

ARTICLES

Il mito normanno nella cultura artistica della Sicilia degli Asburgo: costruzione identitaria e rappresentazione del potere. Maurizio Vesco

Nobleses i Generalitat: la classe dirigent i l'exercici del poder des de les institucions (segles XVI-XVII). Miquel Pérez Latre

Monos, gatos y ratas: una poética de la alteridad plasmada en azulejos. Céline Ventura Teixeira

La glorification de la France dans la guerre de Hollande : le projet de la Galerie des Glaces et ses impasses. Emmanuel Faure-Carricaburu

Vascos y montañeses: arte, poder e identidades nacionales en el virreinato de Nueva España. Julio J. Polo Sánchez

Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies al relat historicista. Agustí Alcoberro

«El pasado (no) es un país extranjero». La personificación de Barcelona y la Monarquía Ilustrada. Carlos Reyero

Algunas noticias sobre tres contactos en Italia de Francisco de Goya: Timoteo Martínez, Bartolomeo Puigvert y Luis Martínez de Beltrán. Raquel Gallego

APORTACIONS BREUS

Viajes mediterráneos de mármoles italianos: sobre la procedencia de la llamada Fuente de Apolo en Aranjuez. Fernando Loffredo

PUBLICACIONS

L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps modernes, Victor I. Stoichita. Pol Capdevila

Reflexiones de un hispanista a la sombra de Velázquez, Jonathan Brown. Eduard Cairol

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

PUBLICACIONS D'ACAF/ART

Bramante en Roma. Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna, Ximo Company, Borja Franco i Iván Rega (eds.). Juan Miguel Muñoz Corbalán

Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760), Rosa M. Creixell Cabeza. Francesc Fontbona

ARXIU

El IV Centenari del naixement de Miquel Àngel

A mayor gloria de Miguel Ángel: la celebración del IV Centenario de su nacimiento. Eva March

Memoria sobre las fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del Cuarto Centenario del nacimiento de Miguel-Ángel Buonarroti y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia, Claudi Lorenzale. Edició facsímil

RESSENYES

EXPOSICIONS

Giorgio Vasari e l'Allegoria della Paziienza. Carmelo Occhipinti

El Greco. La mirada de Rusiñol. Sergio Fuentes Milà

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

2015

Núm. 3

ACAF-ART
LLIBRES

ACTA/ARTIS. ESTUDIS D'ART MODERN
Publicació anual del projecte i grup d'investigació ACAF/ART – GEAM
2015
Núm. 3

ACAF/ART – GEAM
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
<http://www.acafart.org/publicacions>
actaartis@acafart.org

Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430 – Fax: 934 035 531
www.publicacions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISSN 2339-7691
DL B-26.670-2013

© Dels textos i les fotografies, els seus autors (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona, pàgs. 78, 79, 80, 82 i 83; Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, pàgs. 164 i 170).

Acta Artis

Estudis d'Art Modern

DIRECTOR

JOAN SUREDA, ACAF/ART,
Catedràtic d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

COORDINADORA GENERAL I DEL CONSELL CIENTÍFIC

CARME NARVÁEZ, ACAF/ART,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

COORDINADORA DEL CONSELL DE REDACCIÓ I DE PLANIFICACIÓ

EVA MARCH, ACAF/ART,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

COORDINADORA DE L'AVALUACIÓ D'EXPERTS – *PEER REVIEW*

ROSA M. CREIXELL, ACAF/ART,
Professora agregada d'Història de l'Art,
Universitat de Barcelona

CONSELL CIENTÍFIC

ALESSANDRO BALLARIN, Professore emerito,
Università degli Studi di Padova

ANTHONY J. CASCARDI, Professor of Comparative
Literature, Rhetoric, and Spanish. Director
of the Townsend Center for the Humanities,
University of California, Berkeley

MARGARET E. CONNORS MCQUADE, Assistant
Director Curator of Decorative Arts,
The Hispanic Society of America, Nova York

FERNANDO R. DE LA FLOR, Catedrático
de Literatura Española, Universidad
de Salamanca

JOSEPH LEO KOERNER, Victor S. Thomas
Professor of the History of Art and Architecture,
Harvard University, Cambridge, Massachusetts

GINEVRA MARIANI, Direttore Calcoteca Istituto
Nazionale per la Grafica, Roma

KEITH MOXEY, Barbara Novak Professor
and Chair of Art History at Barnard College,
Columbia University, Nova York

ROSA NAVARRO, Catedràtica de Literatura
Espanyola, Universitat de Barcelona

ALESSANDRO NOVA, ACAF/ART, Direttore
Kunsthistorisches Institut in Florenz –
Max-Planck-Institut

ANTONIO PAOLUCCI, Direttore dei Musei Vaticani

GIOVANNI ROMANO, Professore emerito,
Università di Torino

SERGIO ROSSI, ACAF/ART, Professore ordinario
di Storia dell'Arte, Università di Roma
La Sapienza

VICTOR STOICHITA, Chaire d'Histoire de l'Art
Moderne et Contemporain, Université
de Fribourg

ROSSELLA VODRET, Ex Soprintendente
Speciale per il Patrimonio Storico Artistico
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale
della Città di Roma

CHRISTOPHER WOOD, Professor of History of Art,
Yale University, New Haven, Connecticut

CONSELL EDITORIAL

FERNANDO ANTÓNIO BAPTISTA PEREIRA,
Professor associado da Faculdade de Belas Artes,
Universidade de Lisboa

ALICIA CÁMARA, Catedrática de Historia del Arte,
Universidad Nacional de Educación a Distancia

MARIÀ CARBONELL, Catedràtic d'Història
de l'Art, Universitat Autònoma de Barcelona

ROCÍO CARANDE, Catedrática de Filología Latina,
Universidad de Sevilla

XIMO COMPANY, Catedràtic d'Història de l'Art,
Universitat de Lleida

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES, Professor titular
d'Història de l'Art, Universitat de València

LAURA GARCÍA, ACAF/ART, Professora associada
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

EMMA LIAÑO, Catedrática d'Història de l'Art,
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

JUAN MARÍA MONTIJANO, Profesor titular
de Historia del Arte, Universidad de Málaga

LAUREÀ PAGAROLAS, Director tècnic de l'Arxiu
Històric de Protocols de Barcelona

SOFÍA RODRÍGUEZ-BERNÍS, Directora del Museo
Nacional de Artes Decorativas, Madrid

ANTONI SIMON, Catedràtic d'Història Moderna,
Universitat Autònoma de Barcelona

DIEGO SUÁREZ, Catedrático de Historia del Arte,
Universidad Complutense, Madrid

ROSA MARIA SUBIRANA REBULL, ACAF/ART,
Professora titular d'Història de l'Art, Universitat
de Barcelona

JOAN RAMON TRIADÓ, ACAF/ART, Professor titular
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

ISABEL VALVERDE, Professora titular d'Història
de l'Art, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

HAN COL·LABORAT EN AQUEST NÚMERO

AGUSTÍ ALCOVERRO
Universitat de Barcelona
alcoberro@ub.edu

EDUARD CAIROL
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
eduard.cairol@upf.edu

POL CAPDEVILA
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
pol.capdevila@upf.edu

EMMANUEL FAURE-CARRICABURU
Université Paris VIII
emmfaure@free.fr

FRANCESC FONTBONA
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts
de Sant Jordi, Barcelona
francesc@francescfontbona.cat

SERGIO FUENTES MILÀ
Universitat de Barcelona
sfuentesmila@ub.edu

RAQUEL GALLEGO
ACAF/ART, Roma
raquelgallego@yahoo.es

FERNANDO LOFFREDO
Stony Brook University, Nova York
fernando.loffredo@stonybrook.edu

EVA MARCH
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
eva.march@upf.edu

JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN
Universitat de Barcelona
juanmiguelmunoz.corbalan@ub.edu

CARMELO OCCHIPINTI
Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»
cchcm100@uniroma2.it

MIQUEL PÉREZ LATRE
Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat
del Vallès, Barcelona
miquelperez@gencat.cat

JULIO J. POLO SÁNCHEZ
Universidad de Cantabria, Santander
julio.polo@unican.es

CARLOS REYERO
Universidad Autónoma de Madrid
carlos.reyero@uam.es

CÉLINE VENTURA TEIXEIRA
Université Paris-Sorbonne
celine.ventura.teixeira@gmail.com

MAURIZIO VESCO
Università degli Studi di Palermo
maurizio.vesco@unipa.it

Sumari

11	EDITORIAL	131	RESSENYES
13	ARTICLES	132	Exposicions
15	Il mito normanno nella cultura artistica della Sicilia degli Asburgo: costruzione identitaria e rappresentazione del potere MAURIZIO VESCO	132	<i>Giorgio Vasari e l'Allegoria della Paziienza</i> CARMELO OCCHIPINTI
27	Nobleses i Generalitat: la classe dirigent i l'exercici del poder des de les institucions (segles XVI-XVII) MIQUEL PÉREZ LATRE	136	<i>El Greco. La mirada de Rusiñol</i> SERGIO FUENTES MILÀ
41	Monos, gatos y ratas: una poética de la alteridad plasmada en azulejos CÉLINE VENTURA TEIXEIRA	141	Publicacions
53	La glorification de la France dans la guerre de Hollande : le projet de la Galerie des Glaces et ses impasses EMMANUEL FAURE-CARRICABURU	141	<i>L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et «Gitans» dans l'art occidental des Temps modernes</i> , Victor I. Stoichita POL CAPDEVILA
63	Vascos y montañeses: arte, poder e identidades nacionales en el virreinato de Nueva España JULIO J. POLO SÁNCHEZ	143	<i>Reflexiones de un hispanista a la sombra de Velázquez</i> , Jonathan Brown EDUARD CAIROL
75	Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies al relat historicista AGUSTÍ ALCOVERRO	145	Publicacions d'ACAF/ART
89	«El pasado (no) es un país extranjero». La personificación de Barcelona y la Monarquía Ilustrada CARLOS REYERO	145	<i>Bramante en Roma. Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna</i> , Ximo Company, Borja Franco i Iván Rega (eds.) JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN
99	Algunas noticias sobre tres contactos en Italia de Francisco de Goya: Timoteo Martínez, Bartolomeo Puigvert y Luis Martínez de Beltrán RAQUEL GALLEGÓ	149	<i>Noblesa obliga. L'art de la casa a Barcelona (1730-1760)</i> , Rosa M. Creixell Cabeza FRANCESC FONTBONA
117	APORTACIONS BREUS	151	ARXIU
119	Viajes mediterráneos de mármoles italianos: sobre la procedencia de la llamada Fuente de Apolo en Aranjuez FERNANDO LOFFREDO	151	El IV Centenari del naixement de Miquel Àngel
		153	A mayor gloria de Miguel Ángel: la celebración del IV Centenario de su nacimiento EVA MARCH
		173	<i>Memoria sobre las fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del Cuarto Centenario del nacimiento de Miguel-Ángel Buonarroti y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia</i> , Claudi Lorenzale. Edició facsímil
		215	Informació per als autors

Editorial

Tal com vam avançar en el número 2 d'ACTA/ARTIS, la revista que el lector té a les mans o llegeix en suport digital es fa ressò d'alguns aspectes analitzats en el seminari internacional Identitat, Poder i Representació: els Nacionalismes en l'Art, organitzat pel grup de recerca ACAF/ART a l'octubre de 2014.

Els articles publicats, que abracen des de plantejaments històrics de l'exercici del poder a la Catalunya moderna fins a diverses lectures del relat històric de la Barcelona del segle XVIII, passant per aspectes de l'alteritat portuguesa a través de la representació animalística de les guerres de Portugal i Catalunya contra Castella, la identitat francesa en la plenitud borbònica o la qüestió dels virregnats davant la centralitat fragmentada de l'Imperi, ens fan palès que les manifestacions artístiques de l'època moderna són instruments visuals que participen tant de desenvolupaments estètics i cognoscitius com de processos socials i polítics que, entre altres finalitats, pretenen reafirmar el «nosaltres», el nostre món i la nostra identitat, enfront de l'«altre», del seu món i de la seva identitat. Són recerques actuals, fruit d'un moment sotmès a un intens procés de globalització que, si bé unifica els sistemes simbòlics i l'imaginari de les cultures, també alimenta la revaloració del «nosaltres» i del «jo» de la cultura local, i fa interdependent la diferència i la identitat.

En les esmentades recerques, en les recensions i en l'apartat «Arxiu» es planteja, doncs, en quin grau, a l'època moderna, es manifesta la identitat i com s'assenta en les complexes xarxes de poder. Però no ho fan únicament en relació amb els aspectes col·lectius o de grup, sinó aprofundint en la identitat individual, que, en qualsevol cas, com s'acredita en els articles que investiguen alguns aspectes poc tractats de la vida de Goya a Roma o la recepció barcelonina de les commemoracions del IV Centenari del naixement de Miquel Àngel, no pot aïllar-se, sinó associar-se a la identitat social.

El número 3 d'ACTA/ARTIS confirma, per altra banda, la voluntat d'ACAF/ART de publicar anualment estudis originals que, prèvia revisió per parells d'especialistes aliens i segons el parer dels comitès científics propis, s'ajustin als objectius del grup de recerca i tinguin el nivell i la qualitat científica pertinents.

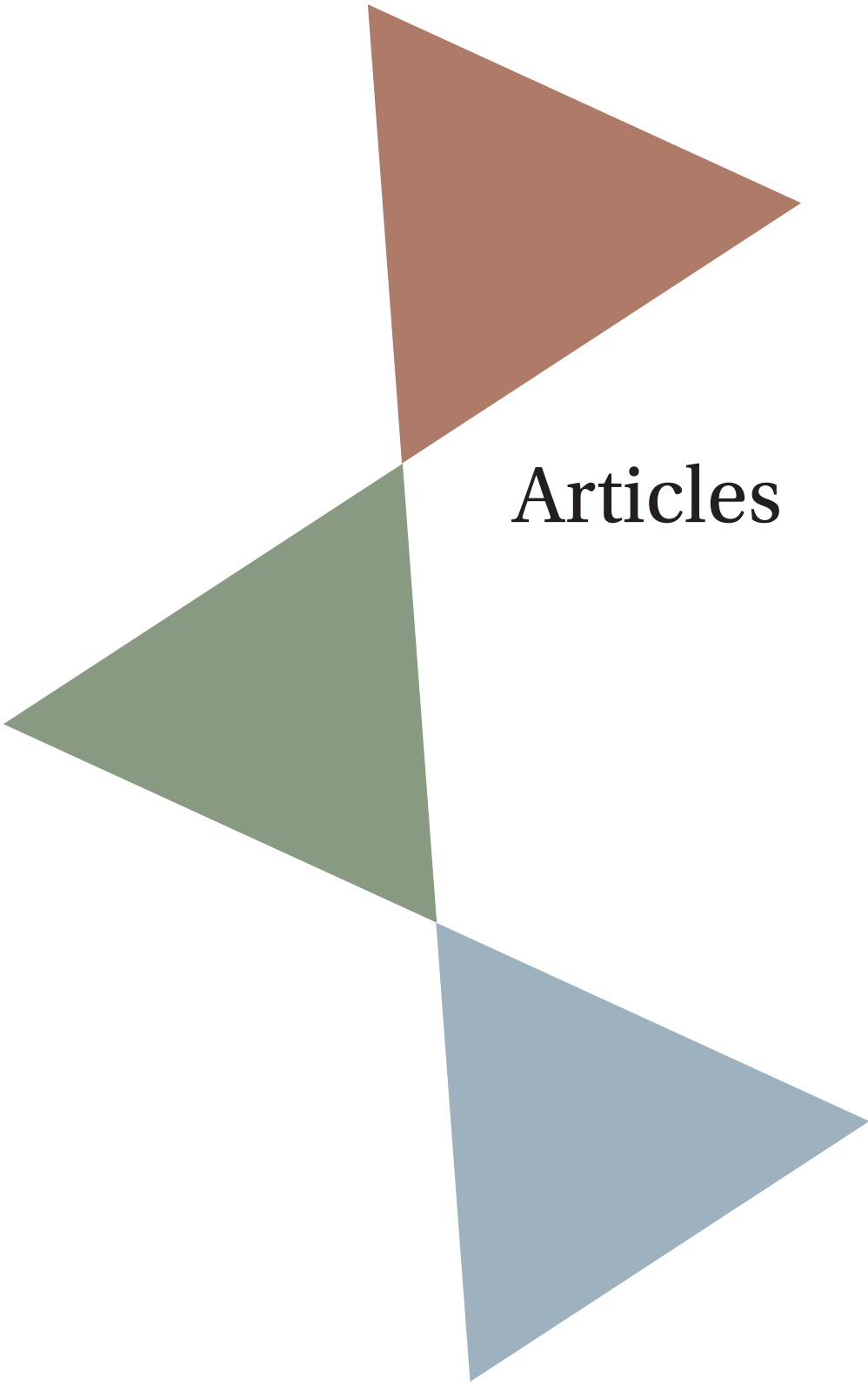
Barcelona, desembre de 2015

JOAN SUREDA, I.P. ACAF/ART

NOTA DELS EDITORS

En l'apartat «Publicacions d'ACAF/ART» s'inclouen les publicacions degudes als investigadors del projecte i grup d'investigació ACAF/ART, ja siguin obres individuals o aportacions a obres col·lectives.

La manca de referència a les mides de determinades obres que s'esmenten en alguns dels articles d'aquest número d'ACTA/ARTIS ve donada per la impossibilitat de proporcionar-les atès que no es coneixen, que les pròpies institucions que custodien les peces no les han fet públiques, o bé pel caràcter mateix de les obres.



Articles

Il mito normanno nella cultura artistica della Sicilia degli Asburgo: costruzione identitaria e rappresentazione del potere

MAURIZIO VESCO

IL MITO NORMANNO NELLA CULTURA ARTISTICA DELLA SICILIA DEGLI ASBURGO:
COSTRUZIONE IDENTITARIA E RAPPRESENTAZIONE DEL POTERE

RIASSUNTO

In Sicilia, nell'Ottocento, si assistette in architettura a un revival neonormanno che trovava in quel momento glorioso della storia isolana la legittimazione per rivendicazioni autonomiste mirate alla ricostituzione di un regno di Sicilia finalmente libero dal giogo borbonico e da Napoli. Tuttavia, un fenomeno culturale analogo si era già registrato nel corso del XVI secolo. Nel rinascimento siciliano, infatti, si guardò non soltanto al classicismo e alla Roma dei Cesari, ma anche all'eredità del medioevo normanno, nel tentativo forse di costruire un'identità per un'isola, come la Sicilia asburgica, non libera e *melting pot* di culture diverse. Il caso del mito normanno presenta, però, in sé una sorprendente contraddizione: da un lato questo supporta la costruzione di un'identità «nazionale» siciliana, dall'altro diviene strumento formidabile per la corona spagnola, ugualmente in prima linea contro il nemico musulmano, di corroborazione del potere monarchico e di controllo dell'isola.

THE NORMAN MYTH IN THE ARTISTIC CULTURE OF HAPSBURGS' SICILY: IDENTITY
CONSTRUCTION AND REPRESENTATION OF POWER

ABSTRACT

During the 19th century Sicilian architecture saw a return to a neo-Norman style, with that glorious moment in the island's history offering legitimation to the calls for autonomous rule that envisaged the recovery of the kingdom of Sicily and freedom from the Bourbonic yoke and subordination to Naples. However, a similar phenomenon had already occurred during the 16th century. The Sicilian Renaissance drew inspiration not only from classicism, but also from the legacy of its Norman Middle Ages, perhaps in an attempt to build an identity for the island, like Habsburgs' Sicily, rather than let it be free and a melting pot of cultures. But the Norman myth shows a surprising contradiction: on one hand it lent support to the construction of a Sicilian "national" identity, on the other it became a powerful tool for the Spanish Crown to strengthen its monarchical power and its control on the island.

VESCO, M., «Il mito normanno nella cultura artistica della Sicilia degli Asburgo: costruzione identitaria e rappresentazione del potere», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, pp. 15-25

PAROLE CHIAVE: Sicilia, normanni, mito, Asburgo, Età moderna, architettura

KEYWORDS: Sicily, Normans, myth, Habsburg, Early Modern Age, architecture

È noto come in Sicilia, a partire dal secondo quarto del XIX secolo, forse anche in relazione ai moti rivoluzionari antiborbonici del 1820-1821 prima, e del 1848 poi, si assistette nel campo dell'architettura, tanto nella realizzazione di nuovi edifici quanto negli interventi di restauro e completamento di quelli antichi, a un vero e proprio revival neonormanno.¹ Anche approfittando di un nascente interesse storiografico di più ampia scala sull'argomento,² si cercava in quel passato glorioso la legittimazione per rivendicazioni autonomiste che accomunavano quegli strati sempre più ampi della società isolana i quali aspiravano alla restaurazione di un regno di Sicilia libero dal giogo napoletano.

Meno noto è invece che una significativa anticipazione di questo fenomeno, caratterizzata naturalmente da connotati, espressioni e motivazioni differenti, si fosse avuta in Sicilia già nel corso del Cinquecento. Nella costruzione di questo mito normanno un ruolo centrale avevano avuto gli studi storici del domenicano Tommaso Fazello e il grande successo editoriale del suo *De Rebus Siculis Decades Duae*.³ Si trattò di un movimento culturale di particolare interesse che investì settori diversi del sapere e campi differenti della produzione artistica: dalla letteratura alle arti musive, dalla scultura all'architettura in primo luogo.

Durante il Rinascimento, nell'isola si guardò, dunque, non soltanto alla cultura classica, ma anche all'eredità del medioevo normanno, rivelando così la consapevolezza di una recente storia gloriosa su cui provare a costruire un'identità per una terra da sempre di migranti e *melting pot* di culture diverse; ciò anche in virtù del particolare rapporto tra potere monarchico e sfera del sacro che caratterizzò la società siciliana del regno normanno, impegnato in prima linea, così come avveniva sotto gli Asburgo, nel fronteggiare l'avanzata dell'Islam e nel difendere il cristianesimo.

Non a caso questo carattere sacrale, che aveva contraddistinto la monarchia fin dall'età ruggieriana, con un sovrano «*rex et sacerdos*» direttamente «*a Deo coronatus*»⁴ – proprio come

1. Il fenomeno, in verità, affonda le sue radici qualche decennio prima: infatti, già l'architetto francese Léon Dufourny, attivo a Palermo nei primi anni novanta del Settecento, si era fatto interprete di questa tendenza nascente; si veda BRESCH-BAUTIER, G., «Architettura e politica: Léon Dufourny a Palermo (1789-1793)», in DUFURNY, L., *Diario di un giacobino a Palermo 1789-1793*. Palermo: Fondazione Lauro Chiazzese, 1991, p. 1-63, e in particolare alle pp. 33-34 e 50-53. Restano centrali in questo senso i progetti per il completamento della facciata occidentale del Palazzo Reale palermitano, per il restauro della torre campanaria della cattedrale della stessa città, nonché per il rivestimento della sua cupola settecentesca. Sui disegni pervenuti relativi a questi progetti si veda GIUFFRÈ, M.; NOBILE, M.R. (ed.), *Palermo nell'età dei neoclassicismi. Disegni di architettura conservati negli archivi palermitani*. Palermo: Dipartimento di storia e progetto nell'architettura, Università degli Studi di Palermo, 2000. Personaggio chiave nel dibattito culturale riguardante il neogotico in Sicilia, e il neonormanno in particolare, fu il duca di Serradifalco, Domenico Lo Faso Pietrasanta, intellettuale di primo piano nella scena non solo siciliana ma europea, «dilettante di architettura» e autore di un testo importante su questo tema quale *Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne: ragionamenti tre*. Palermo: Tipografia Roberti, 1838. Sul duca di Serradifalco si veda CIANCIOLO COSENTINO, G., *Serradifalco e la Germania. La Stildiskussion tra Sicilia e Baviera 1823-1850*. Benevento: Hevelius, 2004, a cui si rimanda per la più ampia bibliografia.

2. Ne è una prova, ad esempio, il testo francese di LECAT DE BAZANCOURT, C., *Histoire de la Sicile sous la domination des Normands depuis la conquête de l'île jusqu'à l'établissement de la monarchie*. Paris: Amyot, 1846.

3. FAZELLO, T., *De Rebus Siculis Decades Duae*. Palermo: Giovan Matteo Maida e Francesco Carrara, 1558. Della fortunata opera di Fazello venne presto prodotta un'edizione in italiano, proprio per consentirne la diffusione presso un pubblico ancora più vasto; FAZELLO, T., *Le due dece dell'historia di Sicilia... tradotte dal latino in lingua toscana dal P.M. Remigio fiorentino*. Venezia: Domenico e Giovan Battista Guerra, 1573.

4. La definizione è in KANTOROWICZ, E., «*Laudes Regiae*». *Uno studio sulle acclamazioni liturgiche e sul culto del sovrano nel Medioevo*. Milano: Medusa, 2006 (1946), in particolare pp. 155-161. Sull'argomento si veda VAGNONI, M., «*Rex et sacerdos e christomimetes*. Alcune considerazioni sulla sacralità dei re normanni di Sicilia», *Mediaeval Sophia. Studi e ricerche*

nella celebre raffigurazione dei mosaici della chiesa di Santa Maria della Martorana in cui Cristo incorona Ruggero II primo re di Sicilia, sarebbe stato all'origine dell'istituzione di quella Apostolica Legazia riscoperta giusto nel Cinquecento e da allora causa di innumerevoli conflitti tra i monarchi spagnoli e l'autorità papale.⁵ Questo stesso carattere sacrale sembrava ancora ammantare a distanza di secoli gli edifici simbolo del regno normanno: il Palazzo Reale palermitano, non a caso appellato come *Sacrum Regium Palacium*, nel quale il viceré Juan de Vega, come vedremo, avrebbe strategicamente ripristinato la sede vicereale avviandone i primi lavori di restauro e tentando, in particolare, di riportare all'originario splendore gli ambienti regi; la Cappella Palatina, il duomo di Monreale e la cattedrale di Cefalù, per i cui mosaici la Corona non fece mancare mai finanziamenti per i restauri; ma ancor più le tombe dei re e delle regine normanne, da quelle del celebre *Cimitero dei Re* nella cattedrale palermitana, a quelle meno note di Monreale, Patti, Messina e Catania, per le quali si predisposero disegni, sia di rilievo sia di progetto, spediti da una sponda all'altra del Mediterraneo al fine di assicurare ai predecessori degli Asburgo sepolture adeguate al loro rango reale.

Sarebbe stato dunque Vega a intraprendere nell'isola una strategia di intervento mirata alla riappropriazione delle antiche sedi reali normanne, tanto a Palermo quanto a Messina. Se in quest'ultima città, il viceré avrebbe avviato un piano di integrale riconfigurazione del palazzo –ma, forse, di vera e propria ricostruzione si trattò–, affidandone il progetto al suo tecnico di fiducia, l'ingegnere-architetto Pedro Prado,⁶ chiamato nell'isola apposta per redigere il progetto della nuova residenza messinese,⁷ a Palermo le cose andarono assai diversamente.

Quello che era stato il palazzo dei sovrani normanni per antonomasia –tuttora correntemente appellato proprio come Palazzo dei Normanni– vantava ancora, nonostante il degrado e l'obsolescenza causati da un abbandono plurisecolare, importanti vestigia della sua fondazione normanna. In queste tracce un politico brillante e uno stratega accorto quale Vega intravide degli utili strumenti per l'affermazione del potere della Corona.⁸ Per tale ragione egli decise di trasferire nel 1553 la sede viceregia dalla fortezza del Castellammare affacciata sul porto –dove il suo predecessore, Ferrante Gonzaga, solo un decennio prima aveva realizzato un moderno palazzetto di gusto rinascimentale–,⁹ all'antico *palacium* normanno all'altro estremo della città. Non fu casuale che gli interventi nella reggia palermitana si concentrarono proprio attorno ai suoi due spazi più rappresentativi e di maggior pregio artistico: la Cappella Palatina e la Joharia¹⁰ con la Torre Pisana.

La cappella di San Pietro al palazzo, con il suo straordinario apparato musivo, fu, almeno dalla seconda metà del xv secolo, oggetto di ripetute opere di restauro mirate alla conservazio-

sui saperi medievali, luglio-dicembre 2012, pp. 268-284; *idem*, «La sacralità della regina nella Sicilia normanna. Il caso dell'Ordo coronationis», *Mirabilia. Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages*, luglio-dicembre 2013, pp. 174-187.

5. Sull'argomento, tra l'amplessima bibliografia, segnaliamo FODALE, S., «L'apostolica legazia dei re di Sicilia», *Cultura e società*, 36, 1970, pp. 74-76; CATALANO, G., *Studi sulla Legazia Apostolica di Sicilia*. Reggio Calabria: Paralelo, 1973; nonché il più recente VACCA, S., *La legazia apostolica: Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 2000. In particolare, riguardo all'interesse per l'Apostolica Legazia nell'Ottocento in Sicilia, GAMBASIN, A., *Religiosa magnificenza e plebi in Sicilia nel XIX secolo*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1979, pp. 43-78.

6. Su Pedro Prado e sul rapporto con Juan de Vega si veda ARICÒ, N., «Pedro Prado e la fondazione di Carlentini», in CASAMENTO, A. (ed.), *Fondazioni urbane. Città nuove europee dal medioevo al Novecento*. Roma: Kappa, 2012, pp. 167-208. Sulla committenza del viceré, *idem*, «Dedit author Vega et nomen et formam. L'interesse di Juan de Vega per l'architettura», in PIAZZA, S. (ed.), *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*. Palermo: Caracol (in corso di stampa).

7. Sull'argomento si veda ARICÒ, N., *Una città in architettura. Le incisioni di Francesco Sicuro per Messina*. Palermo: Caracol, 2013, p. 94.

8. Sul Palazzo Reale di Palermo si veda DI FEDE, M.S., *Il Palazzo Reale di Palermo in età moderna (xvi-xvii sec.)*. Palermo: Medina, 2000.

9. Sulla residenza vicereale al Castellammare si veda VESCO, M., «Ecos de Renacimiento en la Sicilia del siglo xvi: arquitecturas para la vida de corte en la edad de Ferrante Gonzaga (1535-1546)», in MÍNGUEZ, V. (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, pp. 921-938.

10. La preziosità degli interni della Joharia è testimoniata dallo storico cinquecentesco Fazello: «arcis partem, que Ioaria ea precipue ratione est appellata, quod multo gemmarum, auriq; splendore conspicua sit, aedificavit»; FAZELLO, T., *De Rebus Siculis...*, pp. 171-172.

ne, e non di rado al reintegro, dei suoi preziosi mosaici.¹¹ Si pensi al celebre intervento di Domenico Gagini, l'artista ricordato da Filarete quale allievo di Brunelleschi e giunto a Palermo a seguito della diaspora degli artisti dal cantiere del Castelnuovo napoletano, subito impegnato proprio nei mosaici della Cappella Palatina (1460-1462), grazie al quale fece la sua comparsa nella narrazione veterotestamentaria la fiorentina cupola di santa Maria del Fiore come simbolo eloquente di una nuova classicità.¹² Sarebbe stato tuttavia il *magister musie* monrealese Pietro Oddo a legare il proprio nome ai mosaici siciliani di età normanna:¹³ da quelli della cattedrale di Cefalù (1517) a quelli del duomo di Monreale (1518), da quelli del palazzo palermitano della Zisa (1511) a quelli appunto della cappella di San Pietro *lo Palazo*, dove avrebbe lavorato dai primissimi anni del Cinquecento (1506) sino al vicereame di Gonzaga (1535).

Erano proprio i mosaici a conferire un valore *extraordinario* a quegli edifici, ritenuti capolavori sia per la loro antichità, sia «*pro tanta digna opera musayca*»;¹⁴ eppure, nonostante questo, solo poco tempo prima del trasferimento della sede vicereale nel palazzo palermitano, sempre sotto il governo dello stesso Vega, l'antica cappella denominata Gerusalemme, fondata dal duca di Puglia Roberto il Guiscardo, ancora oggetto di manutenzioni sino al 1550 circa,¹⁵ sarebbe stata assurdamente smantellata con il suo apparato di preziosi mosaici, come lamentato da Fazello solo qualche anno dopo, nel 1558.¹⁶

Al contrario, tempo prima, nel 1542, all'interno dell'edificio cadente, una delle poche parti, oltre alla cappella, a essere oggetto di restauri per volontà del viceré Ferrante Gonzaga, era stata la cosiddetta *scala regia*, circondata anch'essa da un certo alone mitico, lo scalone cioè che in origine conduceva alla Cappella Palatina, in passato impiegato per il corteo cerimoniale dei sovrani normanni, oggi perduto ma forse coincidente con l'odierno scalone orientale.¹⁷

Per la parte del palazzo indicata *ab antiquo* come Joharia, invece, e più specificatamente per la sala detta *dila mursia* e oggi di re Ruggero, quella decorata con raffinate decorazioni musive tanto sulla volta a crociera di copertura quanto sulle pareti, compresi gli imbotti di porte e finestre in una sorta di *horror vacui*, lo stesso Vega avrebbe procurato, nel 1555, un paio di colonne marmoree provenienti dal giardino di un importante palazzo messinese perché venissero lavorate da uno scultore «ad tucto punto conforme al disegno venuto de Palermo»¹⁸ e quindi spedite per mare sino alla capitale per essere impiegate «per ornamento de le finestre de la cammara del musayco».¹⁹

11. Per un quadro d'insieme dei restauri della Cappella Palatina si veda GRÉGOIRE, M., *I soffitti lignei dipinti della Cappella Palatina di Palermo: storia, restauri, iconografia*, tesi di dottorato. Dipartimento di Storia e progetto nell'architettura, Università degli Studi di Palermo, 2009.

12. Per un profilo sintetico dello scultore si veda BERNINI, R., «Gagini, Domenico», in *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, vol. 51, *ad vocem*, a cui si rimanda per fonti e bibliografia.

13. MILLUNZI, G., *Il mosaicista Mastro Pietro Oddo, ossia restauri e restauratori del Duomo di Monreale nel sec. XVI*. Palermo: Tipografia dello Statuto, 1891.

14. Nel 1498 le spese relative ad acconci alla cappella del palazzo, effettuati alcuni anni prima, nell'anno indizionale 1495-1496, vengono accettate e contabilizzate dal tesoriere del Regno, sia per la preziosità dei suoi apparati musivi sia «*ob eius antiquitatem cappella ipsa, que est tanto opere decoratam, ruynam inreparabilem pateretur*»; Archivio di Stato di Palermo (ASP), *Cancellaria*, reg. 198, ff. 227r, 227v.

15. La cappella fu oggetto di interventi ad opera dei maestri Joan Barda e Ambrogio Casella, quest'ultimo destinato a divenire negli anni sessanta del Cinquecento capomastro della Regia Corte; ASP, *Tribunale del Real Patrimonio*, Numerazione Provvisoria, vol. 609, f. 935r.

16. Così scrive lo storico cinquecentesco: «*Arcem ipsam ingredientibus sacellum musivo a Roberto Guiscardo structum, Hierusalem nuncupatum, a fronte occurrebat. Quod deformatum mea aetate ad profanos mutatum est usus*»; FAZELLO, T., *De Rebus Siculis...*, p. 172.

17. ASP, *Tribunale del Real Patrimonio*, Numerazione provvisoria, vol. 1411, 19 febbraio 1542. Nel novembre dello stesso anno si stanziavano altre somme per «cumpliri la scala di lo sacro Regio Palatio di quista felici città di Palermo et acconzarsi alcuni parti di la regia cappella in dicto palacio esistenti per non veniri arroya né si guastari la mosia»; ASP, *Tribunale del Real Patrimonio*, Lettere Viceregie, reg. 334, f. 57v.

18. Si trattava del marmoraro Paolo Tasa; ASP, *ibidem*, numerazione provvisoria, vol. 1609, 22 ottobre 1555.

19. A vendere le colonne «*ad complacentia de Sua Excellentia*» fu il tesoriere del Regno di Sicilia don Filippo La Rocca; *ibidem*, 21 ottobre 1555.

Negli stessi giorni il viceré, per completare la sala di re Ruggero, interpretata come scrigno prezioso da destinare a sé, fece giungere da Venezia una cassa di vetri, forse piombati e colorati, a metà Cinquecento materiali assai più rari e pregiati delle usuali *incerate* utilizzate un pò in tutta Europa a completamento delle finestre anche dei palazzi reali, il cui montaggio, data la difficoltà a reperire maestranze capaci, venne affidato a un esperto monaco olivetano richiamato apposta da Messina.²⁰

Poco più tardi, nel 1567, il viceré Toledo, nell'ambito di un progetto di riconfigurazione del palazzo poi in gran parte sfumato, avrebbe confermato gli ambienti normanni come chiave di volta del complesso palatino, facendo realizzare nella straordinaria sala delle Quattro Colonne (o dei Venti) agli scultori Vincenzo e Giacomo Gagini un interessante portale recante le sue armi che, seppur di linguaggio rinascimentale, rievocava palesemente, per il ricorso a sostegni colonnari binati, le soluzioni normanne della sala superiore della Zisa.²¹

La costruzione del mito normanno non passava, comunque, solo dalla tutela e dalla riappropriazione delle memorie materiali di quel passato epico, ma anche dalla riproposizione di tipologie edilizie e di forme architettoniche ormai assunte a veri modelli, in particolare nell'architettura religiosa. Gli studi condotti da anni dall'amico professore Marco Rosario Nobile, che per primo ha indagato questo tema²² e al quale le mie riflessioni devono molto, hanno infatti ricondotto la netta preferenza propria del Cinquecento siciliano per la tipologia chiesastica basilicale, quella delle chiese colonnari cioè, proprio all'archetipo offerto dalle insuperate cattedrali di epoca normanna: edifici mitici ai quali guardare non solo come fonte di ispirazione ma, come ha spiegato bene Nobile, grazie ai quali «comprovare l'esistenza di una solida civiltà isolana» nel momento del delicatissimo passaggio tra tardogotico e classicismo,²³ alla ricerca di un «altro rinascimento»²⁴ e di soluzioni all'antica diverse e legate al territorio.

La colonna divenne così richiamo all'antichità classica e alla Roma dei Cesari, ma anche più specificatamente simbolo dei maestosi templi normanni, le cui enormi colonne monolitiche acquistavano la valenza di reliquie, quasi di feticci, memorie interpretate come radici dell'identità siciliana e, dunque, da conservare e tutelare. Lo prova l'asprissimo contrasto che ancora nel 1616 vide opporre il presidente del Regno, il cardinale Giannettino Doria, al vescovo di Cefalù, Martino Mira, che, nell'ambito di un intervento di decorazione a stucco degli interni della cattedrale, stava per far rimuovere alcune grandi colonne nell'area della tribuna (illustrazione 1), ma che si vide imporre, per non dispiacere «a Dio e a Sua Maestà», l'immediata sospensione dei lavori:

abbiamo inteso che fate levare quattro colonne di marmo di quattro canne di altecza [otto metri circa] della cappella che sta per la man destra all'altare maggiore della chiesa Cattedrale che sono il miglior ornamento, fortecza e prospettiva che possano farsi, dismembrando una fabrica et architettura così principali, di sessanta colonne.²⁵

20. *Ibidem*, 2 ottobre 1555.

21. La corretta attribuzione del portale, in passato ricondotto al celebre scultore Annibale Fontana, è in PETTINEO, A., «Giorgio di Fazio e i Gagini nelle fabbriche del viceré Toledo al Palazzo Reale di Palermo», *Palokastro. Rivista trimestrale di studi siciliani*, 2, maggio 2010, pp. 55-56 e 58 (documento 11).

22. Delle prime considerazioni organiche sull'argomento sono in NOBILE, M.R., «Inventions et Reinventions du Mythe Normand», *La Sicile Retrouvée*, 2, gennaio 2004, pp. 34-39; il tema è stato oggetto di nuove, approfondite riflessioni critiche, riferite in particolare alle fabbriche delle grandi cattedrali normanne e alle sepolture regie, in un recentissimo, importante contributo al quale rimandiamo per una più esaustiva trattazione; *idem*, «Le cattedrali in Sicilia tra XVI e XVII secolo», in ROCA DE AMICIS, A.; VARAGNOLI, C. (ed.), *Alla moderna. Antiche chiese e rifacimenti barocchi: una prospettiva*. Roma: Artemide, 2015, pp. 98-116.

23. Si veda NOBILE, M.R., *Chiese colonnari in Sicilia*. Palermo: Caracol, 2013.

24. È questo il titolo di un contributo, sempre attuale, che ha inaugurato un proficuo filone di studi mirato alla revisione critica dell'interpretazione dell'architettura siciliana tra Quattro e Cinquecento; NOBILE, M.R., *Un altro rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia 1458-1558*. Benevento: Hevelius, 2002.

25. ASPA, *Tribunale del Real Patrimonio*, Lettere viceregie, reg. 1171, f. 93v. Le grandi colonne alveolate restarono *in situ* sebbene, o in quella circostanza o in tempi successivi, furono obliterate in un intervento di decorazione per essere riportate alla luce solo in occasione di recenti interventi di restauro.

1. Colonne di spoglio del Diaconico nella cappella destra della tribuna, 1130-1350. Cattedrale, Cefalù.



D'altronde, proprio per il loro valore simbolico più che per quello materiale, già il sovrano Martino l'Umano, nel lontano 1405, insistentemente aveva fatto richiesta che gli venissero inviate a Barcellona «*aquelles quatre colones de porfis*» della sala della Cuba, uno dei *solatia* normanni palermitani fuori porta, alla ricerca di simboli del potere imperiale da poter reimpiegare nelle sue fabbriche catalane.²⁶

Né va dimenticato che nell'ambito dei cantieri della cattedrale palermitana intrapresi nel corso del XVI secolo, per la costruzione dapprima della sagrestia nuova e poi dell'ala meridionale delle cappelle, si scelse di percorrere la via del mimetismo, riconoscendo così il valore unico dell'edificio normanno, riproponendone merlature ed elementi compositivi che solo a un occhio attento rivelano la loro lieve declinazione in chiave classicista.²⁷

Ma l'eco delle cattedrali e dei duomi normanni, l'influenza delle loro irraggiungibili architetture, non si manifestò solamente nella diffusione del tipo basilicale, ma anche nella discreta fortuna avuta dalla soluzione planimetrica a doppio transetto, riproposta tanto a Palermo quanto nel resto dell'isola: così, ad esempio, a Castelvetro, capitale feudale degli Aragona Tagliavia, una delle più autorevoli famiglie dell'aristocrazia non solo siciliana ma dell'impero asburgico che avrebbe dato i natali a un governatore del Ducato di Milano e a un viceré di Catalogna, dove

26. FODALE, S., «Martino l'Umano e i beni culturali siciliani»: restauri e spoliazioni», *La Memoria. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo*, 7, 1993, pp. 43-52. Ringrazio M.R. Nobile per la segnalazione.

27. NOBILE, M.R., *Un altro rinascimento...*, pp. 65-66.

venne impiegato anche uno pseudotiburio sul modello del duomo di Monreale;²⁸ o a Palermo nella chiesa di Santa Maria della Catena, uno dei più prestigiosi cantieri del primo Cinquecento nella capitale, dove furono pure utilizzate colonne con fusti e capitelli di spoglio, come già nella normanna chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, sin dal Quattrocento riconosciuta come «uno di li digni edifitii di lo universo mundo» (1488).²⁹

Ancora altre soluzioni linguistiche ribadiscono la continuità con la tradizione medievale: le colonne sovrapposte alveolate in corrispondenza della tribuna e degli innesti delle absidi oppure adesso proposte libere, solo affiancate alle murature, come nella stessa chiesa della Catena, o in forme persino più complesse, abbinata a gruppi tetrastili di sostegni che rievocano palesemente la cattedrale palermitana, nella chiesa di San Giorgio della Nazione genovese.³⁰

Inoltre, sempre nell'ambito dell'architettura ecclesiastica un'ultima riflessione riguarda le cosiddette cappelle con cupola su nicchie, in particolare impiegate in sacelli-mausoleo, una tipologia così importante per il Rinascimento isolano da far parlare di una vera e propria «reinvenzione della cupola nella Sicilia del XVI secolo», da ricondurre anche questa all'affascinatione esercitata dal medioevo normanno (le chiese di San Giovanni degli Eremiti, San Cataldo, Santa Maria dell'Ammiraglio).³¹ I contributi più recenti hanno dimostrato la conoscenza diretta da parte di architetti e capomastri delle fabbriche normanne, dei loro elementi costitutivi e caratterizzanti –in primo luogo le cupole in pietra–, delle tecnologie costruttive e più specificatamente delle tecniche stereotomiche e delle apparecchiature murarie utilizzate, proprio perché impegnati nei cantieri di «restauro» di esse. Fu il caso, ad esempio, di maestro Ferrante Casella chiamato a ricostruire nel 1527 le volte della chiesa normanna della Trinità di Delia nei pressi di Castelvetro.³² Al contempo, però, nuove indagini stanno mettendo in luce come in realtà per quegli stessi capomastri-architetti cupole e volte si riducessero a pura forma, riproposte sì nei nuovi progetti per la loro valenza simbolica e per la complessità delle loro soluzioni linguistico-spaziali, ma ricorrendo a scelte stereotomiche e costruttive consapevolmente diverse da quelle antiche, come ad esempio nelle trombe angolari.

Non va d'altronde dimenticato come gli edifici normanni, per via di una certa loro ambiguità legata al *background* culturale islamico di maestranze e artigiani attivi in essi, furono il più delle volte oggetto di erronee retrodatazioni e per questa ragione esercitarono sempre una speciale fascinazione su viaggiatori ed eruditi sin dal Rinascimento. Leandro Alberti, ad esempio, nel suo *Isole appartenenti alla Italia* dedicò molte pagine a una dettagliatissima descrizione del *solatium* normanno della Zisa, «palagio fatto dai Saracini molto artificiosamente», del quale egli –cosa questa assai sorprendente– aveva persino commissionato, probabilmente nel 1525, durante un suo soggiorno a Palermo,³³ un rilievo grafico: «deliberai di farlo disegnare quanto era possibile misuratamente, descrivendolo poi a parte per parte, per piacere delli curiosi ingegni».³⁴

Infine, un'attenzione speciale meritano le sepolture reali, quelle normanne prime fra tutte.

28. *Idem*, *Chiese colonnari...*, p. 31.

29. PATRICOLO, G., «La chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio e le sue antiche adiacenze», *Archivio Storico Siciliano*, III, 1878, p. 152.

30. D'ALESSANDRO, G., «La chiesa di S. Giorgio dei Genovesi a Palermo: una problematica attribuzione», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 5-6, 2007-2008, pp. 75-82; D'ALESSANDRO, V.; D'ALESSANDRO, G., *Nazioni forestiere nell'Italia del Cinquecento: il caso di Palermo*. Napoli: Liguori, 2014, in particolare pp. 1-44.

31. NOBILE, M.R., «Volte in pietra. Alcune riflessioni sulla stereotomia tra Italia meridionale e Mediterraneo in età moderna», in *idem* (ed.), *La stereotomia in Sicilia e nel Mediterraneo*. Palermo: Caracol, 2013, pp. 8-56, e per la citazione p. 18.

32. VOLPE, M., «Manutenzione e "restauri" in una fabbrica medievale siciliana. La chiesa della SS. Trinità di Delia nel 1527 e nel 1742», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 4, 2007, pp. 53-56.

33. REDIGONDA, A.L., «Alberti, Leandro», in *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, vol. 1, *ad vocem*.

34. Fa parte di ALBERTI, L., *Descrittione di tutta Italia*. Venezia: Lodovico degli Avanzi, 1561, ff. 48r-50v.



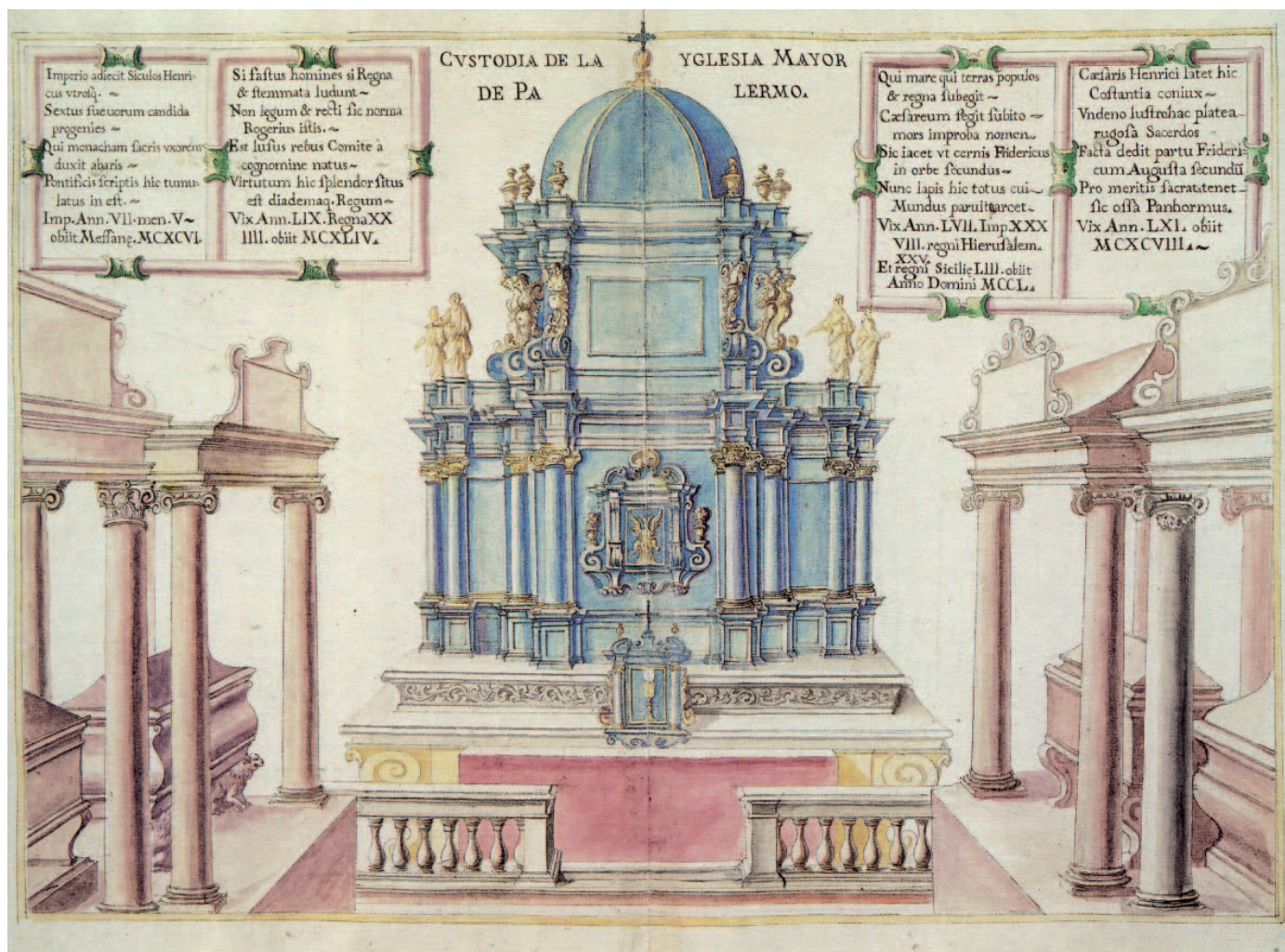
Filippo II intraprese, infatti, come è noto, una strategia politica incentrata sul lignaggio che vedeva nella genealogia uno strumento formidabile per la legittimazione del possesso dei territori della Corona e in particolare dei lontani domini italiani, attraverso il riconoscimento di un'asserita continuità dinastica fra la Casa d'Austria e le antiche monarchie estinte.³⁵ Ne conseguì la necessità di celebrare e glorificare i re di Sicilia, e ciò *in primis* garantendo la magnificenza delle tombe reali, scelta a cui non dovettero essere estranee le due visite da lui compiute, nel 1564 prima e nel 1585 dopo, al monastero di Poblet che ospita il mausoleo dei re di Aragona e Catalogna.

Fu così che tante sepolture siciliane di re e regine furono oggetto di restauri e sostituzioni: dal sarcofago di Guglielmo il Buono nel duomo di Monreale (illustrazione 2), fatto realizzare nel 1575 dall'arcivescovo Ludovico Torres «*ne tantus rex sine honore iaceret*» – così recita l'epitaffio –,³⁶ a quello della regina Adelasia, madre del già mitico Ruggero II, conservato entro il duomo di Patti, per il quale solo due anni dopo, nel 1577, venne inviato dall'Escorial al viceré Marco Antonio Colonna a Palermo un disegno, oggi perduto, per una nuova tomba monumentale. Filippo II ordinava che si collocasse «*en un lado dela cappilla maior con ornato decente el sepulchro dela Reyna Adelasia, madre del rey Rugiero, que diz que està en uno muy comun y indecente a la qualidad de su persona*».³⁷ Fino a venti anni prima, però, della sepoltura della madre del primo re di Sicilia si era di fatto persa memoria. Era stato abilmente il solito Juan de

35. Sull'argomento si veda. DE CAVI, S., *Architecture and Royal Presence. Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2009, pp. 59-132.

36. Il testo intero dell'iscrizione sepolcrale è: «D.O.M. GUILIELMO II COGNOMENTO BONO REGI SICILIAE QUI VIXIT ANNOS XXXVI TEMPLUM HOC VIRGINI DEI GENITRICI STATUIT COENOBIVM ILLI CONIUNCTVM EXTRUXIT MAGNIFICENTISSIMIS DONIS ET VECTIGALIBVS DITAVIT MONTEM REGALEM A LVCIO III PON. MAX. METROPOLIM. CONSTITVENDAM CVRAVIT SICILIAM TRIBUTIS LEVAVIT PACIS ET IVSTITIAE CVLTOR FVIT VT IVSTISSIMA SIC EX SENTENTIA SEMPER BELLA CONFECIT SANCTAM SEDEM APOSTOLICAM CONTRA EIVS HOSTES OMNI OPE ET CONSVLIO IVVIT OBIT ANNO SALVTIS MCXXIX DON LVDVICVS TORRES ARCHIEPISCOPVS NE TANTVS REX SINE HONORE IACERET PRINCIPIO OPTIMO ET RELIGIOSISSIMO P. ANNO IVBILEI MDLXXV».

37. Archivo General de Simancas (AGS), *Secretarías provinciales*, Registros de despachos de oficio, libro 801, f. 204v.



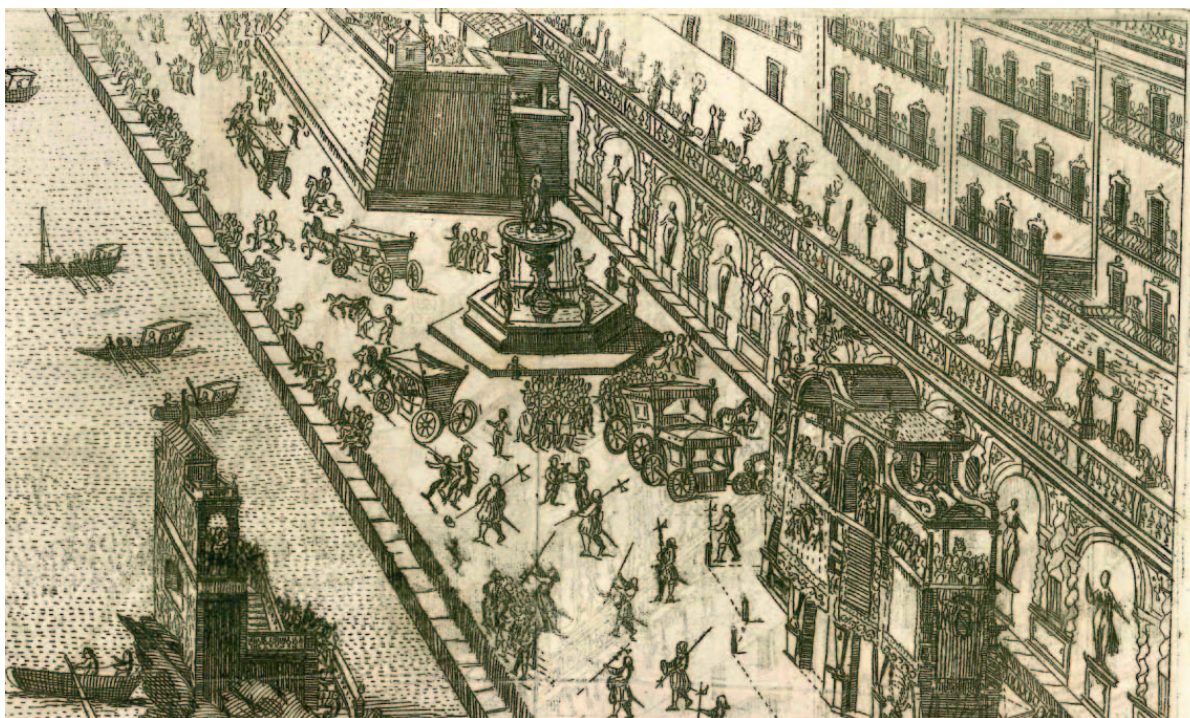
Vega, nel 1554, ad ordinare il riconoscimento dell'antica sepoltura regia, profanata dai Turchi di Ariadeno Barbarossa dieci anni prima in occasione della presa di Lipari (1544),³⁸ chiedendo di fare immediatamente pervenire a Corte la trascrizione dell'iscrizione funeraria perché si accertasse l'identità della defunta, poiché «si dice detto sepulcro essiri dela regina Delasia, matri dila bona memoria delo quondam illustri conti Rogerio».³⁹

Le spoglie dei sovrani e i loro monumentali sarcofagi divenivano così mezzo di propaganda politica. D'altronde, cuore della cattedrale palermitana era da sempre il cosiddetto *Cimitero dei Re* dislocato nel transetto (illustrazione 3), e ciò almeno dall'età federiciana, quando non a caso l'imperatore Federico II di Svevia aveva voluto riunire a Palermo in un unico pantheon, che avrebbe poi accolto anche i suoi resti mortali, le tombe dei sovrani normanni in origine sparse tra Sicilia e Calabria. Tra l'altro, le sepolture regie palermitane erano state specificatamente oggetto di attenzione da parte di Filippo II quando, sempre nel 1577, egli valutò l'ipotesi,

3. Paolo Amato (attribuito) *Custodia de la Yglesia Mayor de Palermo*, disegno per il «Cimitero dei Re» nella cattedrale di Palermo, da *Teatro Geografico antiguo y moderno del reyno de Sicilia*, 1686. Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid.

38. In una lettera viceregia indirizzata al potente vescovo di Patti Bartolomeo Sebastián nell'ottobre del 1554, lo stesso Vega dava ordine di impiegare parte dei danari provenienti dallo *spoglio* dei beni del defunto vescovo Arnaldo Albertin per restaurare «la sepultura de la regina Adilasia, matri del quondam serenissimo Re Rugero, primo re de quisto Regno di Sicilia, sepulta intro la majori ecclesia di quessa città, [...] la quali fu roynata nel tempo quessa città fu presa di Turchi»; ASPA, *Tribunale del Real Patrimonio*, Lettere viceregie, reg. 406, f. 60v.

39. *Ibidem*, reg. 395, f. 488r.



4. Gaetano Lazzara (incisore) Francesco Bachelu (inventore) *Il «Teatro dei Re» in occasione di un festeggiamento (particolare), 1704*, da Pietro Mancuso, *L'Hercule Francois*. Palermo: Agostino Epiro, 1704.

poi scartata, di trasportare i sarcofagi di porfido rosso in Spagna per collocarli nel pantheon della Casa d'Austria progettato nell'Escorial, palesando dunque l'enorme importanza che la memoria dei sovrani normanni aveva per la monarchia ispanica.⁴⁰

Questa primigenia sistemazione palermitana, scampata allo smembramento, dovette in qualche modo ispirare dapprima il monumento funebre in memoria dei sovrani di Casa d'Angiò e d'Ungheria realizzato nel 1597 dal celebre architetto Domenico Fontana nella controfacciata del duomo di Napoli, e poi, quasi un secolo dopo, nel 1676, come ulteriore passaggio di una strategia inevitabilmente di lungo periodo, quello simile in onore di Martino d'Aragona nel transetto del duomo di Cagliari, commissionato a Genova allo scultore Giulio Aprile, durante il regno di Carlo II.

D'altra parte, ancora nel 1686, di nuovo a Palermo, questa volta in uno dei suoi spazi urbani più rappresentativi e più amati dalla comunità, la strada Colonna –la strada-passeggiata affacciata sul mare ed esterna alle mura urbane–, dove sin dalla fine del Cinquecento avevano luogo gli ingressi trionfali di viceré e autorità, sarebbe stato allestito, per celebrare la Sicilia e prima ancora gli Asburgo, il cosiddetto *Teatro dei Re*, con venti statue di re e imperatori disposte in alto, sul parapetto della cortina scarpata (illustrazione 4), a dominare quello spazio scenico, e di cui la prima, certo non solo per ragioni cronologiche, era proprio quella del normanno Guglielmo il Buono, da cui virtualmente promanava l'autorità sovrana dell'ultimo degli Asburgo in quel momento regnante.⁴¹

40. Alla vicenda riteniamo vada ricondotto il disegno raffigurante la tomba dell'Imperatore Enrico VI di Svevia, padre di Federico II, nel Cimitero dei Re, inviato a corte e oggi conservato presso l'Archivo General di Simancas; AGS, *Mapas, planos y dibujos*, 20-010. L'attenzione per le tombe reali palermitane da parte della Corona spagnola non sarebbe venuta a mancare neanche in tempi successivi: lo provano i disegni, recentemente rinvenuti presso lo stesso Archivo General di Simancas (67-094, 67-095, 67-096), fatti realizzare per illustrare il progetto di demolizione di una cantoria lignea posticcia ricadente al di sopra di alcuni dei sarcofagi del cimitero monumentale. Gli elaborati grafici sono stati recentemente pubblicati e analizzati nel già ricordato studio di NOBILE, M.R., «Le cattedrali in Sicilia...», pp. 99-101.

41. I nomi dei sovrani sono riportati in MONGITORE, A., «Diario palermitano», in DI MARZO, G. (ed.), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*. Palermo: L. Pedone Lauriel, 1871, vol. 7, p. 56. Sul *Teatro dei Re* si veda GIZZI, V., *Da Strada Colonna a*



5a. Cristo all'atto dell'incoronazione del re Ruggero II (particolare), s. XII, mosaico. Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo.

5b. Ferdinando II di Borbone raffigurato come Ruggero II, da Luigi Giampallari, *Discorso sulle sagre insegne de' Re di Sicilia*. Napoli: Reale Tipografia della Guerra, 1832.

Ancora più tardi, negli anni trenta dell'Ottocento, transitata dopo molte complesse vicende la Sicilia dalla Casa d'Austria a quella di Borbone, si sarebbe nuovamente fatto ricorso al mito normanno nel tentativo di rinsaldare e dare prestigio alla monarchia dopo gli anni rivoluzionari e napoleonici: Ferdinando II si sarebbe fatto raffigurare in un'incisione mentre indossa, in qualità di «legato nato in Sicilia», la dalmatica, la mitra e le altre insegne reali che erano state di Ruggero II, abbigliato esattamente come il sovrano normanno dinanzi a Cristo all'atto dell'incoronazione nel celebre mosaico palermitano (illustrazione 5),⁴² quasi come un nuovo «Ruggero» in un tentativo estremo di autolegittimazione del proprio potere.

