *Fedra* (Heraldo de Aragón, 1951) y publicado el inolvidable *Mi portera, París y el Arte* (Seix Barral, 1957). Posteriormente aparecería *Apócrifos Españoles* (Plaza y Janés, 1971).

Más recientes son los libros de viaje: *Postales* (Heraldo de Aragón, 1979) –que tengo en especial estima y al que más de una vez he acudido para encontrar una cita precisa– y *Años de viaje* (Mira, 2001), que testimonian su fascinación por la belleza del mundo, de todas la culturas y de todas las épocas. Y un exquisito libro de cuentos, *Nuevos cuentos de la Alhambra* (Diputación de Granada, 1988), que escribió, según me contó Miguel Rodríguez-Acosta, autor de las primorosas ilustraciones, en la casa colindante al carmen Rodríguez Acosta, en el que precisamente está ambientado el último de los relatos, que termina con estas palabras: “Pero es así el vivir: elegir un camino entre lugares previstos desde las alturas, más arriba, muy por encima de las Torres Blancas”.

CARLOS REYERO
Universidad Autónoma de Madrid

NORMAS PARA LOS AUTORES DE “ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE”

Al presentar textos para su publicación se entiende que sus autores aceptan estas normas.

1. FECHA LÍMITE DE ENTREGA

Anuario... se publica una vez al año, como resultado de un curso académico. La fecha límite para la presentación de originales para su publicación será el 15 de septiembre de cada año.

2. TEXTOS

El texto presentado corresponderá a la versión definitiva y completa del trabajo. Debe ser presentado en soporte informático, con archivos separados y autónomos, que incluirán 1 archivo para la página de presentación con el título y los datos del autor (nombre completo, institución a la que esté vinculado en ese momento, domicilio, teléfono de contacto y/o dirección de correo electrónico); 1 archivo para el texto con dos resúmenes en español e inglés, con las notas y los apéndices documentales, si los hubiera, al final; 1 archivo para los pies de las ilustraciones, y 1 archivo para las ilustraciones. Además se presentará una copia en papel (UNE A4) escrita en caja de 30 líneas, de 75/80 caracteres, con letra de cuerpo 12 (Times New Roman).

El título de los artículos será lo más breve posible, aunque podrán llevar subtítulo, y no llevará notas ni llamadas.

El texto y las notas irán numeradas correlativamente. Su extensión máxima será de 40 páginas. Se admiten notas cortas, reseñas de exposiciones y de libros. El Consejo de Redacción, tras consultar al Comité Científico, se reserva la aceptación de originales y la consideración de otras extensiones mayores, así como el proponer a los autores una reducción del texto presentado.

3. ILUSTRACIONES

El Consejo de Redacción entiende que todas las ilustraciones utilizadas por los autores les han sido autorizadas y en su caso pagados los correspondientes derechos a sus propietarios. En ningún caso serán gravosas ni generarán costos al **Anuario**.

El número de las ilustraciones será proporcional al del texto, a fin de evitar desajustes en la maqueta de las páginas, aproximadamente unas 5 páginas de ilustraciones. Serán presentadas en diapositiva, papel o CD, siempre con calidad y contraste suficiente. Todas se numerarán como “figura”, sin distinción entre fotografía, plano, dibujo, mapa, árbol genealógico, cuadro...; se numerarán correlativamente en el mismo orden en el que figuren en el texto, dentro del cual se citan (figura 1) o “en la figura 1...”. El Consejo de Redacción podrá rechazar aquellas ilustraciones que considere sin calidad o aquellas que considere innecesarias. Las que sean presentadas en soporte magnético deberán estar escaneadas de buenos originales y en alta resolución.

Anuario... edita en blanco y negro, y todas las ilustraciones presentadas por los autores se convertirán a este formato, por lo que se insiste en la calidad y contraste de las mismas. En lo relativo a planos y secciones de arquitectura que puedan llevar escalas, éstas serán gráficas, no numéricas, a fin de salvaguardar las reducciones en el ajuste de las páginas.