Paradossalmente, il mito normanno da espressione dell'identità di un popolo e di una terra era divenuto così, al contrario, strumento di consolidamento dell'autorità monarchica e di oppressione di ogni eventuale istanza autonomista e centrifuga.

Foro Borbonico: progetti per il fronte a mare di Palermo fra attrezzature urbane e decorum urbis (XVI-XIX secoli), tesi di Laurea in Architettura. Dipartimento di Architettura, Scuola Politecnica, Università degli Studi di Palermo, 2014.

42. In un'altra incisione, invece, vengono mostrati scettri, mitre e corone, ma anche anelli e sandali, di diversi sovrani normanni e svevi; GIAMPALLARI, L., *Discorso sulle sagre insegne de' Re di Sicilia*. Napoli: Reale Tipografia della Guerra, 1832. Sul modello normanno per la Sicilia borbonica e le sue ricadute a livello iconografico si veda IACHELLO, E. (ed.), *I Borbone in Sicilia (1734-1860)*, catalogo della mostra, 24 aprile-7 giugno 1998, Centro Le Ciminiere, Catania. Catania: Giuseppe Maimone, pp. 194-198.

Nobleses i Generalitat: la classe dirigent i l'exercici del poder des de les institucions (segles XVI-XVII)

MIQUEL PÉREZ LATRE*

NOBLESSES I GENERALITAT: LA CLASSE DIRIGENT I L'EXERCICI DEL PODER
DES DE LES INSTITUCIONS (SEGLES XVI-XVII)

RESUM

La noblesa catalana fou un estament social molt plural: dels ciutadans honrats a l'aristocràcia titulada, gaudia d'un ampli escenari territorial i irradiava el seu poder des de les institucions del país fins a les més altes instàncies de la monarquia hispànica. Tot i el seu procés de castellanització i estranyament, la cúpula de la noblesa catalana mantingué en bona mesura el seu prestigi polític. El gruix de l'estament militar era una barreja entre cavallers i donzells de noblesa poc antiga, procedents d'arreu del país, i una emergent burgesia, sobretot barcelonina, assimilada als primers en drets i reconeixement social. Foren aquests sectors els que establiren una veritable simbiosi amb les institucions d'àmbit nacional, en particular amb la Diputació del General, la delegació permanent de la Cort general, que per moments actuà com a veritable veu de l'estament. El nostre objectiu és fer un repàs a les sòlides relacions bastides entre l'estament militar (dins i fora de la Cort general) i la Diputació del General de Catalunya, en les seves diferents esferes.

NOBILITIES AND *GENERALITAT*: THE LEADING CLASS AND THE EXERCISES
OF THE POLITICAL POWER FROM THE INSTITUTIONS (16TH-17TH CENTURIES)

ABSTRACT

Catalan nobility was a very plural social estate: from the *ciutadans honrats* ("honourable citizens") to the titled aristocracy, it enjoyed a wide territorial stage and its power radiated from the country's institutions to the highest instances of the monarchy. In spite of the processes of castilianisation and estrangement, the elite of Catalan nobility largely maintained its political prestige. The bulk of the military estate was a mix of knights and *donzels* of newly-made nobility from around the country and an emergent bourgeoisie, especially in Barcelona, assimilated to the former in rights and social recognition. These were the sectors that established true symbiosis with the national institutions, in particular, with the *Diputació del General*, the permanent delegation of the General Court, which at times operated as the true voice of the social estate. Our aim is to carry out a review of the solid relations built between the military estate (within and outside of the General Court) and the *Diputació del General* of Catalonia, in its different spheres.

* El present treball s'emmarca en la línia d'investigació que porta a terme el «Grup d'Estudi de les Institucions i la Societat a la Catalunya Moderna, segles XVI-XIX» (2009 SGR 00318).

PÉREZ LATRE, M., «Nobleses i Generalitat: la classe dirigent i l'exercici del poder des de les institucions (segles XVI-XVII)», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, pàgs. 27-39

PARAULES CLAU: Diputació del General, noblesa, braç militar, govern, fiscalitat

KEYWORDS: *Diputació del General*, nobility, militar State, government, treasury

L'any 1586, l'arquitecte Domenico Fontana dirigia una obra d'una càrrega simbòlica fora mida: la col·locació d'un antic obelisc egipci recuperat a la plaça de Sant Pere del Vaticà.¹ Es tractava d'una obra d'enginyeria complexa que exigia el trasllat de la peça, enorme, en posició horitzontal, des dels voltants de la nova basílica projectada per Bramante fins al centre de la plaça. Entre el poble romà, molts afirmaren dies després haver vist un carruatge carregat amb totes les pertinences de l'arquitecte, preparat per a emprendre la fugida si la delicada maniobra acabava en fracàs. L'operació, però, completada amb èxit, simbolitzà el punt culminant en la reconstrucció d'un gran centre religiós des del qual, amb l'impuls del Concili de Trento recent, la renovació del catolicisme havia de marcar una nova era no solament a Europa, sinó a tota la cristiandat.

Aquell mateix 1586 en què s'alçava l'obelisc de Sant Pere, van veure la llum del dia al nostre país per primera vegada dos personatges que podem prendre també com a símbols de dos estils de noblesa. A la ciutat de València naixia Francesc de Montcada, home de llinatge il·lustre, amb el temps marquès d'Aitona, versat en el coneixement de l'antiguitat i fidel servidor de la monarquia hispànica com a ambaixador a Alemanya i a Flandes.² I, alhora, a Barcelona arribava al món Pau Claris i Casademunt, al si d'una família de la baixa noblesa, d'origen berguedà, però, com tantes altres de l'estament, arrelada darrerament a Barcelona, el centre del poder, temps a venir president de la Generalitat i capdavanter de la revolució catalana de 1640.³

Una introducció com aquesta vol situar la noblesa catalana, en primer lloc, com un estament enormement plural. Plural per l'existència d'un complex escalafó estamental, que aplegava una variada tipologia d'homes dotats de privilegis particulars: des dels ciutadans i burgesos honrats de les viles i ciutats en el rang inferior del reconeixement fins a l'aristocràcia titulada al cim.⁴ Plural també per la varietat d'escenaris territorials (cadascun amb les seves pròpies peculiaritats locals) des dels quals irradiaven el seu poder: des de la Catalunya rural de frontera fins a la urbana. Variables també per les esferes de poder en què exercien la seva històrica funció de comandament: des de les institucions de la terra fins a les més altes instàncies de la monarquia hispànica. Parlar, doncs, de la noblesa catalana com d'un tot homogeni resulta ben bé una temeritat. Ens és molt més útil fer-ho de «nobleses catalanes». No és estrany, doncs, que, tot i la unitat d'acció de l'estament de portes enfora, el mateix consell de govern del Braç Militar de Catalunya, tal com fou estructurat a les *Ordinacions* de 1683, distingís entre dues

1. FONTANA, D., *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di nostro signore Papa Sisto V: fatte dal cavalier Domenico Fontana...: libro primo*. Roma: Domenico Basa, 1590-1603.

2. Un estudi sobre la seva trajectòria política i intel·lectual a BARÓ I QUERALT, X., *De Catalunya a Flandes: Francesc de Montcada (1586-1635), erudit i polític*. Barcelona: Dux, 2008.

3. L'aproximació més actual al seu paper històric a SIMON I TARRÉS, A., *Pau Claris, líder d'una classe revolucionària*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

4. Una visió general del comportament de l'estament, observat a través del cas del llinatge Llupià, a FERNÁNDEZ TRABAL, J., «Notes per a una història de la noblesa a Catalunya», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 51, 2007-2008, pàgs. 427-450.

conselleries nobles, dues conselleries militars i dues conselleries de ciutadans. Si més no, doncs, tres nobleses.⁵

Dit això, i encara que és un fenomen prou sabut i analitzat, cal insistir també, per la seva importància, en el fet que l'aristocràcia catalana (entesa com la cúspide de la jerarquia nobiliària), formada pels nobles pròpiament titulats, visqué, al llarg dels segles XVI i XVII, un procés d'imparable assimilació familiar, política i cultural a Castella, seguint el mateix corrent de fons que havia convertit els antics comtes de Barcelona en «reis de Castella i senyors de mig món». Aquest procés d'absorció per herència, un cop extingida la successió masculina dels grans llinatges catalans, no fou temporalment homogeni ni abastà tot el cos aristocràtic: encara el dietari del cavaller Perot de Vilanova distingí, al si del Braç Militar, durant la Cort general de 1563-1564, entre l'acció d'un Francesc de Montcada, comte d'Aitona, pendent de servir els interessos del rei («mal per a ell y a tots sos fills», s'exclamà el memorialista) i un Ferran de Cardona-Anglesola, almirall de Nàpols, compilador d'Ausiàs Marc, abonat encara sobretot als interessos de la noblesa de la terra.⁶

En tot cas, en la mentalitat dels catalans de l'època, tot i el procés d'estranyament del rei i de la seva aristocràcia més propera, l'aristocràcia aconseguí retenir un considerable prestigi social i polític. En aquest sentit, són ben a la mà dos exemples d'aquest paper pel que fa al cas dels ducs de Cardona, la nissaga aristocràtica capdavantera del país.⁷ El primer, quan el 1626 el comte duc d'Olivares volgué convèncer la Cort general de la necessitat de contribuir a les despeses militars generals de la monarquia, mitjançant la denominada Unión de Armas (que comportava el manteniment econòmic d'un contingent estable per part dels diferents regnes peninsulars): no dubtà a confiar precisament al duc de Cardona la missió de seduir el braç militar. La seva tenaç insistència fins i tot portarà un dels cavallers assistents a la Cort a tractar-lo de «castellà fotut». ⁸ I encara un segon exemple: el nomenament del mateix duc de Cardona com a lloctinent de Catalunya després de l'assassinat del seu antecessor, el comte de Santa Coloma, durant els fets violents del Corpus de Sang de 1640 a Barcelona. La seva arribada a la Ciutat Comtal és interpretada al Principat com un alè d'esperança per a evitar la guerra oberta i, en sentit contrari, la seva mort natural, al cap de només uns pocs mesos, és llegida per tothom com el tancament de la darrera porta que podia conduir a l'entesa entre rei i regne i a evitar el trencament definitiu.⁹

La noblesa titulada, però, tot i la florida produïda durant la Cort general de 1599 (durant la qual el nou monarca buscà reconciliar-se amb les classes dirigents del país, després de les flagrants contravencions constitucionals del seu pare), era prou escassa en nombre. Tal com James Amelang posà en relleu amb prou fonament ja fa dues dècades, el gruix de l'estament nobiliari o militar era format per una barreja entre cavallers i donzells arribats a la condició de nobles més tard que d'hora –i procedents d'arreu del país– i una emergent classe burgesa dels ciutadans honrats, en especial, barcelonins, progressivament assimilada en drets i reconeixement social als primers, que actuava alhora com a ascensor social dels sectors enriquits amb el comerç.¹⁰

Aquest gruix central de l'estament, d'origen i composició diversos, establí lligams cada vegada més sòlids amb les institucions de la terra, i en particular amb l'antiga Diputació del

5. *Dietari de deliberacions del molt il·lustre bras militar del Principat de Catalunya des de 22 de febrer 1653 fins a 3 de maig 1683*, Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Generalitat, G-69/3, fol. 931v-937.

6. SIMON I TARRÉS, A., *Cavallers i ciutadans a la Catalunya del Cinc-cents*. Barcelona: Curial, 1991, pàg. 51.

7. Vegeu el capítol «Els ducs de Cardona» a MOLAS RIBALTA, P., *L'alta noblesa catalana a l'Edat Moderna*. Vic: Eumo, 2003, pàgs. 32-45.

8. PUJADES, J. *Dietari*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1975-1976, vol. IV, pàg. 57.

9. Tal com apunta Antoni Simon Tarrés, Cardona havia de jugar un paper de dissimulació per preparar la repressió en el moment oportú: SIMON I TARRÉS, A., *Pau Claris, líder...*, pàgs. 261-270.

10. AMELANG, J., *La formación de una clase dirigente: Barcelona 1490-1714*. Barcelona: Ariel, 1986.

General o Generalitat, fins al punt que, en alguns moments, la institució esdevingué la veritable veu de l'estament; en d'altres, aquell s'articulà millor al si de les seves pròpies organitzacions estamentals, és a dir, la Confraria de Sant Jordi i el Braç Militar de Catalunya.¹¹

Tenint ben en compte aquestes oscil·lacions, en les línies que segueixen intentaré fer un repàs, necessàriament breu i a vol d'ocell, a algunes de les claus d'aquesta sòlida relació entre l'estament militar i la Diputació del General de Catalunya. Començaré per distingir dos àmbits essencials de participació social i política per a aquests nobles i militars: el denominat Braç Militar de Catalunya, que esdevé la veu i la representació més pròpia de l'estament, i la Diputació del General de Catalunya, institució en què aquesta veu conflueix amb la dels estaments eclesiàstic i reial o popular per fer sentir l'opinió del conjunt del país, d'acord amb els criteris de representativitat social i política de l'antic règim, necessàriament diferents dels nostres.¹²

En un segon punt, el més extens, pretenc analitzar la intervenció dels nobles o militars en les diferents esferes de poder de la Diputació del General: és a dir, en la direcció política de la institució (conduïda pel consistori de diputats i oïdors, entre els quals ocupen dos dels sis llocs), a les Junes de Braços (on són clarament majoritaris) i a les seves comissions reduïdes o Divuitenes (divuit membres dels tres estaments, és a dir, amb sis nobles o militars).¹³ S'estudia també la participació d'aquests nobles o militars al si de l'administració de la Diputació del General, tant pel que fa als oficis centrals com a l'estructura territorial de l'ens, present arreu del país. Per acabar aquest segon punt (el més extens), es constata la participació dels nobles i militars en la gestió dels impostos que recapta la Diputació del General, especialment pel que fa a la seva responsabilitat al capdavant de les companyies que es feien càrrec de l'arrendament privat d'aquests drets o impostos i com a beneficiaris del deute públic emès per la institució.

En tercer lloc, i finalment, s'analitza el paper de la noblesa al si de la institució en els moments culminants de les grans crisis polítiques, i molt especialment durant la Revolució Catalana de 1640, veritable punt d'inflexió en la vida de l'estament.

EL BRAÇ MILITAR I LA DIPUTACIÓ DEL GENERAL: DE VEGADES LA PART, DE VEGADES EL TOT

L'itinerari dibuixat fins aquí ens pot ajudar a fer-nos una idea més o menys aproximada de la complexitat de les relacions entre les dues institucions. El Braç encarnava, dins i fora de la Cort general, els interessos de l'estament militar de Catalunya. Cap a mitjan Cinc-cents, com tota l'estructura política del nostre país, hagué de fer front a un canvi d'una importància cabdal: la desaparició de la Cort general de l'escena política. D'una freqüència de convocatòria gairebé

11. En el cas de la confraria del sant, la simbiosi amb la Diputació del General fou realment intensa: la institució no sols hostatjà les seves reunions (com les del Braç Militar), sinó que, a més, comptà entre els seus oficials l'andador de la confraria, assignà la dignitat de coprior al diputat militar i d'escrivà de la confraria a l'escrivà major del General. Agustí Duran i Sanpere parlà directament de «Confraria de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya»; vegeu el capítol «L'estament militar: els cavallers i la cavalleria», a DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la seva història*. Barcelona: Curial, 1974, vol. II, pàgs. 173 i 192-198.

12. Sobre el Braç Militar, vegeu la síntesi de MARTÍ FRAGA, E., «El braç militar de Catalunya. Una institució decisiva en el tombant del segle XVII», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 28, 2008, pàgs. 233-248.

13. Per a entendre el context polític en el qual es desenvoluparen i el seu funcionament concret dins el marc de la institució, vegeu PÉREZ LATRE, M., *Entre el rei i la terra. El poder polític a Catalunya al segle XVI*. Vic: Eumo, 2004; i *idem*, *La Generalitat de Catalunya en temps de Felip II. Política, administració i territori*. Catarroja: Afers, 2004.

quinquennal en temps de l'emperador Carles, en els anys del seu fill es passà primer a una dècada (1553-1564) i a continuació a dues (1564-1585) sense crida a Corts. Si el Braç Militar, com els altres dos presents a la Cort general, volia mantenir el seu paper de veu més o menys permanent de l'estament, era clar que calia activar la seva presència fora de la Cort general. Aquest propòsit s'escenificà primer en la renovació, precisament el 1565, de l'antiga Confraria de Sant Jordi de l'estament militar medieval, dotant-la de noves ordinacions.¹⁴ Encara que els dietaris i les cròniques privades i institucionals coetànies accentuen el seu vessant cavalleresc i cerimonial (amb les seves festes, justes i tornejos durant la resta del segle i tot el Sis-cents), cal veure en la seva recreació un propòsit de prestigi social, però probablement també d'intervenció política. La Confraria i la Generalitat establiran certs lligams: l'únic oficial estable de la Confraria, l'anomenat *andador*, serà sufragat per la Diputació del General i la institució atorgarà ajuts financers freqüents a les confraries locals de Sant Jordi de les principals ciutats del país per a la celebració dels seus actes.¹⁵

L'estament militar, com és lògic, utilitzarà les vies institucionals obertes a cada moment per tal de defensar els interessos propis i, alhora, exercir el seu poder i la seva influència en l'esfera política general. Si durant la primera meitat del segle XVI la Cort general esdevé l'escenari principal, a continuació, la no-convocatòria per part del monarca és contestada amb la reorganització de la Confraria de Sant Jordi. Durant la segona meitat de la centúria, l'estament s'aboca progressivament a la participació en una Diputació del General de Catalunya activa i creixent, de la qual parlarem després amb més detall. Quan, en canvi, entre 1593 i 1598, la institució és intervinguda per força per la monarquia, l'estament es replega novament activant les reunions del Braç Militar en solitari: sota la iniciativa del cavaller Onofre Alentorn, cent setanta-quatre nobles i militars s'apleguen el 1602 per aprovar unes noves *Ordinacions* de l'estament, ordinacions que fixen una junta d'oficials i un consell general i que estableixen l'obligació de convocar almenys quatre trobades anuals.¹⁶

Però les anades i vingudes del corrent polític general de les relacions entre el rei i la terra, el moviment de replegament viscut durant el Cinc-cents, és encara més patent durant el segle següent: el 1652, quan la intervenció de la monarquia sobre la Diputació del General es converteix en permanent i estructural, l'estament militar reaccionarà (tal com ens ha ensenyat la tesi doctoral d'Eduard Martí)¹⁷ amb un reviscolament de les reunions en solitari de l'antic Braç Militar, esdevingut ara (amb la mateixa Diputació i el Consell de Cent barceloní) un dels anomenats Tres Comuns o Conferència dels Tres Comuns (titllats de «*ruidosos*») que, segons el parer expressat pels mateixos ministres reials, conduiran el país al decantament austriacista de 1705 i a la resistència final a l'ocupació borbònica el 1714.

Aquest repàs ens condueix a una constatació, d'altra banda, ben lògica: en els moments en què la Diputació del General és més forta, l'estament militar s'hi aproxima més i és també aleshores quan més influeix en la conducció de la seva política. Analitzem, doncs, aquest paper de la noblesa al si dels òrgans polítics de govern de la Diputació del General, és a dir, al consistori, a les Juntes de Braços i a les Divuitenes.

14. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Llibre de la confraria de Sant Jordi*, I (1565-1586), ms. B-64.

15. Sobre l'impacte territorial de la recreació del culte a sant Jordi i el paper que hi jugà la Diputació del General, vegeu el capítol «L'arrelament de la Diputació del General. Pàtria i vertebració política a finals del Cinc-cents», a ALBAREDA I SALVADÓ, J. et al., *Del patriotisme al catalanisme*. Vic: Eumo, 2001, pàgs. 39-44.

16. Vegeu MORALES ROCA, F.J., «Registros nobiliarios del brazo militar del Principado de Cataluña: el "libro vert" del antiguo brazo militar, 1602-1713», *Hidalguía*, 201, 1987, pàgs. 433-465.

17. MARTÍ FRAGA, E., *La Conferència dels Comuns i el Braç Militar: dues institucions decisives en el tombant del s. XVII*, tesi doctoral. Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2008.

LA NOBLESA EN LA DIRECCIÓN POLÍTICA DE LA DIPUTACIÓN DEL GENERAL: EL CONSISTORI, LAS JUNTAS DE BRAÇOS I LES DIVUITENES

Des de la seva conformació com a comissió permanent de la Cort general, a mitjan segle XIV, dos membres de l'estament (un diputat i un oïdor) compartien el govern de la institució amb dos representants dels altres dos estaments.¹⁸ Aquests sis consistorials havien de prendre les decisions per majoria i amb la conformitat de, com a mínim, un dels representants de cada braç i estament. Aquest govern compartit dels tres braços havia guanyat independència amb la introducció per part de Ferran II el 1493 de l'anomenat sistema insaculatori, un capteniment més propi amb els seus avantatges de llibertat de criteri i amb els inconvenients de discrecionalitat en l'ús del poder i de pèrdua de representativitat real. Es tractava d'un sistema que obligava a conformar una matrícula de candidats de la qual calia extreure els diputats i oïdors efectivament designats per a un període de govern de tres anys (els anomenats triennis). Si bé Ferran II es va reservar la designació dels cent dotze aspirants a oïdor militar i els cent trenta-sis a diputat militar en la primera matriculació, a partir d'aleshores, al ritme de les vacants per mort o de les escasses desinsaculacions per altres motius, foren els successius consistorials els qui anaren renovant les bosses de candidats a través d'un sistema de lliure designació.¹⁹ El paper de la ciutat de Barcelona (que, com hem dit, constituïa una veritable matriu de fusió dels diferents corrents socials que convergien al si de l'estament, de dalt a baix) fou central en la representativitat: si bé ocupava poc menys d'un terç dels llocs disponibles a les bosses (Barcelona tenia exactament un 30,4 % dels candidats a l'ofici d'oïdor militar i un 30,9 % dels de diputat), ben aviat s'establí la norma que cada trienni es faria extracció alternativa de candidats de les bosses de Barcelona i de fora de Barcelona, fet que assegurà a la ciutat el 50 % de les extraccions. Cal insistir en el fet que aquest important paper dels militars domiciliats a la capital anava de la mà de l'evolució general de l'estament, en particular d'aquell gruix central en confluència format per cavallers, donzells i ciutadans honrats.

La segona meitat del Cinc-cents, però, va viure un canvi enorme al govern de la Diputació del General, una mutació que va alterar en profunditat el sentit de les mesures de control polític de la institució fixades en temps de Ferran II. Em refereixo, sobretot, al reforçament de les denominades Juntas de Braços. Encara que no eren desconegudes en dècades anteriors, fou precisament a partir dels anys seixanta del Cinc-cents (coincidint, doncs, també amb la desaparició de l'escenari de la Cort general) quan guanyaren un pes molt considerable en la direcció política de la institució. Es reforçaren sense aturador, fins a deixar en segon terme el paper del consistori de diputats i oïdors; amb el seu creixement, acabaren per sotmetre el govern de la institució als posicionaments polítics dominants al si dels estaments. El paper dels homes de l'estament militar dins les Juntas de Braços fou clarament predominant i responia també al corrent de mixtura entre baixa noblesa i ciutadania honrada: cal pensar que aquestes Juntas eren convocades per a l'estudi d'un afer concret i amb poques hores d'avançament, de manera que els assistents eren bàsicament residents a la capital catalana.

En prendre les decisions per majoria en el conjunt dels tres braços (i no al si de cadascun d'ells, com era costum a la Cort general), el fet que la representació nobiliària fos sempre majoritària consolidà la posició dominant de l'estament: són militars entre dos terços i tres quarts

18. Sobre el funcionament i l'organització de la Diputació del General, continuen essent fonamentals les pàgines que hi dedicà, a tall de síntesi precisa, FERRO I POMÀ, V., *El Dret públic català: les institucions a Catalunya fins al Decret de Nova Planta*. Vic: Eumo, 1987, pàgs. 243-288.

19. Per a valorar els efectes del control reial de les insaculacions, és imprescindible tenir en compte PUIG BORDERA, E., *Intervenció reial i resistència institucional: el control polític de la Diputació del General i del Consell de Cent de Barcelona, 1654-1705*, tesi doctoral. Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2011.

parts dels assistents durant la segona meitat del segle XVI; parlem, durant les darreres dècades d'aquella centúria, d'uns cinc-cents homes entre unes tres-centes famílies. Les Junes de Braços designaren al seu torn comissions reduïdes per al seguiment dels afers en disputa, anomenades Divuitenes (nom relatiu al seu nombre de components, sis per cada braç), aplegades amb el consistori i dotades de capacitat per prendre resolucions per majoria, encara que cap diputat i oïdor en formés part. Amb la configuració d'aquest sistema de govern amb Junes de Braços i Divuitenes, doncs, saltaren pels aires els filtres polítics imposats per Ferran II. En definitiva, els partits majoritaris al si dels estaments controlaven automàticament els dissenys de la Diputació del General.

Aquesta manera de fer autònoma fou escapçada per Felip II tan aviat com li fou possible imposar una solució de força. Amb la derogació unilateral, en un acte radicalment inconstitucional, d'una part de la legislació de la Cort general de 1585 sobre el govern de la Generalitat, limità la reunió de Junes de Braços i lligà l'elecció de Divuitenes a la designació dels sis diputats i oïdors, sotmetent-les així novament al seu control. El Braç Militar de Catalunya, revifat el 1602, jugà a partir d'aleshores un paper clau a l'hora de pressionar els governs de la Diputació del General en el sentit dels seus interessos. La presència de la noblesa als consistoris fou prou rellevant i el càrrec més destacat de diputat militar va recaure sovint en homes i famílies distingides, en recompensa a la tenacitat que mostraren en l'enfrontament amb la monarquia: és el cas d'Hug de Tamarit, senyor de Rodonyà, extret diputat el 1602 mateix, o el de Gispert de Guimerà, senyor del Papiol el 1608 (nomenament que les autoritats reials contemplan amb veritable espant) o el del senyor de Seró, Alexandre d'Alentorn, el 1614.²⁰ Els Tamarit, els Guimerà o els Alentorn, famílies molt actives en temps de les Junes de Braços dels anys de Felip II, faran d'enllaç amb la classe dirigent catalana protagonista de la revolució catalana de 1640, la composició de la qual Antoni Simon ha estudiat amb detall en els darrers anys.

LA NOBLESA A L'ADMINISTRACIÓ DEL GENERAL: IMPLICACIÓ EN L'ESTRUCTURA CENTRAL I TERRITORIAL

Però no solament trobem un paper actiu dels homes amb privilegi militar al consistori, a les Junes de Braços i a les Divuitenes. La Diputació del General de Catalunya va ser capaç de bastir, al llarg del segle XVI, una complexa estructura administrativa de la qual participaven, d'una manera o d'una altra, amb més o menys dedicació, unes mil cinc-centes persones (una xifra realment notable si tenim en compte que el país devia arribar amb prou feines al mig milió d'habitants a finals de segle). Els militars foren presents, en primer lloc, en el centenar d'oficis de l'administració central barcelonina, competint pel control dels principals càrrecs amb el grup que, en teoria, estava més preparat tècnicament, el dels juristes.²¹ La institució, però, ten-

20. Sobre el llinatge Alentorn, vegeu MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, M.À., *La mitjana noblesa catalana a la darrereria de l'etapa foral*. Barcelona: Fundació Noguera, 2010, pàgs. 22-27. Sobre els Tamarit, vegeu PASTOR I BATALLA, I., «El castell-palau de Rodonyà a través dels inventaris *post mortem* de la família Tamarit. Segles XVII-XVIII», *La Resclosa*, 3, 1999, pàgs. 17-34. Sobre els Guimerà, vegeu SERRA I PUIG, E., «Els Guimerà, una noblesa de la terra», *Recerques: història, economia, cultura*, 23, 1990, pàgs. 9-36. Sobre els enllaços i estratègies de tots tres llinatges, vegeu FARGAS PEÑARROCHA, M.A., *Família i poder a Catalunya, 1516-1626. Les estratègies de consolidació de la classe dirigent*. Barcelona: Fundació Noguera, 1997.

21. Un esquema d'aquesta estructura central de la Diputació del General a SOLÉ I SABATÉ, J.M. (dir.), *Història de la Generalitat de Catalunya i dels seus presidents*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana - Generalitat de Catalunya, 2003, vol. II, pàgs. 28-29.

DIPUTACIÓ LOCAL	MILITARS	CIUTADANS	TOTAL
Balaguer	33,3	22,2	55,5
Berga	–	17,4	17,4
Camprodon	–	–	–
Castellbò	5,9	–	5,9
Castelló d'Empúries	8,0	4,0	12,0
Cervera	11,5	–	11,5
Girona	35,0	20,0	55,0
Lleida	10,5	21,1	36,6
Manresa	15,0	20,0	35,0
Montblanc	–	5,3	5,3
Perpinyà	22,7	50,0	72,7
Puigcerdà	9,6	23,8	33,4
Seu d'Urgell, la	4,8	9,5	14,3
Tarragona	14,3	9,5	23,8
Tàrrrega	15,4	15,4	30,8
Tortosa	13,0	56,5	69,5
Tremp i Pallars	31,8	–	31,8
Vall d'Aran	–	–	–
Vic	7,7	7,7	15,4
Vilafranca de Conflent	–	11,1	11,1
Vilafranca del Penedès	11,8	23,5	35,3

dí progressivament a una valoració preferent del perfil professional i no pas de la condició estamental dels principals oficials de la Diputació: el 1585, el consistori establí la prohibició del pagament d'estrenes o retribucions especials als nobles i ciutadans honrats pel fet de la seva condició, quan eren alhora oficials del General i compartien responsabilitats amb altres oficials de rang social inferior.

Al si de l'administració central de la Generalitat, els nobles s'abocaren als oficis principals relacionats amb la recaptació fiscal (els de racional, regent *los comptes*, defenedor i collidor dels drets del General i dels drets de la bolla), és a dir, aquells que tenien la responsabilitat de dirigir tota la maquinària impositiva. Foren també gestors habituals dels càrrecs que garantien el control dels oficials territorials per part dels organismes centrals barcelonins: és a dir, els anomenats sobrecol·lidors de Ponent i de Llevant (les dues grans demarcacions en què s'organitzava l'estructura territorial de la Diputació del General).

Fora de Barcelona, aquesta estructura territorial estava organitzada en vint-i-una col·lectes o demarcacions, que es corresponien prou exactament amb les vegueries en les quals estava organitzada l'administració reial.²² Eren comandades per un diputat local, que exercia la representació de la Generalitat a escala local, dirigia l'administració fiscal de la seva col·lecta i la presidia quan aquella s'erigia en tribunal en les causes relatives a la jurisdicció inferior del General. Al llarg del segle XVI, els militars i els ciutadans honrats representaren prop d'un 30 % del total de diputats locals, superats només pel nombre de mercaders nomenats per al càrrec.

22. En trobareu l'estudi exhaustiu al capítol «L'organització territorial de la Diputació del General a la fi del segle XVI», a PÉREZ LATRE, M., *La Generalitat de Catalunya en temps...*, pàgs. 199-271.

La seva presència, però, fou molt desigual al territori, i depenia principalment de la major o menor importància demogràfica i econòmica de la capital de col·lecta. Entre 1524 i 1600 superaren aquest 30 % de representació a les principals ciutats del país, amb un pes molt notable dels ciutadans i burgesos honrats: Perpinyà (on arribaren al 72,7 %), Tortosa (69,5 %), Girona (55,0 %), Lleida (36,6 %) i Manresa (35,0 %). També, lleugerament, a determinats territoris pirinencs on el control del poder per part dels nobles i militars era encara molt present: parlem de Puigcerdà (33,4 %) o de Tremp i Pallars (31,8 %). A les terres de l'eix en creixement entre Barcelona i el Pirineu, en canvi, els mercaders hi tenen un paper absolutament preponderant i els nobles i militars hi reculen per moments: parlem de les col·lectes de Berga (17,4 %), Vic (15,4 %) o de Camprodon (0 %).

Finalment, pel que fa a la presència de militars als anomenats oficis ordinaris de l'administració de la Generalitat, en concret, en el graó inferior dels collidors o oficials que des de les taules executaven directament la recaptació –no cal dir-ho–, la presència de nobles i militars fou gairebé ínfima: si fem una anàlisi de sis-cents quaranta-tres oficials actius entre 1561 i 1600, trobem que únicament deu van ostentar la condició militar i que només vint-i-tres foren ciutadans o burgesos honrats. Eren tasques, sobretot, a mans de mercaders (n'hi trobem dos-cents cinquanta-tres casos) i menestrals (cent seixanta-dos).

LA NOBLESIA I LA GESTIÓ PRIVADA DELS TRIBUTS DEL GENERAL: LA PARTICIPACIÓ EN LES COMPANYIES D'ARRENDATARIS I L'ADQUISICIÓ DE CENSALS

Però més enllà de la seva participació en la funció pròpiament política i administrativa, la noblesa també va saber integrar-se en els mecanismes que permetien un aprofitament particular de la funció fiscal que exercia la Generalitat com a institució responsable de l'erari públic del país.²³ En aquest sentit, cal assenyalar el fet que una part molt important de l'acció recaptadora de la institució fou, diríem avui, «externalitzada», és a dir, confiada a companyies privades de composició social diversa, concertades davant notari per a l'explotació econòmica dels impostos. Cada trienni, i per a cadascuna de les col·lectes –a les acaballes del segle XVII, quan la recaptació dels impostos havia decaïgut notablement, per a tot el territori conjuntament–, la institució subhastava al més donant la responsabilitat de la recaptació, de manera que la Generalitat s'assegurava un volum mínim d'ingressos, mentre que els licitadors podien jugar amb la diferència en cas d'una recaptació efectivament superior o almenys, això segur, disposar durant un temps d'uns capitals que els permetien dur a terme altres inversions en negocis intermedis abans de lliurar definitivament al General les quantitats acordades.

Pel que fa a la composició d'aquestes companyies licitadores, els segles moderns van presenciar canvis notables, en especial durant el Cinc-cents: amb un pes inicialment preponderant de nobles, senyors de vassalls i simples cavallers i donzells, anà deixant pas progressivament a una forta irrupció del capital mercantil a mans sobretot de financers i mercaders. Segons va mostrar fa alguns anys Eva Serra, els militars i els ciutadans honrats passaren entre

23. Resulta encara bàsica la consulta de SERRA I PUIG, E., «Diputats locals i participació social en les bolles de la Diputació del General (1576-1638). Una mostra i una reflexió», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 14, 1994, pàgs. 199-206. Per a valorar l'erari de la Diputació en el conjunt de la fiscalitat del país, vegeu HERNÁNDEZ, B., *Fiscalismo y finanzas en la Cataluña moderna: la fiscalidad catalana en época de Felipe II*. Barcelona: Taller de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, 2003.

1570 i 1599 d'aportar encara el 28 % dels capitals d'aquestes companyies a només el 8 % entre 1600 i 1650. A finals del segle XVII, el percentatge havia caigut, segons un estudi d'Antoni Jordà, al voltant del 3 %.²⁴ Aquest procés de substitució és especialment abrupte en algunes de les col·lectes estudiades al detall, i es pot encara avançar en el temps fins a trobar correspondència en bona mesura amb el moment d'un fort creixement econòmic de mitjan segle XVI, quan els mercaders i els comerciants prenen el control dels arrendaments. A Tortosa, per exemple, entre 1548 i 1569, nobles, cavallers i donzells posen el 33,6 % dels capitals i els ciutadans honrats, el 12,6 %; entre 1572 i 1617, en canvi, els primers han desaparegut completament de les companyies d'arrendadors i els ciutadans honrats hi aporten només el 2,8 %.²⁵ En el cas de la col·lecta de Perpinyà, l'evolució no és tan tallant, però segueix el mateix patró cronològic:

ESTAMENT	1548-1563	1566-1581	1590-1599	1602-1617
Nobles, barons i donzells	57,6	38,0	12,9	6,0
Burgesos i ciutadans honrats	19,1	8,6	0,9	4,3

Finalment, abans d'acabar el seguiment del paper de l'estament nobiliari al si de l'administració de la Generalitat, cal fer esment a la qüestió dels censals o del deute públic emès per la institució.²⁶ L'objectiu fonamental de la recaptació dels impostos era el d'oferir al monarca, com a donatiu al final de la convocatòria de cada Cort general, una quantitat substancial de recursos per tal de fer front als reptes que el rei havia proposat als estaments com a fonamentals (encara que normalment eren sobretot urgents només per a ell). Això obligava la Generalitat a disposar d'una gran quantitat de diners líquids en determinats moments: per a fer-ho, es veié obligada a l'emissió, d'una manera creixent, de deute públic en forma de censals o préstecs de capital a canvi d'un pagament o cànon anual, situat al voltant d'un 3 % del diner prestat. Els nobles jugaren també un paper important com a censalistes de la Generalitat. Quan, entre 1572 i 1573, en un context de bonança econòmica i d'ingressos fiscals creixents, la institució decidí retornar els capitals acumulats en forma de censals, trobà que els nobles i els militars hi jugaven un paper determinant. La composició d'aquest deute era aproximadament d'un terç a mans del clergat (el més important inversor, amb un 37,3 % del total), un terç a mans de nobles i cavallers i un altre terç a mans de la resta dels grups socials. L'important terç de nobles i militars presentava aleshores la composició següent: cavallers i donzells un 18,1 %, els pròpiament nobles un 8,8 % i els ciutadans honrats un 5,3 %; tots tres sumaven en total, per tant, poc més d'un 32 %.

24. JORDÀ, A., «Els ingressos fiscals de la Generalitat de Catalunya a la segona meitat del segle XVII», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, 10, 1982, pàgs. 163-203.

25. PÉREZ LATRE, M., «La Diputació del General a les Terres de l'Ebre. La col·lecta fiscal de Tortosa (1560-1599)», *Recerca*, 9, 2005, pàg. 201.

26. Una panoràmica general de la salut d'aquest instrument d'inversió a RUBIO MANUEL, D., «L'evolució dels censals morts a l'alta edat moderna», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 13, 1993, pàgs. 65-70. Per a una comparació amb el sistema de crèdit de la Diputació valenciana, vegeu CASTILLO DEL CARPIO, J.M., «Poder económico y prestigio social en torno a una institución valenciana. La deuda pública y la Diputación del General, a comienzos del siglo XVI», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 13, 1993, pàgs. 317-326.

Analitzat, doncs, el paper de la noblesa en la direcció política i en l'administració i gestió de la Generalitat, convé fer un ràpid cop d'ull, a tall de conclusió, a la manera com visqué els moments culminants del seu temps. Cal destacar, en primer lloc, que els militars o els nobles catalans tingueren un protagonisme cabdal en la successió de fets i en la mateixa definició de la conjuntura que portà a la revolució catalana de 1640. Una bona part de les famílies implicades en aquells fets revolucionaris eren dipositàries, en aquell moment –de fet, almenys durant les tres darreres generacions–, d'una cultura política forjada des dels temps de Felip II de Castella que posava, per damunt de la fidelitat al monarca, la defensa dels propis privilegis i del marc constitucional del país, considerats com un tot únic i indestruïble.

A partir de l'esclat el 1635 d'una situació de guerra oberta entra la monarquia hispànica i la francesa, si més no, dos fets clau marcaren un distanciament mental i sentimental insalvable entre el rei i l'estament militar. D'una banda, la pressió constant relativa als allotjaments militars (dels quals els nobles es volien exempts i que afectaven les butxaques dels seus vassalls amb noves càrregues, posant per tant en perill els seus ingressos), i de l'altra, la desastrosa campanya per a la recuperació de la fortalesa rossellonesa de Salses de l'any 1639, veritable tomba d'una part important de la joventut nobiliària del país.²⁷

Es pot afirmar sense temor d'una excessiva generalització que la noblesa catalana seguí les posicions marcades pel diputat eclesiàstic Pau Claris i el diputat militar Francesc de Tamarit, fins a arribar al trencament definitiu del 1640 amb la monarquia hispànica de Felip IV, gairebé com un sol home i, de vegades, fins i tot, avançant-se a l'hora de marcar les posicions més radicals.²⁸ Si bé una part important de la noblesa titulada i dels barons es decantà per mantenir la fidelitat als Àustria i emprengué el camí de l'exili, com documentà fa anys Jordi Vidal Pla,²⁹ no és menys cert que, quantitativament, la proporció dels membres de l'estament que optaren per aquesta via cal situar-la només entre el 5 i el 10 % del total, més propera a la primera xifra que a la segona. Si ens atenem a la informació que proporcionen els anomenats «Llibres de l'Ànima», és a dir, els registres on eren assentats els noms dels candidats als oficis de diputat i oïdor militars,³⁰ trobem que entre 1640 i 1652 només foren desinsaculats per la seva desafecció a les polítiques encapçalades per la Generalitat vuit candidats a diputat militar i sis a oïdor del mateix estament, xifra que representa, respectivament, només un 5,9 % i un 5,4 % del total.

És ben sabut que, amb la tornada de Catalunya a mans de Felip IV el 1652, es produí un respecte formal a l'estructura política catalana que anà acompanyat, però, d'algunes mesures

27. Vegeu, en aquest respecte, els treballs de SERRA I PUIG, E., «Notes sobre l'esforç català a la campanya de Salses. Juliol 1639, gener 1640», a *Homenatge al Doctor Sebastià García Martínez*. València: Generalitat Valenciana, 1988, vol. II, pàgs. 7-28; GIFRE I RIBAS, P., «Universitats, fiscalitat de guerra i privilegiats. A propòsit d'algunes universitats empordaneses durant la Guerra de Secessió», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 13, 1993, pàgs. 561-572; i CARRIÓ ARUMÍ, J., *Catalunya en l'estructura militar de la monarquia hispànica (1556-1640). Tres aspectes: les fortificacions, els soldats i els allotjaments*, tesi doctoral. Departament d'Història Moderna, Universitat de Barcelona, 2009.

28. Una anàlisi global sobre els candidats al govern de la Generalitat abans de la revolució de 1640 a FLORENSA I SOLER, N., «Insaculats a diputats i oïdors de la Diputació del General per les bosses de Barcelona a l'albada de la Guerra dels Segadors», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 28, 2008, pàgs. 615-634.

29. VIDAL PLA, J., *Guerra dels Segadors i crisi social: els exiliats filipistes (1640-1652)*. Barcelona: Edicions 62, 1984.

30. RIERA I SANS, J., «Documentació sobre insaculacions al fons de la Diputació del General de Catalunya, a l'Arxiu de la Corona d'Aragó», *Paratge. Quaderns d'estudis de genealogia, heràldica, sigil·lografia i nobiliària*, 1, 1990, pàgs. 9-11. Els «Llibres de l'Ànima», conservats al fons Generalitat de l'anomenat Arxiu de la Corona d'Aragó, es troben a hores d'ara en procés d'edició per part de l'Institut d'Estudis Catalans, com a resultat de la tasca d'un equip encapçalat per la doctora Eva Serra i Puig. Les dades que tanquen aquestes pàgines estan elaborades a partir d'aquesta edició.

tendents a la seva desnaturalització profunda.³¹ La més destacada fou tal vegada la recuperació del control de les insaculacions per part de la monarquia. Com recordarà la Cort general de 1705-1706, el rei disposa des d'aquell moment d'«absoluta y plena facultat de remouir e insecular tots los oficials de la Casa de la Diputació del exercici de qualsevols oficis». En endavant, tots els candidats als oficis de diputat i oïdor (a més d'altres inferiors) haurien de rebre el visticplau del rei a la seva idoneïtat ideològica. A parer d'Eva Serra, l'objectiu d'aquesta mesura era el de convertir la Generalitat en un «òrgan inoperant a efectes de govern català i només operatiu a efectes clientelars de la monarquia».³² El 1654, quan el monarca féu pública la primera nòmina completa dels nous candidats inscrits, es procedí a la desinsaculació d'un 52 % dels candidats preexistents, xifra que en el cas dels candidats de l'estament militar superà encara els de l'eclesiàstic i el reial: foren enviats a l'ostracisme polític un 56 % dels antics candidats a diputat i fins a un 65,2 % dels aspirants a oïdor; encara a llocs com la vegueria de Barcelona el nombre de candidats a oïdor militar desinsaculats arribà a la xifra impressionant d'un 76,5 %.

En conjunt, si sumem els tres estaments, el nombre total d'insaculats per primera vegada el 1654 fou de tres-cents noranta-nou candidats, xifra que representava un 73,9 % del total de places. Això vol dir que, entre morts naturals i en combat i depuracions polítiques durant i després de la guerra, la base social de l'estament fou radicalment transformada. Aquest fet, cal pensar, hagué de facilitar l'ascens social d'una nova generació burgesa i capitalista emergent i de petits nous nobles, sang nova per a reconstruir el vell estament. En definitiva, però, la desnaturalització de la representació militar a la Diputació del General, que suposava la intervenció reial de les insaculacions i, en general, la desarticulació del paper polític de la institució, comportà a la llarga un nou impuls al paper independent del Braç Militar de Catalunya com a millor paraigua per a l'associació nobiliària i per a la defensa dels seus interessos corporatius.³³

Enmig de la desorientació d'un procés de recanvi tan radical, però, no fou fins a la dècada dels anys vuitanta del segle XVII que el Braç Militar rebrotà amb força, en especial sota el protectorat de Carles de Llupià i Vilanova, impulsor el 1683 d'unes noves *Ordinacions* del braç. La seva revifada operativitat, juntament amb el seu protagonisme en l'escenari constant de guerra en què vivia el país (els anys 1667 i 1668 són temps de la Guerra de Devolució; el període 1672-1679, de la Guerra d'Holanda, i el 1684 i de 1688 a 1697, de les successives guerres amb França), farà que l'estament torni a situar-se com a protagonista de la vida política del país: a partir de 1698 conformarà, d'igual a igual, amb el Consell de Cent de Barcelona i la Diputació del General de Catalunya, l'anomenada Conferència dels Tres Comuns, òrgan polític clau de representació de la veu de la terra durant els darrers anys del règim constitucional català.³⁴

El superintendent José Patiño, principal inspirador de la Nova Planta borbònica que acabà *de facto* també amb l'existència del Braç Militar de Catalunya, es doldrà de reconèixer que aquell cos «*de algunos años a esta parte, por descuido o tolerancia de los ministros, se había hecho formidable y se entrometían en todas las materias de estado, publicándose celadores de la observancia de sus fueros*». Hem arribat, doncs, al final d'aquell camí: el 1716, el dret de conquesta

31. SÁNCHEZ MARCOS, F., *Cataluña y el gobierno central tras la Guerra de los Segadores, 1652-1679: el papel de don Juan de Austria en las relaciones entre Cataluña y el gobierno central, 1652-1679*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983; i TORRAS I RIBÉ, J.M., «El projecte de repressió dels catalans de 1652», a SERRA I PUIG, E. et al., *La Revolució Catalana de 1640*. Barcelona: Crítica, 1991, pàgs. 241-274.

32. Vegeu SERRA I PUIG, E., «Catalunya després de 1652: recompenses, censura i repressió», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 17, 1997, pàgs. 191-216.

33. Un exemple dels efectes de l'intervencionisme reial a PUIG BORDERA, E., «Les insaculacions de la Diputació del General de Catalunya: el cas dels germans Saiol i Josep Ciges (1687-1688)», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 28, 2008, pàgs. 673-688.

34. Vegeu el capítol «Les institucions polítiques catalanes en vigílies de la seva abolició» a SALES, N., *De Tuïr a Catarroja: estudis sobre institucions catalanes i de la Corona d'Aragó (segles XV-XVII)*. Catarroja: Afers, 2002, pàgs. 205-229; i MARTÍ FRAGA, E., *La Conferència dels Tres Comuns (1697-1714): una institució decisiva en la política catalana*. Vilassar de Mar - Lleida: Fundació Ernest Lluch - Pagès, 2008.

permetrà al monarca ocupant publicar un Decret de Nova Planta els efectes del qual, pel que fa a la seva submissió política i fiscal, el nostre país no ha aconseguit superar encara avui; aquell mateix any se'n complien cent trenta que l'obelisc aixecat per l'arquitecte Domenico Fontana presidia la plaça de Sant Pere del Vaticà; els mateixos anys, aproximadament, que la Diputació del General de Catalunya, que aleshores moria de mort violenta agafada de la mà del Braç Militar, havia arribat a les màximes cotes del seu poder a Catalunya.

Monos, gatos y ratas: una poética de la alteridad plasmada en azulejos

CÉLINE VENTURA TEIXEIRA

MONOS, GATOS Y RATAS: UNA POÉTICA DE LA ALTERIDAD PLASMADA EN AZULEJOS

RESUMEN

La rebelión de la corona portuguesa, así como la de Cataluña en 1640, galvanizaron los espíritus contra el «hermano enemigo» castellano. *De facto*, estos eventos políticos nutrieron los procesos de creación produciendo composiciones emblemáticas de azulejos. Entre arte y artesanía, los conjuntos cerámicos poseen un valor testimonial que sobrepasa el mero estatus de objeto decorativo. *La boda de la gallina*, *Escena de guerra* y *La batalla de los gatos y las ratas* revelan cierta dimensión expiatoria al considerar dichas producciones dentro del cuadro histórico en el que fueron realizadas. A menudo dejado de lado, el contexto histórico-político condicionó tanto los encargos de la aristocracia como el pincel del artesano que expresó cierta libertad en la interpretación de los conflictos. El análisis de la dialéctica zoomórfica demuestra cierta elocuencia crítica –casi satírica– en la representación del «otro».

MONKEYS, CATS AND RATS: A POETIC OF THE OTHERNESS REFLECTED IN TILE DESIGNS

ABSTRACT

The rebellion of the Portuguese kingdom, together with the Catalan Revolt of 1640, galvanised minds against the Castilian “brother enemy”. Creative processes thrived on these political events, and emblematic tile designs were produced. Between art and crafts, ceramic tile panels had a testimonial value over and above the simple status of being decorative. Compositions with titles such as *The Hen’s Wedding*, *Scene of War* or *Battle of the Cats and the Rats* reveal an expiatory dimension when considered through the historical framework in which they were produced. Rarely analysed in relation to this context, the commissions for tiles and their realization by faience makers reflect some new interpretations of these political conflicts. Analysis of the zoomorphic dialectic brings to light some critical flair —nearly satirical— in the representation of “the other”.

VENTURA TEIXEIRA, C., «Monos, gatos y ratas: una poética de la alteridad plasmada en azulejos», *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 3, 2015, págs. 41-51

PALABRAS CLAVE: azulejos, zoomorfismo, crítica, batallas, Felipe IV

KEYWORDS: azulejos, zoomorphism, critic, battles, Philip IV

«Si vuelve tendré un yerno, si no vuelve tendré un reino.» Estas palabras, proferidas por Felipe II en vísperas del viaje de Dom Sebastião a Alcácer-Quibir en 1578, profetizaron la agregación del reino de Portugal por la monarquía católica entre 1580 y 1640, año en que la Guerra de Independencia –designada también como Guerra de Restauración– se desencadenó. Paralelamente, la situación catalana fue similar, cuando menos si la comparamos con la política económica centralizadora y la voluntad de uniformización fiscal encabezada por el valido Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares. Los problemas económicos junto con cierta conciencia «identitaria» se expresaron, no sin virulencia, contra la Corona de Castilla tanto del lado catalán como del portugués. Ese momento de efervescencia política inspiró composiciones de azulejos emblemáticas y simbólicas que sacaron a la luz unos mecanismos de creación que reflejaban los ánimos revolucionados por los eventos políticos del momento.¹ *De facto*, el papel de la literatura –en el sentido amplio de la palabra– determinó la diseminación de cierta imagen del enemigo. Panfletos, libelos, manifiestos y grabados fueron medios importantes de inspiración para los artesanos azulejeros, los cuales –al emplear el zoomorfismo– daban testimonio tanto de la realidad guerrera del momento como de la mentalidad bélica, un vínculo obvio que servía para representar a los actores de dichas batallas. Ciertas composiciones parietales que ornaban los palacios de la nobleza lisboeta satirizaron la ocupación del «hermano enemigo» castellano, entonces aplicada y adaptada a los azulejos. *La boda de la gallina* (ilustración 1), *Escena de guerra* (ilustración 2) –que supuestamente representa la batalla de Ameixial en el palacio de Santo António da Cadriceira, en Turcifal (Lisboa)–² o el panel de *La batalla de los gatos y las ratas* (ilustración 3)³ cristalizan una poética de la alteridad en la que los humanos adquieren rasgos animalescos cuyo valor «diabólico» se expresa a través de los monos o de los gatos soldado. El contexto histórico, junto con la intención crítica desplegada en los azulejos, plasma una visión que invierte los tradicionales mecanismos de representación del «otro». Si ya se solía escenificar a los animales adquiriendo e imitando actitudes humanas –*imitatio sapiens*–, estas composiciones presentan una nueva aprehensión en la aplicación de monerías. El animal no imita al hombre sino que el hombre adquiere trazos simiescos, disfrazando así una crítica subyacente.

EL ESPEJO DE UNA ÉPOCA, UNA POÉTICA DEL SIMULACRO

Los programas ornamentales presentan una figuración todavía ingenua pero no desprovista de cierta carga política subyacente. Conjuntos simiescos y zoomórficos emergen en un contexto de contestaciones y de críticas acerbas para con el ocupante castellano. Espejo de una época o poética del simulacro, el azulejo se convierte en testigo de una época en la que los disturbios se multiplican y cuyas raíces se originan en la cultura del grabado y la imprenta. Condicionados por una literatura panfletaria abundante y difundida en la sociedad, los ceramistas trataron de satisfacer las demandas de la aristocracia guerrera a través de la realización de paneles cuya

1. VERÍSSIMO SERRÃO, J., *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*. Lisboa: Colibri, 1994, págs. 37-51; OLIVEIRA, A. DE, *Poder e oposição em Portugal no período filipino (1580-1640)*. Lisboa: Difel, 1991, págs. 9-18; *idem*, *Movimentos sociais e poderem Portugal no século XVII*. Coimbra: Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras, 2002, págs. 33-34; BOUZA ÁLVAREZ, F., *Portugal no tempo dos Filipes: política, cultura, representações*. Lisboa: Cosmos, 2000, págs. 271-292.

2. Francisco Manuel (?), *Escena de guerra*, c. 1660, azulejos, 126 × 240 cm. Colección Berardo, Funchal.

3. Anónimo, *La batalla de los gatos y las ratas*, siglo XVII, azulejos, 126 × 168 cm. Museu Municipal Vicenç Ros, Colección Ros, Martorell.



dimensión crítica se transparentaba de manera explícita o implícita. Desde el *Ut pictura poesis* hasta la *Picta poesis*,⁴ el azulejo tiende un puente entre lo real y su interpretación con el empleo de una estilística de la crítica, de la exageración o de la sátira. Las series de monerías llamadas *macacarias*, como *La boda de la gallina* (ilustración 1) o *Escena de guerra* (ilustración 2), son de hecho unas composiciones que permiten aprehender los procedimientos de creación y de interpretación de la historia, con el fin de revelar y afirmar una identidad a través del arte intrínsecamente vinculado con la mentalidad del pueblo.

Las comedias, la prosa y la poesía se transpusieron bajo nuevas formas, más alusivas a los eventos de dicho periodo. El conocimiento y la amplia difusión de estampas o textos impresos fueron posibles en razón del bajo coste de producción y de su formato, variando entre el cuarto y el octavo de folio, hecho que garantizaba un precio muy bajo y la consecuente adquisición por parte de un gran número de lectores.⁵ Este fenómeno de desplazamiento retórico no fue únicamente circunscrito al dominio literario sino que se extendió a los programas iconográficos y pictóricos. La edición de la literatura panfletaria desempeñó un papel importante en los procesos creativos del azulejo. Así, estos vínculos están plenamente formulados entre *La boda de la gallina* y el *Cartel de Desafío y protestación cavalleresca de Don Quixote de la Mancha Cavallero de la triste figura en defensión de sus Castellanos*.⁶ La retórica empleada en este panfleto publicado en Portugal usaba la comparación, o asimilación zoomórfica, para estigmatizar la «orgullosa»⁷ Castilla de Don Quijote, quien ordenaba a los castellanos –comparados con gallinas– a regresar a sus «gallineros»:

1. Anónimo
La boda de la gallina,
1665, azulejos,
148 × 242 cm.
Museu Nacional
do Azulejo,
Lisboa.

4. CLEMENTS, R.J., *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1960, págs. 173-175.

5. CRESPO FIGUEIREDO, V., «Público, política e censura no século XVIII», *História*, 8, junio, 1979, págs. 70-78.

6. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., «La conspiración del Duque de Medina Sidonia y del Marqués de Ayamonte», *Revista Archivo Hispalense*, xxxiv, 106, 1961, págs. 133-159; CALVO POYATO, J., «La conspiración de Medina Sidonia», *Historia* 16, 170, 1990, págs. 54-59; VANDA, A., «Heróicas virtudes e escritos que as publiquem». D. Quixote nos papéis da Restauração», *Revue der Iberischen Halbinsel*, 28, 2007, págs. 135-136.

7. *Cartel de Desafío y protestación cavalleresca de Don Quixote de la Mancha Cavallero de la triste figura en defension de sus Castellanos*. Lisboa: Officina de Domingos Lopes Rosa, 1642, pág. 1.



2. Francisco Manuel (?)
Escena de guerra,
 c. 1660, azulejos,
 126 × 240 cm.
 Colección
 Berardo,
 Funchal.

Y en particular despues de la misteriosa libertad de los Portugueses nuestros aduersarios antigos, y increíble corage, com que el Verano passado estos brabos gigantes, sin recibir daño alguno, han por todas partes talado nuestros campos, quemado nuestros lugares, y muerto de nuestras gentes las que menos corrian, los desbenturados hijos desta infortunada madre, que llaman Castilla, han quedado tan abatidos, que a las puertas de los castillos, donde solian alojarse sus Caualleros andantes, salen oy viles enanos a prohibirles las entradas violando el derecho de las gentes: diziendoles que vaian a recogerse en gallineros, y no en castillos.⁸

Esa comparación se hace eco del rumor según el cual el palacio del Buen Retiro estaba construido sobre el emplazamiento de un antiguo gallinero.⁹ Este rumor se fundamentaba también sobre otro *topos* contestatario con respecto a las modalidades de financiación para la construcción de dicho palacio madrileño, en torno a los años treinta del siglo XVII.¹⁰ Ante la penuria monetaria y de liquidez económica, su edificación fue posible gracias a la venta de oficios portugueses y de títulos:¹¹

y vno, sin respecto a mi andantesca dignidad, y sin temor de mi braço inflexible, llegó a amonestarme com atreuida lengua que de oy en adelante no me intitulàse mas el cauallero de los leones, sino el cauallero de las gallinas, pues los leones del escudo de mi Pátria se auian buuelto pollos, como Gallineros los Castillos.¹²

8. *Idem*.

9. BROWN, J.; ELLIOTT, J., *Un palacio para el Rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 2003 [1980].

10. SCHAUB, J.-F., *Le Portugal au temps du Comte-Duc d'Olivares, 1621-1640*. Madrid: Casa Velázquez, 2001, pág. 68.

11. *Ibidem*, pág. 217.

12. *Cartel de Desafio...*, pág. 2.

El «caballero de la triste figura» no vacila en reducir a sus coetáneos a gallinas, o sea, animales desprovistos de cualquier inteligencia, tal y como la tradición del bestiarío lo dejaba entender.¹³ Las alegorías matrimoniales aparecen bajo diferentes formas durante este periodo, en el que la pluma y la imagen consiguen transcribir las vicisitudes de su tiempo.¹⁴ Así, la asimilación de los castellanos con gallinas concuerda con la elección iconográfica del panel de azulejos de *La boda de la gallina* (ilustración 1). Propiedad de Henrique Henriques de Miranda, teniente general de la artillería del reino y testigo de la Restauración de la corona portuguesa, la Quinta de Santo António da Cadriceira, situada en Torres Vedras, conservaba *La boda de la gallina*.¹⁵ Dicha composición escenifica un séquito en el que una carroza lleva a una gallina acompañada de una multitud de monos conduciéndola a su futuro esposo ausente.¹⁶ El ambiente festivo es animado por los monos, los cuales, al ritmo de sus instrumentos de música, anuncian y acompañan al séquito, dirigiéndose hacia la villa ilustrada en segundo plano. Por el efecto de la hipotiposis y en razón del aparato desplegado, este conjunto se hace eco, de manera implícita, de la llegada de infantas y princesas castellanas a la corte portuguesa. En cierta manera, *La boda de la gallina* dirige una mirada hacia el pasado y a los múltiples casamientos con familias castellanas que jalonaron la monarquía portuguesa. De hecho, la unión de las dos coronas fue varias veces calificada de «casamiento».¹⁷ La llegada de futuras reinas implicaba a una multitud de gentes. La connotación negativa de los monos, añadida al aspecto ridículo de la gallina en su carroza, expresa una crítica acerba. La sátira de la «boda» representaría esos episodios de intercambios de infantas y princesas entre la realeza portuguesa y castellana, y, de manera implícita, la separación de las dos coronas. Como peones en el ajedrez político, esas infantas y princesas fueron consideradas las instigadoras de la sumisión portuguesa al yugo castellano. En otras palabras, el aspecto ridículo del conjunto de azulejos da cuenta, en cierta manera, del «divorcio» y del fin de una época, como si los artesanos hubieran exorcizado el furor y expresado el estado de espíritu de un pueblo que guardaba en la mente el aforismo: «*De Castela nem bom vento nem bom casamento*». Este adagio aparece por vez primera en 1651, en el inventario general de los proverbios portugueses, escrito por António Delicado.¹⁸ Formando parte de la tradición oral, esta forma no resulta fijada y se revela a veces transpuesta de un reino al otro.¹⁹ En el caso de Portugal, este proverbio resuena en los azulejos. Lo ridículo de la situación ilustrada se presta a un desplazamiento semántico por analogía con este adagio. A lo largo de los siglos, la corona portuguesa fue amenazada de manera constante por el espectro de la pérdida de independencia.

Los vínculos entre la literatura contestataria y los programas iconográficos desplegados a imagen de *La boda de la gallina* se revelan evidentes cuando las artes se apoderan de las técnicas retóricas tratando de ridiculizar al adversario. Esta confrontación entre el texto y

13. PRANEUF, M., *Bestiaire ethno-linguistique des peuples d'Europe*. París: L'Harmattan, 2002, pág. 211.

14. «Para la exposición de esa relación se había elegido una curiosa derivación de una alegoría matrimonial [...]. En el Portugal de la Restauração encontramos distintos ecos de estos símiles matrimoniales como pasos de la exégesis y propaganda de lo que había sucedido el Primero de Diciembre. [...] António Brandão en su defensa de la Aclamación de 1640, donde se expone lo bien justificado que está la actitud de seguir al nuevo rey portugués, pese a haber jurado fidelidad a los Felipes»; BOUZA ÁLVAREZ, F., *Portugal en la Monarquía Hispánica (1580-1640). Felipe II, las cortes de Tomar y la génesis del Portugal Católico*, tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1987, vol. 1, pág. 104.

15. PINTO DE MATOS, M.A., *Azulejos. Obras do Museu Nacional do Azulejo*. París: Chandeigne, 2009, pág. 56.

16. Anónimo, *La boda de la gallina*, 1665, azulejos, 148 × 242 cm. Museu Nacional do Azulejo, Lisboa.

17. BOUZA ÁLVAREZ, F., *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998, pág. 104.

18. DELICADO, A., *Adagios portugueses reduzidos a lugares comuns / pello licenciado António Delicado*. Lisboa: Oficina de Domingos Lopes Rosa, 1651, pág. 118.

19. SARAIVA, A., «De Espanha nem bom vento...», en DE OLIVEIRA RAMOS, L.A.; MARTINS RIBEIRO, J.; POLÓNIA, A. (eds.), *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. Oporto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2001, vol. 2, págs. 383-385; GOMES, M.J., *Nova recolha de Provérbios Portugueses e Outros Lugares-Comuns*. Lisboa: Afrodite, 1986 [1974], pág. 81.

la imagen descubre una nueva faceta del azulejo y da cuenta de un periodo en el que las artes decorativas poseen cierta consideración en el panorama artístico del siglo XVII. Las artes estaban al servicio de la exaltación de la gloria portuguesa, la cual, en un primer momento, pasaba por arremeter de forma crítica contra el adversario castellano.

Esta composición, que pertenece al segundo tercio del siglo XVII, refleja el impacto de un momento político en los procesos de creación. La dualidad ibérica se expresó bajo diferentes formas movilizand o varios medios. Desde el manifiesto al proverbio popular –pasando por el azulejo–, representar a un hombre, un objeto o una idea, implica que se tomen en cuenta las soluciones empleadas, ya sea en las palabras, en los gestos o en las pinturas satíricas o en las fábulas, pero dando un testimonio original de una época. La agitación política fue, de hecho, el origen de las famosas creaciones comúnmente denominadas «*macacarias*» o «*monerías*», las cuales permitieron elaborar una crítica hacia Castilla por medio de la imagen.

«MONOS SOLDADOS»

Gracias a la sátira, lo ridículo o lo grotesco, los ceramistas desplegaron un abanico de temáticas nuevas. Imaginerías del combate, las escenas de batallas ilustradas en los azulejos conservan una carga política obvia. De la misma forma que *La boda de la gallina*, otra composición titulada *Escena de guerra* trata de estigmatizar al adversario.

Escena de guerra (ilustración 2) es un conjunto que bebe de *La boda de la gallina*. El trazo pictórico o también el uso del color verde para la representación de los monos y de la ciudad, en segundo plano, ponen de relieve el origen común de dichas composiciones y, por consiguiente, una dialéctica idéntica. Los conjuntos poseen, en efecto, similitudes iconográficas que sugieren una misma mano responsable de dichos azulejos. Un documento de archivo inédito deja entender que el propietario de la Quinta de Santo António da Cadriceira, Henrique Henriques de Miranda, tenía que cumplir con la deuda contraída con Manuel Francisco, maestro en vajilla fina. En su testamento aparece mencionado lo siguiente: «*As contas não foram fechadas, [ja que] o conde de Castelo Melhor e com Henrique Henriques de Miranda me devem dinheiro*».²⁰ Por ser «*mestre de louça fina*», Manuel Francisco puede ser el autor de dichos paneles. Fallecido el 23 de noviembre de 1667, había redactado su testamento previamente, tres meses antes. De esta manera, las indicaciones permiten confirmar que la realización de estos conjuntos contemporáneos a la guerra fueron pintados poco tiempo después de la batalla de Ameixial, ocurrida en 1663, cuando Henrique Henriques de Miranda habría actuado, justificando tal vez la temática del encargo, con el fin de decorar las paredes de su palacio. A menudo comparada con la batalla de Aljubarrota,²¹ Ameixial fue en efecto decisiva para la corona portuguesa, la cual se encontraba en dificultades. Mientras que el ejército castellano asediaba la ciudad de Évora, don Juan José de Austria abrió el camino hacia Lisboa y posicionó sus tropas en los bastiones de la ciudad de Ameixial, el 8 de junio de 1663. Pero no contaban los españoles con la estrategia del capitán Schombergel, quien aprovechó la situación para atacar al enemigo en el *Canal*, como así lo relata el *Mercúrio Português*:

20. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, *Registro Geral de Testamentos*, libro 23, fol. 52v.

21. «*Tão importante foi esta vitória, que muitos historiadores a consideram uma nova Aljubarrota, por evitar o perigo iminente que se erguia à sobrevivência do reino*»; VERÍSSIMO SERRÃO, J., *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*. Lisboa: Colibri, 1994, pág. 45.

*Puzemonos em feu feguimento por hum lado para lhe cortar paffo, & obrigar a batalha. Sefia feira oito de Junho pella manhã fe lhe deu alcance no Ameyxial, huallegoa de Eftremoz. O exercito Portuguez conftava de dez mil infantes, & pouco mais de tres mil cauavols [...]. O inimigo, ainda que tinha pouco menos infantaria, moyaua feis mil caualllos, exceffo que parcia inuenciuel, & muito mais eftando em hum fitio muito fuperior, chamado o Canal, aljado em cabeças de montes, que formauão fortalezas inexpunaueis.*²²

La topografía precisa de los sitios descrita en el *Mercúrio Português* permitió, probablemente, la elaboración de la composición. Así lo indica, al menos, la fidelidad de los detalles representados con respecto a los descritos. Posicionadas a orillas del canal cuyo acueducto aparece en segundo plano, las tropas armadas parecían bloqueadas al pie de la ciudad. Ciertas partes realzadas en la composición responden fielmente al panorama accidentado y ondulado donde se encontraban posicionadas las tropas desorganizadas. La escenificación ilustra una multitud de monos tratando de asediar la ciudad –en vano–, lo que haría referencia a las dificultades a las que se enfrentaron las tropas castellanas ante la resistencia portuguesa.²³ En *Escena de guerra*, el soldado castellano mofado provoca la risa y sugiere su inferioridad como vencido. La desorganización reinante hace que lo ridículo o cómico de la situación esté enfatizado al máximo. En el primer plano, un mono fumando, otro sentado sobre su trasero y otro más orinando son detalles que revelan una crítica feroz para con el adversario. La impotencia de las tropas de Felipe IV –encabezadas por su hijo natural, don Juan José de Austria– se concretiza por un mono coronado ante el cual se arrodillan los monos soldados y gentilhombres de la casta felina. Dichos gatos, cuya connotación tradicional pone de relieve la astucia, aparecen en medio de este grupo de cortesanos cuadrumanos recordando posiblemente a los aristócratas portugueses contrarios a la idea de separarse de la corona española en razón de sus propios intereses. Su deslealtad, evocada bajo los rasgos felinos, podría remitir a las composiciones de David Teniers el Joven.

Los diferentes grupos que componen el batallón se distinguen por sus uniformes. En efecto, los soldados de infantería encapuchados se diferencian de los piqueros, que llevan casco y empuñan sus lanzas. Son estos últimos quienes acompañan a los artilleros, los cuales son asistidos por un capellán. Al lado, el arcabucero luce una banda a imagen de los otros oficiales que dirigen las maniobras, llevando también en su mano una baqueta para apretar la pólvora de su arcabuz. En suma, cuatro jefes, incluido el capitán, se destacan de dicha masa agitada. Cubierto con un casco con plumas y adornos emblemáticos, el capitán del ejército está colocado en el centro de la composición, lo que le otorga cierta distinción de rango. En esa dialéctica satírica sería acertado identificar el conjunto del ejército castellano gobernado por un mono barbudo –don Juan José de Austria– bajo la autoridad de un rey-mono –Felipe IV–. Presidiendo un ejército de monos, la presencia del rey introduce un nuevo elemento a la significación de la representación. Las ausencias constantes de los monarcas españoles en la corte de Lisboa fueron dañando progresivamente la imagen de la realeza, la cual encuentra su expresión más decadente en la utilización de una máscara satírica que confirma la pérdida y la caída de una dinastía. Mientras que el retrato oficial inmortaliza y personifica el cuerpo real siguiendo una codificación que se aproxima lo más posible a la perfección, en este conjunto de azulejos el retrato del rey resulta alterado.²⁴ A menudo ausente de los campos de batalla, el rey-mono aparece en

22. *Mercúrio Português*, junio, 1663, pág. 3.

23. VALLADARES, R., *La Rebelión de Portugal. Guerra, conflicto y poderes en la Monarquía Hispánica (1640-1680)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, pág. 153.

24. PINELLI, A.; SABATIER, G.; STOLLBERG-RILINGER, B., *et al.*, «Le portrait du roi: entre art, histoire, anthropologie et sémiologie», *Perspective*, 1, 2012, págs. 11-28.

la composición con el objetivo de ilustrar su pérdida de poderío.²⁵ Aunque el retrato del rey afirma su poder, la máscara del animal lo desmitifica y lo trastorna en un ser desprovisto de toda majestuosidad.²⁶ La dimensión sagrada de la monarquía suele estar protegida por cierta política de la imagen.²⁷ En esta composición, el fracaso de la victoria es correlativo al tratamiento crítico y caricatural del monarca.

Intentando satisfacer los anhelos de los aristócratas portugueses, quienes deseaban expresar su victoria, los azulejeros se inspiraron en las fuentes conocidas de la época, como los grabados animalescos que ilustraban escenas de batallas entre gatos y ratas. Este medio de expresión no resulta inédito, en la medida en que la crítica mediante el zoomorfismo representaba una manera disfrazada de dar cuenta de los eventos de un periodo concreto. Esas realizaciones se inscriben dentro de una producción cuya temática simiesca estaba entonces en boga. El hecho de ridiculizar al adversario por medio de la monería se corresponde con un momento en el que la utilización de dicho animal aparecía en otras composiciones. De hecho, *La batalla de los gatos contra las ratas* (ilustración 3) es un conjunto alegórico de la batalla y asedio de las ciudades de Perpiñán y Colliure por parte de Luis XIII, entre 1640 y 1652.²⁸ Durante la Guerra de los Segadores, que opuso Castilla a Cataluña, y luego Francia a España, el Principado catalán se volvió un campo de batalla entre las dos coronas.²⁹ El condado del Rosellón y una parte del condado de la Cerdaña se perdieron al dar cumplimiento a las cláusulas de Paz de los Pirineos, firmadas en 1659.³⁰ Las narraciones surgidas de dicho conflicto, de la misma manera que en Portugal, tuvieron un impacto visible en los procesos de creación. En ambos territorios se sucedió una trama histórica paralela con un desenlace diferente. Si la corona portuguesa consiguió su independencia del yugo castellano, no sucedió lo mismo en Cataluña.³¹ En Portugal, las élites aristocráticas estaban dispuestas a participar en una rebelión contra la monarquía católica, mientras que en Cataluña la rebelión fue ante todo encabezada por el pueblo.³² Sin embargo, el conjunto de azulejos que configuran *La batalla de los gatos y las ratas* (ilustración 3) ilustra un mismo fenómeno de animalización del teatro de la guerra. Los azulejos, anónimos, son elocuentes. Las tropas francesas y castellanas son animalizadas según un simbolismo que corresponde a la destrucción –las ratas– y a la codicia –los gatos–. Esas escenas del «mundo al revés», donde los gatos se enfrentan a las ratas, pertenecen a la tradición pictórica perennizada por la difusión de grabados que tratan dicho asunto.³³ Ya en 1540 las parodias animalescas se imprimían con el objetivo de ilustrar el combate, tal como la *Batrachomyomachie* –es decir, *El combate de las ratas y las ranas*– parodia a la *Ilíada* de Homero.³⁴ Los perso-

25. «Qu'est-ce que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, maîtriser sa perte, sa mort par et dans sa représentation et, du même coup, dominer le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence»: MARIN, L., *Pour une théorie baroque de l'action politique, introduction à G. Naudé. Considérations politiques sur les Coups d'État*. París: Les Éditions de Paris, 1988, pág. 305.

26. «Le pouvoir, c'est la tension à l'absolu de la représentation infinie de la force, le désir de l'absolu du pouvoir. Dès lors, la représentation (dont le pouvoir est l'effet) est à la fois l'accomplissement imaginaire de ce désir et son accomplissement réel différé»; *ibidem*, pág. 12.

27. KIRCHNER, T., *Le héros épique: peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*. París: Maison des sciences de l'homme, 2009, pág. 138.

28. BENNASSAR, B., *Don Juan de Austria*. Madrid: Temas de Hoy, 2000, pág. 210.

29. ELLIOTT, J.; VILLARI, R.; HESPANHA, A.M., et al., 1640: *La monarquía hispánica en crisis*. Barcelona: Crítica, 1992, pág. 34.

30. ELLIOTT, J., *The Revolt of the Catalans. A Study in the Decline of Spain (1598-1640)*. Cambridge: University Press, 1963, págs. 24-27; VILAR, P., *La Catalogne dans l'Espagne moderne. Recherches sur les fondements économiques des structures nationales*, 3 vols. París: SEVPEN, 1962, pág. 717.

31. PÉREZ SAMPER, M.Á., «Portugal y Cataluña en 1640: una Solidaridad y dos Destinos», en *Primeiras Jornadas de História Moderna. Actas*. Lisboa, 1989, vol. 1, pág. 103.

32. *Ibidem*, pág. 108.

33. GRANT, H., «Images et gravures du monde à l'envers dans leurs relations avec la pensée et la littérature espagnoles», en LAFOND, J.; REDONDO, A., *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du xvr^e au milieu du xvii^e siècle*. París: Vrin, 1977, págs. 20-32.

34. *Le Grand combat des rats et des grenouilles*. París: Chrestien Wechel, 1540.



najes van vestidos con uniformes de la época y las acciones manifiestan un realismo evidente en la representación de la violencia y de la crueldad.³⁵ *La batalla de los gatos y las ratas* responde a un objetivo similar y se revela directamente inspirada en un grabado francés, fechado en 1610, titulado *La grande et merveilleuse Bataille d'entre les chats et les rats, qui est la figure d'entre les gros larrons et les petits* (ilustración 4). En él, una ciudad de gatos está asediada por ratas que tratan de atacarla. Los felinos –prisioneros de su propia fortaleza– intentan pelear y consiguen detener, ahorcar o traspasar con flechas a unas ratas. Sin embargo, el conjunto de azulejos invierte a los actores. Delante, son las ratas las que cuelgan a los gatos y las que defienden su fortaleza. La violencia de esas estampas y de la producción cerámica catalana contrasta con la *Escena de guerra* portuguesa, donde solo las tropas castellanas están representadas. Aunque se trate de monos, lo cierto es que la estructura de tales conjuntos se funda sobre una misma organización y una misma finalidad crítica.

La presencia de personajes de dicha índole implica a menudo una perspectiva implícita, la cual, según el contexto político del momento, encuentra una explicación en cuanto a su utilización. Los azulejos de estos conjuntos contemporáneos a la guerra poseen un valor arte-

3. Anónimo
La batalla de los gatos y las ratas, siglo XVII, azulejos, 126 × 168 cm. Museu Municipal Vicenç Ros, Colección Ros, Martorell.

35. BALTRUŠAITIS, J., *Physiognomonie animale. Quatre essais sur la légende des formes*. París: Olivier Perrin, 1957, págs. 8-46.



4. Léonard Odet (grabador)
La grande et merveilleuse Bataille d'entre les chats et les rats, qui est la figure d'entre les gros larrons et les petits, 1610, grabado sobre madera. Bibliothèque Nationale de France, Colección Michel Hennin, París.

sanal a la vez que desempeñan un papel que se corresponde al deseo del cliente nobiliario. Sus contextos creativos comparten también una reivindicación y una crítica contra Castilla. Los animales representados poseen un simbolismo intrínsecamente negativo de mezquindad y grosería. Contemporáneo a la guerra, el repertorio animal refleja un imaginario colectivo en el cual, mediante el tratamiento del «otro», se pone de relieve el papel de los artesanos ceramistas y el impacto de los encargos en el origen de todo un procedimiento de transcripción de la historia y de la sociedad.

En este ámbito de las bromas, todas las fuentes de inspiración que pueden ser empleadas por los artistas fueron abordadas: escenas de costumbres, cuadros de la vida cotidiana del pueblo llano, retratos, alegorías y costumbres. Les gustaba representar tipos de la sociedad del tiempo bajo trazos animales ampliando sobre todo asnos, gatos y monos.³⁶

36. «Dans ce domaine de facétie, tous les ordres d'inspiration qui peuvent tenter les artistes furent abordés: les scènes de mœurs, les tableaux de la vie des gueux, les portraits, les allégories et les modes. Ils s'amusaient aussi à représenter les types de la société du temps sous forme d'animaux, s'attachant surtout aux ânes, aux chats et aux singes»; BLUM, A., *L'estampe satirique en France pendant les Guerres de Religion. Essai sur les origines de la Caricature politique*. Paris: M. Giard & É. Brière, 1972 [1916], pág. 311.

Las monerías, o *macacarias*, permitieron elaborar una crítica original en el seno de palacios de aristócratas y nobles. La carga caricatural reside en la deformación de los trazos físicos humanos hasta conseguir una fisionomía simiesca o felina, burlándose así del enemigo castellano. Los azulejos fueron el testimonio de una época compleja durante la cual la noción de identidad tomó un nuevo rumbo. Esos simples y humildes cuadros de cerámica fueron el receptáculo de un lenguaje no solo ornamental sino también histórico, convirtiéndose en un medio de creación original.

La glorification de la France dans la guerre de Hollande : le projet de la Galerie des Glaces et ses impasses

EMMANUEL FAURE-CARRICABURU*

LA GLORIFICATION DE LA FRANCE DANS LA GUERRE DE HOLLANDE :
LE PROJET DE LA GALERIE DES GLACES ET SES IMPASSES

RÉSUMÉ

Produit par Charles Le Brun, premier peintre du Roi, et son équipe, le cycle décoratif de la Galerie des Glaces de Versailles devait constituer un sommet de l'art louis-quatorzien. L'implication de la Surintendance des Bâtiments ainsi que du Conseil d'en-haut témoignent du rôle joué par les plus hautes sphères du pouvoir dans l'édification d'un lieu où étaient reçus les ambassadeurs, la cour, ainsi qu'un public nombreux. Son programme définitif est orienté vers une représentation de l'histoire contemporaine prenant pour sujet les conquêtes du roi lors de la guerre de Hollande, mêlée au langage allégorique et à la mythologie. Une telle hybridation avait vocation à délivrer un message politique. Pourtant, l'invention picturale dont atteste le cycle de la Galerie des Glaces contribue paradoxalement à rendre son message illisible pour ses contemporains.

THE GLORIFICATION OF FRANCE IN THE DUTCH WAR: THE PROJECT
OF THE HALL OF MIRRORS AND ITS IMPASSES

ABSTRACT

Produced in Versailles by Charles Le Brun, first painter of Louis XIV, the decorative cycle of the Hall of Mirrors should be a pinnacle of art. The implication of the highest monarchical authorities testifies the role played by power in the construction of a place where the Court and the ambassadors were received. Its final program is directed towards a representation of contemporary history, conquests of Louis XIV during the Dutch war mixed with allegorical language and mythology. Such hybridization had vocation to deliver a political message. However, the pictorial invention of Charles Le Brun paradoxically contributes to make its message illegible for its contemporaries.

FAURE-CARRICABURU, E., « La glorification de la France dans la guerre de Hollande : le projet de la Galerie des Glaces et ses impasses », *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, págs. 53-61

MOTS-CLÉS: Hybridation, nationalisme, pouvoir, Louis XIV, Charles Le Brun, Galerie des Glaces

KEYWORDS: Hybridization, nationalism, power, Louis XIV, Charles Le Brun, Hall of Mirrors

* Je remercie Nicolas Milovanovic, qui m'a permis, par ses commentaires, d'améliorer cet article.

Pendant le XVII^e siècle en France, la structuration des grands décors peints a évolué progressivement, passant d'une décoration des murs à celle de la voûte et du plafond dans la lignée de la tradition italienne.¹ Charles Le Brun fut un acteur majeur de ce changement fondamental, une partie de sa renommée émanant de ses capacités dans le domaine du grand décor au sujet duquel l'historien de l'art Antoine Schnapper affirme qu'il est « le plus spectaculaire et le mieux propre à assurer la gloire d'un peintre ».² Produit par cet artiste qui est alors le premier peintre du Roi, avec l'aide d'une équipe nombreuse de collaborateurs pour la plupart issus de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, le cycle décoratif de la Galerie des Glaces de Versailles devait constituer une apogée de l'art Louis-quatorzien. La représentation des vainqueurs dans la guerre de Hollande, voulue par la monarchie, était destinée à illustrer la domination militaire du pays face à l'Allemagne, l'Espagne et les Provinces-Unies. Il conviendra, dans ce texte, de confronter la vocation politique d'une œuvre qui relève de la peinture d'histoire à l'invention picturale dont elle est le lieu et qui contribue à rendre son message peu lisible.

Les peintures de la voûte réalisées par Charles Le Brun possédaient une double portée tant symbolique que politique. La première a été bien décrite par le conservateur au musée du Louvre Nicolas Milovanovic qui explique que « la hauteur est la direction privilégiée du sacré selon le symbolisme de l'ascension, qui fait correspondre l'espace architectural à l'image de l'univers » et que « le plafond symbolise la coupole céleste [...] ».³ La seconde est le fruit d'une politique artistique visant à contrôler les Beaux-Arts à partir de 1660, à propos de laquelle l'historien Olivier Chaline précise que Colbert « s'entoura de ce qu'on a parfois généreusement appelé un « ministère de la Gloire », destiné à l'aider dans la définition des objectifs de ce qui est clairement conçu comme un art officiel. Il ne s'agit plus seulement de donner le ton, mais d'orienter et de régler. »⁴ Le projet de célébration de la gloire royale par le biais de l'art reposait notamment sur une politique de mécénat en direction de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, ce qui permettait de maintenir cette institution sous dépendance financière en lui assurant une viabilité économique grâce à l'octroi d'un budget, d'avantages et de commandes.⁵ Ainsi, l'« émulation » entre les artistes était censée contribuer, comme le rappelle le texte de l'arrêt du conseil d'État daté du 8 février 1663, à « la décoration des Maisons Royales et autres grands édifices ».⁶ À noter que les moyens mis en œuvre par le régime dans le domaine artistique sous Louis XIV augmentèrent à la fin des années 1670 : le budget de la Surintendance des Bâtiments passa, en effet, de deux millions de livres pendant la guerre de Hollande, entre 1672 et 1678, à huit millions de livres une fois le conflit terminé.

1. Pour une étude de l'adoption et de l'évolution rapide à Paris des plafonds à voûssures pendant les années 1640-1650 : MEROT, A., « L'art de la voûssure », *Revue de l'Art*, 122, 1998, pp. 27-37.

2. SCHNAPPER, A., « Noël Coypel et le grand décor peint des années 1660 », *Antologia di Belle Arti*, 1, 1977, p. 7.

3. MILOVANOVIC, N., *Du Louvre à Versailles. Lecture des grands décors monarchiques*. Paris : Les Belles Lettres, 2005, p. 34.

4. CHALINE, O., *Le règne de Louis XIV*. Paris : Flammarion, 2005, p. 354.

5. Un arrêt du Conseil d'État pris au début de l'année 1663 enjoignait les peintres du roi de rejoindre l'institution, faute de quoi leurs brevets ou lettres leur seraient retirés, ce qui signifierait la fin de leurs privilèges. Cette adhésion imposée revenait à réserver aux membres de l'Académie l'accès aux commandes royales. La puissance de cette structure reposait donc en partie sur le soutien financier de la monarchie qui, d'une part, attribua une pension de 4 000 livres à l'institution parisienne pour permettre à celle-ci de payer les charges de professeur et de recteur, et confia d'autre part la réalisation de la plupart des commandes royales aux membres de l'Académie.

6. VITET, L., *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Étude historique*. Paris : 1861, p. 254. Dans l'épître qu'il adresse à Colbert dans le premier volume de ses *Entretiens* paru en 1666, Félibien pointe le nouveau visage du patrimoine royal depuis l'accession du ministre à la direction des bâtiments : « Combien toutes les Maisons Royales ont-elles changé de face, depuis que vous en avez la direction ; & combien ces beaux lieux sont-ils ornés d'ouvrages magnifiques & convenables à la dignité du Prince qui les habite ? Il y a eu des tems où l'on ne connoissoit ces Maisons que par leurs ruïnes & par le mauvais état où elles étoient. Mais aujourd'hui, nous voyons le soin que vous prenez à les rétablir ; & nous considérons, avec une joye mêlée d'admiration, comme de toutes parts les plus excellens hommes contribuent à l'embellissement de ces superbes Edifices. » FELIBIEN, A., « Epître », in *idem, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Trevoux : Imprimerie S. A. S., 1725 [1666], vol. 1, pp. 10-11.

Réalisé entre 1658 et 1661, le décor du château de Vaux-le-Vicomte, qui puisait dans la fable antique et s'articulait autour de la figure d'Hercule,⁷ servit sans doute de laboratoire à Charles Le Brun. En tant que commanditaire du surintendant des finances Nicolas Fouquet, personnage influent dont les fonctions au sein de la monarchie s'apparentaient à celles de ses prédécesseurs Richelieu et Mazarin, ce projet permit en effet au peintre d'expérimenter le croisement entre une expression universelle du sacré et un enjeu politique singulier. Prenant en compte le contexte dans lequel l'œuvre fut produite, André Félibien lui-même, également sollicité par le ministre pour retranscrire la magnificence de Vaux, souleva la possibilité d'une interprétation politique de cette évocation. L'homme de lettres affirma ainsi que les textes des Anciens prenant Hercule et ses travaux pour sujet, « qui sont des emblèmes sous lesquels la Fable a caché toutes ses vertus, sont autant de belles images qui ont rapport aux actions du ministre qu'on représente. »⁸ Ce langage allégorique apparut alors aux yeux de ce contemporain de Le Brun comme un mode d'expression pouvant être mis au service de la représentation et de l'élévation des puissants.

Sur le plan de l'organisation formelle, le programme iconographique que le peintre développa pour la Grande Galerie de Versailles mérite, par ailleurs, d'être comparé au décor royal de la Petite Galerie du Louvre que Le Brun dirigea à la demande de Colbert à partir de 1663.⁹ Tous deux reposent en effet sur un système complexe de cycles superposés. Dans un lieu aussi emblématique du pouvoir monarchique que l'ancienne galerie des Rois au Louvre, rebaptisée galerie d'Apollon, quatre cycles solaires résument la course du soleil, en référence au roi dont cet astre est l'emblème, témoignant de la domination dans le temps de cette figure. En outre, ce système symbolique à caractère cosmique évoque le pouvoir du monarque sur la terre, sur les mers et aux quatre coins du monde. Une telle sophistication du message constitue une composante fondamentale du grand décor de Versailles qui mobilise ressources financières et humaines exceptionnelles.

Les plus hautes sphères du pouvoir – de la Surintendance des Bâtiments jusqu'au Conseil d'en-haut – jouèrent un rôle central dans l'édification du décor de la Grande Galerie de Versailles où étaient reçus les ambassadeurs, la cour, ainsi qu'un public nombreux. La lente gestation dont ce programme fut l'objet, ponctuée d'étapes successives, atteste d'une implication exceptionnelle de la monarchie dans sa conception. La proposition initiale du directeur de l'Académie Charles Le Brun, qui voulait réaliser un décor apollinien prolongeant la thématique du Roi-Soleil, dans la lignée du travail entrepris au Louvre, fut abandonnée. Quant à la mise en œuvre de son second projet, dont de nombreux dessins préparatoires montrent qu'il consistait à unifier la Fable à des personifications allégoriques en organisant le sujet autour de la légende d'Hercule comme les décors antérieurs de l'hôtel Lambert et de Vaux, elle fut interrompue à son tour par l'intervention du roi et de ses proches collaborateurs. C'est donc la monarchie qui, en 1679, décida d'orienter le programme de cette galerie royale vers une représentation de l'histoire contemporaine. Claude Nivelon, biographe de Le Brun, rappelle les circonstances de cette décision : « Toutes les études étaient faites pour l'exécution de ce beau sujet qui était agréé, mais le Conseil secret de Sa Majesté trouva à propos et résolut que son histoire sur les conquêtes devait y être représentée. »¹⁰ Le choix précipité du Conseil d'en-haut de faire figurer les conquêtes du roi lors de la guerre à peine achevée que la France avait déclarée avec la

7. Inspiré du décor de la galerie haute produit dans le cadre du grand chantier de l'hôtel Lambert sur l'île Saint-Louis à Paris.

8. FELIBIEN, A., « Description des peintures du château de Vaux », *Revue universelle des arts*, XII, 1860-1861, p. 312.

9. Le 3 mai 1663 est établi un « devis des ouvrages d'architecture et sculpture de stuc qu'il convient de faire dans la galerie du Louvre, au-dessus de l'appartement de la Reine et sur le dessin de M. Le Brun, peintre du Roy. » Cité par BRESCH-BAUTIER, G.; LAUWICK, B., « Chronologie », in BRESCH-BAUTIER, G. (dir.), *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*. Paris : Gallimard-Musée du Louvre, 2004, p. 327.

10. NIVELON, C. III, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages* [PERICOLO, L. (éd.)]. Genève : Droz, 2004 [c. 1698 manuscrit], pp. 486-487.

publication par Louis XIV du manifeste de guerre le 6 avril 1672, intervient dans un contexte de bouleversement politique important : l'issue de ce conflit permit, en effet, à la monarchie d'étendre ses possessions territoriales, le partage du pouvoir en Europe entre l'Espagne et la France se trouvant modifié au profit de cette dernière.

Si le projet définitif validé par Colbert paraît s'apparenter à un compromis entre les propositions de Le Brun et les volontés de la monarchie puisqu'il mêle histoire contemporaine, langage allégorique et mythologie, le langage pictural n'en reste pas moins considéré comme un moyen d'expression – Gérard Sabatier ou Christophe Pincemaille parlent même de « propagande »,¹¹ terminologie dont l'usage est cependant objet de discussion¹² – destiné à propager la gloire d'un roi qui légitime sa puissance par son action militaire. On peut donc lire dans la décision du Conseil d'en-haut d'orienter le programme vers la représentation de l'histoire contemporaine la confirmation d'une immixtion efficiente du pouvoir monarchique dans la thématique du programme décoratif le plus symbolique du régime. Ainsi que le résume G. Sabatier, en « rompant avec la thématique mythologique des débuts du règne personnel, la galerie de Versailles opère un retour à l'histoire, pour servir les objectifs conjoncturels de la monarchie. »¹³

D'ailleurs, conscient des risques diplomatiques inhérents à l'orientation du grand décor autour de l'image du roi de guerre, Colbert introduit une recommandation que Nivelon qualifie de « prudente restriction » : il est en effet demandé à Le Brun « de n'y rien faire entrer qui ne fut conforme à la vérité, ni de trop onéreux aux puissances étrangères que cela pourrait toucher. »¹⁴ Mais cette prudence de rigueur entraine en contradiction avec la finalité politique d'un sujet qui, sous prétexte de relater les principaux événements de la guerre de Hollande, sous-tendait une dévalorisation de la coalition que formèrent en 1673 les trois puissances européennes qu'étaient l'Empire, l'Espagne et les Provinces-Unies contre l'armée française.

Les compositions allégoriques de Versailles sont traversées par une ferveur que l'on pourrait qualifier de « nationaliste », Christophe Pincemaille expliquant d'ailleurs que l'idée d'illustrer la guerre de Hollande « est liée à l'orgueil du sentiment national après la victoire sur l'Europe coalisée ». ¹⁵ Le tableau central, le premier à être esquissé par Le Brun, est composé de deux scènes qui se font face : d'une part, *Le Roi gouverne par lui-même* (illustration 1), d'autre part, *Faste des Puissances voisines de la France* (illustration 2). Cette représentation figure le souverain français tenant le timon d'un navire, seul « maître à bord » face à l'Allemagne, l'Espagne et les Provinces-Unies. L'introduction de personnifications allégoriques et de dieux de la mythologie participe, également, de la valorisation de la monarchie. En effet, le roi est accompagné de fi-

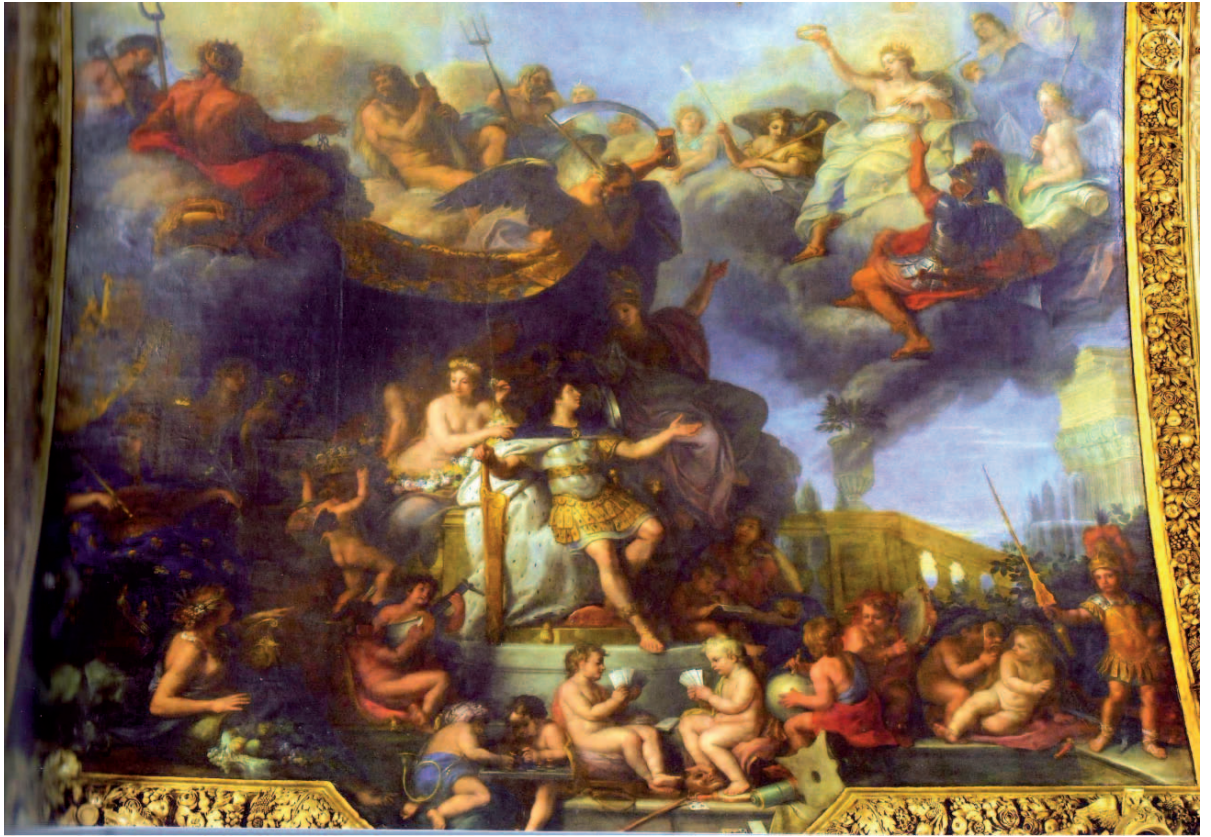
11. SABATIER, G., « Sous les plafonds de Versailles. Archéologie et anthropologie de la consommation des signes du roi pendant la monarchie absolue », in ELLENIUS, A. (éd.), *Iconographie, propagande et légitimation*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001, p. 256 et p. 262; PINCEMAILLE, C., « La guerre de Hollande dans le programme iconographique de la Grande Galerie de Versailles », *Histoire, économie et société*, 3, 1985, p. 315.

12. Dans son ouvrage *Du Louvre à Versailles*, Nicolas Milovanovic consacre un sous-chapitre à « la question de la propagande », dans lequel il questionne l'application du terme de propagande aux grands décors monarchiques. Il explique en effet que « la méthode colbertienne de diffusion de la gloire du roi semble préfigurer, par les moyens mis en jeu, la propagande moderne. Il s'agit pourtant d'une interprétation tout à fait erronée. Zanker a souligné que la transformation du langage visuel à l'époque d'Auguste ne doit pas être considérée comme « une machine à faire de la propagande » orchestrée par le pouvoir, mais plutôt comme la subtile rencontre de l'image que l'empereur souhaitait donner de lui-même et des initiatives, plus ou moins spontanées, de célébration de son gouvernement et de sa personne ». Colbert a pour objectif, selon l'auteur, de garantir la pérennité des œuvres vouées à célébrer la gloire du roi « sans aucun souci de l'étendue de leur diffusion au sein du public contemporain. » Le destinataire est donc « négligé par rapport au soin qui est pris pour réaliser un objet de grande qualité. » Concernant les grands décors et notamment celui de Versailles, Nicolas Milovanovic explique en outre que « la fonction conative », qui correspond à l'« orientation vers le destinataire », qui est « impérative » lorsqu'il s'agit de propagande, est presque ignorée au profit de la « fonction poétique ». MILOVANOVIC, N., *Du Louvre à Versailles...*, pp. 223-226.

13. SABATIER, G., *Le prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*. Seyssel : Champ Vallon, 2010, p. 253.

14. NIVELON, C. III, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée ...*, p. 487.

15. PINCEMAILLE, C., « La guerre de Hollande dans le programme iconographique ... », p. 316.



gures féminines positives telles que la Gloire, la Victoire, l'Abondance, la Justice ou encore la Renommée, alors que les trois puissances ennemies sont liées à des figures négatives relevant pour la plupart de la personnification d'un vice – l'Ambition, l'Orgueil, la Jalousie, le Dépit, l'Envie, la Vanité – censées exprimer les « passions qui les animent, et qui justifient l'entrée en guerre de la France. »¹⁶ La personnification de l'Ambition espagnole, qui s'écarte des codes de la représentation établis par Cesare Ripa, possède les attributs de l'agressivité. Dans le *Mercurie Galant*, en décembre 1684, elle est décrite comme « une Femme avec des aîles, qui a la teste & les bras chargez de Couronnes. Elle embrase d'un Flambeau qu'elle tient de la main droite, les Palais des malheureux Princes qu'elle a dépouille, & arrache de l'autre la Couronne de l'un de ces Infortunés, accablé sous le Trône qu'elle a renversé. »¹⁷ Le flambeau, emblème de la Discorde et de la Guerre, confère à cette version de l'Ambition imaginée par Le Brun un caractère meurtrier.

Dans une autre scène, *L'alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande*, l'Espagne est décrite comme pleine de « dépit et de jalousie » dans un texte commandé à un homme de lettres de l'époque, François Charpentier, alors que la Hollande apeurée s'agrippe à sa main. L'attitude de l'Allemagne qui les entoure est interprétée, dans ce texte, comme une manière de « conserver cet Air de Supériorité qu'elle affecte ». ¹⁸ Des personnifications allégoriques accompagnent ces puissances, parmi lesquelles une représentation de la Jalousie classique portant une branche de houx et un coq, ce qui correspond aux critères de Cesare Ripa, une autre de

1. Charles Le Brun
Le roi gouverne par lui-même, 1679-1684, huile sur toile marouflée. Galerie des Glaces, château de Versailles, Versailles.

16. MILOVANOVIC, N., « Le système iconographique : un édifice symbolique », in *La Galerie des Glaces. Histoire & restauration*. Dijon : Faton, 2007, p. 122.

17. *Mercurie Galant*, décembre 1684, pp. 23-24.

18. CHARPENTIER, F., *Explication des tableaux de la galerie de Versailles*. Paris : François Muguet, 1684, p. 37.



2. Charles
Le Brun
*Fête
des Puissances
voisines
de la France*,
1679-1684, huile
sur toile
marouflée.
Galerie
des Glaces,
château
de Versailles,
Versailles.

la Terreur tenant un flambeau, ainsi qu'une figure de la Frayeur aux cheveux dressés et de la Crainte tenant un lièvre. « Ces Passions sont icy placées, pour signifier qu'elles ont inspiré cette Union contre la France », ¹⁹ précise le commentaire de François Charpentier.

Cependant, il existe un paradoxe inscrit au cœur même de la galerie de Versailles, qu'une comparaison avec les toiles commandées en 1621 à Rubens pour la galerie Médicis du palais du Luxembourg permet d'éclaircir. Quoique l'usage commun de l'allégorie autorise un rapprochement entre le décor de Le Brun et celui de Rubens, qui met en scène allégoriquement la vie de Marie de Médicis, ²⁰ il existe entre les deux une différence radicale qui touche à la lisibilité du sujet. La galerie de Versailles se détourne, en effet, de la forme narrative à laquelle le décor rubénien avait recours puisqu'il présentait, suivant un déroulé chronologique, les épisodes de la vie de la reine. L'organisation formelle du décor de Le Brun, articulée autour d'un tableau central, repose sur une déclinaison de cycles dont les compositions se passent souvent de figurer les événements eux-mêmes. La représentation allégorique de Versailles semble ainsi chercher à restituer au sujet son ampleur et son universalité. De fait, le récit se résume à la représentation du monarque qui n'est quasiment jamais entouré de ses contemporains, à part dans *Le Roi donne ses ordres pour attaquer en même temps quatre des plus fortes places de la Hollande*,

19. *Ibidem*, p. 38.

20. À la suite du procès pour non-respect des lois de la bienséance dont le cycle de Marie de Médicis avait déjà été l'objet, Félibien se fait dans la dernière partie du siècle l'écho de ces critiques dans ses *Entretiens*, Pymandre y affirmant : « Car, je vous prie, qu'ont affaire dans l'histoire de Henri IV & de Marie de Medicis, l'Amour, Hymen, Mercure, les Graces, des Tritons, & des Nereïdes ? Et quel rapport ont les divinitez de la Fable, avec les cérémonies de l'Eglise & nos coutûmes, pour les joindre & les confondre ensemble de la sorte que ce Peintre a fait dans les Ouvrages dont vous venez de parler ? » Son interlocuteur lui répond : « Vous touchez-là un abus, lui repliquai-je, auquel on ne peut trop s'opposer ; & c'est une des choses qu'il semble que Rubens devoit éviter plus qu'aucun Peintre, puisqu'il avoit beaucoup d'étude ». FÉLIBIEN, A., « Entretien VII », in *idem, Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Trevoux : Imprimerie S. A. S., Trevoux, 1725 [1679], vol. III, p. 426.

qui est la seule scène du programme évoquant d'autres acteurs du régime – en l'occurrence, le frère du roi, le prince de Condé et le maréchal de Turenne, dont l'implication fut décisive dans les succès militaires de cette campagne.

Dans les galeries dynastiques de la première moitié du xvii^e siècle telles que la galerie Médicis du palais du Luxembourg, mais aussi la Petite Galerie du Louvre et la galerie des Illustres du Palais-Cardinal, l'image du monarque figurée était insérée dans une dynastie royale. Alain Mérot explique ainsi que « la figure du monarque régnant ne prend ici tout son sens que replacée au terme d'une lignée ou au centre d'un discours de célébration politique dont il est le principe et le moteur. »²¹ Au contraire, à Versailles, ce lien généalogique producteur de sens est rompu. Aux éléments généalogiques et aux épisodes factuels du récit, Le Brun substitue la représentation d'une personnification allégorique de la France qui accompagne un roi figuré sous ses propres traits, dans une posture statique, vêtu à la romaine dans de nombreuses compositions, en *imperator*, ce qui a pour effet de renforcer l'impression d'atemporalité. Cet abandon du langage narratif utilisé dans l'escalier des Ambassadeurs au profit d'un langage plus allégorique permet à Le Brun d'élever le roi au rang des Dieux. En s'écartant du simple récit des événements qui marquèrent les premières années du règne de Louis XIV et de ses principales victoires, le peintre propose un récit historiographique détaché du régime de l'action, fondé sur le mélange d'évocations de conquêtes militaires qui composent selon les termes d'Andreas Nijenhuis « une réalité sélective »,²² de personnifications allégoriques et de la représentation de divinités de l'Olympe, que nulle narration ne vient expliciter.

Davantage que de *donner à lire*, les fêtes politiques organisées sous le règne de Louis XIV avaient pour vocation d'éblouir. Néanmoins, à la fin du xvii^e siècle, un décor tel que celui de la Galerie des Glaces porte la trace des questionnements qui traversent cette période marquée par le déclin de l'émerveillement. Quelques indices laissent supposer que des préoccupations différentes s'y superposent, si bien que l'allégorie devient le lieu d'une tension entre celles-ci. Dans ce programme iconographique, le choix du Conseil d'en-haut et de la Petite Académie de traiter l'histoire contemporaine de la guerre de Hollande au détriment de la Fable, peut être ainsi interprété comme le signe d'un recul de la lecture figurée. Quant aux personnifications allégoriques, Le Brun se limite à ne représenter que les plus connues avec leurs attributs, une simplification qui atteste d'un souci de lisibilité. Enfin, les concepteurs du projet ont souhaité accompagner les peintures d'inscriptions censées en assurer la lisibilité, ce qui conforte cette volonté de rendre ce décor accessible au plus grand nombre. Des textes élaborés par les membres de la Petite Académie, à la demande de la monarchie, furent inscrits sur des cartouches en bois disposées sous les tableaux.²³ Louvois commanda les premiers à l'abbé Paul Tallemant, qui les rédigea en latin vers la fin de l'année 1683 avant qu'ils soient approuvés par le roi, puis la Surintendance des Bâtiments demanda à François Charpentier de nouvelles inscriptions en français.²⁴ Mises en place au début de l'année 1685, celles-ci furent remplacées

21. MEROT, A., « Mises en scène du portrait royal en France au xvii^e siècle », in GRELL, CH. ; PELLISTRANDI, B. (éds.), *Les cours d'Espagne et de France au xvii^e siècle*. Madrid : Casa de Velázquez, 2007, p. 100.

22. NIJENHUIS, A., « L'instrumentalisation des Provinces-Unies dans l'iconographie de Versailles », *Dix-septième siècle*, 210, 2001, p. 92.

23. Voir à ce sujet : MILOVANOVIC, N., « Les inscriptions dans le décor de la Galerie des Glaces à Versailles : nouvelles découvertes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, 2005, pp. 279-306 ; VUILLEUMIER-LAURENS, F. ; LAURENS, P., « La découverte et le déchiffrement des inscriptions latines de la Galerie des Glaces à Versailles », *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 86, 2007, pp. 57-164 ; BJØRNSTAD, H., « « Plus d'éclaircissement touchant la Grande Galerie de Versailles » : du nouveau sur les inscriptions latines », *Dix-septième siècle*, 243, 2009, pp. 321-343.

24. Suite à nos discussions avec Buford Norman, professeur distingué émérite à l'université de Caroline du Sud et auteur de *Quinault, librettiste de Lully : le poète des Grâces* (Wavre : Mardaga, 2009 [2001]), nous ajoutons quelques précisions concernant ces inscriptions. Des documents laissent en effet penser que Philippe Quinault (1635-1688), membre de l'Académie française à partir de 1670 et membre de la Petite Académie à partir de 1674 en remplacement de Chapelain, a pu lui aussi travailler à une description des peintures de la galerie ou sur les textes des cartouches, ou peut-être les deux. En témoigne ce passage daté du 5 avril 1686 du premier volume des *Mémoires* du Marquis de Dangeau concernant la commande

moins d'un an plus tard, en raison de leur style panégyrique, par des écrits de Boileau et Racine²⁵ rédigés dans un style historique.

Bien qu'au sein de la structure emblématique dans laquelle l'allégorie s'inscrit, le recours à ces cartels soit une tradition, le fait que les concepteurs du projet aient cru utile d'accompagner le décor de Le Brun d'inscriptions diverses afin d'en assurer la lisibilité, permet de supposer que le langage protéiforme inventé par celui-ci nécessitait d'être explicité. Complétant ce dispositif textuel en y ajoutant une description du décor, le *Mercure Galant* publia un texte l'année de l'inauguration de la galerie, puis parurent les opuscules écrits par les membres de la Petite Académie François Charpentier et Pierre Rainssant, tous deux intitulés *Explication des tableaux de la galerie de Versailles*. Si ces notices explicatives témoignent d'une dépendance classique du langage pictural à l'égard du langage figuré, la présence d'un tel dispositif permet aussi de souligner l'écart entre deux desseins ici mis en tension : le décor de la Galerie des Glaces visait non seulement à éblouir mais aussi à *faire comprendre*.²⁶

L'absence de narration picturale, à laquelle suppléent ces explications textuelles, contribue au manque de lisibilité du décor de Versailles. Mais la complexité de l'œuvre de Le Brun tient à l'entrecroisement de plusieurs facteurs aux effets cumulés. Premièrement, les allégories sont, par nature, difficiles à déchiffrer en raison du sens caché qu'elles recèlent toujours. Elles introduisent un jeu dialectique entre le visible et l'invisible, elles masquent et révèlent, invitant à un acte de dévoilement qui fait appel à la faculté intellectuelle du spectateur de discerner le « message » caché. On pourrait objecter à cet argument qu'en toute probabilité, nombre de visiteurs de la Galerie connaissaient les codes de l'allégorie qui était populaire au XVII^e siècle. Néanmoins, la capacité de l'allégorie à susciter l'émerveillement faisait obstacle à la vocation didactique nouvelle de ce type de décor, ce langage pouvant dès lors être considéré comme un outil politique paradoxal. Ce manque de lisibilité tenait notamment aux libertés que prit Charles Le Brun par rapport aux recommandations de Jean Baudouin et aux personnifications de Ripa. Loin de travailler la cohérence et l'unicité de l'allégorie, il inventa en effet les attributs de certaines de ses figures. Pour ne citer qu'un exemple, dans la *Prise de la ville et de la citadelle de Gand en six jours*, le peintre figure une personnification allégorique de la Terreur qui « sème la peur sur les villes hollandaises ». ²⁷ Dans l'*Iconologie* de Ripa, cette figure avait pour attributs une tête de lion et des lanières que l'on retrouve à Versailles. Mais, comme l'a signalé Virginie Bar, Le Brun

d'une description : « On sut que Quinault avoit fait demander au roi de le dispenser des opéras ; dans sa dernière maladie, il a eu des scrupules sur cela, et S. M. a trouvé bon qu'il n'en fit plus ; il va travailler à un poème qui expliquera les peintures que Lebrun a faites dans la galerie de Versailles. » DANGEAU, PH. DE COURCILLON, *Journal du Marquis de Dangeau publié en entier pour la première fois par MM. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaiglon ; avec les additions inédites du duc de Saint-Simon publiées par M. Feuillet de Conches*. Paris : Firmin Didot Frères, 1854, tome 1, p. 319. On retrouve cette information dans un autre texte : « Dans ce même temps, le roi ordonna à M. Quinault de faire en vers la description de la galerie de Versailles : M. Quinault avoit fait présenter au roi par Mgr l'archevêque une manière de placet par lequel il marquoit qu'il n'étoit plus dans le dessein de faire d'opéra, ce que le roi lui accorda, et lui ordonna pour l'occuper de faire la description de la galerie. » SOULIÉ, E. ; DUSSIEUX, L. ; CHENNEVIÈRES, PH. DE, et al., *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris : J.-B. Dumoulin, 1854, tome 1, pp. 64-65. La dispensation du 27 avril 1686 permet aussi de pointer l'implication de Quinault pour ce qui concerne les inscriptions : « A Paris le 27 avril 1686 [...] Le Roy a exempté Quinault, qui est de l'Académie, de faire les opéra, dont il faisoit scrupule depuis long-temps. Il luy continuë les 12 mille livres de pension. Il va travailler à faire les Inscriptions de la Galerie de Versailles, & on efface toutes celle qui y sont. [...] » Paris : Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 10265 (anc. Ms. Supp. Fr. 1.643), f. 129v.

25. Voir à ce sujet BJØRNSTAD, H., « Boileau et Racine ont-ils composé les inscriptions de la Galerie des Glaces à Versailles ? », *Dix-septième siècle*, 250, 2011, pp. 149-156.

26. « Et voici apparaître une première contradiction. Poussé par sa logique, désirant non seulement éblouir, mais persuader, prouver plus, le pouvoir veut faire *comprendre les allégories au plus grand nombre*. Or propagande et ségrégation sont exclusifs l'un de l'autre. Il faut que Versailles s'exprime dans le langage de l'allégorie, qu'il y ait des dieux, des renommées, que Louis XIV soit costumé en romain ; mais la gloire du roi ne sera totale que si elle se manifeste aux yeux de tous. » SABATIER, G., « Versailles, un imaginaire politique », *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, 1985. Rome : École Française de Rome, pp. 320-321.

27. BAR, V., *La peinture allégorique au grand siècle*. Dijon : Faton, 2003, p. 222.

lui avait ajouté des ailes et une trompette, transformant le sens de cette représentation en un mélange de Terreur et de Renommée. Dans son *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière pointait ainsi les dangers inhérents à l'utilisation du langage allégorique en affirmant qu'« il n'y a rien qui soit plus agreable qu'une *allegorie* reguliere, & bien menagée » mais que « l'*allegorie* est vicieuse, si elle est obscure, & trop énigmatique ». ²⁸ Yves Hersant rappelle ainsi qu'« une allégorie n'est rassurante que dans des limites assez étroites : lorsqu'un code l'assujettit. Ou lorsque son « voile » est transparent. Dans le cas contraire, quand on la laisse libre de rappeler que signe et sens ne sont pas coextensifs, qu'entre production et réception s'ouvre une béance, que dans le fonctionnement des signes s'introduit beaucoup de *jeu*, sa dualité fondamentale rend incertaine ou impossible l'assignation d'un sens définitif ». ²⁹ Enfin, l'association de différents registres entremêlés – l'histoire contemporaine, les dieux païens et les personnifications allégoriques – projette une multiplication des cadres d'interprétation dont l'hybridation tend, en conduisant à accentuer la prolifération de sens, à complexifier le sens du tableau. Si le grand décor de Le Brun relève pour partie de la peinture d'histoire, celui-ci se référant au parcours d'un grand homme ainsi qu'aux dieux de la Fable, le renoncement à utiliser une forme narrative puisant dans la théorie de la catharsis qui permettait au spectateur d'être touché par le biais de l'effet du récit, et le recours à des personnifications allégoriques parfois originales, viennent en revanche contredire les attendus du genre. Pour reprendre l'expression de l'abbé Jean-Baptiste Dubos, la « composition mixte » ³⁰ de la Galerie des Glaces inspire à celui-ci un commentaire d'impuissance trente-cinq années après sa réalisation, un laps de temps pendant lequel l'appréhension et la compréhension de l'allégorie ont radicalement changé : « On voit dans la galerie de Versailles beaucoup de morceaux de peinture dont le sens, enveloppé trop mystérieusement, échappe à la pénétration des plus subtils et passe les lumières des mieux instruits. » ³¹ Dubos ajoutait : « On s'est vu réduit à mettre sur les tables de ce magnifique vaisseau des livres qui les expliquassent [...] ». ³² Ce type de commentaire s'explique par le fait qu'au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, l'allégorie ne fonctionne plus comme un indice stylistique qui confère le sublime et l'élévation. Il s'agit désormais de réduire l'ensemble d'un discours figuré à une interprétation sans vide herméneutique.

Il ressort de notre réflexion que le modèle le plus emblématique des grandes décorations politiques, que Gérard Sabatier présente comme « la forme la plus achevée du discours figuratif d'État », ³³ manque à la vocation d'efficacité qui convient à un tel programme. Sans nier la finalité politique de la Galerie des Glaces, attestée par l'influence qu'eut la monarchie sur la définition du sujet, il semble évident que la complexité du lexique historique-allégorique de ce décor mine le message qu'il est censé porter.

28. FURETIERE, A., « Allégorie », *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes et les termes des sciences des arts* [BASNAGE DE BEAUVAL, H. ; BRUTEL DE LA RIVIÈRE, J.-B. éds.]. La Haye : Pierre Husson, Jean van Duren, Charles Le Vier, la veuve Van Dole, 1727, tome I, n.p.

29. HERSANT, Y., « Giovanni Bellini : de l'allégorie à l'énigme », *Le nouveau recueil*, 84, 2007, pp. 91-92.

30. DUBOS, J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993 [1719], p. 62.

31. *Ibidem*, p. 68.

32. *Ibidem*, p. 69.

33. SABATIER, G., « Sous les plafonds de Versailles... », p. 243.

Vascos y montañeses: arte, poder e identidades nacionales en el virreinato de Nueva España

JULIO J. POLO SÁNCHEZ

VASCOS Y MONTAÑESES: ARTE, PODER E IDENTIDADES NACIONALES
EN EL VIRREINATO DE NUEVA ESPAÑA

RESUMEN

En el México colonial los miembros de la nobleza titulada, así como otros hidalgos comerciantes, empresarios mineros y hacendados, se agruparon en función de su procedencia peninsular en torno a facciones o grupos de poder a los que se denominó «naciones», siendo la vizcaína y la montañesa las más destacadas durante la Edad Moderna. Tales individuos conformaron redes económicas fuertemente cohesionadas y endogámicas, manifestando un patente orgullo de pertenencia a esos grupos privilegiados, tanto por su linaje como por su religiosidad. En paralelo a su ascenso económico y social, se advirtió en ellos una creciente predisposición hacia la promoción artística, bien a título particular, bien a través del consulado de la ciudad o de las hermandades y congregaciones a las que pertenecieron, a menudo fundadas en los principales conventos urbanos mexicanos, donde recibieron sepultura, acompañados de sus retratos, en los que se incluyeron referencias expresas a su piedad y generosidad.

BASQUES AND *MONTAÑESES*: ART, POWER AND NATIONAL IDENTITIES
IN THE VICEROYALTY OF NEW SPAIN

ABSTRACT

In colonial Mexico, members of the nobility, as well as other merchant noblemen, mining entrepreneurs and hacienda-owners, divided into groups, depending on their place of origin in Spain, forming factions or powerful groups referred to as “nations”. The groups from Biscay and Cantabria were among the most influential during the Modern Age. These individuals formed strongly cohesive and exclusive economic networks, overtly expressing pride in belonging to these privileged groups, both for their lineage and their religion. While they were becoming more economically and socially powerful, they also showed signs of a certain predisposition toward artistic promotion, either individually or through the city consulate or brotherhoods and congregations to which they belonged, often founded in the most important urban Mexican convents where they were buried, along with their portraits, and in which they expressly requested references be made to their piety and generosity.

POLO SÁNCHEZ, J.J., «Vascos y montañeses: arte, poder e identidades nacionales en el virreinato de Nueva España», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, págs. 63-73

PALABRAS CLAVE: México, Vizcaya, Cantabria, patronazgo artístico, conventos, retratos

KEYWORDS: Mexico, Biscay, Cantabria, artistic patronage, monasteries, portraits

La historiografía americanista consagrada al análisis de las élites del periodo colonial, que desde los años setenta del siglo pasado se orientó al estudio de aquellas estructuras socioeconómicas y de poder que definieron a las capas sociales privilegiadas, está sumando en la actualidad una nueva perspectiva antropológica en la que cobran especial interés algunas manifestaciones culturales, como el empleo de las representaciones artísticas y de otros signos externos de sociabilidad, que en la época actuaron como símbolos de distinción estamental. Desde este punto de vista pretendemos orientar nuestro análisis de las identidades nacionales en la Nueva España.

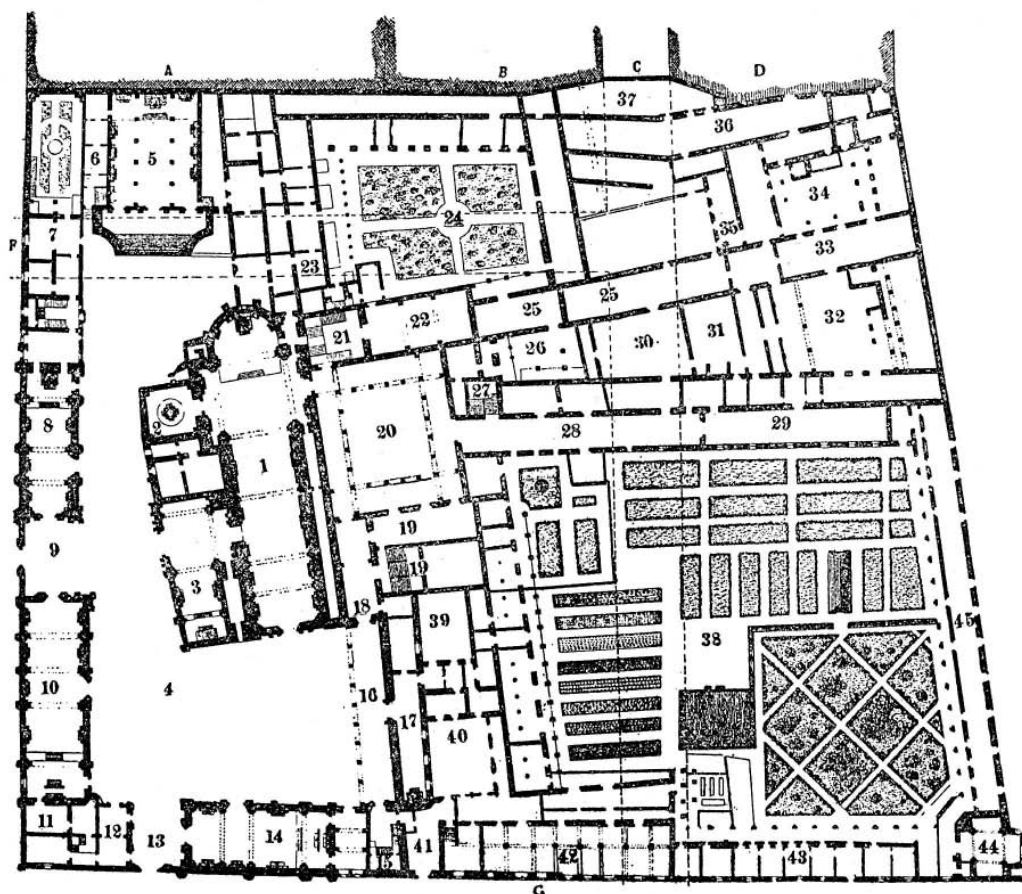
Aunque el término «nación» suele emplearse hoy día con un sentido político, durante la Edad Moderna en Indias también definió otras realidades de diferenciación social, independientes de la existencia previa de una forma común de gobierno y de un territorio identitario propio de una comunidad concreta de personas. Fue habitual que en ámbitos económicos y, especialmente, comerciales se emplease el término «nación» para definir a aquellos grupos de individuos de la misma procedencia geográfica peninsular y que también tenían en común el ejercicio de alguna actividad lucrativa, que desarrollaban lejos de sus solares de origen. Este hecho no representaba en absoluto una novedad en la Edad Moderna, pues desde el siglo xv encontramos ya colonias de comerciantes de las naciones castellana o cantábrica en las principales ciudades flamencas e italianas.