Todas las ilustraciones llevarán su correspondiente pie identificador, de acuerdo al siguiente esquema: Fig.1. Mateo Cerezo el Joven. *Desposorios místicos de Santa Catalina*. 1660. Madrid. Museo Nacional del Prado. La relación de todos los pies será presentada impresa en papel y como archivo independiente en el soporte informático.

4. TIPOGRAFÍA

Los textos serán presentados y publicados en letra redonda (redonda) Times New Roman. Podrán llevar epígrafes escritos en mayúsculas, para señalar las distintas partes.

La letra cursiva (*cursiva*) sólo se utilizará dentro del texto para enfatizar un concepto o un fragmento del texto. Los textos de otros autores o los documentos irán entre comillas dentro del texto, salvo que por su extensión requieran ir en párrafo separado.

Las iniciales mayúsculas sólo se utilizarán cuando correspondan con una norma ortográfica y para distinguir la función en casos diferentes de un mismo nombre: “san Isidro” para el nombre de una persona; “San Isidro” para el título de una obra, o “colegiata de San Isidro” para el nombre de una iglesia.

También se escribirán mayúsculas o minúsculas según las costumbres de cada lengua, ateniéndose a sus convenciones.

5. NOTAS A PIE DE PÁGINA

El autor las escribirá todas juntas, a continuación del texto. Las llamadas serán en números arábigos volados. Irán por delante del signo de puntuación (coma, punto y coma, punto) en los casos en los que coincidan con él. Serán bibliográficas o de contenido, en cuyo caso se recomienda abreviar su extensión.

6. BIBLIOGRAFÍA Y CITAS BIBLIOGRÁFICAS

Salvo en casos excepcionales que determinará el Consejo de Redacción, los artículos no irán seguidos de la bibliografía utilizada. Por lo tanto, las referencias bibliográficas irán en las notas a pie de página. El nombre del autor en minúsculas redondas y el apellido en versal (mayúscula de caja alta) y versalitas (mayúsculas de caja baja) (ejemplo: Julián GÁLLEGO); el título de los libros en cursiva (ejemplo: Santiago SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*); y el título de los artículos en letra redonda y entre comillas, con el nombre de la revista en cursiva, seguido del volumen o número, el año entre paréntesis y las páginas, todo separado por comas (ejemplo: M.^a Luisa CATURLA, “Iglesias madrileñas desaparecidas”, *Arte Español*, XVIII (1950), p. 3-9). Si los autores son dos o más irán separados por punto y coma. No es necesario indicar la editorial. Toda la bibliografía se escribe en la lengua original de publicación.

Para casos de duda, el principal criterio es la claridad de la cita a juicio del autor.

Las expresiones latinas del tipo “op. cit.”, “cf.”, “idem”, “ibidem”, “infra”, “supra”, “et al.”, “sic” y otras similares que pueden ser interpretadas como fórmulas se escribirán en letra redonda.

Las abreviaturas se harán siempre lo más cortas posibles, usando una sola letra tanto para el singular como para el plural (ejemplo: “p.” y no “pp.”, “f.” y no “ff.”, “fol.” y no “fols.”, “v” y no “vº”).

En general, la primera vez que se cita una obra se ha de hacer lo más completa posible y conforme figura en la portada interior del libro (ejemplo: Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid, 1992). Para las citas posteriores de la misma obra se puede citar abreviada mediante las primeras palabras del título, seguidas de la página (*Pintura barroca...*, p. 412), o mediante el apellido del autor, seguido del año de edición de la obra y la página (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 412).

7. PRUEBAS DE IMPRENTA

Los autores verán unas pruebas de imprenta, con las páginas ajustadas, en las que sólo se podrán realizar correcciones de tipo ortográfico, errores flagrantes o detalles de importancia sustancial, sin que se admitan incorporaciones que supongan modificar la distribución del texto. Por lo tanto, es fundamental que el texto dado a publicar sea definitivo y completo.

8. AUTORIZACIÓN

Por el hecho de entregar el texto para su publicación al *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* el autor autoriza y cede los derechos de publicación a la revista, sin necesidad de tener otro contacto o permiso de edición. En contrapartida y como remuneración, el autor recibirá 25 separatas del artículo publicado y con un ejemplar del número de la revista en la que haya sido publicado.