También en el México colonial los peninsulares y sus vástagos criollos, a quienes las fuentes consideran españoles a todos los efectos, tendieron a agruparse en torno a redes de intereses suprafamiliares, en las que fueron predominantes los lazos de paisanaje, en sentido amplio. Este tipo de partidos o naciones solía superponerse también a otras modalidades de agrupaciones o colectividades en las que primaba el componente religioso (cofradías y archicofradías, hermandades, congregaciones de órdenes terciarias...) y que incluso llegaron a poseer lugares específicos de sociabilidad (capillas en el interior de iglesias y en los atrios de conventos, hospitales, colegios...). Dos de estas naciones, la montañesa y la vizcaína, especialmente durante el siglo xviii, llegaron a dominar la economía de la capital del virreinato gracias a la alternancia que desarrollaron, *de facto*, en el control de su Real Consulado a través del ejercicio de los cargos de prior y cónsules.¹

En opinión de Brading, estos «hidalgos campesinos», provenientes del norte peninsular y establecidos junto a algún pariente –habitualmente un tío– para dedicarse al comercio, conformaron estructuras económicas fuertemente cohesionadas y endogámicas, cuyo resultado fue el desarrollo de «una casta y no de una clase, que constituyó una élite colonial diferente, tanto por sus concepciones como por su preparación, de los peninsulares y criollos con quienes convivía».² Esta élite comercial, formada por vizcaínos y montañeses, se diferenció del resto

1. BRADING, D.A., *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975; KICZA, J.E., *Empresarios coloniales. Familias y negocios en la ciudad de México durante los Borbones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

2. BRADING, D.A., *Mineros y comerciantes...*, pág. 154. Véase SCHRÖTER, B.; BÜSCHGES, C. (eds.), *Beneméritos, aristócratas y empresarios. Identidades y estructuras sociales de las capas altas urbanas en América hispánica*. Madrid-Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 1999.



1. Planta del antiguo convento de San Francisco, México D.F. Incluye las plantas de la Capilla de Nuestra Señora de Valvanera -riojanos- (3), de la Capilla de Nuestra Señora de Aránzazu -vizcaínos- (8) y de la Capilla del Santísimo Cristo de Burgos -montañeses- (14). Extraída de A. García Cubas, *El libro de mis recuerdos*. México D.F.: Patria, 1950, pág. 76.

de la sociedad novohispana por un intenso sentimiento de paisanaje que hizo gala de una alta conciencia de superioridad, expresada en el firme convencimiento de ser de «mejor sangre» y de que su éxito económico se justificaba por su virtud, laboriosidad y religiosidad, conjunto de actitudes morales que ha llegado a ser calificado de «curiosa forma de mezclar la ética protestante calvinista con el catolicismo contrarreformista».³

En paralelo a su ascenso socioeconómico se aprecia la cada vez más relevante intervención de estos individuos en la promoción artística, bien a título particular o como miembros de diversos colectivos de índole económica o religiosa (cofradías, archicofradías, hermandades, congregaciones terciarias...). En este sentido, se ha destacado el determinante papel desempeñado por el convento «grande» de San Francisco de México como catalizador de la religiosidad de las élites coloniales. La abundante bibliografía relacionada con la construcción de sus diversas dependencias -en especial con la erección y dotación de su iglesia principal, y de las siete capillas que acogió en su atrio- ha puesto de manifiesto la participación como patronos o promotores artísticos de numerosos comerciantes de procedencia peninsular nortea (ilustración 1).⁴

3. PÉREZ VEJO, T., «Vizcaínos y montañeses: la representación de una élite en la Nueva España del siglo XVIII», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.), *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Trea, 2007, págs. 173-200.

4. ALFARO PIÑA, L., *Relación descriptiva de la Fundación, Dedicación, etc. de las iglesias y conventos de México*. México: M. Villanueva, 1863; RAMÍREZ APARICIO, M., *Los conventos suprimidos en México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos*. México: Cosmos, 1975; y CHAUVET, F.J., *San Francisco de México*. México: Tradición, 1985. Existían, además, otras dos capillas no incluidas en el atrio: la de San Diego, o del Calvario, y la de San Antonio.

Un benefactor corporativo trascendental fue el propio consulado urbano, que regentaba la capilla de la Purísima Concepción, fundada en su origen por un almacenero vasco, Cristóbal de Zuleta (1629), quien la cedió poco antes de fallecer a la Hermandad de la Purísima Concepción para que sirviese de enterramiento a los comerciantes de la capital.⁵ La promoción devocional de la nación vizcaína, denominación bajo la que se agrupaban individuos de procedencia vasco-navarra, se concentró en la capilla de Nuestra Señora de Aránzazu. La fundación de esta nueva capilla del atrio, que tuvo por finalidad el entierro de los «vascongados», se produjo en enero de 1682, y la obra fue finalizada diez años después, en noviembre de 1692.⁶ También ellos habían sido los promotores de una de las fundaciones benéfico-docentes más reputadas del México colonial, el Colegio de San Ignacio, más conocido como Colegio de las Vizcaínas.⁷

En un claro intento de emulación de la labor desarrollada por los vizcaínos, otras dos comunidades peninsulares potenciaron su promoción artística religiosa a finales del siglo XVIII. En 1791 los riojanos construyeron la capilla de Nuestra Señora de Valvanera, en el propio atrio del convento grande de San Francisco. Previamente, en 1775, los montañeses reedificaron la antigua capilla de San José de los Españoles, que pasó a denominarse del Santísimo Cristo de Burgos.⁸ El deseo de estos de alcanzar una mayor visibilidad frente a otros grupos regionales se puso de manifiesto en la contestación dada ese mismo año por un montañés residente en Puebla al mayordomo de la cofradía del Santo Cristo de Burgos, congratulándose de la noticia de la erección de su nueva capilla:

Me ha quitado el desconsuelo que me asistía de que solo nosotros [los montañeses] no tuviésemos en este Reyno ni un ladrillo en la Yglesia siendo sin japtancia una de las Naciones mas favorecidas de la mano poderosa tanto en apariciones en la patria, quanto en caudales en este Reino.⁹

El retablo que presidió esta capilla se encargó de destacar los elementos identitarios de los cofrades. Aunque la obra no ha llegado hasta nosotros, se conserva un rasguño, realizado por el ensamblador que lo talló, José Joaquín Sayagos, en el que se pone el acento en la distribución iconográfica. Además de las imágenes titulares de la cofradía (El Cristo de Burgos, San José y la Inmaculada Concepción) y de las imágenes dogmáticas características de la normativa tridentina (san Pedro y san Pablo, los evangelistas y los padres de la Iglesia), se incluyeron imágenes correspondientes a algunos santos patronos de España (san Fernando y santa Teresa de Jesús), del arzobispado de Burgos, del que dependía eclesiásticamente La Montaña (san Julián y san Juan de Prado), y del propio territorio montañés (san Toribio de Liébana, san Beato, santa Juliana o los santos Emeterio y Celedonio). Para remarcar aún más si cabe la vinculación de la capilla al «solar nativo» de los montañeses, desde la cofradía se solicitó

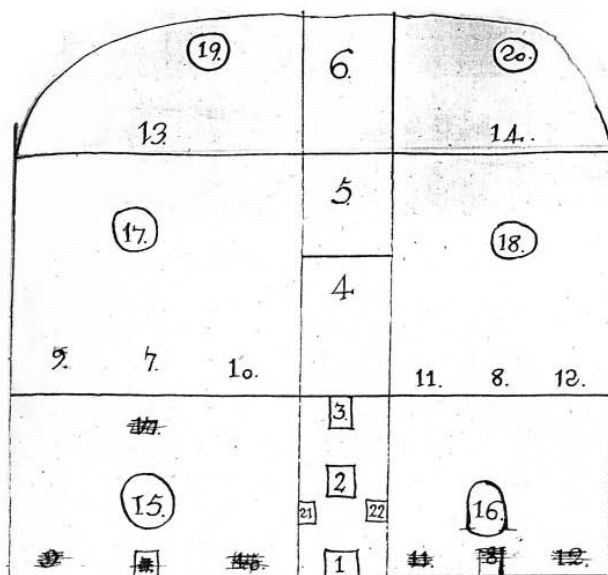
5. RIVERA CAMBAS, M., *México Pintoresco, artístico y monumental* [...]. México: Imp. de la Reforma, 1880, I, pág. 216. Véase DE VETANCOURT, A., *Teatro Mexicano, descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias*. México: Porrúa, 1971 (1870), pág. 35.

6. GARRITZ RUIZ, A., «Nuestra Señora de Aránzazu en la Nueva España», en ÁLVAREZ GILA, Ó.; ARRIETA, I. (eds.), *Las huellas de Aránzazu en América. Actas del Congreso Internacional «Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América»*, 11-15 de diciembre de 2001, Universidad del País Vasco, Oñati. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2004, págs. 69-88.

7. CHAUVET, F.J., *San Francisco...*, págs. 56-57. Sobre el colegio de las Vizcaínas, véase OBREGÓN, G., *El Real Colegio de San Ignacio de México: las vizcaínas*. México: El Colegio de México, 1949; TOUSSAINT, A., *Colegio de las Vizcaínas*. México: Artes de México, 1962; GÁRATE ARRIOLA, J., *El colegio de las Vizcaínas de México y el Real Seminario de Vergara*. Vitoria: Gobierno Vasco, 1992; MURIEL, J. (coord.), *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

8. SALAZAR, N., *La capilla del Santo Cristo de Burgos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990; POLO SÁNCHEZ, J.J., «Montañeses en la Nueva España durante el siglo XVIII: su promoción artística religiosa», *Altamira*, LVI, 2000, págs. 209-280.

9. Archivo Histórico de la Secretaría de la Salud (AHSS), *Cofradías*, Santísimo Cristo de Burgos, libro 3, fol. 37, carta de Manuel Rodríguez Mantilla al mayordomo de la cofradía, 18 de noviembre de 1775.



1. *Oratorio*
2. *Oratorio de San Pedro*
3. *Capilla para el coro.*
4. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
5. *Oratorio de San José.*
6. *Almoxarifa de la Concepción.*
7. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
8. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
9. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
10. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
11. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
12. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
13. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
14. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
15. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
16. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
17. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
18. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
19. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
20. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
21. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*
22. *Oratorio de San Juan de la Cruz.*

a un paisano santanderino el envío de diversos diseños heráldicos de la «provincia de las montañas» y de sus principales villas (Santander, Laredo, Castro Urdiales, San Vicente de la Barquera y Santillana del Mar) para que sirviesen de modelo a los maestros del retablo, que deberían tallarlos en su mazonería. En el archivo de la cofradía aún se conservan buena parte de estos dibujos (ilustración 2).¹⁰

Como antes indicábamos, entre los comerciantes montañeses debió de pesar el ejemplo de sus vecinos vizcaínos, con cuya magnificencia quisieron rivalizar, intentando eclipsarlos, como de hecho consiguieron en el Tribunal del Consulado a partir de mediados del XVIII. Pero también ha de tenerse en cuenta la ubicación del convento, en el centro de la ciudad, junto a la residencia de las principales familias nobles y más acaudaladas de la colonia, entre las que se encontraban las de muchos originarios de La Montaña.¹¹ El sentimiento de pertenencia a un grupo privilegiado en origen al que venimos refiriéndonos quedó reflejado en diversos escritos, como el famoso sermón que fray Juan Agustín Morfi leyó el día de la consagración de la capilla de la cofradía del Santo Cristo de Burgos (3 de mayo de 1775); allí se afirmaba que «los Montañeses dieron principio a toda la Nobleza de Castilla».¹²

Lo tardío de la erección de su capilla se justificó también entonces en clave nacional, tal como se recoge en la invitación con que los fundadores de la congregación acompañaron cada

2. Trazo del retablo mayor de la capilla del Santo Cristo de Burgos, 1775. Archivo Histórico de la Secretaría de la Salud, México D.F.

10. POLO SÁNCHEZ, J.J., «Montañeses en la Nueva España...», págs. 215-216.

11. CANALES RUIZ, J., *Cien cántabros en México*. Santander: Asamblea Regional de Cantabria, 1990, págs. 261-263.

12. El sermón lleva por título *La nobleza, y piedad de los montañeses. Demostrada por el Smo. Cristo de Burgos. Sermón, que en su primera fiesta, celebrada en el Convento grande de N.S.P.S. Francisco de México el día 3 de mayo de 1775 predicó el P. Fr. Juan Agustín Morfi*. México: José Jáuregui, 1775. Véase POLO SÁNCHEZ, J.J., «El sermón sobre "La nobleza y piedad de los Montañeses" de fray Juan Agustín Morfi: arte, poder y sociedad en el México colonial», en BALLESTRINO, G.; SOSA, M.B. (eds.), *Letras del Siglo de Oro Español*. Salta (Argentina): Universidad Nacional de Salta, 2012, págs. 425-434; *idem*, «Montañeses en la Nueva España (II): Fray Juan Agustín Morfi y el sermón inaugural de la capilla de la Congregación del Santísimo Cristo de Burgos de la Ciudad de México», *Altamira*, LXXVIII, 2010, págs. 129-170.

uno de los seiscientos ejemplares editados del sermón de Morfi que se remitieron a sus paisanos más destacados, residentes tanto en la capital del virreinato como en los principales enclaves comerciales y mineros de la Nueva España (Jalapa, Puebla, Querétaro, Veracruz, Zacatecas, Valladolid de Michoacán...). En la citada invitación fundacional se hacía constar que:

Nuestros Predecesores en la América desearon con ansia algún establecimiento; que les facilitase el desahogo de estos afectos [el culto al Cristo de Burgos]; y aunque trabajaron mucho por lograrlo, les impidió su consecución aquel gusto a la solidez, y perpetuidad, que animaba todos sus designios, y que seguramente podemos llamar el genio de la Nación.¹³

Uno de los más importantes patronos individuales de la orden franciscana en México y, en concreto, de su Orden Tercera, fue otro montañés de origen, Francisco Antonio Sánchez de Tagle, de quien se conserva un magnífico retrato de 1761 pintado por Miguel Cabrera, en el que se especifica su patronazgo.¹⁴ En la cartela se incluye una inscripción en la que se manifiesta su pertenencia a la orden de Santiago y los cargos que hasta ese momento había desempeñado en la administración colonial, como los de Regidor Perpetuo de la Ciudad de México, coronel del Regimiento de Infantería, cónsul y prior del Consulado. En relación con el tema que nos ocupa, la cartela especifica también que fue:

SÍNDICO GENERAL DE LA RELIGIÓN DE N[UESTRO] S[ERÁFICO] P[ADRE] S[AN] FRANCISCO Y MINISTRO HERMANO MAYOR DE SU VENERABLE ORDEN TERCERA, INSIGNE BIENHECHOR DE LA FÁBRICA DE ESTE REAL HOSPITAL [DE TERCEROS] Y MÓVIL PRINCIPAL PARA QUE SE EMPRENDIESE EL BENEFICIO DE LOS HERMANOS ENFERMOS

A la construcción del Hospital Real de Terceros de México también contribuyeron otros miembros de la nación montañesa, como Alejandro Antonio Gómez de Barreda o como Fernando González de Collantes, diputado este último de la cofradía del Santo Cristo de Burgos. Precisamente el retrato de este ilustre personaje, del linaje Sánchez de Tagle, anterior a los de los miembros de esa cofradía, pudo servir de inspiración al pintor de aquellos (José Joaquín Esquivel).¹⁵ La dedicación al comercio de Francisco Antonio Sánchez de Tagle como cónsul y prior del Real Consulado justifica que Cabrera lo represente vestido con el uniforme de coronel del Regimiento del Comercio de la ciudad.

A pesar de la importancia que tuvo el convento de San Francisco de México para dar visibilidad durante el siglo XVIII a la labor devocional de las naciones peninsulares en la capital del virreinato, la primera ocasión en la que tenemos constancia explícita y gráfica de la agrupación de ciertos individuos bajo la denominación de sus naciones vizcaína y montañesa se remonta a 1590, fecha aproximada en la que se elaboró el dibujo de la capilla mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo de México.¹⁶ El dibujo pudo realizarse como demostración

13. AHSS, *Cofradías*, Santísimo Cristo de Burgos, libro 3, fol. 37.

14. POLO SÁNCHEZ, J.J., «Élites peninsulares en la América colonial. Expresiones de poder y tornaviaje artístico», en GARCÍA NISTAL, J. (ed.), *Imagen y documento. Materiales para conocer y construir una historia cultural*. León: El Forastero, 2014, págs. 221-245.

15. POLO SÁNCHEZ, J.J., «La "Nación Montañesa" en la Nueva España: retratos de la sociedad colonial», en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.), *Arte y mecenazgo...*, págs. 193-218.

16. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en El Archivo de Indias*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1933-1939, plano 234. Véanse las crónicas de la orden dominica, en especial las de DÁVILA PADILLA, A., *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de Predicadores por las vidas de sus varones insignes y casos notables*. Bruselas: Casa de Juan de Meerbeque, 1625 (1596); OJEA, H., *Libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la orden de santo Domingo*. México: 1607; FRANCO, A., *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México*. México: 1645; DE LA CRUZ Y MOYA, J.J., *Historia de la santa y apostólica provincia de Santiago de Predicadores de México de la Nueva España*. México: Porrúa, 1954-1955 (1756). Sobre el dibujo, véanse también MARCO DORTA, E., *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y documentos*. Sevilla: Consejo

ante el rey de que los individuos allí enterrados, representantes máximos de las élites socioeconómicas del momento, incluido el virrey, no estaban usurpando el espacio propio de una capilla de patronato regio, pues no habían osado equiparar sus personas o linajes a los del rey, no entrando en conflicto con sus blasones, pues sus tumbas aparecían exentas de cualquier signo identificativo.¹⁷ Allí, en la capilla del lado de la epístola, aparece una inscripción que señala: «entierro de la nación viscayna y montañesa / en esta capilla colateral o braço del cruzero no ay armas, letrero ni señal de particular» (ilustración 3).

La iglesia renacentista de este convento dominico, edificada entre 1553 y 1585, perduró hasta 1716, fecha en la que la ciudad sufrió una importante inundación que afectó gravemente a su estructura, lo que obligó a su reconstrucción. El convento también contaba desde antiguo con una capilla dedicada a Nuestra Señora del Rosario, cuyo espacio, en 1584, los frailes donaron a la archicofradía de la misma advocación.¹⁸ La capilla primitiva, de reducidas dimensiones, se encontraba entre la portería y la iglesia, bajo el coro.¹⁹

Por su pequeño tamaño, a partir de 1681 se decidió ampliar, ocupándose el espacio de una capilla de indios que se hallaba en el costado suroriental del atrio. Para su erección se contrató a uno de los mejores arquitectos del momento, Cristóbal de Medina Vargas, que proyectó una amplia estancia en dirección norte-sur, dotada de su propia sacristía, sobre la que se alzaba una sala de cabildos para reunión de los cofrades. A tal archicofradía pertenecieron algunos de los personajes más notables de la colonia, como el primer marqués de Altamira, Luis Sánchez



3. Perspectiva y planta de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de México, c. 1590. Archivo General de Indias, Sevilla.

Superior de Investigaciones Científicas, 1951; REYES-VALERIO, C., «Los constructores de Santo Domingo de México», *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 39, 1970, págs. 42-44; BERLIN, H., *Kirche und kloster von Santo Domingo in der Stadt Mexico*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1974; LAZCANO, M.E., *El templo de Santo Domingo de México*, tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 1978; HALCÓN, F., «La arquitectura en sus imágenes», en BÉRCHÉZ, J. (coord.), *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, cat. exp., 23 de noviembre de 1999 - 12 de febrero de 2000, Museo de América, Madrid. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 256-257; CUESTA HERNÁNDEZ, L.J., *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España*. «Claudio de Arciniega, Maestro Mayor de la obra de la Iglesia Catedral de esta Ciudad de México». México: Universidad Iberoamericana, 2009, págs. 136-148; *idem*, «El mudéjar en la obra de Claudio de Arciniega. Doscientas tablas de Taugel para la Armadura de la Iglesia», *Quiroga. Revista de Patrimonio iberoamericano*, 2, julio-diciembre, 2012, págs. 30-38.

17. POLO SÁNCHEZ, J.J., «Representaciones de las élites urbanas en espacios funerarios: interacciones, coincidencias y circulación de modelos a ambos lados del Atlántico», en MANTECÓN, T.; REY, O. (eds.), *Identidades urbanas en la monarquía hispánica, siglos XVI-XIX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

18. FERNÁNDEZ GARCÍA, M., *Cristóbal De Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, págs. 237-241.

19. GONZÁLEZ LEYVA, A., *La devoción del Rosario en Nueva España: historia, cofradías, advocaciones, obras de arte, 1538-1640*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pág. 150; OREJEL AMÉZCUA, I.; GONZÁLEZ BEASCOECHEA, M., *Santo Domingo de México. Ensayo histórico biográfico de 1562 a 1968*. México: Jus, 1970, págs. 171-172.

de Tagle, oriundo de Santillana del Mar, rico propietario de uno de los dos bancos de plata de la ciudad, que, entre otras actividades, se encargó de administrar los bienes de diversas instituciones religiosas, entre ellos los de este convento. Por ambos motivos, don Luis decidió que sus restos reposasen en esta capilla, prolongando en el tiempo el enterramiento de ilustres miembros de la nación montañesa en el interior del convento. La capilla del Rosario perduró hasta 1861, cuando los decretos de reforma obligaron a derruirla para permitir la apertura de una nueva calle.²⁰

Otro espacio conventual de la capital novohispana que acogió los restos de alguno de los principales representantes de las naciones montañesa y vizcaína a comienzos del siglo XVIII, fue el convento de carmelitas descalzos de San Sebastián de Coyoacán.²¹ Allí solicitó ser inhumado el segundo marqués de Altamira, Pedro Sánchez de Tagle, en cuyo testamento, redactado poco antes de su fallecimiento (diciembre de 1723), se especifica que el lugar concreto elegido para acoger sus restos fue la sala capitular.²² Tenemos constancia de tal hecho a través de un retrato conservado en el Museo Nacional de Historia de México (c. 1730) en cuya cartela, además de los cargos ocupados por el segundo marqués, se señala:

FUE NATUR / AL DE LA MUI NOBLE VILLA DE SANTILLANA / CABEZA DE SUS ASTURIAS EN LAS MONTAÑAS / Y ARZOBISPADO DE BURGOS. FALLECIÓ AÑO DE / 1724 DE EDAD 61 AÑOS Y MESES / FUE SINGULAR DEVOTO DE NUESTRA RELIGIÓN / Y ESPECIAL BIENHECHOR DE ESTE CONVENTO. / YACE EN ESTE SEPULCRO / Y PIDE LO ENCOMIENDEN A DIOS.

Este retrato suele atribuirse al pintor Francisco Martínez, aunque también se ha relacionado con otro del virrey duque de Linares, obra de Juan Rodríguez Juárez.²³ No parece casual que el virrey hubiese sido enterrado siete años antes (1717) en este mismo convento;²⁴ incluso nos inclinamos a creer que el propio segundo marqués de Altamira pudo ser quien idease la erección allí de una especie de galería de benefactores, pues en la contraportada del panegírico fúnebre que redactó en alabanza del virrey fray Andrés de San Miguel se indica que la edición se costeó por cuenta de un «bienhechor de la orden muy aficionado al señor duque de Linares», de quien además se consideraba «el más íntimo afecto» (ilustración 4).²⁵

20. OLAVARRÍA, R. (ed.), *México en el tiempo. Fisonomía de una ciudad*. México: Excelsior, 1945.

21. SERRANO ESPINOSA, T.E., «La cofradía del Carmelo descalzo en la Nueva España», *Fronteras de la Historia*, XVIII, 1, 2013, págs. 69-103. Fundado en 1586, el convento renovó su arquitectura a partir de 1602, pero este edificio tuvo que ser demolido, comenzándose uno nuevo en 1608 bajo la dirección de fray Andrés de San Miguel. Aún se mantenía en pie en 1729, momento en el que, en relación con su adorno para celebrar la canonización de san Juan de la Cruz, se describe en detalle. Véase BÁEZ MACÍAS, E., «El convento del Carmen de México», en ZÁRATE ÁVILA, P., *Arcadia Salvaterrense*, publicación en formato electrónico, disponible en <http://arcadiasalvaterrense.blogspot.com.es/2010/07/el-convento-del-carmen-de-mexico-es.html> [fecha de consulta: 21 de febrero de 2014], donde se califica la iglesia como «vieja, pero muy hermosa». Sufrió obras de renovación hacia 1742 y una nueva reconstrucción a partir de 1809. El edificio conventual fue derruido en 1862, subsistiendo la iglesia de la Tercera Orden, hoy conocida como iglesia del Carmen.

22. Archivo Histórico de Notarías, *Ciudad de México*, notario 392, Antonio Alejo Mendoza, vol. 2605. Testamento de Pedro Sánchez de Tagle, 18 de diciembre de 1723. Véase DEL VALLE PAVÓN, G., «Los excedentes del ramo Alcabalas. Habilitación de la minería y defensa del monopolio de los mercaderes de México en el siglo XVIII», *Historia Mexicana*, LVI, 3, 2007, págs. 969-1016.

23. BERNDT, B.; MARISCAL, L., «Todo emana de su persona, a imagen del soberano: reflexiones a partir de un retrato del virrey duque de Linares», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXIII, 99, 2011, págs. 181-235, especialmente págs. 196-197. Incluye la noticia del fallecimiento del segundo marqués de Altamira, que también fue enterrado en este convento, en *Gazeta de México*, 12, noviembre, 1728, pág. 93.

24. En el testamento del virrey duque de Linares ya se había previsto el modo en el que se debían desarrollar sus velorio y entierro: «Amortajado mi cuerpo, se ha de pasar al convento de religiosos descalzos de Nuestra Señora del Carmen de esta ciudad, donde estará con seis hachas veinte y quatro horas, y después de ellas se me dará sepultura con los oficios y humildad, que acostumbran para si dichos religiosos, sin perjuicio de los derechos parroquiales, y prohíbo expresamente qualquiera pompa funeral, y es mi voluntad se den a dho. Convento de mis bienes, quatro mill pesos de oro común, por vía de limosna», citado por BERNDT, B.; MARISCAL, L., «Todo emana...», pág. 189.

25. DE SAN MIGUEL, A., *Manos desatadas del mejor Abner: El Excmo. Sr. D. Fernando de Alencastre, Duque de Linares, virrey. Oración fúnebre que se declamó el mismo día que se cumplió el primer año después de su muerte, el padre fray [...]*,

La galería de benefactores del convento de San Sebastián se completó con el retrato de otro de los comerciantes y banqueros de la nación vizcaína más relevantes de la colonia en el tránsito entre los siglos XVII y XVIII, el guipuzcoano Francisco de Fagoaga Irargorri.²⁶ En la cartela del retrato que de él se conserva, junto a sus cargos y procedencia vasca, se manifiesta, de modo fehaciente, que la pintura fue encargada para ocupar otro espacio fúnebre en el mismo convento de carmelitas descalzos:

YACE EN / ESTA PRIM[ER]A SEPUL[TUR]
A, AV[IEND]O FA / LLECIDO EL 25 D[E]
NOV[IE]MB[RE], AÑO DE / 1736, A LOS
57 AÑOS, Y 5 M[ESE]S Y M[ED]IO / DE SU
EDAD, C[O]N ASISTENCIA DEL[OS] RE /
LIGIOSOS DE ESTE CONVENTO COMO /
A H[ERMAN]O QUE FUE DELA RELI-
GIÓN / P[OR] ESPECIAL DEVOCI[ON]
Y AMOR / Q[UE] A ELLA TUVO SIENDO
CON / TINUO Y PARTICULAR BIE[N]HE
/ CHOR, CUYA MEMORIA [E]SPRE[SA-
MENTE] / ESTARÁ EN N[UEST]RO AGRA-
DECI[MIENT]O. / R.I.P.²⁷

Como se ve, si en los momentos inmediatos a la conquista la identidad de las élites civiles dependió, fundamentalmente, del papel que desempeñaron sus actores en la milicia o en la administración virreinal, en los siglos siguientes alcanzó mayor importancia la fortuna que lograron amasar otros

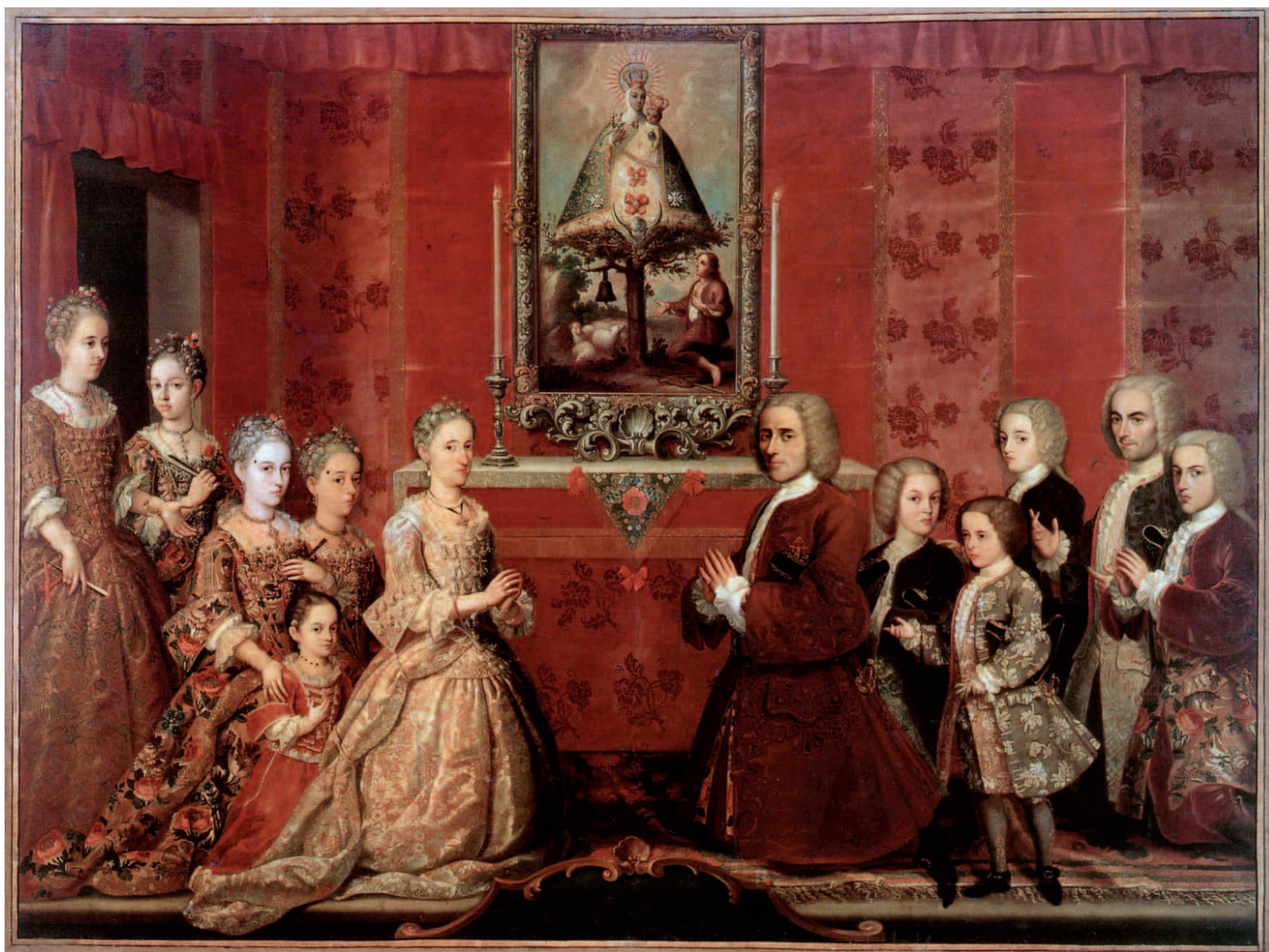


carmelita descalzo [...] en la decorosa pira que le erigió padrón inmortal de las obras de sus manos y testigo de su fino agradecimiento el convento de carmelitas descalzas de San Sebastián de México. México: Herederos viuda de Miguel de Ribera, 1718.

26. Francisco de Fagoaga inició sus negocios en Nueva España en 1726. Entre él y los Sánchez de Tagle se repartieron el comercio de la plata en la capital del virreinato. Véase PÉREZ ROSALES, L., *Familia, poder, riqueza y subversión, los Fagoaga novohispanos, 1730-1830*. México: Universidad Iberoamericana – Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 2003; SANCHIZ, J., «La familia Fagoaga. Apuntes genealógicos», *Estudios de Historia Novohispana*, 23, 2000, págs. 129-167.

27. En su testamento, redactado en 1734, se destinan cinco mil misas por su alma y otras mil para sus parientes difuntos, así como limosnas para diversos hospitales de la ciudad, para cinco conventos, para la fundación de dos capellanías, así como para dotar huérfanas, socorrer a cien viudas y contribuir a la canonización de cinco «venerables siervos de Dios». Sus funerales tuvieron un coste de 25.000 pesos, y los de su mujer, Josefa Arozqueta, fallecida en 1772, fueron asistidos por ciento catorce religiosos que acompañaron su cadáver hasta la iglesia del convento del Carmen; LANGUE, F., «Prácticas en espejo: estructura, estrategias y representaciones de la nobleza en la nueva España», en ARNAULD, M.C., et al., *Poder y desviaciones: Génesis de una sociedad mestiza en Mesoamérica, siglos XVI-XVII*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2007. Disponible en internet: <http://books.openedition.org/cemca/1574?nomobile=1> [fecha de consulta:

4. Francisco Martínez o Juan Rodríguez Juárez (atribuido) *Retrato de Pedro Sánchez de Tagle, segundo marqués de Altamira*, 1730, óleo sobre lienzo, 211 x 126 cm. Museo Nacional de Historia, México D.F.



5. Escuela mexicana
La familia Fagoaga-Arozqueta a los pies de la Virgen de Aránzazu, c. 1734-1736, óleo sobre lienzo, 248 x 333 cm. Colección particular, México D.F.

individuos dedicados a la minería, el comercio o la explotación ganadera, pues la riqueza definió en Indias, mucho más que ninguna otra circunstancia, el elevado rango social.

Junto a la promoción de obras religiosas en las que dejar constancia gráfica o escrita de su labor benefactora, otro elemento fundamental de expresión externa de pertenencia a estos sectores privilegiados fue la posesión de una amplia y rica residencia urbana en las inmediaciones del centro representativo del poder, la plaza. Estos palacios fueron habitados tanto por sus propietarios como por un amplio séquito, compuesto por otros miembros secundarios de la familia y un nutrido grupo de empleados y sirvientes. Igualmente, las familias que ocupaban estas residencias demostraron su riqueza con la posesión y ostentación de una variada nómina de objetos de consumo, propios de las élites, como fueron los carruajes, los ricos vestidos, el mobiliario de maderas nobles o el ajuar doméstico.²⁸ Sabemos de la riqueza de los enseres de estas mansiones por los inventarios de muchas de ellas, aunque también podemos tener una visión aproximada de su realidad material a través de algunos detalles de ambientación des-

27 de diciembre de 2013]; *idem*, «De la munificencia a la ostentación: La nobleza de la ciudad de México y la cultura de la apariencia (siglos XVII-XVIII)», *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, 2005, publicación en formato electrónico, disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/642> [fecha de consulta: 27 de diciembre de 2013].

28. KICZA, J.E., «Formación, identidad y estabilidad dentro de la élite colonial mexicana en los siglos XVI y XVII», en SCHRÖTER, B.; BÜSCHGES, C. (eds.), *Beneméritos, aristócratas...*, pág. 25.

perdigados en numerosos cuadros de la pintura colonial. Allí resulta habitual, aun en contextos temáticos religiosos, la presencia de ricas vajillas y cuberterías de plata, mezclada con la representación de loza poblana y objetos de vidrio, en aparadores y mesas engalanadas con manteles de hilo. Igualmente podemos recomponer, por esta misma vía, el mobiliario habitual en las principales estancias de estos palacios coloniales: los salones, del estrado y del trono, así como las recámaras, con sus camas, mesas, bargueños y biombos de maqué o pintados, o las capillas privadas, tan habituales allí, siempre presididas por las advocaciones de la principal devoción de sus moradores, alusivas en muchos casos a los santuarios marianos de mayor fervor en sus solares de origen (Nuestra Señora de Valvanera, La Bien Aparecida o la Virgen de Aránzazu), definidores de la religiosidad de sus «nacionales» (ilustración 5).²⁹

29. TOUSSAINT, M., *Arte Colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, págs. 162-167. Véase CURIEL, G.; RUBIAL, A., «Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal», en CURIEL, G., *et al.*, *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Fomento de Cultura Banamex – Conaculta, 1999, págs. 49-153.

Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies al relat historicista

AGUSTÍ ALCOBERRO

BARCELONA I LA GUERRA DE SUCCESSIÓ: DE LES IMATGES COETÀNIES
AL RELAT HISTORICISTA

RESUM

Els gravats van ser una peça clau en l'estratègia política dels dos bàndols durant la Guerra de Successió (1702-1715). Van tenir, a més, una gran demanda per part de l'opinió pública d'arreu d'Europa, cosa que els va fer molt comercials. L'interès per la contesa, i en especial pel setge de Barcelona de 1714, es va prolongar arreu tot al llarg del segle XVIII. Aquest fet només va tenir una excepció: l'Espanya de Felip V, on ben aviat es van prohibir les referències a la contesa. A Catalunya, el relat va prendre una nova volada durant el segle XIX i les primeres dècades del segle XX, amb l'inici de la Renaixença i del catalanisme polític. En aquest context, la representació gràfica dels fets de 1714 es va establir sobre noves bases, de caràcter romàntic i historicista.

BARCELONA AND THE WAR OF THE SPANISH SUCCESSION:
FROM THE CONTEMPORARY IMAGES TO THE HISTORICIST ACCOUNT

ABSTRACT

Engravings were a key element in the political strategy of both sides during the War of the Spanish Succession (1702-1715). They were also objects of great demand from the public all over Europe, which conferred upon them significant commercial value. Interest in the conflict, and especially in the siege of Barcelona of 1714, went on throughout the 18th century. There was only one exception: the Spain of Philip V, where very soon any reference to the war was forbidden. In Catalonia, the story took a new turn in the 19th and early-20th century, with the beginning of the *Renaixença* and political Catalanism. In this context, graphic representation of the events of 1714 was founded on new concepts of a romantic and historicist nature.

ALCOBERRO, A., «Barcelona i la Guerra de Successió: de les imatges coetànies al relat historicista», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, pàgs. 75-87

PARAULES CLAU: Guerra de Successió d'Espanya, publicística, gravats, història de la impremta, història de Barcelona

KEYWORDS: War of the Spanish Succession, publicistic, engravings, history of printing, history of Barcelona

Com passa amb els grans esdeveniments històrics, els fets de la Guerra de Successió a Barcelona, i en particular l'11 de setembre de 1714, van provocar diferents lectures i expressions icòniques. La intensitat dels fets i el seu interès internacional van generar de manera coetània una considerable producció plàstica arreu d'Europa, que tenia en tots els casos una important càrrega militant. A Catalunya, la memòria dels fets va prendre una nova volada a partir del segle XIX, amb l'eclosió de la Renaixença i del catalanisme polític. En aquest estudi, analitzem el contingut i la finalitat de l'art sobre la guerra d'ambdós períodes, tot centrant-nos en la lectura de sis imatges.

ART I GUERRA: LA MIRADA COETÀNIA

La Guerra de Successió d'Espanya (1702-1715), com a gran guerra moderna d'abast global, es va dirimir també en el camp de l'opinió pública i dels mitjans de comunicació de masses.¹ Les imatges referides a Barcelona en aquell conflicte, impreses arreu d'Europa en gasetes, almanacs, llibres de batalles i altres formats, superen llargament el centenar.² L'aparició coetània de gravats referits a Barcelona o a Catalunya ressegueix el ritme de les notícies. Cal remarcar, així, els cicles relacionats amb la Guerra dels Nou Anys i el setge de Barcelona de 1697, les noces de Felip V i M. Lluïsa Gabriela de Savoia a Figueres el 1701, l'entrada de Carles III a Barcelona el 1705, el trencament del setge borbònic de 1706, les noces de Carles i Elisabet Cristina al cap i casal el 1708 i el setge de 1713-1714.

Durant i després de la guerra, la memòria visual dels fets es fixa també en repertoris de batalles com el *Theatrum bellicum*, imprès a Amsterdam el 1712, les *Neu-eröffneten Historischen Bilder-Saals*, de Conrad Schönleben, estampades a Nuremberg el 1719, o la *Representatio belli* impresa a Augsburg el 1724. Tanmateix, la sèrie de sis gravats elaborada per Jacques Rigaud és la que gaudirà d'una major popularitat i serà impresa en diverses ciutats i moments. En parlem més endavant.

L'atenció de dibuixants i gravadors a la Guerra de Successió d'Espanya respon a uns motius ben precisos. D'una banda, l'interès dels estats enfrontats per convèncer l'opinió pública pròpia i forana i, en la mesura del possible, per fomentar el pessimisme i el derrotisme entre els enemics. D'altra banda, l'existència d'un mercat potent, motiu que justifica la inversió dels impressors i la recerca dels millors artistes. Aquest tret es mantindrà d'una manera remarcable durant la major part del segle XVIII. La motivació política i estratègica dels encàrrecs és permanent, i ha de ser sempre tinguda en compte a l'hora d'analitzar les imatges. Els dibuixants no hi busquen l'objectivitat, ni encara menys la imparcialitat. Ben a la inversa, el seu treball s'inscriu dins el marc més ampli de la propaganda d'estat. Aquesta realitat s'evidencia en tots els àmbits: la tria dels fets que han de ser reproduïts, el punt de vista del dibuixant, la selecció de les seqüències i dels personatges destacats, etc.

Juntament amb les motivacions polítiques, cal tenir en compte el grau de proximitat dels autors dels gravats als fets relatats, cosa que també obliga a qüestionar-ne el nivell de fiabilitat. Molt pocs dels gravats publicats arreu d'Europa sobre els episodis hispànics de la Guerra de Successió són fruit de l'observació directa. Alguns de molt coneguts es basen, però, en fonts

1. Pel que fa a Catalunya i a la monarquia hispànica, vegeu: PÉREZ PICAZO, M.T., *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, 2 vols. Madrid: CSIC, 1966; ALABRÚS, R.M., *Felip V i l'opinió dels catalans*. Lleida: Pagès, 2001; CAMPRUBÍ, X., *L'impressor Rafael Figueró (1642-1726) i la premsa a la Catalunya del seu temps*, tesi doctoral. Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, 2014.

2. ALCOBERRO, A., *Barcelona, 1714. Els gravats de la Guerra de Successió*. Polinyà: Ajuntament de Barcelona-Efados, 2013.

primàries i resulten força ben documentats, tot i que el seu autor no va ser testimoni presencial dels fets. Aquest és el cas, per exemple, de la sèrie de sis gravats del setge de 1713-1714 realitzada per Jacques Rigaud que ja hem esmentat.

Però la majoria de gravats coetanis publicats en gasetes o almanacs van ser elaborats per autors que no disposaven pràcticament de documentació, o que fins i tot van reciclar imatges d'altres episodis bèl·lics. Un cas emblemàtic d'aquest tipus és el gravat *La levée du siège de Barcelonne / De campagne der bondgenooten van der iaare*, imprès als Països Baixos el 1706.³ L'escena clau d'aquest episodi va ser l'eclipsi total de sol que hi va haver damunt la ciutat en el moment de l'aixecament del setge borbònic per part de Felip V. Aquest tret apareix en tots els gravats aliats, que el destaquen com una evidència de l'eclipsi del poder del Rei Sol, Lluís XIV, com a conseqüència del fracàs d'aquesta campanya. El gravat que esmentem també s'hi refereix. Tanmateix, la vista de Barcelona, situada rere un quadre mitològic, resulta del tot inversemblant. L'explicació d'aquest fet resulta altament reveladora: l'impressor va reciclar un gravat de 1702 que il·lustrava l'assalt aliat del port de Vigo i que havia format part d'un almanac de l'any següent.

L'interès per la memòria de la Guerra de Successió, present arreu d'Europa, només té una excepció clamorosa: l'Espanya de Felip V, on es va prohibir la impressió d'obres sobre el tema o l'arribada de llibres publicats en altres països, fins i tot aquells que constituïen autèntiques hagiografies del monarca, com els *Comentarios de la Guerra de España e historia de su rey Felipe V el Animoso*, escrits pel sard Vicente Bacallar y Sanna, marquès de San Felipe, i impresos a Gènova el 1725. La línia, sens dubte prometedora, iniciada per Antonio de Ubilla y Medina, marquès de Ribas, a l'obra *Successión del rey don Phelipe V, nuestro señor, en la Corona de España*, impresa a Madrid el 1704, que incloïa alguns excel·lents gravats, no va tenir continuïtat.

A les pàgines següents analitzem el contingut i la intencionalitat política de cinc gravats coetanis. Encara que alguns són d'una qualitat excepcional des d'un punt de vista artístic, la nostra tria s'ha fet des de criteris històrics, tot cercant també la diversitat de punts de vista i d'intencionalitats.

LA BARCELONA FELIÇ DE FELIP V

El gravat de Jan Baptist Berterham, elaborat a Brussel·les (il·lustració 1), forma part de l'obra del marquès de Ribas ja esmentada. El llibre, imprès per Juan García Infanzón, duia per subtítol: *Diario de sus viages desde Versailles a Madrid. El que executó para su feliz casamiento. Jornada a Nápoles, a Milán y a su ejército. Sucesos de la campaña, y su vuelta a Madrid*. S'inscriu en un context relativament amable, ja que, si bé la Guerra de Successió havia esclatat dos anys abans, el 1702, els territoris de la Monarquia Hispànica en continuaven encara al marge. L'obra d'Ubilla compleix, doncs, la missió de donar a conèixer el nou monarca entre els seus vassalls i alhora de dotar el nou regnat d'una imatge que combina continuïtat i rejuveniment. L'eix del relat Versailles-Madrid-Barcelona-Nàpols-Milà-Madrid, que les il·lustracions subratllen, obeeix a una estratègia dissenyada directament per l'entorn de Lluís XIV que tenia com a objectiu obtenir el suport dels seus vassalls, especialment en els punts considerats més sensibles, en un context marcat per la guerra internacional i la contestació oberta al testament de Carles II.

La seqüència presenta un moment particularment brillant i feliç. Concloues positivament les sessions de la Cort General de Catalunya, el jove monarca embarca al port de Barcelona amb

3. L'hem reproduït a ALCOVERRO, A., *Barcelona, 1714. Els gravats...*, pàgs. 100-101.



1. Jan Baptist Bertherham (gravador), Filippo Pallotta (inventor), Eugène Henri Fricx (editor) *Embarco del rey nuestro señor en el muelle de Barcelona, para pasar a Ytalia en la esquadra de vajeles que mandava el conde de Estrées el día ocho del mes de abril del año MDCCII*, 1704 (edició), 1703 (dibuix), aiguafort, 46,5 × 62,5 cm. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

destinació a Nàpols, on també té previst obrir cort. Les galeres reials desapareixen salves, que són correspostes des de la fortalesa de Montjuïc. A l'esquerra de la imatge, la reina Maria Lluïsa Gabriela, la princesa dels Ursins i altres dames observen l'escena des dels balcons del Palau Reial (al Pla de Palau); alguns nobles fan el mateix a la terrassa. A la dreta, a l'edifici de la Duana, propietat de la Diputació del General, també hi ha curiosos. El port de Barcelona, encapçalat per la Torre de la Llanterna, apareix en tot el seu esplendor. A l'esplanada, les tropes fan parades militars i alguns aristòcrates, arribats amb carrosses o a cavall, expressen el darrer comiat al monarca. Al moll coincideixen naus de formes i mides molt diverses, mentre a la platja es construeixen o es reparen dues barquetes. Molts badocs observen l'escena des de la muralla de Mar, a primer pla –on també es poden veure diversos personatges i escenes costumistes.

L'escena és, en definitiva, l'expressió gens ingènua d'una ciutat atrafegada i feliç, i de la comunió entre el monarca i el seu país d'adopció.

LA VICTÒRIA ALIADA

L'entrada a Barcelona de les forces aliades, el 1705, constituí un important canvi de tendència en el curs de la guerra que la ràpida ofensiva cap a Madrid, coronada amb èxit l'any següent, semblà confirmar, per bé que d'una manera efímera. Per això, la publicitat aliada s'esforçà tot seguit a generar uns productes de consum popular que estiguessin a l'altura de la gesta.



El gravat holandès de Pieter Sluyter (il·lustració 2) recull tots els elements que podien atreure l'opinió pública del seu país i, per extensió, l'aliada. A la part central superior, el plànol de Barcelona destaca els elements defensius de la ciutat, del port i del castell de Montjuïc, unit a la plaça mitjançant la línia de comunicació. L'escut de Barcelona i la inscripció «*Catalonia insigne*» són un homenatge a la revolta vigatana que s'estengué pel país en paral·lel amb el desembarcament de les tropes aliades.

A la part inferior, l'alçat de Barcelona vista des del mar destaca pel seu realisme excepcional, que sembla fruit de l'observació directa, o en tot cas una còpia molt propera i acurada d'un dibuix original. Montjuïc, a l'esquerra, i la Torre de la Llanterna, en primer pla, emmarquen el perfil de la ciutat. Dins d'aquesta es poden distingir diversos nivells: la muralla de Mar; la primera línia d'edificis, que obren les drassanes, a la banda de Montjuïc, i tanca el Pla de Palau, amb el Palau Reial; en aquesta primera línia s'observen, entre d'altres, el convent de Sant Francesc, avui desaparegut, i el convent de la Mercè, ara edifici del Govern Militar, i, en un nivell més llunyà, els campanars de les diverses esglésies, com Santa Maria del Pi, la seu, Santa Maria del Mar, Sant Pere de les Puel·les i Santa Caterina. Tanca la vista la serra de Collserola.

Tanmateix, la victòria aliada es representa mitjançant dues escenes al·legòriques. A l'esquerra, un molt ben plantat Carles III, acompanyat dels símbols del poder (el lleó) i de la justícia, es prepara per muntar un unicorn, encarnació de la imatge de Déu. A la dreta, un malhumorat Felip V ha d'abandonar el tron d'Espanya, on apareix el capell cardenalici i el mot «*fraude*», en referència al cardenal Luis Fernández de Portocarrero, que va ser regent a la mort de Carles II i, com a tal, responsable de la lectura del seu testament, que la propaganda aliada considerava fals. Amb Felip V, també marxa el gall francès, ben plomat. Les al·legories apunten a la victòria de Barcelona, però també a la suposada imminent victòria peninsular, que havia de posar fi a la guerra.

2. Pieter Sluyter (gravador) *Barcelona*, 1705, aiguafort acolorit a mà, 20 × 29,5 cm. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.



3. Anònim
*Planta de
la ciudad
de Barcelona
asediada
por las armas
de la Dos
Coronas, año
1714, por Exmo.
Sr. Duque
de Bervik, 1714,*
xilografia,
31,5 × 42 cm.
Arxiu Històric
de la Ciutat de
Barcelona,
Barcelona.

EL SETGE DE BARCELONA DE 1713-1714, DES DE LA CATALUNYA BORBÒNICA

L'únic gravat del darrer setge de Barcelona imprès a Catalunya d'una manera coetània, el va fer un artista de qui desconexem el nom (il·lustració 3). Durant els catorze mesos de setge, les impremtes de Barcelona van redoblar la seva feina, malgrat les enormes dificultats de tota mena amb què es van trobar, entre les quals l'escassetat de paper i tinta no era la més petita. En particular, la impremta de Rafael Figueró va estampar, juntament amb diversos textos polítics, els quaranta-dos números de la *Gaceta de Barcelona*, portaveu oficial de les institucions catalanes, que aviat va prendre el nom de *Continuación del Diario del Sitio y Defensa de Barcelona*.⁴ Tanmateix, els dies immediatament posteriors a la caiguda del cap i casal, l'impressor francès establert a Girona Gabriel Bro va editar una *Relación diaria del sitio de Barcelona, capital del Principado de Cataluña* que incloïa, en portada, una vista de Barcelona des del mar (impresa a l'inrevés, per l'efecte mirall) i un plànol del setge, que aquí presentem. Ambdues imatges són d'una gran senzillesa i ingenuïtat. Bro va aprofitar el fet que Girona es trobava directament sota administració francesa des de la seva conquesta el 1711. Mentre que als territoris dominats per Felip V s'imposava una total censura sobre els fets recents, a la vegueria de Girona, sota poder del seu avi, Lluís XIV, es permetia l'edició d'aquests fulls, d'altra banda d'un to inequívocament proborbònic.

4. CAMPABADAL, M. (ed.), *Diario del sitio y defensa de Barcelona (1713-1714)*. Estudi introductori d'Agustí Alcoverro i Xavier Camprubí. València: Tres i Quatre, 2008. Vegeu també: CAMPRUBÍ, X., *L'impressor Rafael Figueró...*

El plànol que presentem, naïf quant a la seva resolució gràfica, mostra una informació d'una gran qualitat quant als fets històrics, i fins i tot quant a la informació geogràfica, que molts dels seus lectors sens dubte coneixien. Així, amb traces esquemàtiques, es descriu el cos de la ciutat, tallada per la muralla de la Rambla en dos cossos de mides desiguals (el Raval, a la dreta, mostra espais encara no edificats on hi havia horts); les seves defenses; Montjuïc i la línia de comunicació; el port, amb la Torre de la Llanterna, i les galeres borbòniques apostades a les desembocadures del Besòs i del Llobregat; les posicions dels regiments de les Dues Corones, i els pobles del Pla. També s'assenyalen les trinxeres i les successives paral·leles construïdes pels assetjants i les bateries d'artilleria del Clot i del convent dels Caputxins, així com les trajectòries dels seus projectils. En definitiva, una prova més que el valor estètic del gravat no té per què coincidir amb el seu interès documental o històric.

EL SETGE DE BARCELONA DE 1713-1714, DES DE L'EXILI AUSTRIACISTA DE VIENA

El testimoni gràfic més complet del setge de Barcelona de 1713-1714 es va publicar a l'exili vienès. En va ser autor el capità d'enginyers de la guarnició de Cardona, Francesc de Santacruz (il·lustració 4).⁵ L'edició va ser pagada pel Consell d'Espanya, l'organisme que a la capital imperial es va fer càrrec del govern dels regnes hispànics d'Itàlia i de Flandes cedits a l'emperador Carles VI (Carles III per als seus seguidors hispànics) a la Pau d'Utrecht (1713). El Consell, presidit aleshores per l'arquebisbe de València, Antoni Folch de Cardona, home d'una gran cultura i gran bibliòfil, era format exclusivament per exiliats peninsulars. Fins a la seva extinció, el 1736, la seva llengua oficial era el castellà. Entre altres coses, el Consell d'Espanya es va fer càrrec de l'assistència als exiliats, que se situaren entre els 25.000 i els 30.000 i que constitueixen el primer gran exili polític hispànic. L'expatriació va jugar un paper determinant en la preservació de la memòria i en la construcció del relat de la guerra. Així, la tasca gràfica realitzada per Santacruz va tenir també paral·lels en l'àmbit de la historiografia, la història de la llengua o la història del dret, amb personatges d'una gran importància com Francesc de Castellví, Josep Plantí, Antoni de Bastero o Domènec Aguirre.⁶

Santacruz havia estat l'autor principal de la Piràmide del Born, el monument commemoratiu més emblemàtic bastit a la Barcelona de Carles III. Dedicada a la Immaculada Concepció, la piràmide recordava el trencament del setge borbònic de 1706. Per aquest motiu va ser destruïda per ordre de les autoritats borbòniques d'ocupació el 1715.⁷

El gravat de Santacruz sorprèn, d'entrada, per les seves grans dimensions. És, sens dubte, una obra institucional, o d'Estat, ja que difícilment hauria pogut ser publicada en aquell context sense el patrocini del Consell d'Espanya. El seu títol, *Barcino Magna Parens* (*Barcelona, gran pare o mare*) destil·la la nostàlgia i l'orgull envers Barcelona comuns a tots els exiliats, tant als seus naturals com als que s'hi refugiaren en les últimes etapes de la guerra. La mateixa temàtica (la descripció d'una derrota), tan infreqüent en l'àmbit dels gravats, manifesta també la vindicació de la gesta que suposà la defensa de Barcelona durant catorze

5. SERRA, F., *Cardona, la resistència a l'interior, 1705-1714*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2014, pàg. 319.

6. ALCOBERRO, A., *L'exili austriacista (1713-1747)*, 2 vols. Barcelona: Fundació Noguera, 2002; *idem*, «Conseqüències de la Guerra de Successió en el patrimoni artístic i cultural: repressió interior i continuïtat a l'exili», a SOCIAS, I. (ed.), *Conflictos bélicos, espoliaciones, colecciones*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pàgs. 13-30.

7. MOLLFULEDA, C., «*In futuri operis signum*. La piràmide de la Immaculada i el setge de Barcelona de 1706», a *L'aposta catalana a la Guerra de Successió (1705-1707)*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2007, pàgs. 109-122.



4. Franz Ambros Dietell (gravador), Francesc de Santacruz Lunell (inventor), J. van Guelen (editor) *Barcino Magna Parens*, 1718 (edició), 1716 (dibuix), aiguafort, 91 x 139 cm. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Barcelona.

mesos davant una forces clarament superiors. La llegenda bilingüe, en castellà i llatí, mostra la voluntat d'arribar als protagonistes dels fets (l'exili hispànic), però també d'accedir a un públic internacional molt divers. Davant d'ell, Santacruz es defineix exclusivament com a «català» en el seu text manuscrit.

El gravat presenta una panoràmica general del Pla de Barcelona, vist des de la serra de Collserola, és a dir, des d'una perspectiva no gaire diferent a la que devien veure els regiments de fusellers de muntanya que es movien pel país des de la base segura de Cardona. Sobre aquest teatre, Santacruz situa els principals agents del setge, inclosa la flota borbònica aplegada prop de les desembocadures dels rius Besòs i Llobregat. I descriu prou àmpliament en la llegenda els seus principals esdeveniments. Resulta especialment remarcable el paper que l'enginyer atorga a les dones, nenes i nens durant els combats de l'11 de setembre de 1714. De la seva acció heroica, se'n derivà, a parer de Santacruz, la possibilitat d'obtenir finalment una capitulació per part de Berwick, que era, al capdavant, el motiu principal de la prolongació de la defensa. Santacruz ho descriu a la lletra F, dedicada al Pla de Palau:

Plaza de Palacio: guarnecida y fortificada con seis cañones y trincheras, construidas por las mugeres y niños el mismo día del asalto general, que sin reserva de edad ni sexo concurrieron al trabajo para impedir el avance, cortando con trincheras las calles para hazer con ellas más disputable el terreno, executándose con media hora de tiempo, después de aver ocupado el enemigo las cortaduras, brechas y 4 baluartes.



EL SETGE DE BARCELONA DE 1713-1714, DES DE PARÍS

La versió més coneguda i reeditada del darrer setge de Barcelona correspon a Jacques Rigaud (il·lustració 5). La seva primera edició, amb pocs de text en francès, s'imprimeix a París, en una data imprecisa, entre 1720 i 1738; seguiran les dues edicions d'Augsburg: la primera, impresa vers 1750, amb text bilingüe francès-alemany, i la segona, de 1760, en format de vistes òptiques adaptades per a la seva visualització en un zoograscopi (que en donava la sensació de relleu) i text quadrilingüe llatí, francès, italià i alemany; i encara, la de Cornhill (Londres), sense data coneguda, amb text anglès.

Paradoxalment, la seva primera impressió s'ubica en un llibre intitulat *Recueil choisi des plus belles vues des palais, chateaux et maisons royales de Paris et des environs*, que té com a objectiu, doncs, mostrar les bel·leses de la capital francesa –tot acompanyant, per exemple, vint-i-quatre imatges del palau de Versalles o divuit de les Tulleries.

I les referències a Barcelona són tot just puntuals i progressives. La sèrie pren per títol genèric a l'índex de l'obra *Vues des actions les plus remarquables du siège et attaque d'une place*. Un enunciat tot just lleugerament modificat a l'encapçalament del primer gravat: *Representations des actions les plus considerables du siège d'une place*. En la llegenda d'aquest darrer s'informa el lector que «on a pris plusieurs sujets d'un des sièges de Barcelone, et representé les vues de cette place».

Rigaud va utilitzar per al seu treball diversos plànols i alçats de la ciutat, a més d'informacions de caràcter militar, i també relats escrits o orals. El resultat és d'una gran versemblança, tant pel que fa a la imatge global de la ciutat com a les estratègies seguides per assetjadors i as-

5. Jacques Rigaud
(gravador)
*L'assaut donné
au corps
de la place*,
[s.d.], aigüafort,
38 × 55 cm.
Arxiu Històric
de la Ciutat
de Barcelona,
Barcelona.

setjats. Tanmateix, comet errors que serien impossibles si hagués gaudit de l'observació directa dels fets. Així, l'artista dibuixa la torre de Sant Joan, omnipresent a tots els gravats, com una estructura de base quadrada, quan en realitat era circular. Per si en quedava algun dubte, la darrera làmina, que s'endinsa a la ciutat per explicar una hipòtesi no reeixida (el seu saqueig per part de les tropes ocupants), resulta especialment irreal i poc o gens documentada. Amb tot, la sèrie de Rigaud, per la seva proximitat als fets, i també per la seva riquesa de detalls, és l'única que, com hem vist, va ser impresa consecutivament en països contendents de signe contrari.

La sèrie és composta per sis gravats. El més conegut, que reproduïm aquí, correspon a la matinada de l'11 de setembre de 1714. Les tropes borbòniques penetren a la ciutat per diverses bretxes i es fan amb el baluard de Santa Clara, a l'esquerra de la imatge, i amb el baluard de Portal Nou, al centre. La defensa s'ha retirat a una segona línia, l'anomenada «*cortadura*» o travessera, des d'on dispara massivament. A la dreta, des del baluard de Sant Pere, es produeix l'única contraofensiva dels defensors, que és liderada per un home a cavall –probable representació del conseller en cap, Rafael Casanova, que enarborà aleshores l'estendard de Santa Eulàlia–. En primer pla, també a la dreta, els assaltants ferits són amuntegats en un espai perifèric, on un eclesiàstic administra els últims sagraments. Al mateix temps, el gravat descriu el grau de destrucció dels edificis de la ciutat, que es fa encara més evident quan es contrasta amb les altres imatges de la sèrie; destaca, en aquest sentit, la torre de Sant Joan, pràcticament enderrocada. Al voltant del port, la flota borbònica resulta particularment densa i amenaçadora.

Òbviament, hem de preguntar-nos quina era la finalitat de Jacques Rigaud en elaborar aquesta sèrie. No ho era la descripció immediata dels fets, missió que ja havien acomplert, entre d'altres, diversos almanacs francesos de 1715 i altres fulls impresos. L'abundosa tasca de documentació realitzada per l'autor, el gran detallisme amb què es presenten un gran nombre de seqüències menors, la bellesa de les imatges i el to didàctic dels peus ens remetent a uns objectius més ambiciosos i de més llarg abast. És prou evident que el setge de Barcelona va marcar tota una generació, i que el seu record no es va apagar tot al llarg de la centúria. Si des de Viena l'exiliat català Francesc de Santacruz es proposava vindicar el coratge dels defensors, Rigaud construïa, des de París, unes belles estampes destinades a enaltir la gesta de l'exèrcit francès –i, alhora, a formar el lector curiós en l'art del setge i assalt de ciutats fortificades–. L'ull de Rigaud se centra sempre en les tropes franceses, que ocupen abassegadorament l'espai i es multipliquen en un gran nombre d'escenes d'un fort contingut realista. Enfront d'elles, Barcelona apareix com una ciutat morta o apagada, feta només d'edificis, que són progressivament i gairebé sistemàticament enrunats. Els seus defensors, l'enemic, gairebé sempre resta ocult o indesxifrable rere els núvols de fum de les seves descàrregues. Fins i tot l'assalt del baluard de Sant Pere, l'únic que va protagonitzar l'exèrcit borbònic espanyol la matinada de l'11 de setembre, queda fora de la imatge –i la riuada de defensors que l'han superat, amb l'estendard de Santa Eulàlia, són finalment aturats per la infanteria francesa.

EL CATALANISME CONTEMPORANI I LA RECONSTRUCCIÓ DEL RELAT

A Catalunya, la memòria dels fets de 1714 i la nostàlgia de les constitucions perdudes persisteixen fins al primer terç del segle XIX i emergeixen de nou en totes les ocasions de crisi política o social. Però el relat contemporani d'aquells esdeveniments es construeix sobre un nou paradigma: el del Romanticisme d'arrel alemanya, que a Catalunya es formula, a partir de la dècada de 1830, com a Renaixença. Convé rellegir un dels seus textos fundacionals, el pròleg de Joaquim Rubió i Ors, *Lo Gaiter del Llobregat*, al seu aplec de poesies, publicat el 1841:

Catalunya pot aspirar encara a la independència, no a la política, puix pesa poc en comparació de les demés nacions, les quals poden posar en lo plat de la balansa a més de lo volumen de sa història, exèrcits de molts mils hòmens y esquadras de cent de navíos, però sí a la literària, fins a la qual no s'estén ni se pot estendre la política d'equilibri.

A parer nostre, Rubió i Ors assenyala clarament un punt d'inflexió. Per als catalans de 1714, però també per a les generacions posteriors, Catalunya era, en primer lloc, una nació política, és a dir, un sistema de constitucions i lleis que configuraven un estat propi. Per això, Francesc de Castellví va afirmar que l'abolició de les institucions de govern havia suposat la «fi de la nació catalana». Rubió i Ors assenyala el final d'aquest camí: la inviabilitat de reivindicar l'Estat català. Però n'obre un altre: la identificació de nació i llengua i, per tant, la possibilitat de defensar i dignificar de nou una llengua que disposava d'una tradició gloriosa, la catalana. Imbuïts d'aquest paradigma, els grans poetes de la Renaixença reprenen el relat historicista. I l'Onze de Setembre esdevé un tema estrella que concita l'interès, entre molts altres, de Víctor Balaguer, Jacint Verdaguer, Àngel Guimerà i Serafí Pitarra. Balaguer, des de la seva faceta d'historiador, publica també la *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, una obra magna, editada en cinc volums, on dedica 279 pàgines a la Guerra de Successió, que presenta com un combat entre els defensors de les llibertats i els partidaris de l'absolutisme. Balaguer és també l'autor del nomenclàtor de carrers de l'Eixample i en dedica dos als herois de 1714: Rafael Casanova i Antoni de Villarreal. Aquest cicle de reconstrucció del relat es tanca amb la magna obra de Mateu Bruguera *Historia del memorable sitio y bloqueo de Barcelona y heroica defensa de los fueros y privilegios de Cataluña en 1713-1714*. L'obra, publicada en dos volums (1871-1872), constitueix la primera monografia històrica de la Guerra de Successió a Catalunya.⁸

Durant les dues últimes dècades del segle XIX, el catalanisme cultural de la Renaixença deriva en el catalanisme polític contemporani. A la primera dècada del segle XX, aquest corrent ha assolit ja una certa maduresa i encadena un seguit de victòries electorals que el converteixen en el corrent polític hegemònic del país. Aquest canvi també es reflecteix en els àmbits cultural i simbòlic. El 1905, el republicà Salvador Sanpere i Miquel publica *Fin de la nación catalana*, una obra d'una gran importància en la reconstrucció del relat de l'Onze de Setembre, ja que per primera vegada utilitza directament de la font el manuscrit de les *Narraciones históricas* de Francesc de Castellví conservat al Haus-, Hof- und Staatsarchiv de Viena. Uns anys abans, el 1886, un grup catalanista organitza, per primer cop, un acte el dia 11 de setembre en record de les víctimes del 1714. I l'esdeveniment creix, en especial a partir de les primeres detencions de 1901. Acaba de començar la història de la Diada Nacional de Catalunya.⁹

Tot aquest procés té un reflex relativament modest en l'àmbit de les arts plàstiques. Balaguer publica en la seva *Historia* diversos gravats de to historicista. També l'obra de Mateu Bruguera va acompanyada de gravats de mèrit realitzats per Segimon Ribó i Mir (dibuixant) i Joaquim Furnó Abad (gravador). Però la iconografia dels fets de 1714 queda fixada en dues obres elaborades, respectivament, a començament i a final de la segona etapa que hem descrit, és a dir, la de la conformació del catalanisme polític com a moviment electoral i de masses. Ens referim a l'estàtua de Rafael Casanova, l'últim conseller en cap de Barcelona, obra de Rossend Nobas (1888), i al quadre *L'Onze de Setembre de 1714*, d'Antoni Estruch (1909).¹⁰ Centrem la nostra anàlisi en aquesta darrera obra.

8. PUJOL, E. (ed.), *300 Onzes de Setembre, 1714-2014*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2014; ALCOVERRO, A. (dir.), *Catalunya, 1714-2014. La pervivència de la nació*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Ara Llibres, 2014.

9. A més de les obres esmentades a la nota anterior, cal destacar l'importantíssim estudi d'ANGUERA, P., *L'Onze de Setembre. Història de la Diada (1886-1938)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Centre d'Història Contemporània de Catalunya, 2008.

10. CREXELL, J., *El monument a Rafael Casanova*. Barcelona: El Llamp, 1985; FONTBONA, F., «*L'onze de Setembre de 1714 d'Antoni Estruch, pintura o emblema?*», *Serra d'Or*, 454, 1997, pàgs. 51-53; CAMPS, T., «Des de l'art. Observacions personals entorn de la imatge de la Diada», a PUJOL, E. (ed.), *300 Onzes...*, pàgs. 138-161; FONTBONA, F., «*La iconografia de l'Onze de Setembre*», a ALCOVERRO, A. (dir.), *Catalunya, 1714-2014...*, pàgs. 342-357.



6. Antoni Estruch
L'Onze de Setembre de 1714,
1909,
oli sobre tela,
254 × 400 cm.
Fundació Antiga
Caixa Sabadell
1859, Sabadell.

«L'ONZE DE SETEMBRE DE 1714» D'ANTONI ESTRUCH

Antoni Estruch i Bros (Sabadell, 1873 – Buenos Aires, 1957) és un dels escassos exponents de la pintura historicista a Catalunya. Quan l'autor va abordar l'elaboració de *L'Onze de Setembre de 1714* (il·lustració 6), un quadre de grans dimensions, ja n'havia creat un magnífic precedent: *Corpus de Sang* (1907), obra avui conservada al Museu d'Art de Sabadell. D'aquesta manera, Estruch dotava d'una notable força estètica i icònica els dos grans mites rescatats pel catalanisme contemporani, que ja aleshores prenien forma, respectivament, d'himne («Els Segadors»)¹¹ i de Diada Nacional (l'Onze de Setembre). El context polític i cultural hi era propici. Com hem vist, l'obra de Salvador Sanpere i Miquel acabava de proporcionar un relat històric ampli i rigorós dels fets de 1714. El 1907, Solidaritat Catalana havia obtingut un èxit electoral sense precedents i havia desplaçat els partits dinàstics del joc electoral a tot Catalunya. Des d'aleshores, el debat polític tingué lloc entre la Lliga Regionalista, d'una banda, i el republicanisme, de l'altra. A més, amb l'auge del catalanisme polític, la commemoració de la Diada es generalitzà. Tot plegat anà acompanyat de la popularització de l'estàtua de Rafael Casanova, inicialment ubicada a la Galeria de Catalans Il·lustres, entre l'Arc de Triomf i el Parc de la Ciutadella. L'estàtua ja va ser objecte d'un primer homenatge l'11 de setembre de 1901, que acabà amb tots els

11. ANGUERA, P., *Els Segadors. Com es crea un himne*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2010; AYATS, J., *Els Segadors. De cançó eròtica a himne nacional*. Barcelona: L'Avenç, 2011.

seus participants a la presó; des d'aleshores ha estat ininterrompudament objecte de record en les diades nacionals –fins i tot, d'una manera el·líptica, en els anys 1939-1976, en què va ser segrestada per la dictadura del general Franco.

L'Onze de Setembre de 1714 és, en primer lloc, com *Corpus de Sang*, una obra coral, un homenatge al poble i un cant al seu esperit combatiu i indomable. Hi ressonen tot un seguit d'elements de la iconografia revolucionària francesa de tall romàntic –amb *La Llibertat guiant el poble*, d'Eugène Delacroix com a referent inevitable–. Així, el primer pla del quadre, el protagonitza un abigarrat i molt divers grup de membres de la Coronela, la milícia urbana de Barcelona. Cada home, cada rostre, disposa d'un gest i d'una personalitat singulars, però tots junts comparteixen alhora una noció comuna de poble. Recentment s'ha destacat que el seu vestuari resulta clarament anacrònic. Els personatges de l'obra no vesteixen com els milicians del 1714, sinó, més aviat, com els revolucionaris de les bullangues del segle XIX que acabaven de tenir en la Setmana Tràgica (estrictament coetània a l'obra) una mena d'epíleg. Tant li fa. Pot ser, efectivament, que Estruch desconegués la indumentària històrica. Però també que no li semblés un element rellevant: els ciutadans armats del quadre expressen, des d'aquest punt de vista, una veritat i una força de caràcter intemporal. Per això, els militars professionals que avancen amb ells, uniformats, resten en un segon pla i amb trets gairebé anònims.

El centre de la imatge, d'estructura piramidal, és encapçalat per la bandera de Santa Eulàlia, l'estendard de Barcelona, i per tres personatges que expressen alhora conceptes clau, d'un fort contingut republicà. D'una banda, el conseller en cap Rafael Casanova i Comes, màxima expressió del poder civil i del Consell de Cent, és a dir, del govern municipal de Barcelona. D'altra banda, el protector del braç militar de Catalunya, Joan de Lanuza i d'Oms, expressió de la Conferència dels Tres Comuns i de la sobirania nacional de Catalunya. Finalment, el general Josep Bellver i Balaguer, comandant general de Barcelona aquell dia per ordre dels Tres Comuns, expressió de la submissió del poder militar al poder civil.

El Rafael Casanova d'Estruch és clarament deutor de l'estàtua de Rossend Nobas. El pintor sabadellenc degué pensar que la imatge del darrer conseller en cap de Barcelona creada per Nobas ja gaudia d'una àmplia popularitat, i que no hauria tingut cap sentit intentar modificar-la. Ben a la inversa, Estruch es proposa dotar el Casanova de Rossend Nobas d'un entorn –d'una escenografia– que estigui a la seva altura. Així, la seqüència de la seva ferida en combat exigeix recrear l'espai del baluard de Sant Pere –l'únic, per cert, com hem assenyalat, en què les forces assaltants eren conformades per regiments hispànics de Felip V i no pels francesos–. Dels soldats borbònics, a l'esquerra de la imatge, però, tan sols destaquen uns pocs rostres, en primer pla, i la bandera amb la creu de Borgonya, que donen pas a un anònim i amenaçador bosc de baionetes. Al fons, la pols i el foc tan sols permeten endevinar uns pocs detalls de la ciutat: els campanars de Sant Pere de les Puel·les, de Santa Caterina, de la Catedral i de Santa Maria del Pi i el foc de l'artilleria a la fortalesa de Montjuïc.

L'Onze de Setembre de 1714 ha protagonitzat una història singular. Antoni Estruch va marxar a l'Argentina el gener de 1910, d'on ja no retornà. Per fer-ho, va obtenir un crèdit de 10.000 pesetes de Caixa Sabadell que no va satisfer mai. El quadre en va esdevenir aval i per aquest motiu va ingressar a la seu social de la Caixa el 12 de novembre de 1923, tot just a l'inici de la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Malgrat la seva escassa vida pública, l'obra ha esdevingut un símbol ineludible de la Diada Nacional de Catalunya i de la iconografia històrica del catalanisme polític. El 2014, en ocasió del Tricentenari, va ingressar a l'exposició permanent del Museu d'Història de Catalunya.

«El pasado (no) es un país extranjero». La personificación de Barcelona y la Monarquía Ilustrada

CARLOS REYERO*

«EL PASADO (NO) ES UN PAÍS EXTRANJERO». LA PERSONIFICACIÓN DE BARCELONA Y LA MONARQUÍA ILUSTRADA

RESUMEN

La moderna alegoría femenina de Barcelona tiene su origen en el uso representativo que le otorgó el Antiguo Régimen. La ciudad fue singularizada como patria, frente a otros territorios de diversa identidad histórica, estructura económica y naturaleza política unidos bajo el mismo cetro. Este trabajo tiene como objetivo revisar su iconografía, su sentido parlante y el contexto socioestético en el que fue concebida, entre el acceso al trono de Felipe V y la muerte del rey Carlos III. Ello no sería posible sin las distintas investigaciones que se han llevado a cabo en las últimas décadas sobre propaganda regia: Barcelona está especialmente presente en decoraciones efímeras e ilustraciones de todo tipo. El texto intenta llamar la atención sobre la polisemia de la imagen y sus capacidades legitimadoras a través del tiempo.

«THE PAST IS (NOT) A FOREIGN COUNTRY». THE PERSONIFICATION OF BARCELONA AND THE ENLIGHTENED MONARCHY

ABSTRACT

The modern female allegory of Barcelona has its origins in the representative use it had during the Old Regime. The city was singled out as motherland, in contrast to other territories with different historical identities, economic structures and political natures, but united by the same sceptre. This paper aims to review its iconography, its expressive aspect and the socio-aesthetic context in which it was conceived, between the accession to the throne of Philip V and the death of King Charles III. This would not be possible without the diverse research carried out in recent decades concerning royal records: Barcelona is especially present in ephemeral decorations and illustrations of all sorts. This essay intends to draw attention to the polysemy of the image and its legitimating capacities throughout time.

REYERO, C., «“El pasado (no) es un país extranjero”. La personificación de Barcelona y la Monarquía Ilustrada», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, págs. 89-97

PALABRAS CLAVE: identidad urbana, alegorías políticas, arte y poder

KEYWORDS: urban identity, political allegory, art and power

* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación «La invención de la ciudad: memoria, visualidad y transferencia cultural en la Barcelona contemporánea» (HAR-2013-42987-P).

El *Hispaniarum et Indiarum Rex* encarnaba a comienzos del siglo XVIII un poder absoluto que alcanzaba a individuos y territorios heterogéneos, identificados de forma muy diversa. Aquella corona recayó entonces en un monarca «extranjero», que hablaba francés, algo de castellano, comprendía el latín y ni una palabra de catalán, Felipe de Borbón, duque de Anjou. Su derecho a ocupar el trono se fundamentaba en la soberanía dinástica de origen divino. Por eso, ser «extranjero» no le restaba ninguna legitimidad para reinar, como heredero de la Monarquía Hispánica, cabeza de una forma de gobierno que en ningún caso sus vasallos confundieron nunca con el reino, la nación o la patria. En el terreno de lo simbólico, las tierras, con sus habitantes, independientemente de su denominación histórica, estaban todas sometidas a su gobierno: la imagen del rey representaba el cuerpo visible de la institución, un cuerpo masculino y dominador, al que ellas, encarnadas de forma alegórica en cuerpos femeninos, se entregaban con sumisión y obediencia. El cuadro del francés Henri de Favanne *España ofrece la corona a Felipe, duque de Anjou* (1704, Musée National du Château, Versailles), concebido en el «extranjero», reduce a un único cuerpo alegórico la representación de los habitantes de todos los territorios que estaban bajo el cetro de la Monarquía Hispánica, pues a eso y no a otra cosa alude esa España arrodillada ante el nuevo monarca, en una actitud de extrema gratitud y fidelidad.¹

Aunque ni siquiera en ámbitos cortesanos la visualización fue siempre tan reduccionista, esta personificación de España proliferó a lo largo del siglo XVIII en contextos monárquicos, impulsada por la nueva dinastía borbónica. Quedó vinculada, pues, al aparato propagandístico de un gobierno absoluto e ilustrado, muchas de cuyas ideas procedían del «extranjero», empeñado en llevar a cabo una política reformista de unificación que terminó por favorecer, desde luego, un sentimiento autóctono de nación. En ese sentido, se asume que «la conciencia de identidad nacional, de nación [española] como entidad diferenciada de la monarquía, está ampliamente extendida en el siglo XVIII».² Las imágenes cortesanas lo corroboran. La personificación de España se independiza entonces de la Monarquía, aunque no termine de fijarse un canon alegórico único. En todo caso, al igual que sucede en otros lugares de Europa, la filiación con el modelo iconográfico de Minerva empieza a ser frecuente.³

Esta alegoría, que alcanzó una gran fortuna visual, se ha reconocido como el antecedente de la personificación de la nación española tal y como se formulará después. Evidentemente remite a una realidad de naturaleza política muy distinta: representa un cuerpo gobernado, incluso sometido, no una nación soberana. El aprovechamiento de imágenes antiguas en contextos nuevos ha inducido a pensar, no con ingenuidad, que aquello que ocurriría después ya se había concebido antes. Al fin y al cabo, la personificación alegórica sugiere la inmutabilidad celestial de lo que permanece en el tiempo. Pero ese cuerpo único fomentado por la monarquía borbónica coexistió con todo tipo de personificaciones alegóricas que representaban reinos, virreynatos, principados, provincias, ducados, señoríos o ciudades gobernadas por el mismo rey. En esa situación –que estaba llamada a subvertirse tras la Revolución Francesa– cobra especial importancia la personificación de Barcelona. No solo como caso singular de la visualización de una identidad en el seno de un cambio histórico de gran calado, sino como antecedente de la convivencia de unas políticas de Estado y unos intereses locales diferenciados, que todavía no se presentan como conflictivos pero existen.

Como toda alegoría urbana, la personificación encarna un pensamiento político que pretende definir la naturaleza de la ciudad en relación con el poder. Aunque la alegoría territorial

1. MOLINA, A., *Mujeres y hombres en la España Ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra, 2013, págs. 130-133.

2. MORALES MOYA, A., «La nación española preconstitucional», en MORALES MOYA, A.; FUSI AIZPURÚA, J.P.; BLAS GUERRERO, A., *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013, pág. 144.

3. MOLINA, A., *Mujeres y hombres...*, pág. 142.

estaba muy arraigada en la tradición occidental, el hecho de que los dominios del *Hispaniarum et Indiarum Rex* empezasen a vincularse con la corona de manera distinta a la llegada de los Borbones, exigió una adaptación del lenguaje visual. Por supuesto, la alegoría continuó presente como expresión plástica de una verdad incuestionable, universal e intemporal. Todavía servía para hacer visible la naturaleza de un poder sin fisuras, que radicaba en el rey de manera absoluta. Pero la forma en que se inserta en él la ciudad de Barcelona esconde una entidad urbana muy diferenciada. Podría decirse que, frente a la *estadania*⁴ que empieza a configurarse como un proyecto político monárquico en el siglo XVIII, en Barcelona se apunta hacia una especie de ciudadanía *avant la lettre*.

EL CAMBIO DE DINASTÍA Y EL IMAGINARIO REPRESENTATIVO DE CATALUÑA Y BARCELONA

Como se sabe, Felipe de Borbón viajó a Cataluña a los pocos meses de ocupar el trono. Con ello se visualizaba «su derecho de dominio sobre sus reinos».⁵ La relevancia de la ciudad de Barcelona, como escenario concreto en el que tiene lugar ese ritual de poder, ya es muy significativa. El opúsculo que describe «la entrada a los campos de Barcelona» de Felipe de Anjou «Quinto en Castilla y Cuarto en Aragón», en 1701, se refiere a «la Excelentísima Ciudad de Barcelona, Cabeça del Fidelísimo Principado de Cathaluña, [...] hermoso epílogo del Universo todo».⁶

Esa singularidad se hizo más patente cuando Felipe V fue recibido en la ciudad en 1702. Además del papel reservado a los *consellers*, de gran alcance simbólico, la decoración de las calles revelaba tanto la relación de la corona con el Principado como con su capital. En aquella ocasión las citas a Cataluña fueron numerosas.⁷ Pero las referencias a Barcelona también se prodigaron: así, destacan las representaciones de santa Eulalia, Hércules y el murciélago que recibía los rayos del sol, en alusión al monarca.⁸ En ese sentido se aprecia una dualidad entre el Principado y su capital. Por ejemplo, el «suntuoso arco» levantado junto a las Atarazanas estaba adornado por una estatua «del esforçado Hércules, que dio glorioso principio y asentó la primera piedra de esta Excelentísima Ciudad», junto a figuras femeninas que exaltaban la lealtad de Cataluña al rey.⁹ Aunque no se trata explícitamente de personificaciones de Cataluña, las explicaciones sugieren un compromiso del Principado con la corona a través de ella.

Pero donde ya no cabe ninguna duda sobre la intencionalidad de las personificaciones es en la decoración realizada para festejar el matrimonio del rey con María Luisa de Saboya. En un arco en el que se había colocado «un retrato de nuestro gran monarca Felipe [...] asistíanle

4. El término y su confrontación con «ciudadanía» aparece en MURILO DE CARVALHO, J., *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997, pág. 44.

5. PÉREZ SAMPER, M.Á., «Arte, poder y sociedad en las visitas reales a Barcelona durante el siglo XVIII», en *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1989, pág. 575.

6. *Breve descripción de las festivas demostraciones, que los ínclitos comunes, y nobles particulares hizieron a la S.C. y Real Magestad de Felipe Quinto en Castilla, y Quarto en Aragon (que Dios guarde) de la entrada a los campos de Barcelona, día 30 de setiembre y en la publica a esta excelentísima ciudad, Día 2 de Octubre de este presente año 1701*. Barcelona: Rafael Figueró, 1701, pág. 2.

7. *Festivas demostraciones y fastuosos obsequios con que el muy ilustre y fidelissimo consistorio de los deputatos y oydores del principado de Cataluña, celebró la dicha que llegó a lograr, con el deseado arribo y feliz himeneo, de sus católicos reyes don Felipe IV de Aragón y V de Castilla, conde de Barcelona, y doña María Luisa de Saboya*. Barcelona: Rafael Figueró, 1702, pág. 39.

8. PÉREZ SAMPER, M.Á., «Felipe V en Barcelona: un futuro sin futuro», *Cuadernos Dieciochistas*, 1, 2000, págs. 69 y 73.

9. *Breve descripción...*, págs. 46 y 53-54.

a los lados dos ángeles como de guarda, con sus espadas de fuego, que en metáfora significaban Cataluña y Barcelona [...], con este lema: *Custodia tua*».¹⁰

LA CIUDAD SOMETIDA AL REY

Los decretos de Nueva Planta conllevaron, como se sabe, la desaparición de las estructuras de gobierno propias, en concreto la supresión de la Diputació del General de Catalunya.¹¹ No obstante, el término «Cataluña», y cuanto significaba su identificación con un territorio, se mantuvo para la Audiencia y para la Capitanía General, cuyos cargos fueron controlados directamente por la burocracia cortesana asentada en Madrid. Pero no sucedió lo mismo con Barcelona. La desfiguración institucional del Principado de Cataluña no solo no ocultó la preeminencia de Barcelona «como capital suya»,¹² sino que le otorgó un extraordinario protagonismo representativo que eclipsa o sustituye al de aquel. En ella se deposita toda una memoria histórica, como *cap i casal* de Cataluña, que las nuevas circunstancias contribuyeron a realzar. Es la ciudad la que se somete al rey. Por lo tanto, también en términos visuales, el triunfo de la dinastía borbónica, tras la Guerra de Sucesión,¹³ supuso una reconfiguración de las relaciones territoriales.

La significación de la ciudad empieza a notarse al subir al trono Luis I, proclamado rey pero no jurado. Como se sabe, en los territorios de la Corona de Aragón se impuso la costumbre castellana de la proclamación frente al antiguo ritual de jurar los fueros. En Barcelona las fiestas tuvieron lugar el 11 de marzo de 1724. En la fastuosa descripción que se publicó encontramos algunos elementos que nos hablan del reconocimiento local. Se citan, por ejemplo, unas «nin-fas de escultura, con el ropaje dorado», cada una de las cuales declaraba «el gran regozijo de estos naturales en la elevación al trono de su Magestad»; y una decoración, en el Pla de Palau, donde estaba Hércules representando el Valor. Las armas de la ciudad de Barcelona figuraban en el pendón de proclamación. Según la mencionada crónica, el marqués de Rupit gritó: «Castilla y Cathaluña por el Rey nuestro Señor don Luis Primero (que Dios guarde)». Por lo tanto, parece indicarse que es el rey de Castilla el que gobierna en Cataluña. En todo caso, ya no se menciona su condición de rey de Aragón. Por si fuera poco, el pueblo respondió: «Viva, viva, viva, Luis Primero rey de España».¹⁴

En los festejos celebrados en otros lugares también empiezan a cobrar relevancia las ciudades frente al Principado. Merecen destacarse, por su singularidad, los festejos de la ciudad de Vic. La crónica describe un baile, con varios personajes, rey, dama y doce ciudades de Cataluña, en una ceremonia de celebración que, de algún modo, sugiere una relación sumisa con el rey. En esa personificación hay una conciencia diferencial, que se hace recaer en ellas, y no

10. *Ibidem*, págs. 227-228.

11. ALBAREDA, J., *Els catalans i Felip V*. Barcelona: Vicens Vives, 1993.

12. *Ordenanzas de la Real Audiencia de El Principado de Cathaluña, mandadas imprimir por su Magestad*. Barcelona: Joseph Texidó, 1742, s.p.

13. El archiduque Carlos de Austria gobernó como Carlos III, «rey de Castilla y Aragón, conde de Barcelona», durante la Guerra de Sucesión. Así aparece en el opúsculo *Festiva aclamación, que la siempre fiel y leal villa de Reus celebró en acción de gracias, por la alegre venida a Cataluña de la S.C.R. Magestad de nuestro amantísimo Rey y natural Señor D. Carlos III de Austria (que Dios guarde) rey de Castilla y Aragón, Conde de Barcelona y por los felices progresos de sus justas armas, el día VIII de noviembre del año 1705*. Barcelona: Jayme Surià, 1705, s.p.; LEÓN SANZ, V., «El reinado del archiduque Carlos en España: la continuidad de un programa dinástico de gobierno», *Manuscrits*, 18, 2000, págs. 41-62.

14. *Relación de las festivas demostraciones con que esmeró la Ciudad de Barcelona, en la Proclamación del Rey Nuestro Señor Don Luis Primero*. Barcelona: Joseph Texidó, 1724, s.p.; TRIADÓ TUR, J.R., «Poder, símbolo y ludismo en la fiesta setecentista: Proclamación de Luis I en Barcelona», en *El arte en las cortes europeas...*, págs. 763-768.

en el conjunto del Principado. Cada una expresa afectuosamente su entrega. Por ejemplo, Barcelona dice: «A vuestros pies la que veys / Gran Luis es Barcelona, / Y pues sois mi Padre, y Rey, / Me ofrezco a serviros prompta».¹⁵ La realidad urbana fragmentada se impone sobre la historia épica del conjunto del Principado: son ellas las que se someten al poder paternal, al tiempo que cobran singularidad.

En 1731 tuvo lugar en Barcelona una celebración de gran importancia representativa, con motivo de haber sido elegida la ciudad el puerto de embarque de Carlos de Borbón, el hijo mayor que Felipe V había tenido con su segunda esposa, Isabel de Farnesio, llamado a ocupar el trono de Nápoles. En un arco ornamental levantado en la puerta del Ángel estaban representadas Italia, Toscana, Parma, Cataluña y Barcelona. En otro levantado en la Porta Ferrissa aparecía

Mercurio con su Estrella en la mano (la que domina sobre Cathaluña) y junto a ella la del brillante Luzero, ilustrando ambas con sus rayos a Barcelona, colocada en un Mapa que se extendía desde España a Italia, expresándose estas provincias con los nombres de Hesperia Occidental y Oriental.¹⁶

Se visualiza aquí un imaginario que no hará más que perfilarse con el tiempo: la estrella de Mercurio, dios del comercio, ilumina por igual Cataluña y Barcelona, pero esta se prefigura ya como capital de un emporio marítimo mediterráneo, más allá de aquella.

FERNANDO VI Y LA PERSONIFICACIÓN DE BARCELONA COMO REINA DE LOS MARES

La proclamación de Fernando VI en 1746 dio un nuevo impulso a este imaginario «imperial», situando a Barcelona como eje del pasado expansionista de la Corona de Aragón en el Mediterráneo, que apunta hacia la condición de capital económica y cosmopolita.

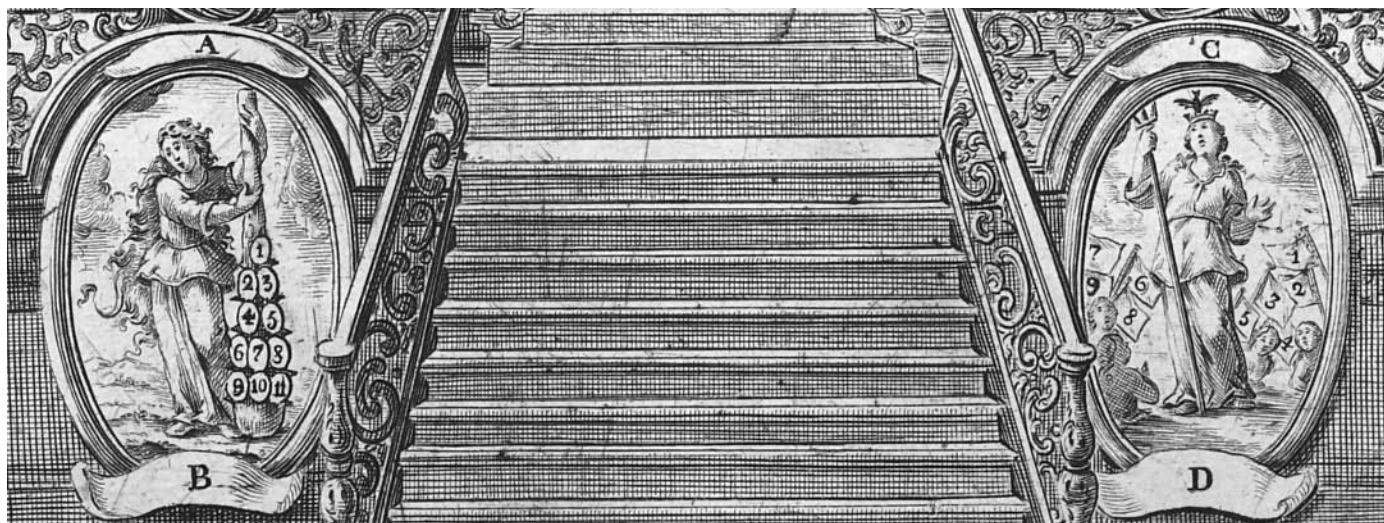
Además de la descripción de las celebraciones que solemnizaron la proclamación, se conserva un grabado que reproduce el *Trono colocado en la plaza de Palau para conmemorar la proclamación de Fernando VI*.¹⁷ Constituye un testimonio del valor otorgado a esa decoración y a ese lugar en concreto, simultáneamente relacionado con la actividad portuaria y el poder real. En ese tinglado destacan, por un lado, «dos muchachos, que mantenían con la una mano ruedas de fuego, y con la otra las armas de Cathaluña y Barcelona». Esta dualidad se repite en las estatuas que descollaban sobre las pirámides. Pero lo más relevante de aquel conjunto para este argumento se encuentra en el adorno de «los dos óvalos que ladeaban la escalera» (ilustración 1), donde aparecen sendas personificaciones de Barcelona: a la derecha, con los atributos de Hércules y los escudos de «las Provincias, con que nuestra Ciudad engrandeció la Real Corona [...] estableciendo en las más su idioma, que aun conservan algunas»; y a la izquierda «trayendo diferentes pabellones de Naciones vencidas en batallas navales [...] reconociéndola como Diosa del mar».¹⁸

15. *Festivas demostraciones de la ciudad de Vich en la proclamación del rey Luis I*. Barcelona: Juan Veguer, 1724, s.p.

16. *Relación de las Reales Fiestas con que la ciudad de Barcelona obsequió al serenísimo señor infante duque Don Carlos en los días que se dignó S.A. honrarla con su presencia*. Barcelona: Joseph Texidó, 1731, pág. 2.

17. Sabater y Valls (grabador), Manuel Vinyals (inventor), *Trono colocado en la plaza de Palau para conmemorar la proclamación de Fernando VI*, 1746, aguafuerte, 21,1 × 29,7 cm. Biblioteca de Catalunya, Barcelona. Hay otro ejemplar en el Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona. PÉREZ SANTAMARÍA, A., «Las fiestas de proclamación de Fernando VI en Barcelona», en MÍNGUEZ, V. (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, págs. 2519-2538.

18. *Relación descriptiva de los obsequios con que la Ciudad de Barcelona en los días 9, 10 y 11 de setiembre de 1746, solemnizó el acto de la Proclamación del Rey nuestro Señor Don Fernando Sexto, executada el día 9, por su muy ilustre Ayuntamiento*. Barcelona: Joseph Texidó, 1746, págs. 9-11.



1. Sabater y Valls (grabador), Manuel Vinyals (inventor) *Trono colocado en la plaza de Palau para conmemorar la proclamación de Fernando VI* (detalle), 1746, grabado para *Relación descriptiva de los obsequios con que la Ciudad de Barcelona en los días 9, 10 y 11 de setiembre de 1746, solemnizó el acto de la Proclamación del Rey nuestro Señor Don Fernando Sexto, executada el día 9, por su muy ilustre Ayuntamiento*. Barcelona: Joseph Texidó, 1746, [s.p.].

Por otro lado, en la cara de una de las monedas acuñadas por el Ayuntamiento en aquella ocasión

se representa el Dios Mercurio (Planeta que domina sobre Cataluña) estrechando, junto con el Amor, un lazo de coyunda, con que se ven unidas las dos Coronas, la una de los Reyes de Castilla, la otra propia de los Reyes de Aragón, como Condes de Barcelona, con el mote *Amore revincit*.¹⁹

Desde mediados del siglo XVIII se consolida, pues, en Barcelona, el imaginario de un poder dual, en el que la ciudad hace valer su vocación comercial ante el rey. Este «amor» se alimentó con la creación de la Junta de Comercio de Barcelona en 1758, llamada a tener un papel central en la configuración de la personalidad urbana en relación con la corona.²⁰

CARLOS III Y LA BARCELONA INDUSTRIOSA

Los fastos que se organizaron con motivo del desembarco en Barcelona de Carlos III el 17 de octubre de 1759, procedente de Nápoles, para hacerse cargo de la Corona de España, así como el despliegue gráfico y literario para convertir el hecho en memorable, superaron cualquier precedente anterior.²¹

19. *Ibidem*, pág. 21.

20. PONT I ESTRADERA, M., *La llotja i la reialesa. La mirada reial al món barceloní*. Barcelona: Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, 2002; CISNEROS SALA, M., «La Junta de Comerç i la seva relació amb les institucions de la Cort a la segona meitat del segle XVIII», en ALBAREDA, J. (ed.), *Una relació difícil. Catalunya i l'Espanya moderna (segles XVII-XIX)*. Barcelona: Base, 2007, págs. 261-292.

21. *Máscara real executada por los colegios y gremios de la ciudad de Barcelona para festejar el feliz deseado arribo de nuestros augustos soberanos D. Carlos tercero y Da. Maria Amalia de Saxonia con el real príncipe e infantes*. Barcelona: Thomas Piferter, 1764; QUÍLEZ I CORELLA, E.; GARCÍA CÁRCCEL, R.; SAURA, M., *La Màscara Reial. Festa i alegoria a Barcelona l'any 1764*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001. Además se editaron diversos opúsculos, mencionados en las notas siguientes, que han sido objeto de distintos estudios: REVILLA, F., «Últimas consecuencias de la simbología clásica: la gran cabalgata barcelonesa en honor de Carlos III», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 47, 1981, págs. 383-392; PÉREZ SÁMPER, M.Á., «Fiestas reales en la Cataluña de Carlos III», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 8, 1988, págs. 567-576; GALINDO BLASCO, E., «Las relaciones perpetúan y valoran la máscara real que celebró Barcelona en 1759

2. Francesc Boix (grabador), Manuel y Francesc Tramulles (inventores) *Alegoría de Cataluña*, 1761, grabado para *Reales exequias, que a su augusta soberana Da. María Amalia de Saxonía reina de España consagró en rendido amor, y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona en los días 23, y 24 de abril de 1761*. Barcelona: Imprenta de Maria Teresa Vendrell, 1761, [s.p.].



3. Francesc Boix (grabador), Manuel y Francesc Tramulles (inventores) *Alegoría de Barcelona*, 1761, grabado para *Reales exequias, que a su augusta soberana Da. María Amalia de Saxonía reina de España consagró en rendido amor, y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona en los días 23, y 24 de abril de 1761*. Barcelona: Imprenta de Maria Teresa Vendrell, 1761, [s.p.].

El programa alegórico incorpora novedades significativas. La personificación alegórica de España cobra un protagonismo representativo cada vez mayor. En el arco levantado en el puerto había «una gallarda matrona heroicamente vestida, que con el Cetro en la mano derecha, laureles, y palmas en la siniestra, y el León a sus pies, empuñando la espada, mudamente prevenía ser la España puesta en triunfo».²² Ya no es el rey ni la sumisa doncella de un territorio, sino una matrona que apunta a una soberanía unificada.

Destacan las abundantes alusiones a Barcelona como ciudad, en detrimento de Cataluña. En primer lugar se encuentran las de carácter histórico, relacionadas con determinados «Condes de Barcelona, Reyes de Aragón, y después de Castilla»;²³ en segundo lugar, las de carácter mitológico, como Hércules;²⁴ y, en tercer lugar, la personificación alegórica de la ciudad propiamente dicha. Ubicada en la puerta de mar, había «una Ninfa símbolo de Barcelona con túnica blanca, y manto azul, que acompañada, y guarecida de un Dragón al lado, antiguo trofeo, y empresa de sus Condes».²⁵ Con ese atributo se la reconoce, «rendida a su majestad», en el primero y más divulgado grabado de la Máscara Real.

En las exequias fúnebres en memoria de la reina María Amalia de Sajonia, celebradas en la catedral de Barcelona en abril de 1761, también se pone de relieve esta primacía representativa de la capital frente al Principado, aunque a la entrada del templo episcopal «fingió la pintura de medio relieve a Cataluña en traje de Ninfa adolorida, que en medio de su quebranto combidaba a entrar en el Templo» (ilustración 2). Pero el adorno del coro (ilustración 3)

retrataba a Barcelona de medio relieve en figura de una Ninfa sentada, que explicaba llorosa su dolor con la mano derecha, apoyando al mismo tiempo la cabeza en la izquierda, cuyo brazo descansaba sobre el capacete, que tiene por cimera un murciélago. Tenía también como postrada en el

para festejar la llegada de Nápoles de Carlos III y su familia», en *Lecturas de historia del arte*, vol. 2. Vitoria-Gasteiz: Ephialte. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, 1990, págs. 441-445.

22. *Relación obsequiosa de los seis primeros días, en que logró la monarchia española, su mas Augusto Principio, anunciándose a todos los vassallos perpetuo regozijo, y constituyéndose Barcelona, un paraíso con el arribo, desembarco, y residencia, que hicieron en ella desde los días 17, al 21 de octubre de 1759 las Reales Magestades del rey Nuestro Señor Don Carlos III, y de la reina nuestra Señora Doña Maria Amalia de Saxonía, con sus altezas el Principe Real, y demás Soberana Familia*. Barcelona: Maria Teresa Vendrell y Texidó, 1759, pág. 16.

23. *Relación del prompto obsequio con que la ciudad de Barcelona solemnizó en los días 24, 25 y 26 de septiembre de 1759 la Real Proclamación del Rey nuestro Señor D. Carlos Tercero*. Barcelona: Maria Teresa Vendrell y Texidó, 1759, pág. 8.

24. *Epítome del alegórico festejo a sus majestades, y Altezas Reales que ha dispuesto la Ciudad, quedando la execucion a cargo, y expensas de sus Colegios, y Gremios*. Barcelona: Imprenta de Teresa Piferrer viuda, 1759, pág. 4; *Máscara real...*, s.p.; *Relación obsequiosa...*, págs. 18 y 97.

25. *Relación del prompto obsequio...*, págs. 8-9.



4. Francesc Boix (grabador), Manuel y Francesc Tramulles (inventores) *Cenotafio de María Amalia de Sajonia* (detalle), 1761, grabado para *Reales exequias, que a su augusta soberana Da. María Amalia de Saxonia reina de España consagró en rendido amor, y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona en los días 23, y 24 de abril de 1761*. Barcelona: Imprenta de Maria Teresa Vendrell, 1761, [s.p.].

dos prototipos para caracterizarlo. Por un lado, la figura armada, con casco, lanza y escudo, a modo de Minerva; así aparece, por ejemplo, en el grabado *Barcino Bonis Artibus*, de 1768, obra de Francesc Boix, según dibujo de Joan Pau Canals,²⁷ que se ha interpretado como una alegoría de la protección que la ciudad de Barcelona ofrecía a las Artes y a las Ciencias, gracias a la potencia de su comercio y de su industria (ilustración 5). El giro barroco que expresa su cuerpo y la ampulosidad de la actitud, en general, se insertan dentro de una retórica de lo dinámico, frente a la estabilidad de las alegorías que se limitan a encarnar ideas, como sucederá después. El otro prototipo es el de la dama aristocrática que domina desde una imperturbable superioridad arcádica, como se ve, por ejemplo, en un grabado de Pasqual Pere Moles titulado *Alegoría del Comercio y la Industria de Barcelona*, según dibujo de Antonio Carnicero, fechado en 1780.²⁸ Mientras el primero sugiere fuerza y fortaleza, el segundo evoca ideas de soberanía y majestad.

En el duelo por el fallecimiento del rey Carlos III²⁹ se puso de manifiesto la dimensión paternal del gobierno del rey, pues «es Padre de sus Pueblos; y que estos son una crecida fa-

suelo la clava de su Alcides, y junto a sí con las alas caídas aquel Dragon, que tomaron por timbre, y divisa de sus armas nuestros antiquísimo Condes.

En el túmulo figuraban las «ciudades realengas de Cathaluña [...] que con su Capital Barcelona representaban a todo el Principado de Cathaluña». Por encima de estas se colocó la urna funeraria (ilustración 4)

inmediata a la cual se hacia reparable a todos una Ninfa más agraciada, quanto mas adolorida: tenía la cabeza cubierta con el manto, y caída a sus pies la Clava, que heredó del grande Hércules, con que hacía patente a todo el Mundo, que era la Nobilísima Ciudad de Barcelona.

En el opúsculo recita un soneto cuyos primeros versos dicen: «La que ven en el llanto sumergida / Estatua del Dolor, soy Barcelona: / Hoy esta ardiente Pira me pregona, / Por amante mayor mas afligida».²⁶

Por otra parte, fue durante el reinado de Carlos III cuando empezaron a divulgarse, a través del grabado, las personificaciones de Barcelona en las que se exalta la actividad fabril y comercial, presentadas como marcas de una identidad urbana dignas de orgullo para toda la monarquía. Es el germen de un poder diferenciado, al menos económico, por oposición al político, aunque se presenta al amparo de este. Se reconocen

26. *Reales exequias, que a su augusta soberana Da. María Amalia de Saxonia reina de España consagró el rendido amor, y gratitud de la mui ilustre ciudad de Barcelona en los días 23, y 24 de abril de 1761*. Barcelona: Imprenta de Maria Teresa Vendrell, 1761, págs. 14, 21, 24-25, 27-28 y 103-105. Los grabados llevan la inscripción: «Emanuel et Fran. Tramullas inv. Franciscus Boix sculp, Barcinone Anno 1761».

27. TRIADÓ, J.R., *L'Època del Barroc*, s. XVII-XVIII, en *Història de l'art català*, vol. v. Barcelona: Edicions 62, 1984, pág. 140.

28. SUBIRANA I REBULL, R.M., *Pasqual Pere Moles i Corones*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990, págs. 223-224, núm. 118.

29. TRIADÓ TUR, J.R., «Festa i mort a l'època de Carles III», en *Catalunya a l'època de Carles III*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, págs. 262-278.

milia extendida por todas sus provincias, cuya común felicidad debe procurar, igualmente que el Padre la de sus hijos».³⁰ La mutación respecto a cómo se había presentado la monarquía hasta entonces es radical: por un lado, el rey se coloca en lo más alto de una jerarquía natural relacionada con afectos familiares, que entonces empezaban a adquirir prestigio en el ámbito público, a los que nada puede oponerse. Por otro lado, los hijos son todos sus iguales; por tanto, todo gobernado –territorio, ciudad, institución– ha de presentarse como hijo o hija fidelísima que no duda del cariño paterno. Así, en el ritual fúnebre, las ciudades se expresan como personificaciones femeninas que lloran la pérdida del padre. Barcelona manifiesta en primera persona el dolor que le causa la muerte del monarca, como si fuera su hija más desvalida, lo que trata de traducir una relación única, que incite la adhesión de los barceloneses.³¹



5. Francesc Boix (grabador), Joan Pau Canals (inventor) *Barcino Bonis Artibus* (detalle), 1768, aguafuerte. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

En el túmulo levantado en el convento de San Francisco de Paula, con motivo de las exequias de Carlos III organizadas por la Junta de Comercio, conocido a través de un grabado de Pere Moles, según dibujo de Pere Pau Montaña,³² se aprecia la relevancia otorgada a la figura de España. Además, se destacan de aquel cenotafio «cuatro baxos relieves de mármol blanco», con los que «se hacía grata memoria de los principales beneficios que del Monarca Difunto había recibido la Real Junta». En el del frente

se veía Su Magestad en ademán de entregar a una matrona, cuya obsequiosa postura junto a la Divisa de las Armas, bien claro manifestaba ser la Real Junta, recibiendo de las Reales Manos las Ordenanzas, acompañada de la Industria y de la Felicidad Pública, que son el blanco de sus atenciones.³³

Se aprecia, pues, una usurpación de la personificación de la ciudad por parte de la Junta, que encarna a la Barcelona industrial, vinculada al gobierno del rey. Implícitamente, por tanto, Barcelona aparece «gobernada» aunque «dueña» del comercio. Ser gobernado significa, en el Antiguo Régimen, sumisión y lealtad. Pero la imagen fomenta una privilegiada relación con la corona, diferenciada del resto de gobernados. Visto así, el pasado no parece un país tan extranjero.

30. *Oraciones fúnebres, inscripciones y poesías de la universidad de Cervera en las reales exequias que consagró a la augusta memoria del señor don Carlos III, rey de España y de las Indias, que de Dios goze*. Cervera: Universidad, 1789, pág. 64.

31. *Barcelona afligida por la muerte de su augusto monarca don Carlos Tercero*. Barcelona: Carlos Gibert y Tutó, 1789, págs. 7-8.

32. SUBIRANA, R., *Pasqual Pere Moles...*, págs. 209-210, núm. 103.

33. *Pompa fúnebre y solemnes exequias que la Real Junta Particular y Consulado de comercio del Principado de Cataluña consagró a la memoria de su amado rey y singular bienhechor el señor don Carlos III*. Barcelona: Francisco Suriá y Burgada, 1789, s.p.; RUIZ Y PABLO, A., *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758-1847)*. Barcelona: Henrich y C., 1919, pág. 223.

Algunas noticias sobre tres contactos en Italia de Francisco de Goya: Timoteo Martínez, Bartolomeo Puigvert y Luis Martínez de Beltrán

RAQUEL GALLEGO*

ALGUNAS NOTICIAS SOBRE TRES CONTACTOS EN ITALIA DE FRANCISCO DE GOYA:
TIMOTEO MARTÍNEZ, BARTOLOMEO PUIGVERT Y LUIS MARTÍNEZ DE BELTRÁN

RESUMEN

Francisco de Goya se muestra extraordinariamente parco en el *Cuaderno italiano* a la hora de referirse a los que podrían haber sido sus contactos en Italia, mencionando tan solo unos pocos nombres de entre los que cabría destacar el de Timoteo Martínez, vinculado a Roma, y los de Bartolomeo Puigvert y Luis Martínez de Beltrán, ambos relacionados con la ciudad de Génova. Gracias al estudio de la documentación de archivo no solo ha sido posible saber con precisión quiénes eran estos tres personajes, sino también seguir avanzando en el conocimiento del nebuloso contexto en el que el pintor aragonés se habría movido durante el tiempo que estuvo en Italia.

SOME NEWS ABOUT THREE ITALIAN CONTACTS OF FRANCISCO DE GOYA:
TIMOTEO MARTÍNEZ, BARTOLOMEO PUIGVERT AND LUIS MARTÍNEZ DE BELTRÁN

ABSTRACT

Francisco de Goya appears remarkably sparing in his "Italian Notebook" when he refers to those who could have been his contacts in Italy, mentioning a few names only, among them Timoteo Martínez, connected to Rome, and Bartolomeo Puigvert and Luis Martínez de Beltrán, both in relation to the city of Genoa. Thanks to the study of archive documents, it has not only been possible to know precisely who these three characters were, but also to further develop our knowledge of the hazy context in which the Aragonese painter moved during his time in Italy.

GALLEGO, R., «Algunas noticias sobre tres contactos en Italia de Francisco de Goya: Timoteo Martínez, Bartolomeo Puigvert y Luis Martínez de Beltrán», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, pàgs. 99-115

PALABRAS CLAVE: Goya, *Cuaderno italiano*, Posta, Roma, Génova

KEYWORDS: Goya, *Cuaderno italiano*, mail service, Rome, Genoa

* Esta investigación se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación ACAF/ART III, «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno visual y monumental del área mediterránea en la Edad Moderna» (HAR 2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Quisiera agradecer a Aldo Cecchi (del Istituto di Studi Storici Postali de Prato) y a Clemente Fedele sus valiosos consejos y la ayuda que me han prestado a la hora del enfrentarme al complejo mundo de la historia postal.



1. Francisco de Goya
de Goya
Cuaderno italiano,
págs. 170r-171a,
1771, tinta
de bugalla
a pluma, lápiz
negro y sanguina
sobre papel
verjurado,
18,6 × 13 cm.
Museo Nacional
del Prado,
Madrid.

TIMOTEO MARTÍNEZ, OFICIAL DE LA POSTA ESPAÑOLA EN ROMA

Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828) menciona en su *Cuaderno italiano* (1771-1788, Museo Nacional del Prado, Madrid) a muy pocos personajes ajenos al ambiente estrictamente familiar, y tan solo uno de ellos se puede considerar con certeza un contacto romano del pintor. Se trata de Timoteo Martínez, citado en la página 171a, la penúltima de su *taccuino* (ilustración 1), al que se refiere con las siguientes palabras: «A D.n Timoteo Martinez hoficial de la posta de su magestad catolica en Roma», y sobre el que nada se ha dicho hasta el momento en los diversos estudios que se han ocupado de la estancia italiana del pintor aragonés.¹

Timoteo Martínez, hijo de Pedro, que era natural de Segovia, nació en Molina de Aragón en torno a 1743, puesto que sabemos que falleció repentinamente el 21 de abril de 1793 a la edad de cincuenta años, siendo enterrado sin dejar testamento en la romana parroquia de San Lo-

1. MONTERDE, C.; GALLEGO, R., «Las páginas del *Cuaderno italiano* de Goya», en SUREDA, J. (coord.), *Goya e Italia*, cat. exp., 1 de junio – 15 de septiembre de 2008, Museo de Zaragoza, Zaragoza, 2 vols. Madrid: Fundación Goya en Aragón – Turner, 2008, vol. 2, pág. 107. En esa misma página del *Cuaderno italiano* se puede leer también «Rojas blancas P/ 4-6-1/ 14C4C12/ 14C4C16C/ Aprenderas la licion».

renzo in Lucina.² Era un clérigo, según se apunta en los estados de ánimas del Archivio Storico del Vicariato, que estaba en Roma ya en 1763 en compañía de su tío Juan de la Riva y Amador, hijo de Pedro de Molina de Aragón, nacido en Torrubia y que, al menos desde 1763, desempeñaba el cargo de director de la Posta española en Roma. De la Riva es un personaje sobre el que será necesario indagar para poder interpretar adecuadamente el desarrollo de la estancia de Timoteo Martínez en la ciudad, ya que ambos convivieron y trabajaron juntos, manteniendo una intensa relación hasta la muerte de Juan de la Riva.

Timoteo Martínez y Juan de la Riva compartieron una casa situada en la parroquia de San Lorenzo in Lucina, en un punto al que se accedía caminando desde la plaza de Spagna hacia San Bastianello, en la actualidad San Sebastianello, y que se situaba «fuori dal vicolo del Bottino». Se trata, por tanto, de uno de los extremos de una pequeña calle existente aún hoy con idéntico nombre, que discurre paralelamente a las escalinatas de la plaza de Spagna.³ En este edificio, que se hallaba muy cerca del palacio de Spagna, vivían, junto con Juan de la Riva y Timoteo Martínez, un *servente* llamado Giovanni Battista Petrini y la esposa de este, Agnese Maggiolini, que posiblemente asistían a tío y sobrino en sus quehaceres diarios.⁴

Mientras que en el primer piso de la casa sita fuera del callejón del Bottino se ubicaba el domicilio, en la planta baja estaba la Posta propiamente dicha y no en el palacio de Spagna como se ha creído hasta el momento.⁵ Allí, Juan de la Riva y su sobrino atendían a quienes deseaban contratar los servicios de la Posta de Su Majestad, sobre cuyas vicisitudes y competencias hablaremos más adelante.⁶ Con ellos debía trabajar también Julián Muñoz, referido en el testamento de Juan de la Riva realizado el 4 de septiembre de 1784 en la notaría de Sterlich, perteneciente al *ufficio* 18 de los Treinta Notarios Capitolinos, documento que fue abierto el mismo día de su fallecimiento, que tuvo lugar el 31 de diciembre de 1785. Según el testamento, Juan de la Riva dejó quinientos escudos –una cifra que puede ser considerada más que sustanciosa– al mencionado Julián Muñoz, posiblemente destinados a gratificar su dedicación, ya que muy probablemente este trabajó a su servicio. Además, se señala que compartía con él un negocio situado a las afueras de Roma, de cuya naturaleza no se proporcionan datos, aunque no sería extraño que estuviese vinculado a la que constituía su principal actividad, es decir, la gestión de la Posta. Según se desprende de la lectura de sus últimas voluntades, también hacía beneficiario de ochocientos escudos a su sobrino Timoteo, que, como en el caso de Muñoz, debían estar destinados a compensar su labor como oficial de Posta.

2. Archivio Storico del Vicariato de Roma (ASVR), *Morti, San Lorenzo in Lucina*, xv, 1781-1799: «*Illmo Sig.e Timoteo Martinez della Riva di anni 50 f.o del qm... da molina Diocesi di Siguenza in Spagna dime. in Piazza di Spagna morì improvvisamente nella [...] di S.M.C. e fu in q.a ch.a sep.o*».

3. GALLEG0, R., «Artistas y lugares en Roma en torno a 1770», en SUREDA, J. (coord.), *Goya e Italia...*, vol. 1, págs. 244-247. Los estados de ánimas de las parroquias que se encuentran en el área de la plaza de Spagna, conservados en el Archivio Storico del Vicariato de Roma, señalan la elevada concentración de artistas en torno al *vicolo* del Bottino en el que vivía Timoteo Martínez con su tío, un lugar muy próximo a los palacios Zuccari, Tomati y Stefanoni, que albergaban a algunas de las personalidades más relevantes del momento.

4. ASVR, *Stati delle anime*, San Lorenzo in Lucina, 1763-1771; 1763: «*Seguita Piazza di Spagna verso S. Bastianello/ Fuori del vicolo del Bottino/ Sig.r D. Giovanni della Riva diret. Della Posta/ Sig.r D. Timoteo Martinez Ch.co C/ G batta Petrini ser.e C/ Agnesa maggioli mog.e C*»; 1771: «*Seguita il vicolo dal Bottino/ Fuori del Vicolo/ Sig. D. Gio: della Riva Dirett.e della Posta C/ Timoteo Nipote an: 27 C/ Gio: Batta Petrini ser.te C/ M^a Nardini v. di Ang.o Pacini C*».

5. RENDINA, C.; PARADISI, D., *La grande guida delle strade di Roma. Storia, arte, segreti, curiosità delle vie e delle piazze di rioni, quartieri e suburbi urbani*. Roma: Newton Compton, 2003, pág. 236. La palabra *bottino* hace referencia al depósito de agua referido en un documento de 1720 acerca de los impuestos que se cobraban a quienes utilizaban el agua en sus propias casas. La canalización de una parte del agua de Roma partía precisamente del nicho de San Bastianello en el *vicolo* del Bottino, bajo el monte Pincio, continuando subterráneamente por la plaza de Spagna a lo largo de la calle Croce para concluir en Capo Croce. Los restos del Bottino fueron destruidos en 1902, y fue precisamente allí donde se construyó el ascensor que en la actualidad lleva al Pincio.

6. Archivio di Stato di Roma (ASR), *Trenta Notai Capitolini, ufficio* 19, 5 de diciembre de 1780. Al final de dicho documento se proporciona la siguiente información: «*d. Illmo I. della Riva Amador inhabitat in plaza Hispanica Supra Regiam Postam hispanicam juntas*».

La lectura del testamento de Juan de la Riva, así como la documentación relativa a su apertura, arroja algunos datos más que ayudan a comprender el contexto en el que vivía Timoteo Martínez.⁷ De hecho, dicho documento fue abierto ante José Nicolás de Azara (Barbuñales, Huesca, 1730 – París, 1804), ministro del rey de España, y ante José Esteban de Mendizábal y Mayora (Tolosa, 1761 – Roma, 1802),⁸ secretario real, muy bien conocidos por el notario, y cuyo cometido fue el de identificar el cadáver del director de la Posta que se encontraba en su casa.⁹ Además, en el testamento se advierte claramente la intensa relación que Juan de la Riva, y probablemente también Timoteo en calidad de sacerdote, mantenían con la comunidad de los Trinitarios de via Condotti, puesto que en él expresaba su voluntad de ser enterrado con absoluta sobriedad en la iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli, y pedía que en ella se ofreciesen dos mil misas por su alma. Otro dato que corrobora su vínculo con la comunidad de los Trinitarios es que en su testamento Juan de la Riva instituyó como usufructuario de una casa que poseía en la via del Corso –muy cerca de la iglesia de San Marcello–, que producía una renta anual de cuarenta y dos escudos, a Antonio Fernández de Quevedo –por aquel entonces procurador general de los reverendos padres trinitarios–, declarándole también como uno de los tres albaceas testamentarios, junto con su sobrino y también junto con Julián Muñoz.

En definitiva, se puede afirmar que el ambiente en el que se desarrolló la vida de Juan de la Riva y de Timoteo Martínez estaba integrado por importantes personalidades españolas de la Roma del momento, como Mendizábal y Azara, a los que quizá conocieron en un contexto meramente profesional y con los que posiblemente llegaron a entablar vínculos de amistad. También debieron mantener una relación continuada con la comunidad de trinitarios de via Condotti, relación que Timoteo Martínez habría seguido cultivando incluso después de la muerte de su tío. Esto incrementa la sensación de que la iglesia de Santissima Trinità degli Spagnoli y su comunidad religiosa fueron un lugar de referencia para muchos españoles en Roma. De ello son un buen ejemplo algunos artistas como Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712 – Roma, 1789), tutor de los pensionados que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando envió a Roma, y que pintó una Inmaculada Concepción que se encuentra en el centro de la primera capilla a la izquierda del altar mayor. Y el pintor Antonio González Velázquez (Madrid, 1723-1793), que durante su periodo como pensionado de la Junta Preparatoria se ocupó de la realización de los frescos de la cúpula sobre el altar mayor de la iglesia (c. 1748), así como del cuadro del *Buen Pastor* (1749-1750), que se halla en la primera capilla situada a la derecha de la entrada.

Si bien es cierto que el testamento de Juan de la Riva no deja dudas acerca de la desahogada situación económica en que vivían tío y sobrino, el hallazgo de diversos documentos notariales nos los presentan, además, como dos personajes extraordinariamente activos, ya que realizaron varias operaciones destinadas a incrementar el que se podría considerar su patrimonio familiar. De hecho, en un documento que se redacta en la notaría de Paccioni del *ufficio* 19 de los Treinta Notarios Capitolinos el 5 de diciembre de 1780, situada hasta 1785 en la via Fratina, Juan de la Riva concede ante los testigos Giovanni Repetto y Giuseppe Loreti un poder a un personaje llamado José Guédez sobre el que no se proporcionan datos, lo que indica que

7. *Ibidem*, *ufficio* 18, 31 de diciembre de 1785. En el testamento de Juan de la Riva también hay un recuerdo para la familia que dejó en España, ya que nombraba herederos a sus hermanos Pedro y María, así como a los descendientes de estos, entre los que se encontraba la hija de María, Ana María Carrasco de la Riva. Para que se cumpliera su voluntad no solo confiaba en los tres albaceas nombrados en Roma, sino que también recurría a Francisco Utrera, canónigo de la catedral de Sevilla, al notario Nicolás de la Vega y a su sobrino Pedro de la Riva Herranz, sacerdote de la diócesis de Sigüenza.

8. AZARA, J.N. DE, *Epistolario (1784-1804)* [GIMENO Y PUYOL, M.D. (ed.)]. Barcelona: Castalia, 2010, carta 263.

9. ASVR, *Morti, San Lorenzo in Lucina*, xv, 1781-1799: «*Sig.e D. Giovanni della Riva Amador spagnolo di an. 75. Della villa di Torrubia diocesi di Siguenza f.o del q. m. Pietro, dim.e in Piazza di Spagna, munito di SS Sagramenti, morì nella Comune di S.M.C. e fu sepolto nella Chiesa di pp. Trinitari a strada condotti, ivi lasciatosi per testamento, uff.co dal p. Caloffi*».

seguramente era alguien muy conocido por el notario, o bien había intervenido precedentemente en otros documentos. Mediante dicho documento, Guédez quedaba autorizado para comprar, dar, suscribir o prestar las cédulas que Juan de la Riva tenía en el Monte dell'Abbondanza, y se nos informa, además, de que el director de la Posta disponía de una cuenta en el Monte di Pietà.¹⁰ Es posible que la elección de Guédez tenga que ver con un intento de incrementar los beneficios que arrojaba una parte del patrimonio de Amador de la Riva, aunque también podría ser una forma de liberarse de algunas ocupaciones para dedicarse a otras cuestiones que habría considerado prioritarias.¹¹

Este interés por los negocios que se advierte en la personalidad de Juan de la Riva se constata igualmente en su sobrino Timoteo, quien también heredó de él algunas cuentas pendientes. En relación con los documentos notariales que Timoteo realizó tras la muerte de su tío es necesario precisar que en ellos se constata la sustitución del apellido Martínez por el de De la Riva, quizá como una forma de subrayar que era el único heredero del patrimonio de Juan de la Riva y de sus actividades en Roma, pero también como una manera de expresar la admiración por su tío e incluso en un intento por gozar del respeto que su preceptor habría podido suscitar durante el ejercicio de su profesión en Roma.¹² Además, tenemos conocimiento –gracias a un documento realizado el 10 de junio de 1785 por el notario Hilarius, de la Reverenda Camera Apostolica, que tenía su sede en el palacio de Montecitorio (ilustración 2)– de que Nicola Mattia, en este caso representado por su hijo, había contraído una deuda con Juan de la Riva, deuda que estaba en condiciones de satisfacer, tal y como demuestra la exhibición de una *apoca*.¹³

Timoteo no solo adquirió, en cuanto heredero de Juan de la Riva, el derecho a cobrar deudas, sino que también tuvo que hacer frente a impagos que no habían quedado subsanados en vida de su tío, según refleja un documento realizado ante Hilarius el 25 de septiembre de 1787.¹⁴ En él, además de reconocer la deuda, Timoteo Martínez compraba en una subasta dos casas en Frascati, sitas en una zona llamada el *Terrazzone*, y dos lóculos que se hallaban junto a la iglesia de Santa María de Loreto en Roma. Esta adquisición, al menos la de las dos casas, debió suponer una importante fuente de ingresos para él, ya que los pisos estaban alquilados por habitaciones, por parte de inquilinos que reconocieron a Timoteo Martínez como su nuevo arrendador mediante un documento notarial.¹⁵

En resumidas cuentas, y a la luz de todos estos datos, podemos llegar a la conclusión de que Timoteo Martínez era un personaje que gozaba de una posición económica desahogada y de importantes relaciones sociales, todo ello propiciado por el intenso vínculo con su tío Juan de la Riva, que le habría llevado a Roma siendo aún muy joven, probablemente con la voluntad de formarlo en el contexto de la Posta y de que le sucediese en su trabajo.¹⁶ Asimismo, la

10. El Monte di Pietà se encontraba entre la via dell'Arco del Monte y la via degli Specchi, donde previamente se situaba el Monte dei Pegni. Frente a él estaba la iglesia de San Martino Panarella, construida en 1220, y, desde 1604, propiedad de la Confraternità della Dottrina Cristiana, hasta que Benedicto XIV se la concedió a la Confraternità della Madonna del Pianto para pasar posteriormente a los monjes de San Giacomo degli Spagnoli, que finalmente la demolieron dadas sus precarias condiciones.

11. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, *officio* 19, 5 de diciembre de 1780.

12. A pesar del cambio de apellido no existen dudas sobre la identidad del personaje de los documentos a los que nos referiremos, ya que en todos ellos se señala que Timoteo es sobrino de Juan de la Riva y Amador.

13. ASR, *Notai del A.C.*, Hilarius, 10 de junio de 1785. Los testigos de este acto notarial fueron Michele Manzarri, Aloisio de Rubeis y Francesco Antonio. Asimismo, Hilarius señala que la documentación en que se fundamenta fue realizada por el notario Pace, de cuya notaría se ocupaba por aquel entonces.

14. ASR, *Notai del A.C.*, Hilarius, 25 de septiembre de 1787. Los testigos de este documento fueron los romanos Matteo Ratta y Giuseppe Friggeri.

15. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Peregrinus, *officio* 11, 30 de septiembre de 1787.

16. Son varios los personajes españoles que gozaron de una situación económica desahogada en la Roma del momento, y sobre los que sería necesario realizar investigaciones encaminadas a esclarecer no solo las actividades económicas que desempeñaron, sino también los contactos que entablaron. En este sentido, es importante recordar que no muy lejos de Timoteo Martínez y de Juan de la Riva, en la vía Fratina, vivió el madrileño Joaquín Durán, todavía un desconocido, y que,



2. Giovanni Paolo Panini
Celebración de la lotería en la plaza de Montecitorio, 1743-1744, óleo sobre lienzo, 105 × 163 cm. National Gallery, Londres.

presencia continuada de Timoteo junto a su tío, con el que tuvo oportunidad de conocer en profundidad el funcionamiento de la Posta,¹⁷ le convirtió en la persona adecuada para heredar este cargo, ya que el aprendizaje no se transmitía mediante reglamentos escritos, que ni tan siquiera existían –el primero de ellos es el pontificio, creado en 1819–, sino mediante el desarrollo de las actividades.¹⁸ Por lo tanto, es posible afirmar que Timoteo Martínez, que en 1771 debía

sin embargo, podría haber estado detrás de la estancia en Roma de algunos de los jóvenes españoles que se aventuraron a viajar a la capital del *Grand Tour*. Documentos como la institución de una dote para el matrimonio de su hija (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Clementi, *ufficio* 32, 10 de julio de 1783) o como su testamento (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Sacchi, *ufficio* 4, 14 de abril de 1806) demuestran que durante su vida en Roma alcanzó una holgada situación económica. Y nos hablan de sus intensos lazos con la iglesia-hospital de San Giacomo degli Spagnoli.

17. Un ejemplo análogo al de Timoteo Martínez por lo que respecta al aprendizaje de una profesión en el seno familiar es el de José Esteban de Mendizábal, que fue llevado a Roma por su tío Manuel en enero de 1779, y al que substituyó gradualmente, primero como archivero en julio de 1784, y más tarde como secretario en enero de 1794. Además, se granjeó la confianza de José Nicolás de Azara, quedando como responsable de negocios durante sus ausencias y acompañándole a la primera embajada de París en 1794.

18. FEDELE, C.; GALLENGA, M., *Per Servizio di Nostro Signore. Strade, corrieri e poste dei papi dal medioevo al 1870*. Prato-Módena: Istituto di studi storici postali – Enrico Mucchi, Cuaderni di Storia Postale, 10, 1988, pág. 63. La carencia de reglamentos sobre el funcionamiento de la Posta representa el mayor problema para su conocimiento, lo que ha obligado a los especialistas a recurrir a algunos testimonios recogidos en cartas o bien a analizar informaciones en las que se habla de esta cuestión tangencialmente. Por ejemplo, una aproximación al funcionamiento de las Postas nos la proporciona Charles de Brosses en su obra *Viaggio in Italia* [LEVI, C.; NATOLI, G. (eds.)]. Milán: Parenti, 1957, vol. 2, pág. 125, en donde dice lo siguiente: «*Quel maledetto corriere mi angustia: non arriva mai, soprattutto quando il mercoledì il tempo è stato brutto: è il giorno nel quale egli passa il mare per sbarcare a Viareggio. Quando la feluca non riesce a passare; non si hanno più notizie di quel birbante fino alle calende greche [...]. La settimana scorsa, quel ribaldo ebbe un ritardo di nove giorni; cioè invece di arrivare la domenica, arrivò solo il lunedì della settimana successiva. Io ero sul punto di fare una rivoluzione [...]. Sono del parere che bisogna cacciarlo via*».

ser ya un gran conocedor del sistema postal del Estado Pontificio, así como de los de las naciones que disponían de este servicio en él, y que seguramente gozaba de envidiables contactos en Roma, habría sido un personaje de extraordinaria utilidad para Goya, facilitándole ostensiblemente el desarrollo de algunas cuestiones prácticas, quizá un tanto áridas para un joven que pasó un periodo no demasiado prolongado en la ciudad.

ALGUNAS NOTICIAS SOBRE EL FUNCIONAMIENTO DE LA POSTA ESPAÑOLA EN ROMA

Aunque no es tarea fácil establecer con precisión las características del trabajo –cuyos fundamentos, como ya hemos apuntado, se transmitían oralmente– desempeñado por Juan de la Riva y por su sobrino Timoteo, su conocimiento representa una cuestión prioritaria con la que los especialistas raramente se han confrontado. No debiéramos olvidar que, durante la segunda mitad del siglo XVIII, la Posta fue un servicio extraordinariamente requerido, ya que Roma se había convertido en la capital cultural de Europa, y contaba con una enorme afluencia de viajeros que mantenían el contacto con sus países de origen gracias a los servicios que proporcionaban las oficinas de esta institución. Esta circunstancia convirtió a Juan de la Riva y a su sobrino en dos de los personajes más conocidos de la ciudad para los viajeros españoles del *Grand Tour*, lo que incluye también a los artistas que se formaban allí, tal y como demuestra la anotación de Goya en su *Cuaderno italiano*. De hecho, es más que probable que las obras que los artistas pensionados, ordinarios y extraordinarios, enviaban periódicamente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que la institución pudiese evaluar el desarrollo de su formación en Roma se mandasen desde la Posta española, es decir, desde la oficina del *vicolo* del Bottino (ilustración 3).

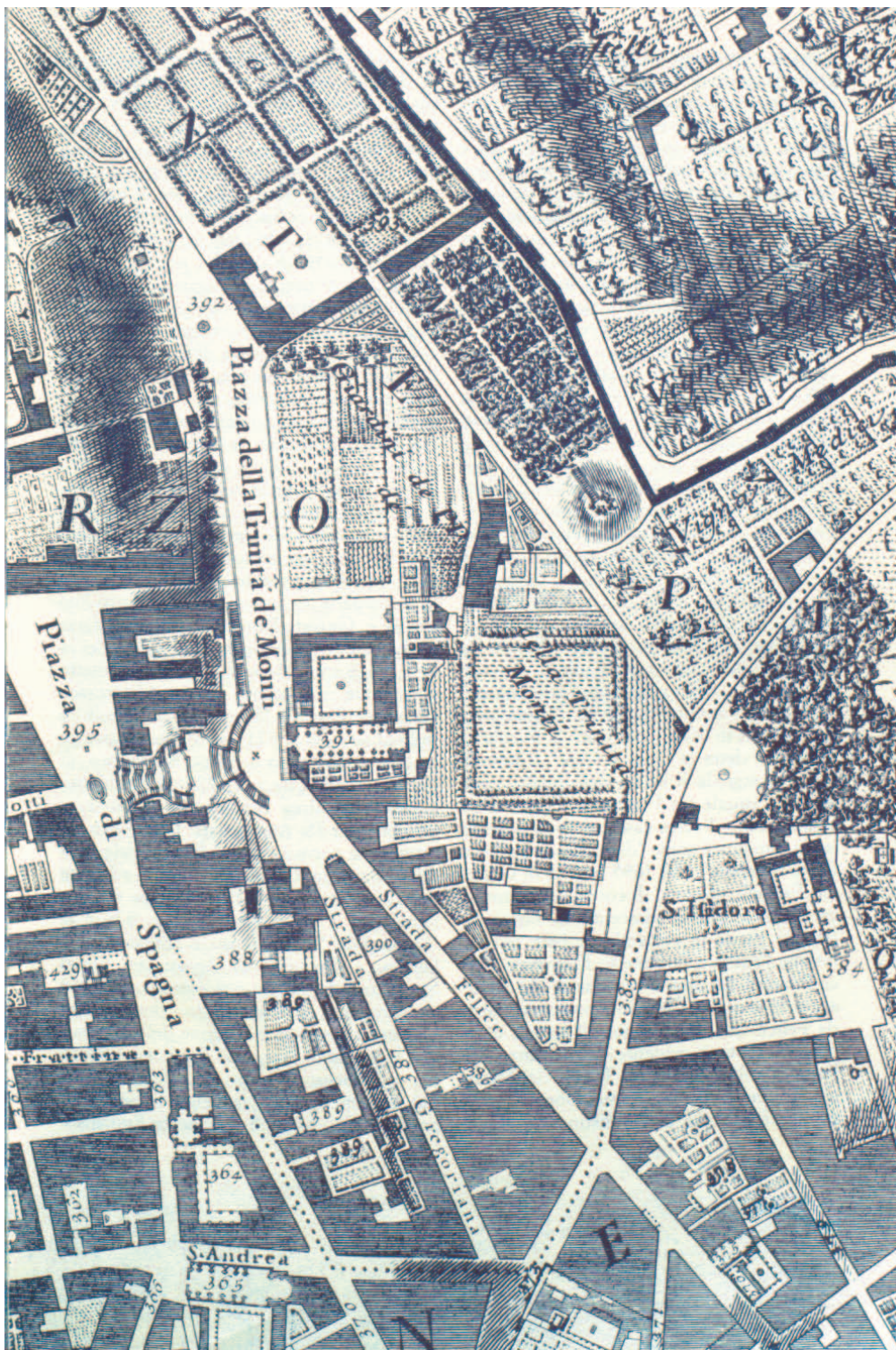
Si bien es cierto que se trata de una cuestión bastante nebulosa, se podría establecer el origen de la mayoría de las postas en el siglo XIV,¹⁹ momento en el cual el transporte del correo era competencia de privados, mientras que en el siglo XV se comenzaron a crear las primeras estructuras oficiales autorizadas por las embajadas y por las cortes.²⁰ Los fundamentos de la Posta española en Roma, aunque con marcadas diferencias con respecto a la forma que tomará a lo largo de todo el siglo XVIII, fueron establecidos por el papa Alejandro VI (Játiva, 1431 – Roma, 1503) mediante una bula que, a partir de 1499, señaló la necesidad de que existiese un espacio en Roma en el que se organizaran las expediciones destinadas a enviar y recibir el correo a esta ciudad.²¹ A partir de comienzos del siglo XVI este servicio se oficializó aún más, siendo reconocido por la corona española.

19. RENOUD, Y., «Comment les papes d'Avignon expédiaient leur courrier», *Revue historique*, CLXXX, 62, 1937, págs. 3-10. Existían organizaciones postales en la Edad Media creadas por las universidades, las corporaciones mercantiles y por la Iglesia. El papado, durante el periodo en que estuvo relegado en Aviñón, mantenía contactos con la Cristiandad recurriendo a viajeros privados, aunque también trataba de garantizarse un mínimo de autonomía a la hora de transmitir las noticias. Por ello creó uno de los primeros servicios postales a caballo que, aunque también estaba al servicio de privados, tenía una relación jurídico-administrativa privilegiada con la corte papal que hacía que se le diese preferencia con respecto a cualquier otro cliente.

20. No todos los países dispusieron de un servicio de Posta, y en aquellos casos en los que se carecía de ella lo más habitual era recurrir a los servicios de otras naciones. En este sentido el ejemplo más claro es el de Portugal, que se sirvió de la Posta española.

21. UGOLINI, G., «Le comunicazioni postali spagnole nell'Italia del XVI secolo», *Ricerche storiche*, XXIII, 2, mayo-agosto, 1993, págs. 283-373.

3. Giambattista Nolli
 Mapa de Roma
 con la indicación
 del emplaza-
 miento
 del *vicolo* del
 Bottino, sede
 de la Posta
 española
 (detalle), 1748,
 grabado, Istituto
 Nazionale
 per la Grafica,
 Roma.



Por lo que respecta a la ubicación de la Posta española en Roma, existen algunos datos que indican que desde 1681 tenía su sede muy cerca del mascarón de la plaza de Pasquino,²²

22. RENDINA, C.; PARADISI, D., *La grande guida...*, págs. 971-973. La plaza del Pasquino se halla en la intersección de la calle Santa Maria dell'Anima con la del Governo Vecchio, y debe su nombre a la escultura «parlante» de Pasquino que se encontraba allí desde 1501. Esta plaza se convirtió en un espacio donde se colgaban carteles con mensajes propagandísticos

aunque posiblemente a comienzos del siglo XVIII se trasladase a las inmediaciones de la plaza de Spagna²³ hasta recalar en el *vicolo* del Bottino, donde permaneció hasta su clausura en 1816.²⁴ La proximidad de la Posta al palacio de Spagna, centro neurálgico de la presencia española en Roma y lugar en el que se tomaban decisiones de naturaleza política, podría tener que ver también con el indiscutible papel que las Postas desempeñaron en la divulgación de las noticias.²⁵ Las Postas y las Gacetas estaban indisolublemente unidas, puesto que la información circulaba precisamente gracias a los servicios postales.²⁶ Esta intensa relación entre las Postas y las Gacetas adquiere una mayor relevancia en el caso de Roma, que, por su condición de capital del Estado Pontificio, era un centro en el que se generaban noticias casi de manera continua, y en donde lo que sucedía en otros lugares del continente podía tener un especial interés y una enorme repercusión.

La Posta española en Roma fue siempre gobernada con escaso rigor, lo cual ha dificultado ostensiblemente no solo el conocimiento de las fechas de su creación, sino también la aproximación a los cambios en su funcionamiento.²⁷ De hecho, Silvio Furlani considera que la Posta española no tomó su forma definitiva antes de 1700, momento en el que se determinó sin ambigüedades que su funcionalidad fuese, casi exclusivamente, la de la expedición y la recepción de cartas de la embajada española en el Estado Pontificio, servicio que fue ampliándose gradualmente a todos aquellos ciudadanos particulares que deseaban recibir o mandar correspondencia durante su permanencia en Roma. Además, Furlani afirma que el verdadero artífice de la forma definitiva adoptada por la Posta española, aquella que se mantendrá hasta su clausura, fue Felipe V (Versalles, 1683 – Madrid, 1746), quien se vio empujado a realizar ciertas modificaciones en el servicio postal romano fundamentalmente por dos razones. La primera de ellas fue la de crear una relación permanente y estable, no solo entre Roma y Madrid, sino también entre Roma y Nápoles,²⁸ relación jalonada por innumerables desencuentros entre las pos-

especialmente en los periodos de la elección de los papas, y a veces presentaban un fuerte mensaje satírico que justifica la denominación de *pasquinate* con la que han pasado a la historia.

23. No debíamos excluir la posibilidad de que la Posta española hubiese podido ocupar diversos inmuebles de la plaza de Spagna, ya que en realidad lo importante era que este servicio se ubicase en un lugar que fuese familiar para quienes estaban acostumbrados a utilizarlo y cercano al palacio de Spagna.

24. FURLANI, S., «La supresión de la Posta de España en Roma en 1816», *Anuario de Historia del Derecho español*, 18, 1947, págs. 591-629.

25. PETTEGREE, A., *L'invenzione delle notizie*. Turín: Giulio Einaudi, 2015.

26. FEDELE, C.; GALENGA, M., *Per servizio di Nostro Signore...*, pág. 84. Las gacetas eran en el siglo XVIII productos editoriales extremadamente sencillos, folios plegados con densas líneas de texto que se dividían en párrafos y cuya periodicidad variaba –según la velocidad del correo– entre los quince días y la semana, aunque lo más habitual era que se publicasen semanalmente. Sabemos muy poco sobre quienes se encargaban de recopilar las noticias, así como acerca del grupo de impresores y editores.

27. CAIZZI, B., «Problemi postali nel Settecento. Milano e Mantova, Vienna e Venezia, Roma e Napoli», *Archivio Storico Lombardo*, 11, 1986, págs. 215-232. Conocemos algunos ejemplos de maestros de Posta que transportaban en sus bolsas cartas y paquetes de espaldas a los directores de estas estructuras, y que los repartían a escondidas una vez que llegaban a sus destinos. Probablemente, en este caso los costes eran mucho más bajos que los que se requerían en el transporte oficial, pero suponía un importante riesgo no solo para estos, sino también para quienes realizaban los envíos.

28. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), legajo 225, núm. 46, el marqués de Grimaldi al conde de Floridablanca el 10 de septiembre de 1776: «Ill.mo S.r He hecho presente al Rey la de VS. De 26 del pasado, en que satisface á mi pregunta sobre las quejas de los Correos Napolitanos por la detención que á su venida á esta Corte experimentan en Roma; y ha visto SM. que la detención consiste en que la Secretaria de Estado del Papa envía muy tarde su despacho a nuestro Oficio de Correo: que siendo ella quien da las Ordenes para que se franqueen Caballos en las Postas Pontificias, no se puede remediar la detención que causa, pues habiendo el s.r Marques Tanucci dado igual queja al Principe de Cimitile, y procurado este en consecuencia estimular á dicha Secretaria, solo había resultado sele respondiese, que se debía tener consideración á la tolerancia con que se sufrían en Roma Correos publicos de otros Soberanos, y remunerar con atención esta condescendencia y que para cortar el motivo de quejas ulteriores seria VSI. De sentir que SM. Mandase trasladar el dia dela expedición del correo de Roma á España á todo el miércoles de modo que VSI. Pudiese avisar á la Secretaria de Estado y al publico, que en adelante debía quedar cerrada la posta el miércoles a media noche.

»Hecho cargo SM. de todo lo referido, y reflexionando que no falta razón a esta Corte para exigir que se la guarde alguna condescendencia en cambio dela que ella tiene en sufrir Correos pulicos de otros Soberanos, no quiere hacer novedad alguna en el señalamiento de días, por que de qualquier modo que se dispusiese, conocería que era con el fin de estrecharla,

tas de las dos ciudades. Y la segunda motivación fue su enorme desconfianza respecto a la eficacia y la seguridad de los correos extranjeros.²⁹

Es probable que en la sede de la Posta española –no demasiado diferente de la de Nápoles– que Goya habría podido visitar en virtud de su relación con Timoteo Martínez, trabajasen además del director y de los dos oficiales –Timoteo Martínez y muy posiblemente también Julián Muñoz–, un secretario y un sirviente, quizá Giovanni Battista Petrini, permanentemente registrado en la casa de Juan de la Riva y Amador. Las responsabilidades del director y de sus oficiales consistían, entre otras muchas, en ocuparse de los libros contables, de los registros del envío y de la anotación de la llegada y del envío de las cartas, señalando además el tipo de diligencia utilizada.

De forma análoga a la Posta napolitana, la oficina de la Posta española habría dispuesto de, al menos, dos habitaciones, quizá no demasiado grandes, en un local posiblemente compartido con otra tienda.³⁰ En una de las habitaciones, que probablemente estaba provista de una ventanilla o *ferrata*, se atendían las dudas y los requerimientos del público, y en la otra se acumulaban las cartas y los paquetes, existiendo también un buzón que casi siempre se cerraba con llave en algún punto externo de la estructura bien visible.³¹ Asimismo, no es de extrañar que el horario de recogida y de llegada de las cartas estuviese indicado mediante una especie de cartel enmarcado en madera sobre una lámina metálica situada en la fachada de la Posta.³²

Los martes de cada semana tenía lugar la llegada de las cartas desde España a la oficina de la Posta de Roma, lo que incluía también el correo procedente de Portugal, mientras que los jueves llegaba el *corriere* desde Nápoles con aquellas cartas que se destinaban a España o a Portugal, y ese mismo día se realizaban los envíos.³³ Las cartas mandadas desde Roma viajaban

y se daría lugar á resentimientos por asunto de no grave consideración. Juzga SM. que el mejor partido que puede tomarse es, que VSI hable al Cardenal Secretario de Estado, y vea si Amistosam.te puede componer que remita el Oficio su pliego al medio día del jueves quando mas tarde. Si de este modo no se consigue la brevedad, será previsto dexar las cosas como estaba».

29. MANCINI, V., «L'ufficio della Posta napoletana in Roma», en APOLLONIO, E.; RUSSO, R. (eds.), *La stampa filatelica per Italia 85. U.S.F.I. 1965-1985*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1985, págs. 45-47. Desde 1734, y por expreso deseo de Carlos III, se estableció la sede de la Posta napolitana en una de las dependencias del palacio Farnese de Roma, aunque algunos especialistas sostienen que esta oficina existía ya en el siglo XVII.

30. FEDELE, C.; GALLENGA, M., *Per Servizio di Nostro Signore...*, pág. 98, n. 357. Si Juan de la Riva y Amador disponía de alguna actividad comercial ubicada en el local que poseía en la vía del Corso, es posible que quizá allí hubiese otro buzón de correos de pequeñas dimensiones en el que la gente podía dejar las cartas que posteriormente se remitían a la oficina del callejón del Bottino. En este sentido, cabría recordar el caso de Salvatore Folchi, *droghiere* de San Carlo al Corso, cuyo testimonio fue recogido en un documento conservado en el ASR, *Camerale II*, Poste, 28, Roma. En él refiere que en la tienda que había adquirido en 1779 había un buzón de correos que mantuvo, puesto que al principio la correspondencia era muy poca y no le causaba trastorno, ya que la llevaba él mismo con sus propias cartas. Sin embargo, más adelante el número de cartas había ascendido a setecientos u ochocientos a la semana, por lo que se veía obligado a pagar a alguien que se las depositase en la oficina de correos.

31. Archivio Segreto Vaticano (ASV), *Patrizi*, B 72, «Sommario della causa Eugubina de 1735». Los precios de los envíos no debían ser demasiado diferentes de lo que se señala en este documento que incluye un testimonio de 1733. «*In quest'ufficio della Posta (=di Roma) vi è un libro intitolato de Fagotti, e denari che vanno fuori, tra quali vi sono compresi li pieghe, e lettere, che ogni ordinario si consegnano da' Particolari, e qui si spediscono ove sono diretti, pagando essi la consegna secondo la regola della Tasse generale delle lettere, cioè li fagotti bai 2 la libra, li denari scudi 2 per cent un'altra consegna, e porto, biaoocchi cinque di consegna ogni lettera, e baiocchi 2 di consegna per li pieghe contenenti copie di scritte (essendovi poi altro pagamento per le consegne di detti pieghe contenenti Bolle, dispense, mandati, etc.) e simili robbe consegnate vengono contradi-stinte dalle lettere, che ordinariamente vengono per buca, ove si gettano le lettere comuni, mentre di esse per consegna se ne fa dalli ministri, che capano le lettere, e serrano le valigie s'inchiodono anco li denari, e si sigilla con cera di Spagna, e si consegna alli corrieri, che accompagnano la Bolsetta, e per tal diligenza, e attenzione particolare si prende tal pagamento di consegna*».

32. FEDELE, C.; GALLENGA, M., *Per Servizio di Nostro Signore...*, pág. 72.

33. ASR, *Camerale II*, Poste, 19, Bolonia. Sobre el recorrido de las cartas enviadas desde Roma a España y viceversa resulta de gran interés el siguiente texto que en 1776 el legado de Bolonia escribe al camarlengo: «*Le lettere di Spagna si diriggono tutte nella Posta di Genova, e da Genova si spediscono a Bologna. Dette lettere per il porto dai Dominij della Spagna fino a Genova sono tassate nell'Officio di Genova colla indicazione dell'importo nella soprascritta della stessa lettera. Queste lettere giunte qui ricevono una seconda tassa no proporzionata certamente al breve tragitto. Ciò rilevasi dalle sprascritte...*

hasta Bolonia y desde ahí a Génova, en donde eran embarcadas hasta el puerto de Barcelona si iban a Zaragoza, o al de Valencia en el caso de que fuesen a Madrid.

Independientemente de que Goya hubiese conocido muchas de estas informaciones prácticas sobre el funcionamiento de la Posta española en Roma gracias a su relación con otros artistas que vivían en la ciudad, o incluso por boca del propio Timoteo Martínez, es bastante probable que en algún momento hubiese tenido entre sus manos *La vera guida per chi viaggia*, que contaba con una edición de 1771 realizada en la imprenta de Niccola Roisecco, ubicada en la plaza Navona, y que incluso podría haber estado en la propia oficina postal a disposición de los usuarios.³⁴ *La vera guida* proporcionaba todo tipo de consejos a quien viajaba y estaba provista de un pequeño diccionario en diferentes lenguas, entre ellas el castellano, con términos necesarios para el desarrollo del viaje.³⁵ Además, en la página 56 de la edición de 1771 de *La vera guida* se recomendaba a los viajeros el texto *Roma antica e moderna*, de la imprenta de Niccola Roisecco, que se definía como «*descrizione esattissima in tre volumi*» y que podría haber sido empleado por Goya durante su estancia en Roma.³⁶

Uno de los momentos más delicados en el funcionamiento de la Posta era la llegada del correo; la oficina se cerraba y se procedía a separar las cartas y, posiblemente también, a censurar algunas de ellas.³⁷ Un ejemplo de censura en la Posta española tuvo lugar en 1767, cuando Juan de la Riva intervino por petición de Tomás Azpuru (Zaragoza, 1713 – Roma, 1772) en el control –y en definitiva en su secuestro– de algunas cartas que iban dirigidas a jesuitas que vivían en Roma en el periodo en que se trataba de expulsarlos de la ciudad.³⁸ Naturalmente, la correspondencia de los personajes de cierta importancia, como nobles, abogados o notarios, era repartida antes que la del resto de la gente y a puertas cerradas.

Otra de las razones por las que Goya podría haber mantenido una relación con Timoteo Martínez es que en la oficina del *vicolo* del Bottino el aragonés habría podido recibir dinero o bien una cédula, de gran circulación en el Estado Pontificio durante el siglo XVIII, que su familia le habría enviado para que pudiese subsistir en Roma. La fórmula para mandar dinero aparece bien explicada en el texto *Nuovo itinerario delle Poste per tutto il mondo* de Ottavio Codogno, que, aunque fue publicado en 1608 y reeditado sucesivamente a lo largo del siglo XVII, describe un procedimiento que no experimentó variaciones en el siglo XVIII.³⁹ En la página 40

nella quali si osservano due signature dell'importo, una nella parte superior, ed è la tassa dal luogo della Spagna sino a Genova, e l'altra nella parte inferiore, ed è la seconda tassa, che si fa qui per l'importo da Genova fino a Bologna. Siua per esempio la soprascritta (=di piego), la quale si trova tassata in Genova lire 15 che valutata la lira a bai 15 e denari 7 l'una, viene a fare l'importo di scudi 2 e bai 34. Si trova poi nella parte inferiore della soprascritta detta lettera nuovamente in Bologna lire 15 e bai 19 che sono scudi 3 e bai 19, e cosibai 85 di più».

34. El título completo de la guía en su edición de 1771 era *La vera guida per chi viaggia con la descrizione delle quattro parti del mondo. Il regolamento esatto per il novello corriere: i prezzi delle cambiature, vetture spese di vito & c.* En la página 19 de la misma se daban algunos consejos acerca del periodo del año en el que era más conveniente realizar el viaje. La primavera y el otoño eran, indudablemente, los momentos más propicios, mientras que se desaconsejaba el invierno y el verano.

35. Otro texto de cierto interés para quien programaba un viaje en aquella época fue *Direzione pe' viaggiatori in Italia con le notizie di tutte le poste*, de Carlo Barbieri, que se publicó en Bolonia en 1771, y que estaba provisto de tablas que se dedicaban a cada uno de los trayectos postales.

36. GALLEGO, R., «“Los papas son 253. Es el año 1771”, ovvero Goya e l'elenco dei papi», *Storia dell'Arte*, 141, 2015, págs. 134-142. En este texto se interpreta esta frase que inaugura el *Cuaderno italiano* como una posible alusión al empleo de una guía de viaje, quizá comprada en la imprenta de Niccola Roisecco.

37. CODOGNO, O., *Compendio delle poste*. Milán: Bidelli, 1623, pág. 62; FEDELE, C.; GEROSA, M.; SERRA, A., *Europa postale. L'opera di Ottavio Codogno luogotenente dei Tasso nella Milano seicentesca*. Camerata Cornello: Museo dei Tasso e della Storia Postale, 2014. Codogno define la llegada del correo a la oficina «como una de las negociaciones más celosas que mundanamente se practiquen».

38. MUÑOZ ROMERO, M.Á., «Labores de espionaje del embajador Tomás Azpuru en Roma durante el primer año de exilio de los Jesuitas españoles (1767)», en GIMÉNEZ LÓPEZ, E., *Aspectos de la política religiosa en el siglo XVIII. Estudios en homenaje a Isidoro Pinedo Iparraguire S.J.* San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2010, págs. 87-88.

39. *Dizionario biografico degli italiani*, 26, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, págs. 598-599. Ottavio Codogno fue un lugarteniente nacido en Milán en torno a 1570, que posteriormente se convirtió en maestro de la Posta milanese.

del mismo se señalaba que, en el caso de que se deseara enviar dinero o joyas, se apuntaba en un libro todo lo que se entregaba al correo en el lugar desde el que se mandaba, y se daba una copia a quien lo enviaba. De esta manera estaba claro el contenido de los envíos y no debía producirse equívoco alguno a la hora de consignar el dinero o las joyas.

LOS CONTACTOS DE GOYA EN GÉNOVA: BARTOLOMEO PUIGVERT Y LUIS MARTÍNEZ DE BELTRÁN

Génova era un nudo decisivo en la comunicación entre España y diversos estados septentrionales de la península italiana, un enclave que, pese a su importancia, hasta el momento ha sido escasamente estudiado. Dicha ciudad unía el norte de Italia con el puerto de Valencia, desde donde se viajaba hasta Madrid, y con el de Barcelona, desde donde se podía ir a Zaragoza y viceversa. De hecho, la innegable importancia del enclave genovés justifica que Goya hubiese recurrido a él tanto en su viaje de ida a Italia como en el de vuelta, y que solicitase el envío desde allí hasta España del cuadro *Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes* (Fundación Selgas-Fagalde, Cudillero, 1771), con el que se presentó al concurso de la Reale Accademia delle Belle Arti de Parma, sin resultar galardonado (ilustración 4).

A propósito del viaje del cuadro de Goya a España, cabría recordar el texto de Giovanni Copertini, que se hacía eco de las informaciones de Glauco Lombardi. Este último señala que en una carta enviada por Léon Guillaume du Tillot (Bayona, 1711 – París, 1774), marqués de Felino y primer ministro del Ducado de Parma, se precisaba que el pintor había pedido que el cuadro del concurso de la academia parmesana se le enviase desde Génova al puerto de Valencia.⁴⁰ Sin embargo, una vez que el cuadro estaba ya en Génova, Goya habría decidido con cierta urgencia, y muy posiblemente contactando con alguno de los personajes a los que me referiré más adelante, mandarlo a Zaragoza, con cuyo fin la obra habría viajado hasta el puerto de Barcelona y desde ahí a la ciudad aragonesa. No es de extrañar que en un primer momento Goya pensase en ir a Madrid, por lo que el cuadro se habría enviado al puerto de Valencia, desde donde se habría remitido a la capital del reino. Sin embargo, alguna noticia de última hora –posiblemente el encargo de su intervención en los frescos del coreto de la basílica del Pilar de Zaragoza (1772)– habría podido cambiar sus planes, lo que le empujó a solicitar que el cuadro se remitiese a su ciudad natal, en donde habría de residir y trabajar.

Aunque no hemos conseguido hallar por el momento la carta a la que se refiere Copertini a partir de Lombardi en el estudio del abundante *carteggio* del ministro Du Tillot conservado en el Archivio di Stato de Parma, sí es posible aproximarse a la personalidad de otros dos personajes mencionados por el pintor aragonés en la página 155a del *Cuaderno italiano* (ilustra-

En 1608 escribió un tratado sobre las Postas que llegó a ser una verdadera guía para los viajeros del siglo XVII y en la que algunas de las informaciones proporcionadas tuvieron vigencia incluso durante el siglo XVIII. Tal y como explicaba Codogno en el prefacio de *Nuovo itinerario delle Poste per tutto il mondo*, el texto tenía la siguiente finalidad: «*L'aver io veduto, che molto errori si commettevano, si col dirizzar le lettere per il mondo, come anco nel correre delle Poste, onde venivano a partir grandemente alcuni ne' loro negotij... presi occasione... di mandar alle stampe un'ltinerario, il qual non vi potei presentare così corretto, e limato come si conveniva, sendomi sdruscito (per così dire) dalle mani troppo per tempo, non havendovi io potuto far diligenza in rivederlo, e per la fretta, che alcuni miei amici mi facevano, e per il desiderio di subitamente giovar al mondo*». El *Nuovo itinerario*, en el que se compendian quinientos ochenta y cinco recorridos postales europeos con los días en que salían los correos y los transbordos, alcanzó un enorme éxito, ya que se reeditó en 1611, 1620 y 1628, publicándose también una edición en español que podría considerarse posterior a la muerte de Codogno.

40. COPERTINI, G., «Note sul Goya», *Annuario per l'anno scolastico 1927-1928 del R. Liceo Giandomenico Romagnosi di Parma*, VII, 1928, págs. 1-14.



ción 5),⁴¹ Bartolomeo Puigvert y Luis Martínez de Beltrán, ambos residentes en Génova, ciudad en la que desarrollaban sus actividades profesionales.⁴²

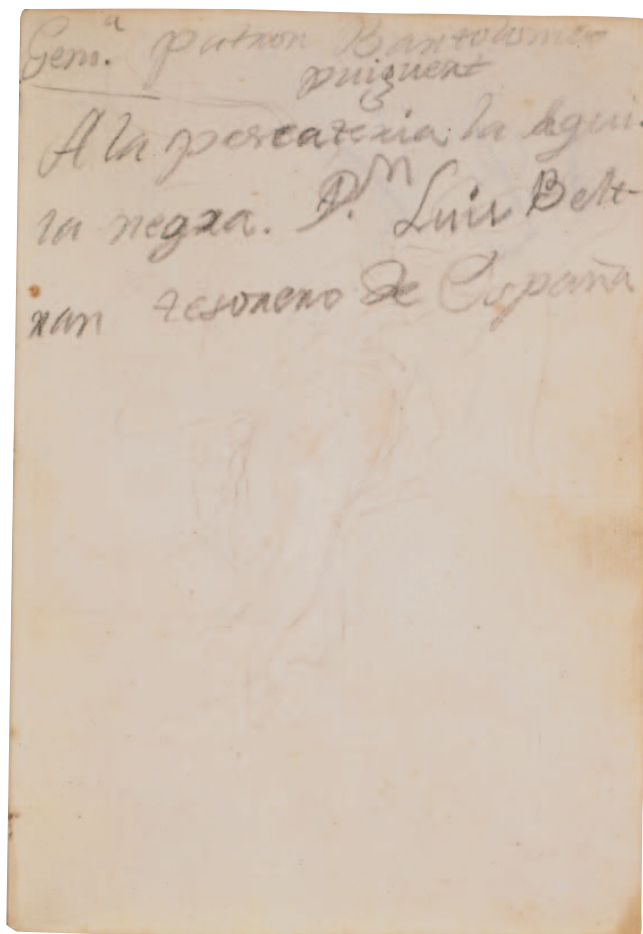
Bartolomeo Puigvert, hasta el momento un desconocido, es el protagonista de una carta que Juan Cornejo envió desde España a Parma el 5 de abril de 1777 y a la que se adjuntaba un contrato firmado por José Agustín del Llano (San Julián de Muskiz, 1722 – Viena, 1793), ministro de España en el Ducado de Parma entre 1771 y 1772.⁴³ En dicho contrato se especificaba que Del Llano había nombrado a Puigvert responsable del transporte de los soldados españoles entre Génova y Barcelona durante los años de su ministerio. Se trataría, por tanto, de un cometido bien preciso que habría de durar todo el tiempo en el que José Agustín del Llano fuese ministro en Parma, lo que dejó a Puigvert en una situación un tanto ambigua cuando Del Llano abandonó la ciudad en 1772. A pesar de ello, Puigvert siguió desempeñando su actividad, aunque Cornejo advierte la necesidad de modificar el punto VI del contrato en el que se estipulaba que el número de reclutas que había que enviar era de ochenta, ya que, por lo que se apunta, esta cifra había disminuido ostensiblemente con respecto a años anteriores. Otro argumento para

4. Francisco de Goya
Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes, 1771, óleo sobre lienzo, 87 × 131,5 cm. Fundación Selgas-Fagalde, Cudillero, en depósito en el Museo Nacional del Prado, Madrid.

41. Archivio di Stato de Parma (ASP), *Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero*, B. 543. En este fondo se conserva un elevado número de cartas que evidencian la fluida relación epistolar existente entre Léon Guillaume du Tillot y algunos relevantes personajes españoles en la capital del Estado Pontificio. Buena prueba de ello es la correspondencia que intercambió de forma habitual con dos aragoneses, José Nicolás de Azara y Tomás Azpuru, sobre todo en los últimos años de vida de este, quien, debido a su delicado estado de salud, pasó largos periodos en Frascati.

42. MONTERDE, C.; GALLEGU, R., «Las páginas del Cuaderno...», pág. 106. «Genova patrón Bartolomeo Puigvert / A la pescatería la Aguila negra. D.n Luis Beltran tesorero de España».

43. ASP, *Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero*, B. 245.



5. Francisco de Goya
Cuaderno italiano,
pág. 155a, 1771,
lápiz negro sobre
papel verjurado,
18,6 × 13 cm.
Museo Nacional
del Prado,
Madrid.

modificar el documento era la falta de tropas en Lombardía, lo que motivó que a Puigvert se le redujesen los honorarios.

La anotación del nombre de Puigvert en el *Cuaderno italiano* hace pensar que quizá Goya, que no habría dispuesto de grandes sumas de dinero para hacer su viaje a Italia, hubiese recurrido a él, probablemente gracias a la intercesión de algún contacto como el propio ministro en Parma, para regresar a España. Tras un dilatado periplo por el Septentrión de Italia, durante el cual el artista aragonés tuvo ocasión de ver un importante número de ciudades, habría llegado a Génova, que era, según el listado de la página 39a de su *taccuino*, la cuarta ciudad que más le gustó en Italia, y allí habría podido coger por muy poco dinero o incluso gratuitamente el barco de Puigvert, que le habría llevado a Barcelona, desde donde prosiguió su viaje por tierra hasta llegar a Zaragoza.

El segundo contacto español de Goya en Génova mencionado en la página 155a del *Cuaderno italiano* es Luis Beltrán, cuyo nombre completo era Luis Martínez de Beltrán, aunque en muchos documentos firmaba únicamente con el segundo apellido. De él se conserva ingente documentación en el Archivio di Stato de Parma, como, por ejemplo, cartas dirigidas en un primer

momento a Du Tillot, de las que existe un conjunto extraordinariamente interesante que cubre todo el año 1760, y posteriormente misivas dirigidas a José Agustín del Llano en las que informaba regularmente de sus actividades en Génova. Además, sabemos que Martínez de Beltrán era quien se encargaba de pagar a Puigvert por sus servicios, lo que nos habla de una relación estable e importante entre ambos que debía fundamentarse en intereses análogos. De hecho, en una carta del 2 de julio de 1772 enviada por Martínez de Beltrán a Del Llano, se señalaba que le habían sido otorgadas a Puigvert mil ochocientas noventa libras por el flete del barco desde el puerto de Barcelona hasta el de Génova, y por la manutención de setenta soldados que había llevado en él. En dicha carta se informaba, además, de que Luis Martínez de Beltrán tenía un hermano llamado Francisco con el que compartía sus quehaceres. Nuevamente nos encontramos ante una actividad que se desarrollaba en el seno de una estructura que podemos denominar familiar, y que presenta algunos paralelismos con la Posta española en Roma.

Aunque su cometido principal fue el de encargarse de la Oficina de Giro Real, las ocupaciones de los hermanos Luis y Francisco Martínez de Beltrán debieron de ser mucho más amplias, tal y como se desprende de la lectura de su correspondencia con Parma; lo que hacían en realidad era gestionar en Génova una estructura análoga a la Posta española en Roma.⁴⁴ Por el momento desconocemos dónde se encontraba la oficina de la Posta en Génova o dónde ope-

44. MENA, M.B., «Goya, el viaje interior», en BORRÁS GUALIS, G.M. (ed.), *El arte en el siglo de las luces*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2010, págs. 360-361, n. 52. Tan solo Manuela B. Mena se ha aproximado a la identidad de Luis Martínez de Beltrán señalando que era el encargado de la Oficina de Giro Real, una banca estatal fundada por el marqués de la Ensenada para proveer en el extranjero fondos destinados a los gastos de la Real Hacienda y de personas privadas.

rabán Puigvert y, sobre todo, los hermanos Martínez de Beltrán, aunque no es de extrañar que los tres hubiesen podido compartir un mismo espacio. En este sentido, la anotación que Goya hizo en la página 155a de su *Cuaderno* nos da algunas pistas y nos invita a la reflexión. En ella, además de mencionar a los dos personajes a los que nos hemos referido, se hace una alusión a la pescadería del Águila Negra que muy probablemente debía hallarse en algún punto del puerto de Génova. Quizá cerca de este espacio se situaba la oficina donde los Martínez de Beltrán y Bartolomeo Puigvert fijaban las condiciones y los pagos de los viajes y de los envíos, informaban a los viajeros o a quienes se encontraban en Génova sobre el envío y el cobro de cédulas.

A la luz de todos estos datos que hemos aportado sobre la gestión de la Posta, a la que Goya habría recurrido si tenemos en cuenta las anotaciones que hace en su *taccuino*, podríamos hacer una interpretación del sentido que tiene el listado que el pintor ha escrito en la página 3a de su *cuaderno* (ilustración 6).⁴⁵ En realidad podría tratarse de un elenco de los objetos que el joven aragonés deseaba mandar a España desde Roma o bien desde Génova, objetos que había adquirido en Italia o incluso grabados y cuadros fruto de sus ejercitaciones durante su periodo formativo en Italia. Como ya hemos señalado, era frecuente redactar un listado de todo aquello que se enviaba, por lo que no es de extrañar que lo que Goya anotó en la primera página del *Cuaderno italiano* sobre una ejercitación previa en la que copió la alegoría de la Prudencia en el interior de la iglesia de San Nicola dei Lorenesi en Roma sea un borrador que le hubiese servido para calcular el gasto del envío.

CONCLUSIONES

La presencia del nombre de Timoteo Martínez en el *Cuaderno italiano* nos habla de la más que posible existencia de una relación, e incluso de una amistad, entre este y Goya, dos jóvenes prácticamente coetáneos que se afanaban por aprender las que habrían de ser sus respectivas profesiones. Además, el hecho de que Goya no se refiriera al director de la Posta, Juan de la Riva



6. Francisco de Goya
Cuaderno italiano,
pág. 3a, 1771,
tintas parda,
de bugalla
o de bistre a
pluma sobre
papel verjurado,
18,6 x 13 cm.
Museo Nacional
del Prado,
Madrid

45. MONTERDE, C.; GALLEGO, R., «Las páginas del Cuaderno...», vol. 2, págs. 99-100. «Los papas son 253 el año 1771. / Cuadri...22 / .n ferno y tre rosani / duy colteli / 2 / estampas... 76 / 30 de puzola fina + / 24 morbidi (i) + / 54 di capreto picoli + / 18 di cane + / 8 puzola forte + / 4 di metalo+ / 15 usati* / 28. Peneli col manico fra di leone sfumini / 178».

y Amador, hace sospechar que con quien en realidad mantuvo una relación de mayor intensidad fue con su sobrino. Timoteo Martínez, que había pasado buena parte de su vida en Roma gozando de una privilegiada situación junto a su tío, podría haber tenido acceso a relevantes amistades que habrían facilitado ostensiblemente su vida en la capital del Estado Pontificio, convirtiéndose de esta manera en un extraordinario contacto para el de Fuendetodos durante los dos años que estuvo en Roma.

Por el momento desconocemos cómo el aragonés podría haber entrado en contacto con Timoteo Martínez, aunque los intermediarios entre ambos podrían haber sido Juan Adán (Tarazona, 1741 – Madrid, 1816) y Manuel Eraso (Zaragoza, 1742 – Burgos, 1813), integrantes de su más estrecho círculo de amistades en Roma, tal y como se afirma en algunos documentos de las capitulaciones matrimoniales de Goya.⁴⁶ Adán y Eraso llevaban ya un dilatado periodo en la ciudad, lo que les habría convertido en buenos conocedores de diversas cuestiones prácticas, y seguramente habrían recurrido en varias ocasiones a los servicios de la Posta española, pudiendo llegar a entablar una amistad con Timoteo Martínez, que, de este modo, habría conocido también a Goya. Asimismo, también se podría suponer que Goya y Timoteo Martínez se hubiesen encontrado en la oficina de la Posta, donde el pintor habría podido ir a enviar o a recoger cartas o incluso el dinero que le podría haber mandado su familia.

Por último, es necesario subrayar que Timoteo Martínez realizó dos de los documentos a los que nos hemos referido en la notaría de Hilarius del *Auditor Camera*, que se ocupaba en aquel momento de la notaría de Leonardo Antonio Pace, fallecido en 1784.⁴⁷ Además, el documento del 25 de septiembre de 1787 también está suscrito por el notario Giovanni Alessandro Paleano, que estuvo activo en el *Auditor Camera* desde 1766 hasta 1795.⁴⁸ En este sentido, deberíamos recordar que el documento incluido en las capitulaciones matrimoniales de Goya, realizado por Piacentino Monti, notario del *Auditor Camera*, aparece firmado también por otros tres notarios entre los que figuran Paleano y Pace. Se trata de una coincidencia que refuerza la sospecha de una relación de amistad, quizá más profunda de lo que se podría suponer, entre Timoteo Martínez y Goya, amistad que podría explicar que Adán y Eraso firmasen un documento en favor del pintor precisamente en presencia de dichos notarios del *Auditor Camera* a los que quizá habrían llegado de la mano de Timoteo Martínez o de su entorno.⁴⁹

Los contactos españoles en Génova que Goya anota en su *taccuino* presentan importantes paralelismos con la figura de Timoteo Martínez, ya que tanto Puigvert como Martínez de Beltrán se dedicaban a la gestión del transporte, tanto de mercancías como de personas. En definitiva, Goya, que no debió hacer su viaje a Italia con demasiados recursos económicos y que habría contado siempre con apoyos que le permitieron subsistir allí durante dos años, habría podido recurrir a Martínez de Beltrán y a Puigvert sobre todo para realizar el viaje desde Génova a España recalando en el puerto de Barcelona, y desde allí habría proseguido por tierra hasta llegar a Zaragoza. Incluso se podría imaginar que, con la complicidad de Puigvert, hubiese embarcado gratuitamente junto a los soldados españoles que regresaban a España. Asimismo, no sería extraño que Goya, que debió realizar un viaje significativo por el norte de Italia –incluso se podría pensar en varios periplos de diversa duración–, hubiese mandado parte de su equipaje por Posta, a lo mejor ayudado por Timoteo Martínez, que desde la Posta de Roma lo habría enviado hasta Génova, en donde lo habría recogido en la oficina regentada por los hermanos Martínez de Beltrán. De esta manera, habría hecho su viaje con mayor libertad, sin

46. Sobre la relación de amistad entre Juan Adán y Manuel Eraso con Goya en Roma, véase GALLEGU, R., «Sobre las capitulaciones matrimoniales de Goya y la prisa por abandonar Roma», *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 346, 2014, págs. 109-118.

47. FRANÇOIS, A., *Repertorio dei Notari Romani dal 1348 al 1927* [DE VIZIO, R. (ed.)]. Roma: Fondazione Marco Besso, 2011, pág. 12.

48. *Ibidem*, pág. 16.

49. GALLEGU, R., «Sobre las capitulaciones matrimoniales...», págs. 109-118.

ataduras ni pesos, y ahorrándose el dinero que suponía viajar con un equipaje pesado, y una vez en Génova habría emprendido el regreso definitivo a España.

Aún desconocemos cómo habría entrado en contacto con dos españoles que se encontraban en Génova, pero no es de extrañar que los intermediarios hubiesen sido José Agustín del Llano o quizá José Nicolás de Azara, o incluso el mismo Timoteo Martínez, que debía conocer a sus colegas de Génova, con los que trataba, aunque fuese de manera indirecta, con cierta regularidad.

The image features three overlapping triangles. A brown triangle is at the top, an olive green triangle is on the left, and a blue-grey triangle is at the bottom. They overlap in the center, creating a small triangular area where all three colors meet.

Aportacions breus

Viajes mediterráneos de mármoles italianos: sobre la procedencia de la llamada Fuente de Apolo en Aranjuez

FERNANDO LOFFREDO*

VIAJES MEDITERRÁNEOS DE MÁRMOLES ITALIANOS:
SOBRE LA PROCEDENCIA DE LA LLAMADA FUENTE DE APOLO EN ARANJUEZ

RESUMEN

La llamada Fuente de Apolo en el Jardín de la Isla de Aranjuez es claramente una obra italiana del siglo XVI, y su procedencia hasta hoy no ha sido cuestionada. En el jardín del palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara, por lo menos hasta la primera mitad del siglo XVII, se hallaba una fuente de mármol hoy considerada desaparecida. Gracias a una lectura atenta del relato del viaje en España de Cassiano dal Pozzo y de algunos documentos ya publicados, se propone la identificación de la fuente que algún día estuvo en Guadalajara con la Fuente de Apolo de Aranjuez, formulando hipótesis sobre los hechos históricos que pudieron facilitar el traslado y sugiriendo para la estatua de Apolo una nueva atribución al escultor florentino Valerio Cioli (1529/39-1599).

MEDITERRANEAN TRIPS OF ITALIAN MARBLES:
ON THE ORIGIN OF THE SO-CALLED FOUNTAIN OF APOLLO IN ARANJUEZ

ABSTRACT

The so-called "Fountain of Apollo" located in the Island Garden of the Spanish Royal Palace of Aranjuez is evidently a 16th-century Italian work. However, its origins and provenance have not been investigated. In the garden of the Palace of El Infantado in Guadalajara, a Renaissance fountain today commonly considered lost was displayed at least until the first half of the 17th century. Thanks to a description in Cassiano dal Pozzo's diary of his travels through Spain and to some published documents, it is now possible to suggest that the fountain formerly located in the Palace of El Infantado is identifiable as the Fountain of Apollo. Regarding the latter, I propose an hypothesis on the circumstances that facilitated its displacement as well as a new attribution to the Florentine sculptor Valerio Cioli (1529/39-1599).

LOFFREDO, F., «Viajes mediterráneos de mármoles italianos: sobre la procedencia de la llamada Fuente de Apolo en Aranjuez», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 3, 2015, págs. 119-129

PALABRAS CLAVE: escultura italiana del siglo XVI, Fuente de Apolo, Aranjuez, Guadalajara, palacio del Infantado, Cassiano dal Pozzo, Génova, Florencia, Valerio Cioli, Domenico Poggini

KEYWORDS: Italian late Renaissance sculpture, Fountain of Apollo, Aranjuez, Guadalajara, Palace of Infantado, Cassiano dal Pozzo, Genoa, Florence, Valerio Cioli, Domenico Poggini

* Este trabajo responde a las investigaciones llevadas a cabo en mi tesis doctoral, LOFFREDO, F., *Sculture per fontane nel Cinquecento meridionale: ricerche su casi esemplari tra l'Italia e la Spagna, con un censimento delle opere napoletane documentate*, tesis doctoral. Dipartimento di Discipline Storiche, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009. Quiero expresar mi gratitud a Margarita Estella, Raquel Gallego, José Luis Sancho y Javier Uriarte.



1. Valerio Cioli (atribuido) y taller genovés Fuente de Apolo, c. 1550-1573, mármol. Jardín de la Isla, Aranjuez.

Una de las primeras fuentes que el paseante encuentra en el recorrido renacentista del Jardín de la Isla del Real Sitio de Aranjuez es la Fuente de Apolo (ilustración 1). En un pilón octogonal, decorado con relieves de los trabajos de Hércules y cabezas de leones y grifos en los ángulos, se halla una base semejante a un vaso que sostiene un receptáculo circular, en el centro del cual está colocada una estatua viril. Todo el conjunto está esculpido en mármol blanco. La figura central ha sido identificada con el dios Apolo, aunque la iconografía no es tan explícita. El joven desnudo lleva una capa colgada en el hombro izquierdo con la ayuda de la cual recoge frutas y espigas, y al mismo tiempo pisotea un pequeño dragón, cuyas fauces sirven de boquilla para el agua de la fuente. Junto con los episodios hercúleos se encuentran cuatro escudos con las armas de Castilla y León, lo que nos llevaría a pensar que la obra fue realizada *ab initio* para la real casa de Trastámara.

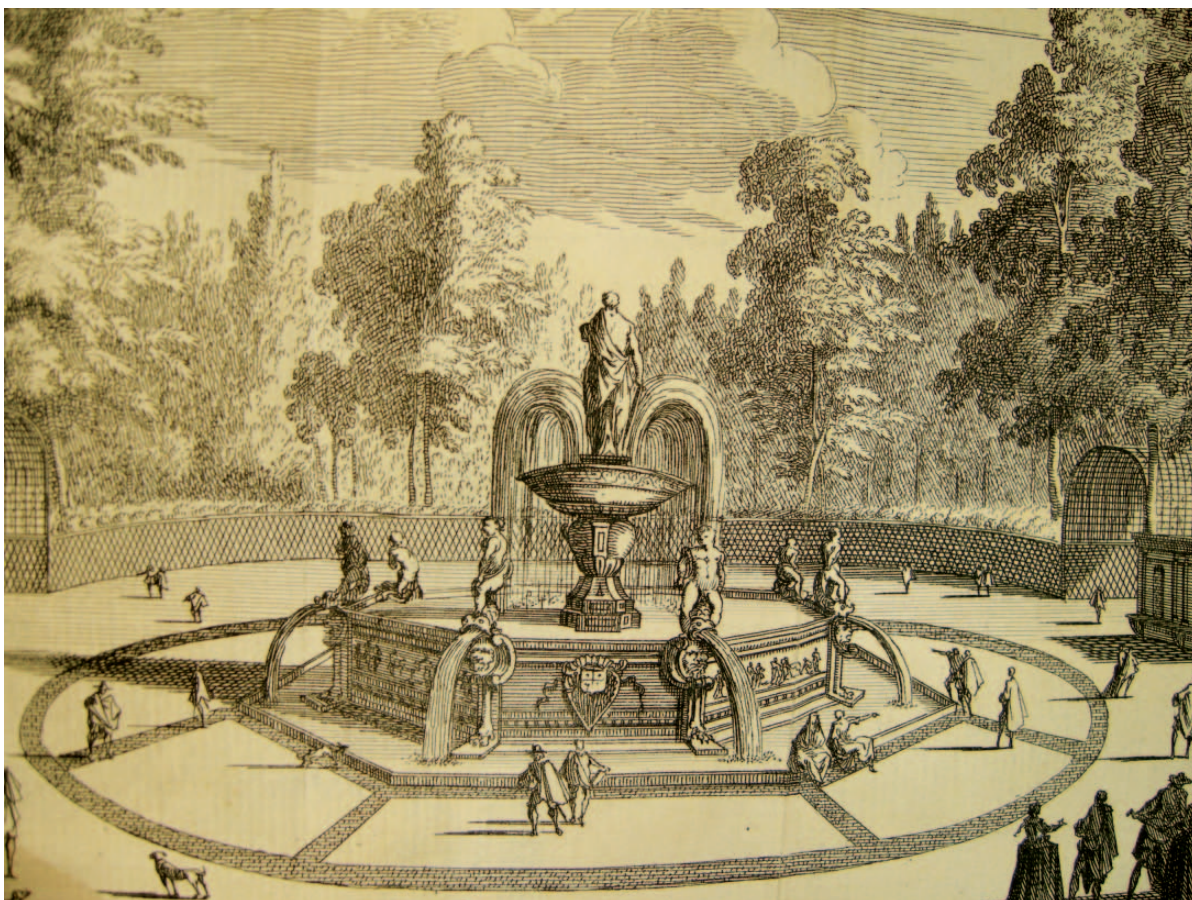
La primera descripción que encontramos a nuestra disposición sobre la que, por convención, seguiré llamando Fuente de Apolo es la de Juan Álva-

rez de Colmenar en su obra *Les delices de l'Espagne & du Portugal*, impresa en Leiden en 1707.¹ La fuente es nombrada como «*Fontaine des Dauphins*», probablemente debido a la presencia de *putti* con delfines esculpidos de bulto redondo, que originariamente se hallaban dispuestos en los ángulos del balaustre y que ya no se encuentran más *in loco*. Podemos tener una idea del aspecto de estos amorcitos gracias al grabado de Louis Meunier que acompaña el texto de Álvarez de Colmenar (ilustración 2), pero sabemos que desaparecieron ya a comienzos del siglo XIX, pues no están representados en *Las vistas del Real Sitio de Aranjuez*, la serie de litografías diseñada por Fernando Brambilla.² Y acaso haya que conectar con esta desaparición un documento de 1751 que nos informa de la remoción, aparentemente solo temporal, de los «ocho niños, con el delfín de cada uno, para recuperar los surtidores de plomo [...], levantar el pilón y losas interiores para poder quitar los caños viejos que son totalmente inútiles».³ Sin embargo,

1. ÁLVAREZ DE COLMENAR, J., *Les delices de l'Espagne & du Portugal*. Leiden: Pierre Vander Aa, 1707, vol. 2, págs. 348-349: «*La fontaine des Dauphins a deux bassins, dont le plus large est à fleur de terre, et le plus petit est fort élevé, de figure octogone, ayant à chacun de ses angles un dauphin qui jette l'eau par la bouche et qui supporte un petit Amour. Au milieu s'élève un pilier chargé d'une façon de coquille, avec une figure au dessus, duquel il sort de copieux jets d'eau de toutes parts. Je ne m'arrêterai pas à faire l'énumération de toutes les autres fontaines: celles que je viens de décrire suffisent pour faire concevoir la beauté de ce lieu*».

2. Véase SANCHO, J.L., *Aranjuez: Solán de Cabras, la Isabela*. Madrid-Aranjuez: Patrimonio Nacional-Doce Calles, colección Las vistas de los Sitios Reales por Brambilla, 2002, págs. 40-41.

3. Archivo General de Palacio (AGP), *Aranjuez*, vol. 27, 24 de octubre de 1751; citado por GONZÁLEZ PÉREZ, A., «Las fuentes del Jardín de la Isla en el Real Sitio de Aranjuez durante los siglos XVII y XVIII», *Reales Sitios*, XXII, 85, 1985, págs. 53-64, en concreto pág. 58, n. 8.



Antonio Ponz, que probablemente visitó el Real Sitio entre 1769 y 1772, describió la fuente completa de sus «ocho niños», considerándola obra de un escultor barroco y tal vez del discípulo de Algardi, Giovanni Battista Morelli, que había trabajado en Aranjuez.⁴

Marchando *à rebours*, una mención de la fuente, útil para documentar la presencia de la Fuente de Apolo en el Jardín de la Isla, se encuentra en el mapa trazado a mano en el *Journal* del conde de Sandwich, con la indicación «*Garten at Aranjuez, anno Domini 1668*», en el que la «Fuente de Apolo» corresponde a la letra C, y es la única que parece no haber sido dibujada singularmente en el diario del diplomático inglés.⁵ Pocos años antes, el 4 de marzo de 1662, se había pagado a un albañil que había asistido durante diez días «al escultor que adereza las figuras de mármol que se ponen en la portada de la entrada de la Fuente de Apolo».⁶

2. Louis Meunier
La Fuente de los Delfines en el Jardín de Aranjuez, grabado para *Les delices de l'Espagne & du Portugal*, de Juan Álvarez de Colmenar. Leiden: Pierre Vander Aa, 1707, vol. 2, pág. 348.

4. PONZ, A., *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Joachin Ibarra, 1772, vol. 1, pág. 242, carta 5: «§ 52. La [fuente] que llaman de los Delfines es mejor [que la de Hércules y la Hidra]. Se dice así por ocho niños que tiene en los ángulos del pilón principal, agrupados graciosamente con delfines. Sobre la taza hay una estatua que no pude conocer por de Apolo, a quien me dixeran que representaba. Lo mejor de esta fuente son, a mi entender, ciertos baxos relieves, representando en las fachadas del pilón las Fuerzas de Hércules, que alternan con las armas reales. ¿Serán por ventura de Juan Bautista Moreli, de quien dice Palomino en la *Vida de Velázquez* que hizo obras para Aranjuez, y acaso la estatua será el Apolo que allí menciona?».

5. Véase PORTÚS, J., «El Conde de Sandwich en Aranjuez (las fuentes del Jardín de la Isla en 1668)», *Reales Sitios*, xli, 159, 2004, págs. 46-59, en concreto pág. 47.

6. SANCHO, J.L., «“S. M. ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se hace...”: Felipe IV y las fuentes del Jardín de la Isla», *Reales Sitios*, xxxvii, 146, 2000, págs. 26-39, en concreto pág. 39, n. 33. Para un discurso más amplio, véase SANCHO, J.L., «La Fuente de los Tritones y la renovación del Jardín de la Isla en Aranjuez, por Felipe IV (1655-1663)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 40, 2000, págs. 345-359.

No obstante Ponz la haya considerado barroca, la Fuente de Apolo es claramente una obra renacentista del siglo xvi, y como tal ha sido analizada en los estudios del siglo xx; y acaso por esta razón su origen no ha sido cuestionado, dando por descontado que la fuente formaba parte del conjunto de ornamentos marmóreos de la época de Felipe II.⁷

Elías Tormo, en su ágil guía turística del Real Sitio publicada en 1930, atribuyó la fuente al escultor florentino Michelangelo Naccherino (cuya actividad se desarrolló casi por completo en Nápoles entre el último cuarto del siglo xvi y los primeros años del xviii) y propuso otra lectura iconográfica, interpretando la estatua central como un Vertumno.⁸ Las tesis de Tormo fueron abrazadas, sin ulteriores análisis, por Oliveras Guart en 1977 y por Adoración González Pérez en un artículo monográfico sobre las fuentes del Jardín de la Isla de 1985.⁹ Finalmente, después de varios años, Margarita Estella ha prestado nueva atención a la escultura central de la fuente, avanzando una atribución al escultor florentino Domenico Poggini.¹⁰

En realidad, a mi parecer, ninguna fuente literaria o documento recuerda la Fuente de Apolo en Aranjuez antes de la época de Felipe IV. A caballo entre los años cincuenta y sesenta del siglo xvii, de hecho, fue decidida una campaña de mantenimiento y reorganización del Jardín de la Isla, durante la cual se añadieron algunas fuentes. La inversión no fue notable y tampoco fueron unas obras monumentales, por lo menos si se las compara con las que en el arco de pocos años se realizarían en la Francia de Luis XIV en Versalles.¹¹

Como el título de este artículo revela, borrando toda posibilidad de una romántica tensión hacia un final inesperado, explicaré las razones por las cuales creo que la Fuente de Apolo procede de Guadalajara y es identificable con la «fuente grande» que originariamente se encontraba en el jardín del palacio de los Duques del Infantado.

Íñigo López de Mendoza, II duque del Infantado, emprendió a finales del siglo xv la construcción del homónimo palacio renacentista de Guadalajara, con su célebre fachada con puntas de diamantes y el patio llamado de los Leones, con su doble arquería superpuesta y densísima decoración a relieve de Juan Guas. Menos de un siglo después, a comienzos de la década de los años setenta del siglo xvi, el V duque del Infantado (también llamado Íñigo López de Mendoza) reestructuró el palacio, modificando en parte la fachada y el patio, y creando en la vertiente oriental del edificio una *loggia* y un moderno jardín renacentista.¹²

El 12 de mayo de 1573 el notario Diego de Cisneros registraba el contrato entre el V duque del Infantado y los escultores «Juan Bautista y Domingo milanés, maestros marmoleros andan-

7. Véase SANCHO, J.L., «“S. M. ha estado estos días en Aranjuez...”», pág. 37.

8. TORMO Y MONZÓ, E., *Aranjuez*. Madrid: Patronato Nacional del Turismo, 1929, pág. 41.

9. OLIVERAS GUART, Á., *Guía de Aranjuez, historia, palacios, museos y jardines*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1977; GONZÁLEZ PÉREZ, A., «Las fuentes del Jardín de la Isla...», pág. 58. Se habla de «bajorrelieves napolitanos» en CORRECHER, C.M., «Jardines de Aranjuez (I). Jardín de la Isla», *Reales Sitios*, xix, 72, 1982, págs. 29-44, en concreto pág. 32.

10. ESTELLA, M., «Sobre la escultura del Jardín de la Isla en Aranjuez», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, V Jornadas de arte, 11-14 de diciembre de 1990, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» – Centro de Estudios Históricos, CSIC, Madrid. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Editorial Alpuerto, 1991, págs. 333-348, en concreto págs. 347-348.

11. Por ejemplo, sobre la Fuente de Baco, véase LOFFREDO, F., «La vasca del *Sansone* del Giambologna e il *Tritone* di Battista Lorenzi in un’inedita storia di duplicati (con una nota sul Miseno di Stoldo per la villa dei Corsi)», *Saggi e memorie di storia dell’arte*, 36, 2013, págs. 57-114.

12. La monografía más completa sobre el palacio del Infantado es la de LAYNA SERRANO, F., *El Palacio del Infantado en Guadalajara: obras hechas a fines del siglo xv y artistas a quienes se deben*. Madrid: Hauser y Menet, 1941, recientemente reimpresa con adiciones: *El Palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara: Aache, 1997. Sobre los frescos del palacio de mano de Romolo Cincinnato, véase MARÍAS, F., «Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 55, 1982, págs. 177-216. Del antiguo esplendor del palacio nos informan las palabras de Andrea Navagero, embajador veneciano en la corte de Carlos V, que lo visitó en su viaje de 1524: «Guadalajara es muy buen pueblo y tiene hermosas casas, entre las cuales hay un palacio que fué del cardenal Mendoza, arzobispo de Toledo, y otro del Duque del Infantado, que es el más bello de España» (MERCADAL, J.G., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 3 vols. Madrid: Aguilar, 1952, vol. 1, pág. 844). Durante la Guerra Civil el palacio fue escenario de una dura batalla y los bombardeos provocaron daños notables. Después de muchos años el edificio ha sido recuperado y hoy es sede del Museo Provincial de Bellas Artes de Guadalajara.

tes y residentes en la corte de Su Magestad». Parece más que posible identificar a Juan Bautista con el escultor italiano Giovanni Battista Bonanome, quien en esos años trabajaba efectivamente para la corte de Felipe II, y Domingo pudo haber sido un colaborador suyo.¹³ Ambos, e *in solidum*, se comprometían a «limpiar, y acabar de labrar, y bruñir todas las piezas de mármol de la fuente grande que el ilustrísimo señor Duque del Infantado es servido de sentar en la huerta de sus casas principales». Por un precio de 43.750 maravedís, a pagar en tres cuotas, Juan Bautista y Domingo empezarían a trabajar diez días después de la fecha del contrato y terminarían para el mes de julio, un periodo de tiempo bastante corto que nos hace concluir que no se trataba de una operación muy compleja. Los maestros tenían que llevar a cabo la obra directamente en Guadalajara y tenían derecho a «una posada en que estén en esta ciudad durante que estubieren en hacer dicha obra, donde se les dé cama y se les guise de comer, pagada dicha posada a costo de Su Señoría». En un documento adjunto al contrato se concordaban las «condiciones de la manera y cómo se a de sentar y acabar de labrar la fuente grande de mármol de Jénova que el Duque del Infantado mi señor tiene traída en sus casas preñçipales». Esta fuente ya no se encuentra en el palacio de los Duques del Infantado, pero gracias a este contrato y a otras memorias es posible construirse una idea verosímil de su composición y apariencia:

Primeramente, que se [h]an de acabar de labrar, y pulir y bruñir todas las piezas de mármol de la dicha fuente e figuras della, acoplándolas en su natural hochavo, hasiéndoles sus buenas juntas, bien ensanbladas, y todo muy bien sentado, labrando en todas las piezas lo qu[e] es menester, tanbién para el trasdós para el acoplo de las piezas, y que todo se asiente a nibel y bien conçertado, todo por buena orden, según conbiene para buena alquitatura, tiniendo quenta cada una de las piezas de donde es e le viene, e que en la figura grande de enzima [de] la vazia s[e] ensamble, e haga una pieza que cubra sus bergüenzas, haziendo e labrando en tal pieza la obra que el Duque mi señor quisiere; e que asimismo se [h]an de tornar a labrar e quitar en los escudos d[e] armas la obra aparte de las armas que aora tiene, tornando a labrar las armas por la orden qu[e] el Duque mi señor dijere; e que asimismo [h]an de sentar e hazer e labrar todos los caños de botijas o codos o colmillos; e asimismo los caños por do[nde] [h]a de subir el agua para los ochos ochabos e por el medio a las nuevas figuras; e asimismo [h]a de hazer labrar e asentar los codos o botijas que sean menester para asentar las dichas fuentes, quitando la botija de piedra e caños que [h]oy día están sentados en el medio de la fuente e tornarlos a hazer de plomo, e hazer todos los agujeros e barrenos que sean menester por do[nde] [h]a de entrar e salir el agua, e que las piezas que están saltadas e quebradas se tornen a labrar e pegar con betún fuerte, por manera que la fuente e piezas d[e] ella [h]a de quedar todo acabado en toda perfición, e que después de acabada de labrar y sentar las piezas de mármol con los caños o botijos e codos de plomo [h]a de correr el agua beinte días sin que se salga agua ninguna por las juntas, sino que toda salga por los colmillos e partes de las figuras y bazía, y [h]a de ser a su costa del maestro o maestros que en sentar esta fuente se encargarán todo lo susd[ic]ho, dándole el Duque mi señor el plomo que sea menester o estaño o latón, y materiales para el betún de fuego que fuere menester para hazer los caños o botijas o codos, todo de plomo, e los colmillos [h]an de ser de latón o alambre, y según que el Duque mi señor quisiere, e [h]ales de dar después al olio que queden de la color del mármol a los colmillos, por manera que solamente [h]a de haçer por los maestros el labrar e sentar e pulir e bruñir de dicha fuente, quedando todo bien labrado y bien asentado en toda perfición, y a contento del Duque mi señor, dándoles el Duque mi señor todos los materiales e los peones que sean menester para ayudar a meter e sentar las piezas de mármol de la

13. Sobre la actividad de Giovanni Battista Bonanome junto con Giovanni Antonio Sormani († 21 de octubre de 1575) a partir de 1562 en la Casa de Campo, véase TEJERO VILLARREAL, B., «Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II», en AÑÓN FELIU, C. (coord.), *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, cat. exp., 23 de septiembre - 23 de noviembre de 1998, Palacio del Real Sitio de Aranjuez, Aranjuez. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, págs. 399-420, en concreto págs. 402-405; así como el precedente artículo de DESWARTEROSA, S., «Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'œuvres d'art et envoi d'artistes», *Revue de l'art*, 88, 1990, págs. 52-63, en concreto pág. 54. Deswarte-Rosa ha formulado la hipótesis de que Sormani y Bonanome fueron enviados desde Italia gracias al contacto con el cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano, considerando la carencia de expertos *marmorai* en España.

fuelle, y ofizial para labrar alguna guarnizi3n de cal y ladrillo y hazer andamios, por manera que solamente [h]an de ser obligados los maestros que en esta obra se encargarn a labrar y sentar la dicha fuente e piezas della segun dicho es, y pagar los maestros que en ella entedier3n, e asimismo [h]an de pagar al maestro o maestros que [h]an de labrar e sentar los ca3os e botijos o codos de plomo e colmillos de azofar o alambre que sea menester para quedar en toda perfizi3n, corriendo el agua en la dicha fuente segun dicho es. Y enti3ndese que es a cargo de los maestros que en sentar y labrar esta fuente se encargarn den de labrar de partes de fuera de las primeras piedras que sentara [Juan de] Ballesteros¹⁴ a todas las partes de dentro en medio de la fuente, porque el enca3ar de all3 afuera [h]a de ser a costa del Duque mi se3or.¹⁵

Leyendo el contrato se pueden obtener datos fundamentales para imaginar que se trataba de una fuente octogonal, decorada con nueve esculturas, la mayor de las cuales deb3a de ser «vestida» para no escandalizar al duque.

La escritura no ofrece detalles precisos sobre la iconograf3a de las estatuas. Sin embargo, se pueden sacar preciosas informaciones de una sucesiva descripci3n, cuando la fuente ya se hallaba instalada en el palacio guadalajare3o. Se trata de una p3gina del diario de viaje de Cassiano dal Pozzo, que estuvo en Espa3a en 1626 con el s3quito del cardenal Francesco Barberini. El 8 de mayo del mismo a3o, el alto prelado, sobrino de Urbano VIII, fue alojado con todos los honores en el palacio de los Duques del Infantado. Cassiano tuvo la posibilidad de anotar las cosas notables del conjunto, entre las cuales elogi3 el jard3n

nel quale era un bellissimo vi[ale] con due o tre fontane, tra le quali una ve ne era in ottangolo di marmo di Carrara, con una figura d'un Bacco in guisa di bellissimo giovane, nel mezo, in ogni angolo un puttino che tiene un delfino, et attorno al vaso alcune stori3tte di basso rilievo, 'l tutto di bonissima maniera: 3 lavoro fatto a Fiorenza.¹⁶

Esta breve pero detallada relaci3n no solo coincide perfectamente con las noticias del contrato, sino que tambi3n vuelve flagrante la semejanza entre la fuente del palacio de los Duques del Infantado y la de Apolo, hoy en Aranjuez. Otro elemento 3til para la identificaci3n es la presencia en los 3ngulos de la fuente de Aranjuez de cuatro grifos y cuatro leones, s3mbolos her3ldicos sin duda muy comunes, pero que se repiten con marcada insistencia en la decoraci3n del patio guadalajare3o. Los escudos de armas de Castilla y Le3n, al rev3s, podr3an haber sido labrados de nuevo en el momento de su instalaci3n en Aranjuez, aunque no se puede excluir del todo la posibilidad de que el V duque del Infantado hubiese elegido ostentar su fidelidad a la monarqu3a exponiendo los s3mbolos de la casa real. Desde luego, el contrato de 1573 hace expl3cita referencia a la modificaci3n de los escudos. Por otro lado, un *argumentum e silentio* es la omisi3n de Antonio Ponz, que visit3 el palacio de los Duques del Infantado en 1769 y lo describi3, pero no registr3 la presencia de ninguna fuente.¹⁷

14. Se trata de Juan de Ballesteros, «maestro de canter3a», tambi3n citado en un documento de agosto de 1585; véase LAYNA SERRANO, F., *El Palacio del Infantado...*, (1997), p3g. 193.

15. Archivo Hist3rico Nacional (AHN), Secci3n Nobleza, Toledo, *Osuna*, 3398, protocolo c. 535; LAYNA SERRANO, F., *El Palacio del Infantado...*, (1997), p3gs. 162 y 192. Segun el autor, la fuente ya no existe.

16. DAL POZZO, C., *Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini* [ANSELMI, A. (ed.)]. Aranjuez: Doce Calles, 2004, p3g. 57. Anselmi ha dado por descontado que la fuente ya no existe. No queda traza de ella ni de otras esculturas monumentales en los inventarios de Juan Hurtado de Mendoza y Mendoza, duque de Mandas y del Infantado (1624), ni entre las pocas esculturas citadas en 3l que eran propiedad de Rodrigo D3az de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado (1657). Estos inventarios fueron publicados por HELMSTUTLER DI DIO, K.; COPPEL, R., *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Farnham: Ashgate, 2013, inventarios n3ms. 41, 42 y 75.

17. Es bastante categorico el juicio expresado sobre el palacio por PONZ, A., *Viaje de Espa3a, seguido de los tomos del Viaje fuera de Espa3a* [DEL RIVERO, C.M. (ed.)]. Madrid: Aguilar, 1947, p3gs. 122-123: «Ya conozco que usted espera que le diga algo del palacio del Duque del Infantado y de las pinturas de R3mulo Cincinato, y es raz3n, porque no todo ha de ser hablar mal. Sin embargo la f3brica del palacio merece pocas alabanzas por lo tocante al artificio, pues lo primero, su patio principal, es de mala arquitectura, y ni aun tiene aquella gentileza del gusto g3tico, aunque manifiesta que todav3a



La cronología de la desaparición de la fuente del palacio de los Duques del Infantado y la de la aparición de la Fuente de Apolo, de hecho, coinciden y refuerzan la tesis del reconocimiento. El palacio de Guadalajara fue casi abandonado por los Mendoza a mitad del siglo XVII. Rodrigo Díaz de Vivar de Silva, duque de Pastrana (1614-1676), y su esposa Catalina Gómez de Mendoza (1616-1686) –VIII duquesa del Infantado desde 1657 a causa de la muerte de su hermano Rodrigo– establecieron su residencia en Madrid. Probablemente, poco después de haber heredado el ducado y el palacio la pareja decidió regalar la fuente al viejo Felipe IV, que estaba renovando el Real Sitio de Aranjuez.¹⁸

Los ambientes del palacio guadalajareño fueron utilizados a veces para hospedar personajes de gran prestigio, y un caso excepcional fue la estancia –o exilio– entre 1666 y 1667 de don Juan José de Austria. Hijo bastardo de Felipe IV y de la actriz conocida como la Calderona, don Juan José de Austria fue protagonista poco tiempo después de la muerte de su padre (1665) de un duro enfrentamiento con la regente Mariana de Austria, y entre quienes tomaron partido por él estuvo precisamente Rodrigo de Pastrana.¹⁹

Volviendo a la Fuente de Apolo, y admitiendo que sea la de Guadalajara, es preciso ligar la documentación con un análisis estilístico. El contrato de 1573 habla de «mármol de Jénova», que en la acepción española significa simplemente mármol blanco de Toscana, que casi siempre venía embarcado en Génova. Cassiano dal Pozzo afirma que la fuente fue esculpida en Florencia («è lavoro fatto a Fiorenza»). La solución más verosímil puede estar en el medio. El pilón (ilustración 3) parece efectivamente un estancado producto de la escultura ligu de la

3. Taller genovés
Pilón de la
Fuente de Apolo,
c. 1550, mármol.
Jardín de la Isla,
Aranjuez.

se practicaba aquel en España, cuando se hizo. Vi algunos grandes salones con techos de tanta madera y oro que me parecieron pinares dorados. Vi también las pinturas que hay en algunas piezas ejecutadas al fresco por Rómulo Cincinato, que se reducen a varios adornos muy graciosos y algunas fábulas ejecutadas con inteligencia y buen gusto [...]. Guadalajara, de 1769».

18. El mejor y más reciente estudio sobre la colección de Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado y hermano de Catalina, es de GARCÍA CUETO, D., «Diplomacia española e historia artística italiana: la embajada en Roma de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado (1649-1651), y su colección de pinturas», *Storia dell'Arte*, 127, 2010, págs. 93-152. Citando a García Cueto, «las obras reunidas por don Rodrigo seguramente no tardaron mucho en dispersarse tras de su muerte [...]. Aunque no se conoce ningún inventario de los bienes de su hermana doña Catalina, su heredera y por lo tanto VIII duquesa del Infantado, es muy probable que ella misma impulsase aquella dispersión». A mi parecer, el traslado, regalo o venta de la fuente que nos interesa sería parte de esta dispersión.

19. Sobre el periodo alcarreño de don Juan José de Austria y sobre las disposiciones que tomó para volver más confortable el palacio, véase la monografía de GONZÁLEZ ASEÑO, E., *Don Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia de Arte Hispánico – Patrimonio Nacional-Ministerio de Cultura – Museo Nacional del Prado, 2005, págs. 387-400.



4. Valerio Cioli
(atribuido)
Apolo, ante quem
1573, mármol.
Fuente de Apolo,
Jardín de la Isla,
Aranjuez.

segunda mitad del *cinquecento*, y propone una composición parecida a la de la fuente menor de la genovesa Villa Doria de Fassolo, llamada Fuente de los Delfines.²⁰

Por otro lado, la estatua de Apolo –que Cassiano menciona como Baco– muestra caracteres toscanos, como bien ha notado Margarita Estella, quien la ha atribuido a Domenico Poggini (ilustración 4). Sin embargo, el nombre de Poggini parece improbable por varias razones. En primer lugar, Poggini murió en 1570, y teniendo en mente la fecha del contrato de Guadalajara de 1573, la escultura tendría que datar de por lo menos tres años antes. En segundo lugar, el estilo del Apolo, neto y metálico (ilustración 5), no encuentra paralelos en el arte de contornos suaves y redondeados de Poggini.²¹

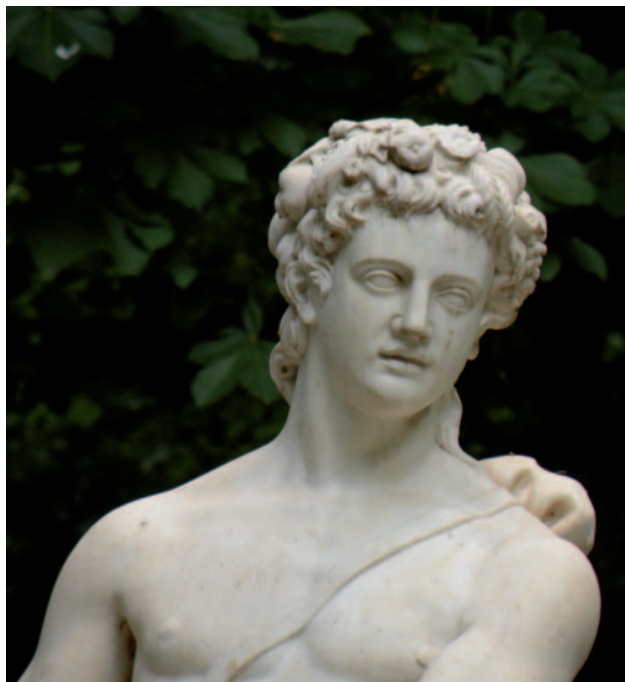
En cambio, un posible candidato sería Valerio Cioli (1529/1530-1599), escultor nativo de Settignano y solo pocos años menor que Poggini. Típicos de Cioli son esos perfiles tajantes y las líneas bien definidas del rostro, sin concesiones a los juegos de *sfumato*, que se hallan claramente en nuestro Apolo.²² Esos arcos superciliares que parecen dibujados con escuadras (ilus-

5. Valerio Cioli
(atribuido)
Apolo, ante quem
1573, mármol.
Fuente de Apolo,
Jardín de la Isla,
Aranjuez.

20. Véase PARMA ARMANI, E., «Una svolta internazionale», en *La Scultura a Genova e in Liguria*. 1: *Dalle origini al Cinquecento*. Génova: Fratelli Pagano, 1987, págs. 267-345, en concreto págs. 304-307.

21. Para el estudio de Domenico Poggini sigue siendo una referencia el artículo de Urtz, H., «Sculptures by Domenico Poggini», *Metropolitan Museum Journal*, x, 1975, págs. 63-78.

22. Valerio Cioli, un escultor sin duda secundario del *cinquecento* tardío, no cuenta con una exhaustiva bibliografía crítica. La primera fuente de información es –sin sorpresas– VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568* [BETTARINI, R.; BAROCCHI, P. (eds.)]. Florencia: Sansoni, 1967, vol. 2, pág. 880: «E la terza [la Escultura] si è allogata a Valerio Cioli da Settignano, scultore et accademico, perciò che l'altre opere che ha fatto insin qui sono state tali, che si pensa abbia a riuscire la detta figura sì fatta che non fia se non degna di essere al sepolcro di tant'uomo collo-



6. Valerio Cioli
(atribuido)
Apolo (detalle),
ante quem 1573,
mármol.
Fuente de Apolo,
Jardín de la Isla,
Aranjuez.



7. Valerio Cioli
*Lavadora
de pelo*,
1597-1599,
mármol.
Jardín de Boboli,
Firencia.

tración 6) recuerdan algunas estatuas de género esculpidas por Cioli para el jardín mediceo de Boboli, y en particular la conocida como *Lavacapo* («la lavadora de pelo»), realizada entre 1597 y 1599 (ilustración 7). El cabello estático del Apolo, creado en líneas paralelas (ilustración 8), se

cata. Valerio, il quale è giovane di 26 anni, ha in Roma, al giardino del cardinale di Ferrara a Monte Cavallo, restaurate molte antiche statue di marmo, rifacendo a chi braccia, a chi piedi, et ad altra altre parti che mancavano. Et il simile ha fatto poi nel palazzo de' Pitti a molte statue che v'ha condotto per ornamento d'una gran sala il Duca, il quale ha fatte fare al medesimo, di marmo, la statua di Morgante nano, ignuda, la quale è tanto bella e così simile al vero riuscita, che forse non è mai stato veduto altro mostro così ben fatto né condotto con tanta diligenza simile al naturale e proprio; e parimente gl'ha fatto condurre la statua di Pietro detto Barbino, nano ingegnoso, letterato e molto gentile, favorito dal Duca nostro. Per le quali, dico, tutte cagioni ha meritato Valerio che gli sia stata allogata da Sua Eccellenza la detta statua che va alla sepoltura del Buonarruoto, unico maestro di tutti questi accademici valent'uomini». Igualmente útil es la biografía de BORGHINI, R., *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si fa uella, de più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a' dette arti s'insegnano*. Firencia: Giorgio Marescotti, 1584, págs. 599-601: «Valerio di Simon Cioli da Settignano, sotto la custodia del padre, che ancor esso era scultore, apparò l'arte per insino a 15 anni; poscia si pose a stare col Tribolo, che lavorava a Castello, villa del Gran Duca nostro, e dopo quattro anni si trasferì a Roma, dove favorito et aiutato da Raffaello da Montelupo, cominciò a farsi conoscere e stette alquanti mesi al servizio del signor Giuliano Cesarini, faccendoli de' petti ad alcune teste antiche e restaurandoli molte anticaglie. Partitosi poi da lui, lavorò buona pezza sopra di sé racconciando molte statue a varie persone, finché fu chiamato a servire il Cardinal di Ferrara, col quale dimorò fino all'anno 1561, nel qual tempo venne a Firenze chiamato dal gran duca Cosimo, a cui aveva donato a Roma una Venere di marmo non molto grande e ricevutone dalla liberalità di quel signore scudi cento in guiderdone. E così si mise a servirlo, riducendoli a buon termine tutte le sue anticaglie. Ritrasse poi di marmo, per sodisfacimento del Gran Duca, tutto nudo Morgante nano e parimente Barbino, le quali due statue son lavorate con gran diligenza e simiglian tanto che paion vive e queste si veggono con molta sua lode nel giardino de' Pitti. Di sua mano è la statua del marmo rappresentante la Scultura che siede in attitudine dolente nel mezzo della sepoltura di Michelagnolo in Santa Croce. È opera sua



8. Valerio Cioli (atribuido)
Apolo (detalle),
ante quem 1573,
mármol. Fuente
de Apolo,
Jardín de la Isla,
Aranjuez.

reconoce también en la alegoría de la Escultura para la tumba de Miguel Ángel en Santa Croce (ilustración 9), *ça va sans dire*, una de las obras más prestigiosas de Valerio Cioli, terminada en 1574 después de un largo proceso de creación.²³ Asimismo, el Apolo de Aranjuez debería datarse alrededor de principios de la década de 1570.

Debemos pensar que la escultura no fue del completo agrado del duque del Infantado, quien probablemente la consideró indecorosa, a juzgar por su pedido de taparle las vergüenzas. De esta intervención moralizadora todavía quedan rastros. La estatua está por lo general en buen estado de conservación, pero la zona pública parece claramente haber sido pulida: de hecho, el sexo no está roto, como a menudo pasa en las estatuas, que suelen perder fragmentos

9. Valerio Cioli
*Alegoría
de la Escultura*
(detalle),
1564-1574,
mármol.
Monumento
funerario
de Miguel Ángel,
Basilica de Santa
Croce, Florencia.

eziandio un Crocifisso di marmo alto un braccio sopra una croce di paragone, il quale ha e tien caro la signora Camilla Martelli: et un Crocifisso simile et una Venere insieme con Cupido di marmo minore del naturale si trova appresso a Giovanni da Sommaia. Ha poi fatto al gran duca Francesco una satira di marmo, che mugne una pecora e dalle poppe esce l'acqua in cambio di latte; e di macigno una donna maggiore del naturale, che premendo un panno di marmo, finto bagnato, ne fa cader l'acqua fuore, et a canto le è un fanciullino che, alzatasi la camicia dinanzi, quasi scherzando piscia; et ha sculpito ancora un contadino che miete maggiore del vivo, le quai figure sono nella maravigliosa villa di Pratolino. Non lascia oggi Valerio, servendo continuamente il Gran Duca, di esercitarsi nell'arte ritrovandosi in età di 54 o 55 anni». La única referencia monográfica sobre el artista es la tesis doctoral de THOMPSON FISCHER, B.G., *The Sculpture of Valerio Cioli 1529-1599*, University of Michigan, 1976; junto con la voz de PEDROLI, M. en *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, vol. 25, págs. 672-676. Más recientes son los estudios de MONTIGIANI, V., *Fauna che munge una capretta: il ritorno inatteso di un'opera di Valerio Cioli per la villa di Francesco I de' Medici a Pratolino*. París-Florencia: Galerie Canesso – La nave, 2001; y MONTIGIANI, V., «Un Cristo crocifisso di Valerio Cioli per la Spagna», *Paragone*, LIX, 81, 2008, págs. 19-31, sobre un *Cristo crucificado* de mármol, firmado, en la capilla del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos, cuya existencia no era desconocida anteriormente (véase, por ejemplo, PITA ANDRADE, J.M., *Monforte de Lemos*. Santiago de Compostela: Hauser y Menet, 1952, fig. 23).

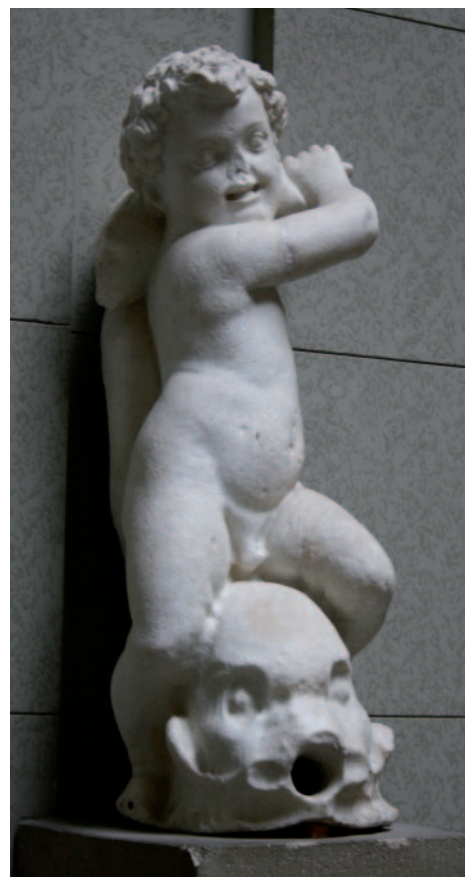
23. Sobre las estatuas de género campesino véase MEDRI, L.M., «Le statue di genere nel giardino di Boboli», en CAPECCHI, G.; FARA, A.; HEIKAMP, D.; SALADINO, V. (coords.), *Palazzo Pitti: la reggia rivelata*, cat. exp., 7 de diciembre de 2003 – 31 de mayo de 2004, Palazzo Pitti, Florencia. Florencia: Giunti, 2003, págs. 184-191; MEDRI, L.M., *Il giardino di Boboli*. Florencia: Silvana, 2003, págs. 108-125; MONTIGIANI, V., *Fauna che munge...*, págs. 189 (*Nano Morgante sopra la tartaruga*), 194 (*Fonte della Lavacapo*), 195 (*Contadino che vanga*) y 196 (*Fonte della Vendemmia*). Sobre la alegoría de la Escultura, véase THOMPSON FISCHER, B.G., *The Sculpture of Valerio Cioli...*, págs. 80-114. La noticia de la colocación de la estatua sobre el sarcófago del «divino» Miguel Ángel en agosto de 1574 se encuentra en LAPINI, A., *Diario Fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596, ora per la prima volta pubblicato* [CORAZZINI, G.O. (ed.)]. Florencia: Sansoni, 1900, págs. 139-140. Sin embargo, en marzo de 1573 la obra todavía no había sido terminada, como se infiere de una carta de Vincenzo Borghini (véase BORGHINI, V., *Carteggio artistico inedito* [LORENZONI, A. (ed.)]. Florencia: Seeber, 1912, págs. 91-93).

en sus extremidades, sino que parece haber sido gastado y limado. Evidentemente, Bonanome y su colaborador Domingo rasparon aquella parte inguinal para vestirla con un trapo de estuco, que después se habrá deteriorado a causa del agua.

Lo que no se puede establecer con las informaciones que tenemos es si la fuente ya formaba parte de los bienes de la casa ducal del Infantado o si fue el V duque quien la trajo de Italia, ya que la escritura de 1573 solo nos dice que la «tiene traída» a su palacio de Guadalajara. Podría subsistir la posibilidad de que don Íñigo ya tuviese el pilón y haya querido adornarlo con nuevas esculturas de bulto redondo, con el dicho Apolo y los ocho niños con delfines.

Sobre los *putti* con delfines –cuyo paradero se desconoce desde hace dos siglos y que por ahora no podemos sino considerar perdidos– hay que agregar una pequeña nota conclusiva. Sin proponer una identificación, quiero señalar la llamativa correspondencia entre los amorcitos representados en el grabado de Meunier y un *Putto con delfin* de mármol de 74 cm de alto, hoy conservado en el Szépművészeti Múzeum de Budapest, y generalmente atribuido al taller del Tribolo (ilustración 10).²⁴ Según el catálogo, la estatuita fue comprada en Florencia en 1894, y Pulszky agregaba la noticia de una procedencia ilustre –tal vez demasiado ilustre– de la villa medicea de Careggi, procedencia sobre la cual apoyaba una atribución a Pierino da Vinci.²⁵ Claramente, si estos orígenes fuesen ciertos, sería difícil pensar que una escultura florentina desaparecida en España a finales del XVIII o a comienzos del XIX haya emigrado a Florencia, e incluso terminado en la Villa de Careggi. De todos modos, no obstante queden legítimas dudas sobre la procedencia de la pieza de Budapest y su conservación no permita un análisis profundo a causa del estado de abrasión que se extiende por toda la epidermis marmórea, cabe decir que en ella se notan una elegancia de los gestos y una composición armoniosa que no se corresponden con la obra de Valerio Cioli, y que sugieren una cronología más alta y cercana a los años cuarenta del siglo XVI. De todas formas, ha de ser excluido también el nombre de Pierino da Vinci, escultor sumo, vibrante genio y rápido astro de la Toscana del segundo cuarto del siglo XVI, cuya obra es connotada por una calidad difícilmente igualable.²⁶

Sin embargo, queda intacta la semejanza de los *putti* que alguna vez estuvieron en la Fuente de Apolo y en el museo de Budapest, que acaso puede ser leída como una posible filiación. Los *putti* de Aranjuez pudieron haber sido florentinos e inspirados en modelos ligados a los del mármol de Budapest. Queda la posibilidad –remota, a decir la verdad– de que Cioli no haya esculpido los *putti* de la fuente y que el niño de Budapest sea efectivamente uno de ellos. En todo caso, para buscar los amorcitos desaparecidos de Aranjuez, será más que útil tener presente la imagen y el modelo de su pariente húngaro.

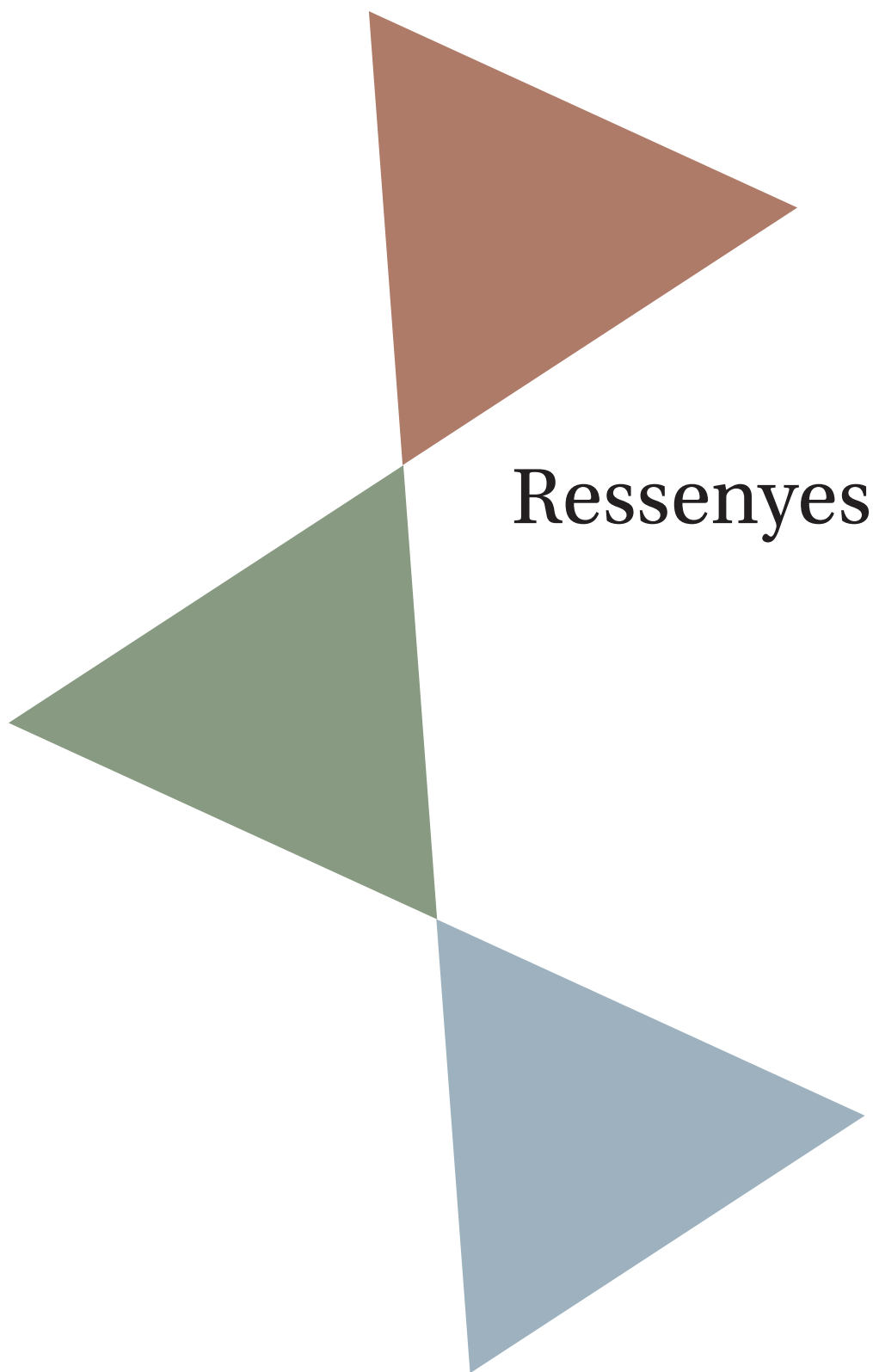


10. Círculo de Niccolò Tribolo
Cupido con delfin, c. 1550, mármol, 74 × 29 × 30 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest.

24. Véase la ficha del catálogo del museo por BALOGH, J., *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, IV-XVIII. Jahrhundert*, 2 vols. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975, vol. 2, pág. 125, n. 154.

25. CAPECCHI, G., «Il Giardino di Careggi da Cosimo il Vecchio a Pietro Leopoldo», en ZANGHERI, L., *La villa medicea di Careggi. Storia, rilievi e analisi per il restauro*. Florencia: Olschki, 2014, págs. 59-71.

26. Pierino da Vinci todavía espera una monografía que arroje luz sobre su genio. Para una visión global y una bibliografía suficientemente completa, véase KUSCH-ARNHOLD, B., *Pierino da Vinci*. Münster: Rhema, 2008; y sobre la estatua del Joven Río, hoy en el Musée du Louvre de París y procedente de los jardines de los Álvarez de Toledo en Nápoles, LOFFREDO, F., «La villa di Pedro de Toledo a Pozzuoli e una sicura provenienza per il Fiume di Pierino da Vinci al Louvre», *Rinascimento Meridionale. Rivista annuale dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale*, 2, 2011, págs. 93-113.



Ressenyés

Giorgio Vasari
e l'Allegoria
della Pazienza

Galleria Palatina,
Palazzo Pitti, Firenze
26 novembre 2013 –
9 febbraio 2014
A cura di Anna Bisceglia



CARMELO OCCHIPINTI

Una delle rare mostre d'arte degli ultimi tempi il cui progetto non si rivelasse sotteso – come ormai solitamente accade dappertutto – a bieche ragioni di *marketing*, bensì all'esigenza di illustrare i risultati ultimi della ricerca scientifica (in riferimento, nella fattispecie, alla cultura figurativa e letteraria dell'Italia di metà Cinquecento), è stata organizzata con grande merito, presso la Galleria Palatina di Firenze, da Anna Bisceglia, funzionaria della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico nonché vicedirettrice di Palazzo Pitti.

Intitolata *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Pazienza* – aperta inizialmente dal 26 novembre 2013 al 5 gennaio 2014, posteriormente prorogata fino al 9 febbraio –, la mostra non è stata, propriamente, una mostra su Vasari. Né una mostra di pittura. Né di scultura. Neppure di materiali grafici, disegni, incisioni, libri, documenti manoscritti... È stata tutte queste cose insieme. Infatti, si trattava di ricomporre il vario panorama culturale che, anzitutto nella Firenze medicea, ma poi anche nella Ferrara estense, aveva ruotato attorno all'invenzione iconologica della *Pazienza* concepita da Vasari per il vescovo di Arezzo, Bernadetto Minerbeti, e successivamente destinata a conoscere una larghissima circolazione. Circolazione che, in termini moderni, potremmo in un certo senso definire come «multimediale».

L'intera vicenda ci è ben nota da quando, nel 1937, Rudolf Wittkower dedicò all'argomento un importante articolo apparso su uno dei primi fascicoli del *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*:¹ però il contesto allora illustrato da Wittkower, sulla base soprattutto del carteggio vasariano che, tra il 1923 e il 1930, Carl Frey aveva iniziato a pubblicare, si è ultimamente arricchito di nuovi interessanti dettagli, sui quali la mostra fiorentina ha voluto richiamare l'attenzione degli studiosi e del pubblico più vasto.

Vediamo meglio come.

Si chiudeva l'anno 1552 quando, da Ferrara, diffuse la notizia che il duca Ercole II d'Este stava cercando il consiglio dei migliori letterati ed esperti iconologi d'Italia perché inventassero un'allegoria moderna adatta a celebrare una delle caratteristiche del suo temperamento politico, quella,

appunto, di essere paziente. Accadde allora una sera sul finire dell'anno, mentre il cardinale di Ferrara Ippolito II d'Este si trovava a Firenze, che un suo segretario, il vescovo di Cariati Marcantonio Falconi, andasse a trovare, ospite a cena, il vescovo Minerbeti: tra gli illustri commensali fu dunque aperta la discussione su «come si potesse dipingere la Pazienza» giacché, come bisognava sapere, «lo Excelentissimo Signor Duca di Ferrara, essendosi eletta questa impresa, desiderava per qualche bella invenzione figurarla nelle case sue; e disse molte invenzioni, che già li erano state portate».² Queste cose le apprendiamo dalla lettera inviata qualche giorno dopo, il 7 gennaio, dal padrone di casa a Vasari. Alla discussione intervenne anzitutto lo storico Benedetto Varchi, il quale «andò attorno a questo, discorrendo molte cose, mostrando che li antichi non ne avevano lasciata alcuna particular descrizione».³ Ma ad un certo momento del dibattito, il padrone di casa decise di mostrare ai propri ospiti, sicuro di destare la loro profonda meraviglia, il dipinto che Vasari, in collaborazione con Gaspar Becerra, aveva realizzato per lui pochi mesi prima:⁴ si trattava della stessa tela a olio della *Pazienza* intorno alla quale Anna Bisceglia ha organizzato l'intera mostra di Palazzo Pitti del 2013-2014. Ebbene, non è difficile immaginare come Minerbeti abbia allora preso a vantare la *Pazienza*, proprio emblema personale, come direttamente suggerita da un'idea di Michelangelo (così, infatti, qualche mese prima, il 31 ottobre del 1551, Minerbeti aveva scritto a Vasari, il quale doveva avergli fatto credere che avrebbe fatto di tutto per avere un parere da Michelangelo: «La Pazienza, formata dalle vostre [di Vasari] benedette mani et ghiribizata insieme da quel grandissimo vecchio che tutto'l mondo et ammira et meritamente honora»;⁵ Michelangelo, invece, non sembrò per niente interessato alla faccenda di questa *Pazienza*).⁶

Quanto invece al dipinto in questione, passato poi nella quadreria del cardinal Leopoldo de' Medici, esso sarebbe finito a Palazzo Pitti dove, tuttora conservatovi, è stato recentemente restaurato per essere quindi precisamente attribuito, da Barbara Agosti, a quel «Beceri» ricordato nelle missive di Bernadetto, già dal Frey individuato nell'aretino Domenico Beceri, ma ora identificato invece come Gaspar Becerra, il pittore spagnolo venuto a Roma nei primi anni del quinto decennio, inseritosi nella bottega di Daniele da Volterra per farsi così conoscere da Vasari che lo fece venire a Firenze nel 1551.⁷

2. Queste parole sono prese dalla lettera, ampiamente discussa nei saggi del catalogo della mostra, commentata anche in OCCHIPINTI, C., «Ligorio iconologo e la "Pazienza" di Villa d'Este a Tivoli. Appunti sull'"Occasione e Penitenza" di Girolamo da Carpi», *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, xxxviii, 2, 2009, pp. 197-218, in particolare p. 200, n. 3.

3. Si veda la nota precedente.

4. AGOSTI, B., «Su Vasari e Minerbeti», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari e l'allegoria della Pazienza*, catalogo della mostra, 26 novembre 2013 – 9 febbraio 2014, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze. Firenze: Sillabe, 2013, pp. 27-33.

5. Si veda n. 2.

6. AGOSTI, B., «Su Vasari e Minerbeti...», p. 28.

7. AGOSTI, B., «Frustoli vasariani. Su alcuni artisti, amici e committenti nel carteggio di Giorgio Vasari», *Prospettiva*, 137, 2010, pp. 97-102, in particolare pp. 101-102; e AGOSTI, B.; BISCEGLIA, A., «Per Giorgio Vasari e Gaspar Becerra: il caso della Pazienza della Galleria Palati-

1. WITTKOWER, R., «Patience and Chance: the story of a political emblem», *Journal of the Warburg Institute*, 1 1937-1938, pp. 171-177.

Torniamo alla cena di Casa Minerbetti, alla fine del 1552. Di fronte al dipinto, l'entusiasmo del vescovo di Cariatì fu davvero grande, tanto che non si perse tempo a dare incarico a un «buon giovane», di cui ignoriamo l'identità, di fare un disegno perché fosse spedito a Ferrara. Non molto dopo arrivava da Ferrara, non ne sappiamo il motivo, la richiesta di un nuovo disegno dal quale si potesse derivare il dipinto che di lì a poco Camillo Filippi avrebbe realizzato per Ercole II d'Este, oggi conservato nella Galleria Estense di Modena (a quanto pare, nella corte estense, un primo modello era stato frettolosamente utilizzato per arricchire gli ornamenti di un arazzo il cui effetto dovette, però, apparire insoddisfacente, del tutto «mal composto»)⁸. In mostra si è potuto osservare, oltre al dipinto della Galleria Estense,⁹ un disegno prestato dal Louvre, piuttosto rovinato ma di altissima qualità, tanto da essere ora attribuito da Alessandro Cecchi a Maso da San Friano,¹⁰ insieme allo stupendo piccolo modello su tavola, creduto dallo stesso Cecchi di mano del Vasari,¹¹ con ogni probabilità riconducibile proprio a questa fase di rielaborazione della immagine della *Pazienza* dietro richiesta della corte estense.

Alla fine, il duca di Ferrara, dopo avere esaminato le diverse proposte nel frattempo arrivategli, dovette ritenere soddisfatti i propri desideri, accordando il proprio favore all'invenzione già realizzata per Minerbetti, che necessitava praticamente del solo adattamento del motto. Tra le varie proposte prese in esame c'era stata quella, sfuggita a Wittkower, dovuta allo storico ferrarese Giovan Battista Pigna il quale, nel suo *Duello* del 1554, avrebbe raccontato di essersi anche lui cimentato nell'invenzione di un'immagine della «Pazienza», della quale, però, al momento non sappiamo altro («il Duca l'anno passato volle la maniera di ritrarne una: et tra gli altri io una gliene diedi: et nelle mie imprese che vo facendo, secondo che in varie occasioni son ricercato da signori et gentili huomini, la riposi»)¹².

Ulteriori informazioni, sfuggite anch'esse a Wittkower, ci permettono ora di allargare il contesto fiorentino-ferrarese fino alla Roma di papa Giulio III, dove, all'inizio degli anni cinquanta, si trovava l'antiquario napoletano Pirro Ligorio, allora al servizio del cardinale di Ferrara Ippolito II d'Este: ebbene, come da lui stesso raccontato nelle pagine manoscritte della sua enciclopedia antiquaria, Ligorio aveva escogitato un'idea di «Pazienza» nella speranza di incontrare il favore della corte ferrarese. È vero che le pagine

manoscritte che Ligorio ci ha lasciato in proposito risalgono a diversi anni più tardi, quando ormai egli aveva abbandonato Roma per stabilirsi definitivamente a Ferrara sotto Alfonso II d'Este: tali pagine sono successive pure alle decorazioni a fresco fatte dipingere a Tivoli, per mano di Livio Agresti e aiuti, dentro la sala centrale al piano nobile del palazzo estense, dove Ligorio avrebbe voluto che fosse utilizzato lo stesso disegno della *Pazienza* a suo tempo da lui presentato a Ercole II (si trattava in particolare, per citare dall'enciclopedia ligoriana dove tra l'altro ne troviamo approfondite le più svariate implicazioni allegoriche, di una figura femminile castamente vestita che calpesta «gli acuti spini delle mondane occasioni» e «le concolca e sottomettili sotto de' piedi»)¹³. Però è pure vero che le pagine di Ligorio si riferivano ai fatti accaduti nel 1552: allora Ligorio, in modo piuttosto sfrontato e provocatorio – tanto più perché il dedicatario dell'enciclopedia antiquaria era proprio il duca di Ferrara Alfonso II, figlio di Ercole II – aveva colto l'occasione per lanciare una critica, invero non troppo implicita, contro l'«ignoranza» di Vasari (e di Michelangelo), oltre che dello stesso Varchi, in quanto costoro non avevano tenuto conto di uno spunto iconografico antico, da Ligorio ora individuato in un certo cammeo con iscrizione greca regalato, a suo dire, da Francesco Maria Molza, da cui egli diceva di aver tratto la propria invenzione della «Pazienza». Perciò Ligorio dichiarava che la vera allegoria della *Pazienza* avrebbe dovuto essere ben diversa da come Minerbetti l'aveva proposta a Ercole II, ben diversa cioè da come il già ricordato Camillo Filippi l'avrebbe dipinta a Ferrara, fingendola – per usare, anche qui, l'enciclopedia ligoriana

con la crypsidra e con le braccia piegate e ligata con una catena applicata ad una colonna, come Hannibal Caro la mostrò a Gabriel Cesano, da lui domandata. Ma nel vero *Pazienza* non dee essere ligata, ma libera e sciolta e forte dell'animo e d'avvedutissimo e perspicace intelletto, e costante in ogni persecuzione

Al contrario, secondo Ligorio, la *Pazienza* «si dee più tosto allegra che mesta dipingere; essendo mirabile questo in lei, che con la noia sia così congiunto il diletto, ch'egli d'ogni molestia sia vincitore»¹⁴. Con queste parole l'antiquario napoletano contestava la trovata bizzarra e cervellotica di questa irrealizzabile «crypsidra», orologio a bilancia e clessidra idraulica di pura fantasia, del tutto svincolata da qualsivoglia fonte figurativa antica: le gocce d'acqua traboccanti lentamente dalla «crypsidra» avrebbero col tempo finito per logorare la roccia a cui era incatenata la *Pazienza*, liberandola.

Con una tale critica Ligorio intendeva sminuire l'immagine ufficiale che, assunta da Ercole II d'Este a proprio emblema, si trovava ormai divulgata da tanti artisti, quegli «altri» artisti cui Ligorio si riferiva senza peraltro nominarli,

na», *Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze di Arezzo*, 72-73, 2012, pp. 73-78.

8. Si vedano le testimonianze citate e commentate da PATTANARO, A., «Il modello per la "Pazienza" di Ercole II d'Este. Da Firenze a Ferrara. "La maraviglia e il desiderio d'averlo"», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari...*, pp. 35-45, in particolare pp. 36-37 e seguenti.

9. Camillo Filippi e Sebastiano Filippi, detto il Bastianino, *La Pazienza*, 1553-1554, olio su tela, 186 × 97 cm. Galleria Estense, Modena [cat. 6].

10. Maso da San Friano (attribuito), *Allegoria della Pazienza*, c. 1565-1570, penna e acquarello marrone su carta grigio azzurra, 26,6 × 17,5 cm. Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Parigi [cat. 5].

11. Giorgio Vasari, *Allegoria della Pazienza*, c. 1551-1552, olio su tavola, 35 × 24, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze [cat. 3].

12. Si veda PATTANARO, A., *Camillo Filippi «pittore intelligente»*. Padova: Aurora, 2012, p. 33-47, in particolare p. 35.

13. Le citazioni dall'enciclopedia antiquaria di Pirro Ligorio si trovano ampiamente riportate e commentate in OCCHIPINTI, C., «Ligorio iconologo...», pp. 204-305.

14. Si veda la nota precedente.

cioè oltre al Filippi: Pompeo Leoni, che aveva impresso nel 1554, sul verso della medaglia dedicata al duca Ercole, la medesima allegoria d'invenzione vasariana schedata nel catalogo della mostra da Davide Gasparotto (n. 8);¹⁵ Prospero Sogari Spani, detto il Clementi, che contemporaneamente era stato pagato cento scudi per realizzare il busto-ritratto di Ercole II, unitamente al rispettivo basamento marmoreo, oggi anch'esso conservato nella Galleria Estense, sulla cui fronte, scolpita a bassorilievo dentro il medaglione centrale, si ritrova la seminuda donna in catene disegnata da Vasari (scheda n. 7, firmata anch'essa da Gasparotto).¹⁶ Tanto più che un'invenzione così ufficiale era finita per essere illustrata nel libro delle *Imprese illustri* di Girolamo Ruscelli (1572), esposto in mostra,¹⁷ e quindi, più tardi, nell'*Iconologia* del Ripa (1593).¹⁸

Ora, per spiegare tanto risentimento e tanta indignazione da parte di Ligorio, dobbiamo tener conto della profonda ostilità da lui maturata nel corso del tempo da un lato nei confronti di Vasari, dall'altro di Michelangelo, a iniziare, almeno, dai primi anni di pontificato di Giulio III del Monte, quando l'antiquario napoletano si vide escluso dai principali cantieri papali che proprio da Vasari e da Michelangelo erano controllati.

Riguardo, per esempio, al cantiere di Villa Giulia, Ligorio non avrebbe mancato occasione di esprimere le peggiori valutazioni sulle pagine della propria enciclopedia antiquaria, anzitutto denunciando l'incoscienza e «l'ignoranza degli artefici» adoperati nel grande edificio papale, i quali non avevano esitato a spogliare il Colosseo dei materiali nobili che lo rivestivano per costruire il Ninfeo di Villa Giulia; così «per carestia di marmo», si sarebbe vociferato nel tempo, e «indegnamente» a detta di Ligorio, senza che nessuno osasse protestare, si guastarono numerosi «termini» trovati a Tivoli; per la stessa ragione tanti artefici «ignoranti», irrispettosi della grandezza antica, si resero responsabili della distruzione di svariati basamenti di statue romane originariamente dedicate nelle terme di Tito, di Traiano e di Antonino Pio, ridotti a materiale da costruzione: e fu «cosa veramente disonesta».¹⁹ A proposito del gruppo di *Ercole e Anteo* oggi a Palazzo Pitti, all'epoca a Villa Giulia, ecco cosa Ligorio andava denunciando, riferendosi ai maestri restauratori di cui Vasari si stava servendo:

Ma lo malo pensiero de' moderni l'ha tolto via dal sudetto luogo e condottolo nella villa Iulia dove da un poco accorto scultore è stato rinovato et retoccato, parendogli che fusse un poco locorato, ma se il tempo l'avea offeso del lustro solo della pelle, il gentil scultore l'ha scorticato affatto.²⁰

Non dobbiamo dimenticare come a Roma, dopo il fallimentare esordio pittorico, Ligorio si fosse completamente votato all'architettura e alle ricerche erudite sul mondo antico, credendo così di dare esito agli insegnamenti di Raffaello e di Baldassarre Peruzzi, contro il cattivo esempio di Michelangelo. Questi, in forza di una prodigiosa capacità di rinnovare il proprio linguaggio espressivo, secondo l'antiquario napoletano, stava finendo per allontanarsi irrimediabilmente dal decoro e dal rispetto classicista per i temi e per i contenuti.²¹ Insomma, Ligorio percepiva il Buonarroti come un esempio negativo di anticlassicismo e di licenza, l'esecrando responsabile della crisi di tutta l'arte moderna, di pittura, scultura e architettura. Parole molto pesanti, giustamente famose, egli userà nei confronti degli imitatori di Michelangelo, da lui detti «michelagnolastri»:

Così dunque, per lo amore di costoro così bravi, entriamo a parlare di quel che chiamano snocciolamento, o vogliamo dire delli sforzamenti degli atti del corpo, delle mani e delle braccia e coscie dell'uomo, tutte fatte senza proposito, e con ogni sorte di storcitura poste in opera, che per fignere le figure pronte nell'atto l'hanno fatte furiose, con attitudine pazzesche e dispiacevole, più tosto menaccianti che suadente o dimostrante quel che la natura porge nell'occasioni delle istorie, avendo solamente pensato far certi groppi di figure confuse insieme e tanto discordi, che non se ne puote retrainere il significato.²²

Dopo tali precedenti, tanto più bruciante dovette essere il risentimento di Ligorio nel momento in cui venne a sapere che, alla corte di Ferrara, gli era stata preferita l'invenzione vasariana (e michelangelesca): lo stesso Prospero Spani, che a Ferrara aveva contribuito a divulgare quella detestata *Pazienza*, si era per di più compiaciuto di aderire a certo formalismo michelangelesco, seppure in maniera decisamente riduttiva e superficiale: come nel caso della citazione quasi letterale, sull'armatura del duca, della figura di Adamo della volta Sistina, come a voler esibire anche lui, imitando Michelangelo – le parole che usiamo sono, ancora una volta, quelle, polemiche, di Ligorio –, uno «snocciolamento o vogliamo dire delli sforzamenti degli atti del corpo, delle mani e delle braccia e coscie dell'uomo».²³

15. GASPAROTTO, D., «Pompeo Leoni. Medaglia ritratto del duca Ercole II d'Este», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari...*, pp. 80-81, scheda 8.

16. GASPAROTTO, D., «Prospero Sogari Spani, detto il Clemente. Busto ritratto di Ercole II d'Este. Basamento con l'Allegoria della Pazienza», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari...*, pp. 76-79, scheda 7.

17. RUSCELLI, G., *Le imprese illustri del s.or Ieronimo Ruscelli. Aggiuntovi nuouam.te il quarto libro da Vincenzo Ruscelli da Vietrbo*. In Venetia: apresso Francesco de franceschi Senesi, 1584. Biblioteca degli Uffizi, Firenze [cat. 13]. BISCEGLIA, A., «Girolamo Ruscelli, "Le imprese illustri"», in BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari...*, pp. 94-95, scheda 13.

18. Si veda RIPA, C., *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*. Roma: Heredi di Gio. Gigliotti, 1593, *ad vocem*.

19. Queste testimonianze si trovano commentate in OCCHIPINTI, C., *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*. Torino: Einaudi, 2012, pp. 10-19.

20. *Ibidem*.

21. Evitiamo di riportare qui i giudizi ligoriani sul Buonarroti, limitandoci a rinviare a OCCHIPINTI, C., *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma. Da Costantino all'Umanesimo*. Pisa: Della Normale, 2007, p. 182.

22. Il passo è preso sempre dalle pagine manoscritte dell'enciclopedia ligoriana, citate e discusse in OCCHIPINTI, C., *L'arte in Italia e in Europa...*, pp. 176-177.

23. *Ibidem*.

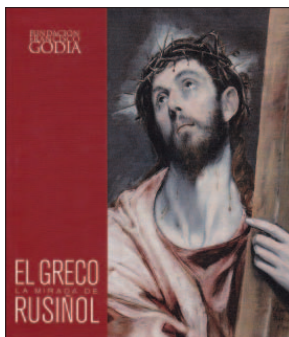
Ma un linguaggio così estremamente illustrativo come quello utilizzato sul basamento della *Pazienza* dovette incontrare l'alto gradimento della corte di Ferrara: si trattava appunto di un linguaggio che indugiava –oltreché sulle anatomiche eccessive dei due telamoni, dove l'autore interpretava esteriormente e riduttivamente certa «terribilità» michelangiolesca– su dettagli minimi e curiosi, come quelli della clessidra idraulica di cui lo scultore era tenuto a dare una così meticolosa descrizione, come pure dell'elegantissi-

ma ghirlanda sulla lorica, finanche del medaglione dell'ordine di San Michele.

BISCEGLIA, A. (ed.), *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Pazienza*, catalogo della mostra, 26 novembre 2013 – 9 febbraio 2014, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze. Livorno: Sillabe, 2014, 111 pp.

El Greco.
La mirada de Rusiñol

Fundación Francisco
Godia, Barcelona
5 de diciembre de 2014 –
2 de febrero de 2015
Comisarias: Nadia
Hernández y Vinyet
Panyella



SERGIO FUENTES MILÀ

Uno de los fenómenos más relevantes del siglo XIX español fue la revalorización de los denominados maestros antiguos. La activación de un potente mercado internacional del arte a mediados de dicho siglo consolidó la fortuna crítica de los grandes pintores de la historia del arte español que hasta el momento habían pasado casi inadvertidos. Entre otros casos, destaca principalmente el de Diego Velázquez de Silva, cuya obra, más allá de la revalorización que había hecho Goya en su momento, se afianzó en el panorama internacional desde Francia. Por otro lado, otro de los artistas rescatados fue Doménikos Theotokópoulos, quien se erigió como una de las principales figuras de la modernidad pictórica, revalorizado, difundido, consumido y referenciado por tendencias y estéticas decimonónicas de toda índole. Desde el romanticismo se iniciaba este redescubrimiento, pero la estela de El Greco fue detectable del mismo modo en el realismo, el impresionismo y el simbolismo, aspecto que acentúa su universalidad.

Uno de los primeros episodios corresponde a la constitución de la colección española de pintura que derivó en la Galerie Espagnole del Louvre en París, impulsada por Luis Felipe, y que fue inaugurada en 1838. El barón de Taylor, encargado de la compra de los cuadros que debían conformar dicha colección, destacó rápidamente la calidad de la pintura de El Greco, y adquirió nueve telas en Toledo, que provenían de conventos exclaustrados, entre ellas *Cristo crucificado adorado por dos donantes*.¹ El caso de la Galerie Espagnole supuso uno de los primeros en la revalorización internacional del pintor cretense, así como de otros maestros españoles. La influencia que ejerció en los artistas de la segunda mitad del siglo XIX fue clave para comprender la consideración y fortuna crítica de El Greco a finales de esa centuria y principios de la siguiente.² Entre otros muchos

1. El Greco, *Cristo crucificado adorado por dos donantes*, c. 1590, óleo sobre lienzo, 248 × 180 cm. Musée du Louvre, París.

2. Las nueve telas que representaban la pintura de El Greco en la Galerie Espagnole eran: *Adoración de los pastores*, *Alegoría de la Liga Santa*, *Cristo crucificado adorado por dos donantes*, *San Francisco*, *Evangelista*, *Pompeo Leoni*, *Jorge Manuel*, *Caballero* y *Dama del Armíño*. Con la caída de Luis Felipe en 1848, esta colección de pintura española fue trasladada a Inglaterra, donde tres años después de la muerte del rey exiliado fue dispersada (Londres, 1853). El Louvre tan solo pudo recuperar el cuadro mencionado, *Cristo crucificado*

podríamos citar a Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Edgar Degas, Édouard Manet, Paul Cézanne, Gustave Moreau, Jean-François Millet y un largo etcétera.

En España, la carta de Darío de Regoyos a Théo van Rysselberghe, fechada el 30 de noviembre de 1884,³ en la que dibujó el *Caballero de la mano en el pecho*,⁴ es uno de los primeros casos que muestran un interés creciente hacia El Greco, que se afianzaría con la participación, apasionada y casi obsesiva, de Santiago Rusiñol en el redescubrimiento del pintor del siglo XVI. El episodio de la compra de dos obras del cretense por parte de Rusiñol en París en 1894,⁵ gracias al entusiasmo que le había contagiado Ignacio Zuloaga,⁶ y la procesión de estas telas en la Tercera Fiesta Modernista,⁷ son el punto de partida de una pasión hacia la producción grequiana que se fue intensificando en los años posteriores y que cristalizó con la erección del monumento a El Greco en Sitges (1897-1898).⁸

Después de que Azorín reclamara en 1901 que El Greco contara, al igual que Velázquez, con una sala exclusiva en el Prado,⁹ la muestra del Museo Nacional del Prado en 1902 y la monografía de Cossío en 1908 supusieron la consolida-

adorado por dos donantes, en 1908. Véase TAYLOR, J., *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*. París: Crapelet, 1838; BATICLE, J.; MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1981; y LUXENBERG, A., *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853: Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*. Aldershot: Ashgate, 2008.

3. SAN NICOLÁS, J., *Darío de Regoyos*. Barcelona: Diccionari Ràfols, 1990, pág. 59; PANYELLA, V., «El Greco en la mirada de Rusiñol», en HERNÁNDEZ, N.; PANYELLA, V. (eds.), *El Greco. La mirada de Rusiñol*, cat. exp., 5 de diciembre de 2014 – 2 de febrero de 2015, Fundación Francisco Godia, Barcelona: Lunberg, 2014, págs. 18-19.

4. El Greco, *Caballero de la mano en el pecho*, c. 1580, óleo sobre lienzo, 81,8 × 66,1 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

5. Los dos Grecos adquiridos por Rusiñol en 1894 son dos de las joyas del Museo del Cau Ferrat. Ambas han sido las piezas centrales en torno a las cuales se ha generado el discurso de la exposición *El Greco. La mirada de Rusiñol*, a favor de la comprensión de los vínculos y referencias entre el artista del siglo XVI y el del siglo XIX: El Greco, *Magdalena penitente*, 1585-1590, óleo sobre lienzo, 104,8 × 92,3 cm. Museo del Cau Ferrat, Sitges; y El Greco y taller, *Lágrimas de san Pedro*, 1595-1614, óleo sobre lienzo, 111 × 88,6 cm. Museo del Cau Ferrat, Sitges.

6. Ignacio Zuloaga fue uno de los artistas más entusiastas de la pintura de El Greco. Lafuente Ferrari indica que en 1887 Zuloaga fue uno de los primeros en copiar a El Greco en el Prado: *Caballero de la mano en el pecho*; LAFUENTE FERRARI, E., *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid: Revista de Occidente, 1972 (1950), pág. 39.

7. Entre otros estudios, véase JORDÀ, J.M., «Els Grecos del Cau Ferrat», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, III, 29, octubre, 1933, págs. 289-295; COLL MIRABENT, I., *Santiago Rusiñol*. Sabadell: AUSA, 1992, págs. 75-79; PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona: Edicions 62, 2003, págs. 216-222; y, por último, véase el capítulo «Modernisme literari. Escriptors tarragonins a la III Festa Modernista», en PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol. Paisatges i amistats*. Barcelona: Viena – Diputació de Tarragona, 2007, págs. 61-68.

8. Entre otros estudios, véase COLL MIRABENT, I., «L'obra de Josep Reynés a Sitges», en BAQUÉS I MOLINA, I., et al., *El Greco a Sitges. Cent anys*. Sitges: Ajuntament de Sitges, 1998, págs. 61-76; COLL MIRABENT, I., *Santiago Rusiñol...*, págs. 132-137; y PANYELLA, V., «El Greco en la mirada...», págs. 27-31.

9. AZORÍN, «El Museo. Una sala para el Greco», *La Correspondencia de España*, 18 de diciembre de 1901, pág. 1.

ción definitiva del fenómeno Greco.¹⁰ En ese contexto son significativas las palabras de Azorín de 1913 para definir el espíritu de la Generación del 98. Afirmaba que esta

ama los viejos pueblos y el paisaje, intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por El Greco ya iniciado en Cataluña y publica, dedicado al pintor cretense, el número único de un periódico: *Mercurio*.¹¹

No obstante, la visión rusiñolesca y la concepción de El Greco desde el resto de España distaban considerablemente la una de la otra. Precisamente, esa diferenciación se plasma en la muestra de la Fundación Godia, comisariada por la historiadora del arte Nadia Hernández y la filóloga Vinyet Panyella. Rusiñol asocia al pintor cretense el perfil de un artista que se anticipó a los valores de la modernidad y, por ello, lo eleva como modelo a seguir en la producción pictórica finisecular. Por otro lado, desde el resto de España y con la Generación del 98 y la biografía de 1908 de Cossío, se insiste en El Greco como paradigma de valores como la religiosidad, austeridad y españolidad que debían recuperarse.¹²

En la actualidad, la celebración de «El Greco 2014», que ha conmemorado el IV centenario de la muerte del pintor, ha generado una actividad intensa en torno al estudio de la figura del artista y su obra. La profusión de las investigaciones abordadas desde infinidad de prismas y disciplinas certifica el interés casi intacto hacia uno de los grandes maestros de todos los tiempos. Muestra de ello ha sido el Congreso Español de Historia del Arte celebrado en Toledo en 2014 bajo la temática *El Greco en su IV Centenario: Patrimonio Hispánico y Diálogo Intercultural*. La efeméride ha sido también el escenario perfecto para acoger gran cantidad de exposiciones por toda la geografía nacional, en las cuales han sido abordadas diferentes problemáticas que compartían El Greco y su obra como punto central de los discursos expositivos.¹³ En Cataluña ha destacado la muestra *El Greco*.

10. Cossío, M.B., *El Greco*. Madrid: Victoriano Suárez, 1908.

11. AZORÍN, «La generación de 1898», en *Clásicos y Modernos*. Madrid: Renacimiento, 1913, págs. 285-314.

12. Como ejemplo, y entre otros textos, véase UNAMUNO, M. DE, «El Greco», *Rassegna d'Arte*, 14, 1914, págs. 73-85; BAROJA, P., «Notas de arte. Cuadros del Greco I. Los retratos del Museo del Prado», *El Globo*, 26 de junio de 1900, pág. 1; BAROJA, P., «Notas de arte. Cuadros del Greco II. Asuntos religiosos del Museo del Prado», *El Globo*, 1 de julio de 1900, pág. 2; BAROJA, P., *Camino de perfección*. Madrid: B. Rodríguez Serra, 1902. En el catálogo de *El Greco. La mirada de Rusiñol*, Vinyet Panyella habla de esta cuestión; PANYELLA, V., «El Greco en la mirada...», págs. 31-33.

13. De todas ellas destaca la acogida en el Prado entre el 24 de junio y el 5 de octubre de 2014, de la que resultó el interesante catálogo dirigido por BARÓN, J. (ed.), *El Greco y la pintura moderna*, cat. exp., 24 de junio - 5 de octubre de 2014. Museo Nacional del Prado. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014. Entre otras muestras enmarcadas en «El Greco 2014» deben mencionarse también *El Greco: Arte y Oficio* (Museo de Santa Cruz, Toledo, 9 de septiembre - 9 de diciembre de 2014), *Entre el cielo y la tierra. Doce miradas al Greco, cuatrocientos años después* (Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 30 de abril - 3 de agosto de 2014, y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 10 de septiembre - 8 de noviembre de 2014), *El Griego de Toledo* (Museo de Santa Cruz, Toledo, 14 de marzo - 14 de junio de 2014), sobre la cual véase SUREDA, J., «El Griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2,

La mirada de Rusiñol, objeto de análisis del presente artículo, que fue acogida en la Fundación Francisco Godia entre el 5 de diciembre de 2014 y el 2 de febrero de 2015, y organizada conjuntamente por el Consorci del Patrimoni de Sitges y la Fundación El Greco 2014. Esta exposición sirve de colofón al Año Greco y es de carácter itinerante: después de Barcelona se presentará en la sede de CaixaForum de Palma de Mallorca (18 de junio - 12 de octubre de 2015).

El estudio del binomio Greco-Rusiñol es esencial para comprender la fortuna crítica y la aceptación de la pintura y el espíritu grequiano en España a finales del siglo XIX, de ahí la importancia de esta muestra. Las investigaciones en torno a este fenómeno adquirieron mayor relevancia en las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX, con autores como Isabel Coll, Vinyet Panyella o Santiago Alcolea.¹⁴ Desde sus publicaciones estos autores analizaban las relaciones entre el artista catalán y el pintor cretense, así como la forma en la que el primero enarboló a El Greco como el paradigma de la modernidad artística desde los círculos modernistas. Así, por ejemplo, Coll insiste en la referencia de El Greco como un aspecto esencial en la etapa simbolista de Rusiñol y la búsqueda de la espiritualidad y de nuevas soluciones pictóricas. Además, reclama que el pintor decimonónico fue clave en la consolidación de la fortuna crítica popular del griego, puesto que este «en aquellos años no tenía ningún predicamento popular, ya que solo era admirado en círculos muy determinados».¹⁵

La importancia del tema y el interés mostrado cada vez por más estudiosos culminaron en la gran exposición *El Greco: su revalorización por el modernismo catalán / El Greco: la seva revalorització pel Modernisme català*, comisariada por el Dr. José Milicua.¹⁶ En esta muestra se valoraba la vinculación El Greco-Modernismo partiendo de Santiago Rusiñol y de cómo a partir de él se podía rastrear la influencia del cretense en artistas de los círculos modernistas como, por ejemplo, Joaquim Mir o el joven Pablo Ruiz Picasso, entre otros muchos. Aunque después recuperaremos la exposición de 1996 y su catálogo, debemos apuntar ya que ha

2014, págs. 125-139; y, finalmente, *La Biblioteca del Greco* (Museo Nacional del Prado, Madrid, 31 de marzo - 29 de junio de 2014).

14. Entre otros ejemplos, véase COLL MIRABENT, I., *El Greco i la seva influència en les obres del museu Cau Ferrat*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges - Ajuntament de Sitges, 1998; BAQUÉS I MOLINA, I.; DÒLERA, J., «El Greco i el Modernisme», en BAQUÉS I MOLINA, I., *et al.*, *El Greco a Sitges...*, págs. 9-25; COLL MIRABENT, I., «L'obra de Josep Reynés...», págs. 61-76; PANYELLA, V., «Rusiñol i el Greco. Notes sobre la història d'una passió», en BAQUÉS I MOLINA, I., *et al.*, *El Greco a Sitges...*, págs. 27-37; PANYELLA, V., *Epistolari del Cau Ferrat 1889-1930*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, 1981; ALCOLEA, S., «Reflexos de l'art d'El Greco a l'època modernista», *Butlletí del Grup d'Estudis Sitgetans*, 68-69, febrero-mayo, 1994, págs. 1-6. Cabe apuntar que Álvarez Lopera ya dedicó un capítulo a la relevancia de Cataluña y Rusiñol en la revalorización del cretense, en ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco: textos, documentos y bibliografía*. II. *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, 2 vols. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987, págs. 71-101.

15. COLL MIRABENT, I., *Santiago Rusiñol...*, pág. 46.

16. MILICUA, J. (ed.), *El Greco: la seva revalorització pel Modernisme català*, cat. exp., 20 de diciembre de 1996 - 2 de marzo de 1997, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996.

sido, sin duda, dieciocho años más tarde, la principal referencia a tener en cuenta para la muestra de 2014. Cabe señalar que tan solo dos años después (1998), Sitges acogía otra exposición titulada *El Greco a Sitges, El Greco a Catalunya* (29 de agosto – 31 de octubre de 1998), en la que se utilizó, básicamente, el fondo de obras del Museu del Cau Ferrat.¹⁷

La mención de estos precedentes que abordaron el mismo objeto de estudio es esencial porque explica muchos de los planteamientos de base de la exposición *El Greco. La mirada de Rusiñol* de la Fundación Godia. Sin duda, sobre todo la de Barcelona de 1996, supone la base discursiva sobre la que se plantea la muestra que nos ocupa. A pesar de ello, la última ha focalizado mucho más el protagonismo en Rusiñol y no en el Modernismo catalán en general, incorporando muchas obras y nuevos enfoques que han logrado completar las lagunas que tuvo la de 1996. Esto explica la modificación del relato visual de la muestra de la Fundación Godia, puesto que este se construye a partir de piezas de Rusiñol básicamente, en las cuales el espectador aprecia con claridad las influencias de El Greco en la producción del pintor catalán. Algunas obras de seguidores modernistas completan el discurso expositivo.

El listado de piezas que conformaron tanto la exposición de 1996 como la de 2014 aporta mucha información, y la comparativa entre ambos es útil para valorar la celebrada durante el «Año Greco». Si la del Museu Nacional d'Art de Catalunya se componía de un total de cincuenta y tres obras, la presentada en la Fundación Godia alcanzó la cifra de treinta y siete según el catálogo.¹⁸ La diferencia es evidente, pero además de existir en cuanto a la cifra de obras expuestas también es apreciable en cuanto a la calidad e importancia de los Grecos. Para redundar en la estrecha relación entre las dos exposiciones debemos ver también la agrupación de las obras: las de El Greco por un lado y las de los seguidores modernistas, con Santiago Rusiñol a la cabeza, por el otro. En la de 1996 se consiguió reunir un total de veinticinco piezas de El Greco, muchas de primer orden y cedidas por el Museo Nacional del Prado y otros museos extranjeros,¹⁹ mientras que las obras de los seguidores modernistas

ascendían a veintiocho. Era, pues, una partición mucho más equilibrada, seguramente permitida por la propia infraestructura del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que la de la exposición de 2014, que ha recopilado tan solo diez piezas de El Greco, mientras que las correspondientes a los modernistas han alcanzado el total de veintisiete, de las cuales trece son de Rusiñol. Este dato, que a priori puede parecer un hándicap, es, en realidad, un acierto. En primer lugar, hay que tener presente que las diez telas de El Greco están escogidas con muy buen criterio, y entre ellas se hallan algunas que todavía no se habían exhibido en Barcelona y que no fueron incorporadas al discurso de 1996.²⁰ Este es, pues, un punto a valorar muy positivamente. Por otro lado, que el grupo de obras de los seguidores modernistas sea mucho más numeroso –sobre todo las de Rusiñol–, justifica el objetivo global de la propia exposición que ya apuntábamos anteriormente: el protagonismo del artista catalán compartido con el cretense para insistir en el binomio Greco-Rusiñol. Entre ellos se establece el equilibrio entre número de piezas, materializando el coprotagonismo deseado. Pese a esto, quizá El Greco podría haber estado mejor representado con alguna obra paradigmática, como una que formó parte del proceso de revalorización de su pintura en Cataluña. Nos referimos a la *Anunciación*, actualmente en el Museo Nacional del Prado,²¹ pero que desde 1883 se exponía en la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, procedente del Colegio de la Encarnación de Madrid y como depósito del museo madrileño.²²

A partir de ambos listados de obras (el de 1996 y el de 2014) apreciamos también otros aspectos en torno a los cuales podemos reflexionar sobre los aciertos y novedades, pero también sobre algunas carencias de la exposición *El Greco. La mirada de Rusiñol*. Consideramos que en el grupo de obras de modernistas seguidores de la pintura grequiana podrían haberse incorporado piezas que completasen mucho mejor el discurso de referencias y citas a El Greco, como, por ejemplo, los cuadros de Aleix Clapés i Puig que sí que se mostraban en la exposición de 1996.²³ O la copia

17. Con motivo de esta exposición se editó el estudio pormenorizado de las piezas que formaban parte de la muestra, realizado por la Dra. Isabel Coll Mirabent; COLL MIRABENT, I., *El Greco i la seva influència...*

18. HERNÁNDEZ, N.; PANYELLA, V. (eds.), *El Greco...*, págs. 89-124. No obstante, en la reseña realizada por Museus de Sitges en su página web se indica que «l'exposició reuneix quaranta peces»; véase «El Greco. La mirada de Rusiñol», disponible en <http://museusdesitges.cat/ca/exposicions/el-greco-la-mirada-de-rusinol> (consultado: 18 de mayo de 2015).

19. De entre estas veinticinco telas de El Greco destacaron obras esenciales para analizar y comprender la producción pictórica del artista cretense, como, por ejemplo, *Trinidad*, 1577-1579, óleo sobre lienzo, 300 × 178 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid; *Alegoría*, c. 1585, óleo sobre lienzo, 66 × 88 cm. National Galleries of Scotland, Edimburgo; *San Pablo*, 1577-1585, óleo sobre lienzo, 118 × 91 cm. Colección particular, Madrid; *Expulsión de los mercaderes del templo*, c. 1600, óleo sobre lienzo, 107 × 124 cm. Colección Várez Fisa; *Bautismo de Cristo*, 1596-1600, óleo sobre lienzo, 350 × 144 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Además, una de las principales piezas de El Greco custodiadas en el Museo Nacional del Prado también fue cedida para la muestra, y, con motivo de la misma, se efectuó la res-

tauración y limpieza de esta obra paradigmática: *Caballero de la mano en el pecho*, c. 1580, óleo sobre lienzo, 81,8 × 66,1 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

20. El Greco, *Cristo con la cruz*, 1585, óleo sobre lienzo, 67 × 50,5 cm. Colección particular; El Greco, *San Juan Evangelista*, 1610-1614, óleo sobre lienzo, 100 × 81,40 cm. Museo de El Greco, Toledo; El Greco y taller, *Santiago el Menor* (Apostolado Arteché), 1600-1614, óleo sobre lienzo, 34 × 28 cm. Colección particular, Barcelona; y El Greco y taller, *San Simón* (Apostolado Arteché), 1600-1614, óleo sobre lienzo, 35 × 25 cm. Colección particular, Barcelona.

21. El Greco, *Anunciación*, 1597-1600, óleo sobre lienzo, 315 × 174 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

22. En el catálogo de la exposición, Ignasi Domènech trata esta y otras obras de El Greco que forman o formaron parte de colecciones catalanas. Sin duda, su texto es una de las aportaciones más interesantes y novedosas de esta muestra de 2014; DOMÈNECH, I., «El Greco en las colecciones catalanas», en HERNÁNDEZ, N.; PANYELLA, V. (eds.), *El Greco...*, págs. 64-81.

23. Aleix Clapés, *Éxtasis de san Francisco de Asís*, c. 1902, óleo sobre lienzo, 156,5 × 124,5 cm. Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Aleix Clapés, *Figura de santo*, s.f., óleo sobre lienzo, 130 × 90 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; y Aleix Clapés, *Cristo y la Magdalena*, s.f., óleo sobre lienzo, 184 × 140,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

de José Machado del retrato del *Licenciado Jerónimo de Ceballos*, o el interesante estudio que Joaquim Mir realizó de la mencionada *Anunciación* cuando esta todavía se exhibía en Vilanova.²⁴ A pesar de que algunas de ellas son de artistas considerados menores, sin duda representan la muestra material de cómo las referencias pictóricas a El Greco se convirtieron en más que recurrentes de una manera amplia y casi masiva en la producción artística de la Barcelona finisecular. Un caso similar es el que protagoniza Pablo Ruiz Picasso, quien dedicó infinitud de estudios y bocetos a la estética de El Greco, utilizando sus líneas compositivas, la fisonomía de rostros alargados, etc. De todos estos dibujos, conservados en el Museu Picasso de Barcelona, tan solo se seleccionaron pocos ejemplos, descartando otros tantos mucho más interesantes, como el compendio de bocetos que el propio Picasso tituló *Yo, el Greco*.²⁵ Como sucedía con las obras de Clapés i Puig, estos estudios picassianos sí que se mostraban de un modo completo en la exposición de 1996, mientras que en la de 2014 a algunos de ellos los echamos de menos.²⁶ A nuestro modo de ver, la inclusión de estas y otras obras en el catálogo no hubiese sacrificado el protagonismo de Rusiñol, que primaba en el discurso expositivo; más bien hubiese servido para completarlo y para remarcar que el pintor catalán ejerció de puente entre la obra del artista del siglo XVI y los artistas catalanes de finales del XIX. A su favor debe apuntarse que se añadieron piezas de artistas que no se mostraron en la exposición del Museu Nacional d'Art de Catalunya, la mayoría de las cuales pertenecen a colecciones privadas.²⁷

Otro aspecto que consideramos que hay que resaltar es el de la incorporación de gran cantidad de obras de Santia-

go Rusiñol, la mayoría de ellas procedentes del Museu del Cau Ferrat de Sitges. Muchas de estas piezas no se recogieron en el discurso expositivo de la muestra de 1996, pero focalizaron el interés de la pequeña exposición celebrada en Sitges en 1998. Las comisarias de *El Greco. La mirada de Rusiñol* han incorporado, con gran acierto, muchas de estas telas en la de 2014 para insistir en el protagonismo de Rusiñol y comprender cómo el pintor del siglo XIX convirtió la pintura de El Greco en un punto de partida de un nuevo modo de entender la creación artística, tanto a nivel plástico como conceptual. El arte concebido como una manifestación de la espiritualidad en contraposición al materialismo de la contemporaneidad: he aquí donde radica la esencia de El Greco en el universo de Rusiñol. Con la amplia selección de pinturas del artista catalán se remarca su pasión ideológica y estética hacia el griego de Toledo, así como se evidencia la absorción y aplicación por parte de Rusiñol de soluciones plásticas (ya sean formales, compositivas o cromáticas) que definían la producción grequiana. Para él, como para otros modernistas, representaba además la individualidad del ser, la ruptura con las normas convencionales, tanto a nivel artístico como vital. Comprendía y asimilaba a El Greco como un canto a la libertad en pos de la espiritualidad y la introspección personalísima y única del *homo* creador respecto a la sociedad uniforme. A su vez, era uno de los maestros que encarnaba la actitud vitalista, el cambio, la renovación constante y dinámica del alma del propio artista.²⁸ Todo ello se plasma en las obras de Rusiñol seleccionadas por Hernández y Panyella. Más allá de la copia de obras de El Greco,²⁹ buenos ejemplos son *La morfina* de 1894,³⁰ el retrato de *Carles Mani* o el de *Miss McFlower*,³¹ así como la serie de cuadros que Rusiñol dedica a novicios en 1897.³² Estos últimos lienzos, a partir de soluciones grequianas y la cita al romántico francés Théodore Chassériau, alcanzan una atmósfera espiritual intensa y consiguen captar la psicología del retratado.

En cuanto a la asimilación plástica de la gama cromática de El Greco, además de los retratos citados, el género del paisaje tiene una presencia que merece ser señalada. A pesar de que solamente se mostraron cuatro telas (dos de Rusiñol, una de Zuloaga y otra de Regoyos),³³ la selección ilustra per-

24. José Machado, *Copia del retrato del Licenciado Jerónimo de Ceballos de El Greco*, 1899, óleo sobre lienzo, 58 × 49 cm. Colección Rocamora, Barcelona; Joaquim Mir, *Estudio e interpretación de la Anunciación de El Greco*, s.f., óleo sobre lienzo, 44,5 × 23,5 cm. Colección Artur Ramon, Barcelona.

25. Los dibujos realizados por Picasso sobre El Greco datan de hacia 1899, y se referencian en el catálogo de la exposición de 1996. Actualmente se exponen en el Museu Picasso de Barcelona. Véase MILICUA, J. (ed.), *El Greco...*, págs. 178-185 y 187. El ejemplo mostrado en la exposición *El Greco. La mirada de Rusiñol* de la Fundación Godia fue el de Pablo Ruiz Picasso, *Cabeza de personaje grequiano*, c. 1899, lápiz sobre papel, 30,6 × 22 cm. Museu Picasso, Barcelona.

26. Estos bocetos fueron parte importante de la exposición *Picasso versus Rusiñol* (Museu Picasso, Barcelona: 27 de mayo - 5 de septiembre de 2010). Vinyet Panyella, una de las comisarias de la muestra *El Greco. La mirada de Rusiñol*, abordaba esta cuestión del puente Greco-Rusiñol-Picasso en su capítulo del catálogo de *Picasso versus Rusiñol*; véase PANYELLA, V., «Episodios de influencias y de modernidad: El Greco, Rusiñol y Picasso», en VALLÈS, E. (ed.), *Picasso versus Rusiñol*, cat. exp., 27 de mayo - 5 de septiembre de 2010, Museu Picasso, Barcelona. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010, págs. 215-219. En el catálogo de la exposición de la Fundación Godia de 2014 Panyella recupera la cuestión y la actualiza; PANYELLA, V., «El Greco en la mirada...», págs. 33-35.

27. Laureà Barrau, *Copia del cuadro El caballero anciano de El Greco*, 1897, óleo sobre lienzo, 33,5 × 24 cm. Colección particular; Ramon Casas, *Santiago Rusiñol*, c. 1910, lápiz y carboncillo sobre papel, 69 × 39 cm. Colección A. Surroca, Barcelona; Ramon Pichot, *Santiago Rusiñol caracterizado como Caballero de la mano en el pecho de El Greco*, 1897, lápiz carbón y tinta polvorizada sobre papel, 51 × 32 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges; y Darío de Regoyos, *Procesión de dominicos en Fuenterrabía*, 1908, óleo sobre lienzo, 60 × 73 cm. Colección Casacuberta Marsans.

28. FUENTES MILÀ, S., «Seràs home sobrehome. El perfil nietzscheà dels modernistes catalans», *Haidé. Estudis Maragallians*, 2, 2013, págs. 135-151.

29. Santiago Rusiñol, *Copia de Caballero de la mano en el pecho de El Greco*, 1897, óleo sobre lienzo, 85 × 64 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges.

30. Santiago Rusiñol, *La morfina*, 1894, óleo sobre lienzo, 87,8 × 115,2 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges.

31. Santiago Rusiñol, *Carles Mani*, 1895, óleo sobre lienzo, 58,5 × 68,3 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges; y Santiago Rusiñol, *Miss McFlower*, *Mathilde Escalas Xamení*, 1894, óleo sobre lienzo, 100,5 × 61,8 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges.

32. Santiago Rusiñol, *Amor místico*, 1897, óleo sobre lienzo, 200,4 × 100,5 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges; Santiago Rusiñol, *Novicio*, 1897, óleo sobre lienzo, 116,8 × 69,8 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges; Santiago Rusiñol, *Mansedumbre*, 1897, óleo sobre lienzo, 199,4 × 88,6 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges; y Santiago Rusiñol, *Paroxismo*, 1897, óleo sobre lienzo, 62,8 × 84,3 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges.

33. Santiago Rusiñol, *L'assommoir (puente de Santa Catalina, Mallorca)*, 1901, óleo sobre lienzo, 89 × 103 cm. Cámara de Comercio y Navegación, Barcelona; Santiago Rusiñol, *Jueves Santo (Pollença)*,

fectamente la incorporación de la estética y el espíritu grequianos. Ya sea por la temática de las procesiones como acontecimiento que vincula al hombre con la trascendencia, por la aplicación de los violáceos y amarillos o por los elementos ascendentes que rompen la horizontalidad del paisaje, entre otras características, en estas piezas el espectador comprende de un modo claro la aplicación de criterios que derivan del estudio de la producción de El Greco. El paisaje de Zuloaga en *Calle de un pueblo*, a nuestro modo de ver, es sumamente útil para captar la propuesta plástica de este pintor, que a nivel conceptual estaba más cercano a la visión de El Greco fomentada desde España por la Generación del 98. La diferencia entre la lectura del cretense por parte de Rusiñol y la de los modernistas catalanes frente a la de los creadores del círculo del 98 español ya la habíamos mencionado al principio de esta reseña, e insiste en ella la comisaria Panyella en el catálogo de 2014.³⁴ Las palabras que recogíamos, pronunciadas en 1913 por Azorín, bien podrían describir este paisaje concreto, así como todo el universo zuloaguesco de tradición, austeridad, casticismo y españolidad. La contraposición de ambas soluciones (las dos resultado de la aplicación de criterios grequianos) enriquece el discurso expositivo de la muestra *El Greco. La mirada de Rusiñol*.

En definitiva, la muestra *El Greco. La mirada de Rusiñol* ha supuesto la actualización del estudio de la presencia de El Greco en el Modernismo, y el mayor protagonismo que se le ha otorgado a Rusiñol ha generado nuevas conclusiones que se desarrollan en el catálogo. Es en esta publicación resultante (versión en catalán y castellano) donde se aportan nuevos datos y lecturas en torno al objeto de estudio, incorporando interesantes discursos contruidos a partir de documentación inédita o poco conocida. Estas aportaciones se deben a Vinyet Panyella, Nadia Hernández, Eric Storm, Francesc Fontbona, Ignasi Domènech y Jesús Prieto de Pedro.

Panyella aborda la problemática de El Greco en Rusiñol a partir de enfoques diversos. Las relaciones rusiñolescas con el universo grequiano se plantean, sobre todo, desde el punto de vista intelectual, diseccionando los elementos que el pintor catalán adquirió a partir del estudio y la difusión de la obra del cretense.³⁵ Hernández, en «La mirada de Rusiñol. La sombra del Greco es morada»,³⁶ insiste mucho más en la asimilación de soluciones plásticas propias de la obra de El Greco, como son la inclusión de amplias superficies de amarillo estridente y los violáceos y su combinación en pos de la modernidad, y la generación de una atmósfera espiritual: «El color morado representó la espiritualidad del simbolismo y protagonizó sus propuestas sinestésicas, próximas a la concepción total del hecho artístico defendida por Rusiñol».³⁷

1902, óleo sobre lienzo, 72,5 × 98 cm. Museu del Cau Ferrat, Sitges; Ignacio Zuloaga, *Calle de un pueblo*, s.f., óleo sobre lienzo, 45 × 55 cm. Colección particular, Barcelona; Darío de Regoyos, *Procesión de dominicos en Fuenterrabía*, 1908, óleo sobre lienzo, 60 × 73 cm. Colección Casacuberta Marsans.

34. PANYELLA, V., «El Greco en la mirada...», págs. 31-33.

35. *Ibidem*, págs. 18-37.

36. HERNÁNDEZ, N., «La mirada de Rusiñol. La sombra del Greco es morada», en HERNÁNDEZ, N.; PANYELLA, V. (eds.), *El Greco...*, págs. 38-45.

37. *Ibidem*, pág. 44.

La participación de Eric Storm en el catálogo se basa en la presentación de una síntesis de su reciente libro *El descubrimiento de El Greco. Nacionalismo y arte moderno, 1860-1914*, publicado en 2011.³⁸ En su discurso se da preeminencia a partes iguales a la lectura de Ignacio Zuloaga y a la de Santiago Rusiñol respecto a El Greco, contraponiéndolas, pero estableciendo también vínculos. Ambos se presentan como los primeros que elevaron al cretense al panteón de artistas ilustres de todos los tiempos, aspecto que explica la influencia del pintor del siglo XVI en las vanguardias de principios del XX.³⁹

Tanto Francesc Fontbona como Jesús Prieto de Pedro insisten en sus textos en la faceta e importancia de Rusiñol en la revalorización de El Greco en Cataluña y España, respectivamente.⁴⁰ El primero remarca la implicación de otros personajes como Miquel Utrillo, que publicó el primer estudio sobre el pintor cretense en España entre 1905 y 1906,⁴¹ y que marcó el punto de partida para otros artículos específicos de Pijoan y Blackburn en *Forma*,⁴² además de la ya mencionada monografía de Cossío de 1908.

Finalmente queremos resaltar la importancia de la aportación de Ignasi Domènech,⁴³ quien, sirviéndose de una gran base documental, realiza un estudio sobre el movimiento de obras de El Greco que forman o en algún momento formaron parte de colecciones catalanas, como, por ejemplo, la *Anunciación* del Museo Nacional del Prado, *Cristo abrazando la cruz* de la iglesia de Sant Esteve de Olot o la *Anunciación* de la colección Julio Muñoz Ramonet, entre otras. Este estudio del coleccionismo de Grecos resulta, sin duda, una de las principales aportaciones de la exposición *El Greco. La mirada de Rusiñol*, una muestra que, tal y como hemos comprobado a lo largo de estas líneas, ha supuesto la actualización de las investigaciones en torno a la absorción de El Greco en el universo y círculos de Rusiñol, además de un digno colofón para el «Año Greco».

HERNÁNDEZ, N.; PANYELLA, V. (eds.), *El Greco. La mirada de Rusiñol*, cat. exp., 5 de diciembre de 2014 – 2 de febrero de 2015, Fundación Francisco Godia, Barcelona. Barcelona: Lunwerg, 2014, 131 págs.

38. STORM, E., *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno, 1860-1914*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica – Marcial Pons, 2011.

39. STORM, E., «Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga y el redescubrimiento de El Greco. ¿Pintor del alma o precursor del arte moderno?», en HERNÁNDEZ, N.; PANYELLA, V. (eds.), *El Greco...*, págs. 46-57.

40. FONTBONA, F., «El Greco, revalorizado en Cataluña», y PRIETO, J., «El descubrimiento de El Greco, el descubrimiento de Santiago Rusiñol», en *idem*, págs. 58-63 y 82-87, respectivamente.

41. UTRILLO, M., *Domenikos Theotocopulos El Greco*. Barcelona: Thomas, c. 1906. Miquel Utrillo ya había publicado anteriormente algunos artículos sobre El Greco en la prensa modernista. Como ejemplo, véase UTRILLO, M., «Nuestros grabados. Retrato de Domenico Theotocopouli El Greco», *Luz*, 1, 15 de noviembre de 1898, pág. 1; y UTRILLO, M., «El Greco d'Olot», *Pèl & Ploma*, 59, 1900, págs. 4-5 y 9.

42. PIJOAN, J., «Museu ideal de l'art espanyol. Retrat de Giulio Clovio, per El Greco», *Forma*, 6, 1906, pág. 220; BLACKBURN, J., «Un quadro del Greco a Boston», *Forma*, 5, 1904, págs. 193-198.

43. DOMÈNECH, I., «El Greco en las...», págs. 64-81.

Victor I. Stoichita

*L'image de l'Autre.
Noirs, Juifs, Musulmans
et «Gitans» dans l'art
occidental des Temps
modernes*

277 págs. París: Hazan –
Louvre éditions, 2014
ISBN 978-2-7541-0768-6
(Hazan), 978-2-3503-1491-4
(Louvre éditions)



POL CAPDEVILA

En 1453 Mehmed II abolió el Imperio Romano de Oriente y convirtió Constantinopla en la nueva capital del Imperio Otomano, Estambul. Tres décadas después, el sultán, uno de los regentes más poderosos del momento, mandó llamar a Bellini para que le hiciera un retrato. Vasari nos cuenta que Mehmed II, asombrado enormemente por su viveza, retó al maestro a hacer un retrato de sí mismo. Este accedió y al cabo de unos días su autorretrato fascinó nuevamente al sultán, quien permitió a Bellini regresar a su tierra, donde llegó con los mayores honores. En esta narración de Vasari sobre la mimesis, se manifiesta implícita una relación de poder entre artista y gobernante, entre diferentes formas de ostentación y seducción, en la que la experiencia fundamental del otro se realiza a través de la experiencia de sí mismo.

La anécdota sobre el origen del cuadro de Mehmed II es contemporánea de otros acontecimientos históricos importantes en la construcción de la Europa moderna. Doce años después, en 1492, llegaron los españoles a América y se encontraron con indígenas desnudos, a quienes no tardaron en vestir y evangelizar. Ese mismo año la Monarquía Hispánica expulsaba a los judíos de su territorio, y durante aquella época otros países hicieron lo mismo. Los musulmanes fueron obligados a convertirse a la fe católica. Los portugueses traían cada vez más esclavos negros africanos. Finalmente, y desde hacía ya décadas, los asentamientos de grupos de inmigrantes llamados «egipcios», que pronto pasarían a apelarse *gypsies*, gitanos, bohemios y zingaros, eran conocidos en el continente. Se trata de acontecimientos trascendentales para la construcción de la Europa moderna, y en la que intervienen las cuatro figuras principales de la alteridad europea: judíos, «gitanos», negros y musulmanes.

Victor I. Stoichita, en su libro *L'image de l'Autre*, demuestra que el arte tiene también una función fundamental en la construcción de la alteridad europea. Producto de las conferencias *La Chaire du Louvre*, pronunciadas en el otoño de 2014, el profesor rumano asume los postulados de la filosofía de la alteridad –Lévinas– y de los estudios culturales recientes –Saïd–, para emprender un viaje hacia uno de los aspectos ocultos pero necesarios del arte occidental. Desde esta perspectiva, el autor afirma que, para que el clasicismo artístico se pueda ocupar de la mismidad, el arte debe esbo-

zar complementariamente una alteridad que defina y delimite aquella identidad desde su opuesto.

Con este estudio sobre la alteridad en la pintura moderna, Stoichita continúa el proyecto de su obra, que me atrevería a definir como la recomposición del puzzle de la historia del arte desde su reverso, desde su cara oculta. Al menos es esta la lectura retrospectiva de algunas de sus obras: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock* (2006) ofrece una lectura crítica y complementaria de la historia de la mimesis; *Breve historia de la sombra* (1997) hace lo propio con la categoría de la luz en el arte; *La invención del cuadro* (1993) introduce la reflexividad en el origen de la pintura moderna; *El ojo místico* (1995) nos acerca a lo inexpresable; *Ver y no ver* (2005) estudia la mirada, es decir, lo invisible implícito en lo visible.

Con este recorrido, Stoichita responde de modo contundente a las voces de la decadencia de la historiografía artística. Asumiendo algunas aportaciones de su maestro Hans Belting sobre una antropología de las imágenes y de los estudios visuales –Screech, Rampley, etc.–, se mantiene, sin embargo, en la historia del arte para renovarla con nuevos planteamientos. Una historia del arte que se enriquece con nuevas narrativas sobre la alteridad y el rol de la mirada en la construcción del otro. Aún más, y volviendo al libro que nos ocupa, se trata de una historia que tiene también vocación de arqueología –en el sentido foucaultiano–, pues el estudio de la alteridad en el arte abarca aquí el periodo previo a la constitución de la antropología como ciencia y explica en parte los principios constitutivos de esta disciplina en los siglos XVIII y XIX.

El hecho de que las cuestiones teóricas y metodológicas sobre la alteridad se planteen en la introducción, no debe llevarnos a la conclusión de que Stoichita desarrolla una teoría para utilizar las obras de modo ilustrativo. Más bien al contrario. El autor muestra que, si bien está familiarizado con estas ideas, el aire fresco proviene siempre del contacto con las obras. Esto se manifiesta desde el arranque mismo del libro. En él nos recuerda que la idea de que el arte occidental se ocupa de la mismidad aparece prematuramente en Alberti, quien para explicar el carácter mimético de la pintura recurrió a la fábula de Narciso: «*la fleur de tous les arts [...] la peinture, est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine?*» (pág. 19). La metáfora albertiana abre la puerta a una tradición de comprensión de la pintura que pasa por el famoso óleo de Caravaggio. Sin embargo, Stoichita defiende la idea de que esta obra debe entenderse en un contexto más amplio que integre la categoría de la alteridad. Su análisis aporta matices nuevos al yuxtaponer el *Narciso* (1594-1596) a otra obra del pintor de los mismos años, *La buenaventura* (1595-1598). Vemos ahí que la identidad se construye por contraste, diferenciándose de los otros. Aspectos análogos se observan también en las obras de *Diana y Acteón* (1556-1559), de Tiziano, *Venus del espejo* (1613), de Rubens, y *Jesús entre los doctores*, de Dürero (1506).

El libro dedica sus cuatro capítulos principales a las representaciones de los negros, de los judíos, del Gran Turco y de los gitanos. El recorrido empieza con *El jardín de las delicias* (1500-1505) y muestra de modo detallado cómo en diferentes épocas va evolucionando la concepción que se

tiene de las personas de piel negra. En este capítulo, el más completo del libro, Stoichita analiza la manifestación del poder de la mirada –Dürero–, el estado de naturaleza, la sexualidad –Karel van Mander III–, la mancha negra como impureza y enfermedad –José Padró–, la asociación de la negrura con el diablo y, finalmente, la representación de ciertas personas negras como ejemplos de una incipiente crítica a la esclavitud –Marie-Guillemine Benoist, *Retrato de una negra* (1800).

En el segundo capítulo se describe la construcción de la figura del judío. Esta no pudo desarrollarse basándose en la apariencia física, así que en primer lugar se manifestó a partir de las vestimentas. El precedente de Giotto al vestir a Judas de amarillo fue muy importante. Solo posteriormente aparecerían rasgos fisonómicos, como la nariz aguilena y la cabellera rojiza, o el hecho de representarlos de perfil.

Sin embargo, la evolución de la figura del judío es tan ambigua como la relación que la sociedad mantuvo con él. Un ejemplo de gran riqueza aparece en Rembrandt, para cuya obra Stoichita propone un nuevo sentido. Rembrandt no solo se representa a sí mismo en sus autorretratos, también «représente l'Autre en se représentant. Il se représente, en représentant l'Autre» (pág. 113). Así lo sugiere el análisis de la *Lapidación de san Esteban* (1625) y el *Autorretrato como el apóstol san Pablo* (1661). Como conclusión, si algo destaca del recorrido por la representación de los judíos en el arte moderno es que su figura evoluciona sobre elementos cambiantes y contradictorios y que tienden ora a la diferenciación, ora a la asimilación.

El tercer capítulo está dedicado a la evolución de la iconografía del Gran Turco, a la que ya hemos hecho referencia. La evolución del motivo del Gran Turco es representativa de su imagen en Europa: al inicio se le asoció más a la figura del poder, a la riqueza y a una amenaza exterior. Stoichita culmina este estudio con el gran óleo de Tiziano *Felipe II ofreciendo al cielo al Infante don Fernando* (1573-1575) y el grabado de Niccolò Nelli *El orgullo turco* (1572). Estas obras, tan diferentes entre sí, muestran la consolidación del estereotipo del turco asociado al mal vencido por la fe cristiana.

El cuarto y último capítulo está dedicado a aquella población que fue llegando desde finales del siglo XIV, que se

tomó como oriunda de Egipto y cuyos miembros fueron apodados como gitanos, bohemios y zingaros. Las primeras representaciones muestran cierta confusión al mezclar algunos de sus rasgos con los de la cultura judía y turca, pero desde el inicio aparecen elementos vinculados a su imagen posterior, como la pobreza, la estrecha unión de sus comunidades y el carácter nómada. Dürero, en un grabado ejecutado poco antes de 1500 e interpretado durante siglos como la representación de una familia turca, asentó algunos de los aspectos fundamentales de las imágenes de los gitanos: la tez morena, el aspecto exótico y atractivo de la mujer por delante de su marido, pies desnudos, el bebé en su seno y el pecho descubierto. Poco después aparecería el pañuelo en la cabeza, que hizo surgir la tradición pictórica de las vírgenes agitanadas y que señalan una tendencia a la asimilación de ciertos elementos gitanos. En la segunda parte del capítulo, Stoichita se centra en el motivo de la adivinación de la buenaventura para estudiar el vínculo que los europeos establecen con los gitanos. Caravaggio y el Guercino tienden a señalar la relación de galanteo y atracción entre ellos, mientras que Georges de La Tour transmite claramente una gran desconfianza moral hacia esta comunidad.

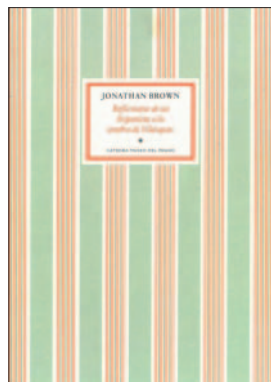
Al fin y al cabo, la obra de Stoichita es esencialmente un libro de síntesis que articula gran cantidad de fuentes modernas y contemporáneas. El estudio ofrece una interesante perspectiva sobre la iconología de la alteridad, que, naturalmente, incluye análisis formal e histórico. Sin embargo, esto no significa que, como se avanza al comienzo, se ponga en cuestión «*les données fondamentales de ce canon: perspective, récit pictural, composition, culte des proportions du corps humain, de la beauté, de l'harmonie chromatique et de l'éclairage*» (pág. 20). Más bien uno diría que tales conceptos y herramientas de interpretación siguen siendo necesarios para la lectura de estas obras de la alteridad.

La publicación es interesante por los matices, fluctuaciones y ambigüedades que introduce en la evolución de esta volátil identidad y alteridad europeas, más que por grandes descubrimientos o lecturas muy originales. Es útil porque nos ayuda a entender mejor algunos de los estereotipos transmitidos por los medios de comunicación actuales. Y es de rabiosa actualidad porque nos recuerda que estos otros forman parte indisoluble de nuestra cultura.

Jonathan Brown

*Reflexiones
de un hispanista
a la sombra
de Velázquez*

217 pàgs. Madrid:
Abada Museo Nacional
del Prado, 2015
ISBN 978-84-8480-303-4



EDUARD CAIROL

A finals dels anys vint, assegut a la terrassa d'un cafè de París, l'escriptor alemany Walter Benjamin –obstinat a dinamitar sistemàticament totes i cadascuna de les convencions literàries o de gènere– va concebre un estrany dispositiu per tal d'organitzar la seva pròpia autobiografia. Benjamin va imaginar una mena de mapa en què les relacions d'amor, amistat o professionals que havia tingut al llarg de la seva vida quedaven registrades en forma de línies de diferents colors que apareixien, reapareixien o desapareixien definitivament del paper i formaven un estrany i capriciós garbuix que traduïa en termes espacials una seqüència cronològica. A més d'aquesta, són moltes i molt diverses les estratègies que han estat utilitzades per escriptors i memorialistes per tal de reconstruir la pròpia existència, tot cercant una major fidelitat, amenitat o originalitat, i hi ha departaments universitaris en què aquestes estratègies són catalogades i estudiades amb rigor científic des de fa anys.

El darrer llibre del prestigiós hispanista nord-americà Jonathan Brown (Springfield, Massachusetts, 1939) s'afegeix a aquest possible catàleg de formes autobiogràfiques gràcies a la utilització d'una estratègia molt simple i alhora molt adequada al perfil d'un erudit: la reunió –ben bé com si es tractés de les perles d'un collaret– d'una sèrie d'articles monogràfics (que van des d'una revisió de la historiografia de l'art espanyol en temps de Franco fins a una ponderada consideració de les relacions entre l'art barroc hispanoamericà i el de la metròpoli, tot passant per sengles estudis sobre els obradors de Ribera i d'El Greco, l'art a les corts espanyoles dels Habsburg i el conjunt de la trajectòria de Velázquez) a través dels quals s'endevinen com a contrallum, insinua desamb elegància i discreció, les principals etapes de la brillant carrera professional de Brown, consagrada des dels seus inicis a l'art hispànic, però animat per una rica varietat d'interessos temàtics.

L'origen de la sèrie de textos que, com un fris, van desplegant una visió panoràmica dels variats interessos de l'autor es troba en la invitació feta l'any 2012 a Brown –catedràtic de la Universitat de Princeton– per ocupar la Càtedra del Museo del Prado, invitació que comportava entre altres coses la preparació d'un cicle de conferències sobre art espanyol. Dictades entre els mesos de maig i octubre d'aquell mateix any, les sis conferències, organitzades des d'un primer moment al voltant del *leitmotiv* de l'autobiografia, cons-

titueixen –convenientment revisades i enriquides amb les habituals introduccions, conclusions, índexs onomàstics, etc.– el gruix del volum. Alguna cosa de l'oralitat original s'ha conservat intacta en el text, que posseeix una fluïdesa i una diafanitat d'altra banda molt pròpies de l'estil de pensament i d'escriptura anglosaxó, enemic de la subordinació i de l'ornamentació de les frases i impregnat d'una mena de *common sense* que el fa perfectament assequible a tots els públics. Però resultaria injust no destacar en aquest sentit la labor de traducció (les sis conferències van ser redactades i dictades en anglès), que cal si més no destacar en tant que és digna de l'original. Aquesta mateixa combinació d'higiene mental i ponderació –que ens fa pensar en un campus de gespa humida on els pardals es passegen entremig d'estudiants togats amb un feix de llibres sota el braç– impregna també d'alguna manera els episodis més clarament autobiogràfics del llibre i suscita una certa enveja per part del lector llatí: des de la llar familiar on uns pares filantrops, cultes i ben relacionats colleccionen art contemporani (Brown confessa haver-se criat ni més ni menys que entre obres de... Duchamp!) fins a l'ambient universitari nord-americà, proveït de recursos gràcies al mecenatge empresarial, on el veritable talent progressa ràpidament i sense obstacles i les vocacions sorgeixen i es realitzen a mitjà termini d'una manera raonablement feliç.

La resta de capítols que succeeixen les pàgines inicials presenten un interès potser més especialitzat, però sempre gran. És el cas del dedicat per l'autor al seu descobriment dels cercles acadèmics espanyols dels anys seixanta, episodi històric que en realitat proporciona l'ocasió per a tota una reflexió metodològica que contraposa la historiografia positiva de l'art (aquella que tots hem detestat, a base d'evidències materials, datacions rigoroses, perioditzacions inflexibles, etc.), practicada pels autors espanyols a partir dels pioners alemanys de l'especialitat, i un mètode més flexible, interdisciplinari i creatiu, vagament inspirat per la iconologia de Panofsky (exiliat precisament a Princeton), que interpreta les imatges artístiques en relació amb documents de tota índole, sobretot literaris. Aquest tarannà obert, flexible i transversal caracteritza al capdavant l'exercici de la disciplina que ens proposa Jonathan Brown.

Així, per exemple, quan –sense cap estridència retòrica, però amb una naturalitat molt persuasiva– estableix paral·lelismes entre passat i present, per fer-nos veure que la producció industrial d'obres a La Factoria de Warhol o per l'equip actual de Jeff Koons ja era practicada en temps del barroc als obradors de Rubens, El Greco o Ribera, i fins i tot amb les mateixes finalitats lucratives i promocionals que tant ens escandalitzen en els nostres dies; o, més precisament, de quina manera l'estratègia empresarial pròpia d'aquests obradors dirigits per autèntiques celebritats artístiques com ara les citades més amunt constitueix una prefiguració del contemporani *look, logo, knock off* (imatge, logotip, competència) de les corporacions multinacionals més agressives d'avui en dia. Des d'aquesta perspectiva alhora escèptica i impregnada de sentit comú –insistim, tan genuïnament anglosaxona–, Brown aborda també en els capítols centrals del volum, amb la distància suficient, les figures cabdals d'El Greco i Diego Velázquez, susceptibles per la seva indubtable magnitud de paralitzar el talent de qualsevol historiador. D'acord

amb aquestes premisses, Brown s'allunya, per exemple, de qualsevol interpretació en clau mística de la pintura d'El Greco –un tòpic forjat per la primera monografia moderna de Cossío i alimentat per una pseudoideologia nacionalista espanyola, i avui sobradament rebut– per accentuar, en el sentit que ja hem vist, aspectes de la producció del pintor cretenc relacionats amb la seva voluntat estratègica de crear-se un estil propi i clarament identificable, de seguir una moda més o menys avantguardista i de satisfer les demandes d'una determinada clientela.

En la mateixa línia, l'autor es desmarca també de les gairebé infinites interpretacions de caire filosòficoliterari de *Las Meninas*, inaugurades en aquest cas per Michel Foucault, per abordar el cèlebre quadre en una clau entre biogràfica i sociològica. Així, per a Brown, l'obra més famosa de Velázquez no pot ser deslligada de la seva pròpia autoafirmació com a pintor de la cort que ha assolit el més alt reconeixement professional possible (la Creu de Santiago) i que, alhora que s'enorgulleix dels seus privilegis, ret un homenatge ple de gratitud a la família reial espanyola (en la persona dels monarques). Al mateix temps, però, és aquesta actitud oberta de què hem parlat la que planteja al final del llibre una deriva no exempta de controvèrsia. En efecte, les últimes pàgines del text estan dedicades a l'art dels segles XVI i XVII a la Nova Espanya, presentades com un cas incipient de «globalització».

S'amplien així considerablement els horitzons de Brown com a historiador. A la vegada, però, l'objecte de la seva recerca perd nitidesa i determinació. A partir d'ara, abraçarà

també l'art de les províncies americanes? I quines? Només aquell art directament inspirat en els models de la metròpolis o també aquelles altres manifestacions artístiques amb un clar regust indígena? I aquestes manifestacions, mereixen ja ser considerades «art espanyol» i, per tant, matèria natural d'estudi per a un «hispanista»? Fins on un especialista que es defineix per la nacionalitat de la cultura estudiada pot aproximar-se a fenòmens d'hibridació i mestissatge amb una altra cultura sense «desnaturalitzar-se»? En definitiva, a partir del moment històric en què aquestes situacions de «globalització» de l'art i la cultura esdevenen més i més profundes i freqüents, quin sentit té professar la vinculació a una cultura específica com a objecte d'estudi acadèmic?

Walter Benjamin lamentaria anys més tard d'aquella tarda a París l'arribada imprevista d'un conegut i la consegüent distracció, que li va fer perdre per sempre el rastre dels papers on havia esbossat el seu original projecte d'autobiografia. En un arriscat exercici d'anticipació, un experimenta també la temptació de preguntar-se si en un món universalment globalitzat seguiran tenint sentit durant gaire temps vocacions i carreres com la de Brown, i si –posem per cas– d'aquí a cent o a cent cinquanta anys serà possible encara delectar-se tot reconstruint –a través de la seva elegant, ponderada, il·luminadora autobiografia– la trajectòria exemplar i envejable d'un «hispanista». Potser ni Benjamin mateix no seria capaç de respondre, malgrat la seva indubtable capacitat de reconèixer en els signes del present la prefiguració d'una futura evolució!

Ximo Company
Borja Franco
Iván Rega (eds.)

*Bramante en Roma.
Roma en España.
Un juego de espejos
en la temprana Edad
Moderna*

245 págs. Lérida:
Centre d'Art d'Època
Moderna (CAEM) –
Edicions de la Universitat
de Lleida, 2015
ISBN 978-84-8409-638-2



JUAN MIGUEL MUÑOZ CORBALÁN

Cuando se afronta el reto de lidiar con uno de los grandes personajes de la historia del arte conviene cubrirse bien las espaldas desde un principio. Esto es lo que intentan hacer los responsables de la edición de *Bramante en Roma. Roma en España*. En su presentación, Ximo Company, Borja Franco e Iván Rega dejan bien claro el carácter «híbrido» de la obra, favorecido por su naturaleza colectiva e interdisciplinar, «cooperativa», «asimétrica» y «multiparadigmática», como ellos han optado por denominar. La voluntad subyacente en la elaboración de este libro radica en el convencimiento de la continua necesidad de revisar críticamente las «narraciones» y los argumentos vigentes en la disciplina histórico-artística. Desde esta consideración puede interpretarse la presente aportación como un paso más en la trayectoria iniciada por el profesor de la Universitat de Lleida Ximo Company con su *Alexandre VI i Roma. Les empreses artístiques de Roderic de Borja a Itàlia* (Valencia: Tres i Quatre, 2002), y, sobre todo, el específico *Bramante: mito y realidad. La importancia del mecenazgo español en la promoción romana de Bramante* (Lérida: Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida – Milenio, 2012).

La mayoría de las reseñas a esta última obra fueron positivas. Por un lado, las «endogámicas» de varios miembros de la Universitat de Lleida y colegas del propio CAEM: como la de Marc Ballesté Escorihuela (*Boletín de Arte*, 35, 2014, págs. 305-306), quien consideraba la aportación de su colega en cuanto «ensayo crítico y contrastado» que «plantea hipótesis muy interesantes»; la de Cristina Mongay (*Ars Longa*, 21, 2012, págs. 485-486), quien calificaba la obra de original y «atípica aproximación» argumentada básicamente en el papel hispánico para la ascensión profesional de Bramante en Roma; y la de Iván Rega (*Quintana*, 11, 2012, págs. 339-340), que manifestaba el carácter de «relectura, en clave hispánica», respecto de Donato Bramante, «desde una perspectiva deliberadamente crítica» que permite desmontar el «mito» del arquitecto de Urbino tal como señalaba Franco Borsi en 1989. Por otro lado, aunque también cercano en la geografía, Víctor Mínguez (*Acta Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, págs. 144-145), de la Universitat Jaume I de Castelló, revisaba caballeramente *Mito y realidad*, indicando el importante resultado del «notable libro» de Com-

pany, cuyo principal logro es para aquel básicamente haber «sido escrito por el autor para obligarnos a todos a pensar [...] dejando sobre la mesa sorprendentes conclusiones y atractivas hipótesis».

Ante tal unanimidad de elogios sorprende la crítica ácida realizada por Fernando Marías (*Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 342, abril-junio, 2013, págs. 168-169), de la Universidad Autónoma de Madrid y la Real Academia de la Historia, a la susodicha obra, quien haciendo gala de su habitual tino y mordacidad, desacreditaba la aportación de Company, desde sus carencias bibliográficas hasta alcanzar las propias premisas que entendía habían modelado el estudio del profesor valenciano, tildando de estricto «*wishful thinking*» (simples buenas intenciones) el resultado del trabajo.

¿Por qué nos hemos detenido en estos precedentes? Pues porque, tras una sutil percepción del proceso, lo que emerge a raíz de la aparición de *Bramante en Roma. Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna* es la firme voluntad de consolidar una trayectoria iniciada años atrás y reaccionar mediante una nueva obra frente a los agravios sufridos por las cáusticas opiniones del catedrático de la Autónoma de Madrid y miembro de la Real Academia. De hecho, los editores, en su presentación/pórtico no escatiman fórmulas de catarsis dialéctica tales como su «deseo de una tan saludable –y desacomplejada– como respetuosa comprensión crítica del hecho o realidad artística». Para afrontar este reto de reivindicación metodológica e ideológica, y contrarrestar el agravio que pudo dejar marcada de alguna manera la trayectoria del autor y de su grupo de investigación, Ximo Company ha optado con valentía por recurrir a una serie de colegas y estudiosos que, cimentando sus argumentos en esa hibridación que proclaman desde un principio, pudieran armar un discurso bien estructurado desde sus diferentes ópticas. Los canales para vehicular estos propósitos consistieron en dos iniciativas que contribuyeron a conformar los contenidos del libro: por un lado el congreso internacional *Bramante e il mecenatismo spagnolo nella Roma di Alessandro VI* (Roma: Academia de España en Roma, 8-10 de mayo de 2012) y el seminario especializado *Bramante y las Españas. 1500* (Valencia: Universitat de València – Museo de Bellas Artes San Pío V, 24 de mayo de 2012).

Bramante en Roma. Roma en España se estructura en dos partes precedidas por una interesante reflexión de Borja Franco sobre «El poder del mito». La primera parte gira en torno a la figura del papa Alejandro VI y sus iniciativas constructivas en Roma. La segunda parte, temáticamente menos unitaria, atiende a obras específicas que van desde el templete de San Pietro in Montorio a la difusión del «bramantismo» en España. En realidad la obra constituye, pues, una miscelánea de determinadas inquietudes que diferentes historiadores del arte han mostrado en torno a la figura de Donato Bramante, su contexto de mecenazgo, algunas de sus realizaciones y su proyección hispánica directa o indirecta. Franco, profesor de la Universitat de València, hace énfasis en los riesgos de las inercias intelectuales que perpetúan los mitos, sin posibilidad de redefinirlos. Reconduce así los prejuicios de los coetáneos de Bramante hacia su persona, tanto positivos como negativos (Ascanio Condivi

o Giorgio Vasari), y plantea la diversidad de matices entre los historiadores actuales (Otto H. Förster, Arnaldo Bruschi, Franco Borsi, Fernando Marías y el propio Ximo Company, a modo de compilador de opiniones). Pretende Franco introducir el desmantelamiento de la idea unívoca de un Bramante clasicista por antonomasia y su trascendencia en la difusión de modelos clásicos por España, ensalzando el argumento de Company a la hora de enfatizar la figura del papa Borja sobre el arquitecto de Urbino, e incluso la de otros nobles hispánicos como Bernardino Carvajal y Jerónimo Vich, defendiendo en general las valientes aportaciones de los citados estudiosos y de otros más como Manfredo Tafuri y Flavia Cantatore.

Abriendo la primera parte, Ximo Company reflexiona sobre «Bramante, el papa Alejandro VI y la Comunidad Española en Roma». Mostrando su respeto por las aportaciones de Bruschi y Borsi, así como por la guía de su maestro Miquel Batllori, el profesor valenciano hurga en la cuestión, intentando desmontar críticamente el mito clasicista de Bramante y de nuevo incidiendo en sus inestabilidades psicológicas, las carencias técnicas, las ambigüedades estilísticas y el largo «sufrimiento» del urbinense hasta asimilar el concepto arquitectónico de la Antigüedad. Y para sostener estas ideas, recuperadas de los citados historiadores italianos, Company vuelve a insistir, citándose a sí mismo, en el papel de los españoles en Roma, quienes le sirvieron de catapulta para su proyección profesional en el Vaticano. Quizá resulte algo inadecuada la convivencia indistinta de diversos niveles de contenido en el texto de Company. El maridaje entre las propias reflexiones bajo el método científico y sus vivencias, apreciaciones personales, emocionales y de crónica académica rechinan sensiblemente, debiendo haber ocupado espacios diferentes al común del texto. El autor provoca de este modo desviaciones de atención y de contenido en su habitual mezcla de análisis, declaración de intenciones e informaciones próximas a lo anecdótico para un relato científico. A pesar del interés de su contribución, a modo de síntesis de las ideas manejadas desde años atrás, un discurso mejor ordenado habría producido un mayor efecto en su indiscutible valor historiográfico. Bien es cierto que el propio centro de atención protagonizado por el papa Borja pueda, sin duda, conducir inevitablemente a dicha dispersión. Las obras en el Castel Sant'Angelo, la posible intervención en la vía Alejandrina, la iglesia de Santiago de los Españoles y su integración escénica en la plaza Navona, así como la *loggia* de las bendiciones, forman el hilo conductor para determinar la configuración de la sociedad constructiva establecida entre Alejandro VI y Donato Bramante, culminada de forma particular con la empresa del templete de San Pietro in Montorio. Company remata la faena mencionando otras acciones de promoción artística por parte de Rodrigo de Borja.

El siguiente texto, de Micaela Antonucci, investigadora de la Università di Bologna, se centra en «Bramante nella Roma di Alessandro VI, tra mecenatismo spagnolo e committenza *all'antica*». La arquitecta italiana cimenta su pensamiento en el estudio de la relación del urbinense con sus variados patrones en la capital romana, sostenido a partir de fuentes textuales como Vasari y Guglielmo della Porta.

Hace énfasis en el origen hispánico de los comitentes vinculados a Bramante o proclives al filohispanismo, así como en la interacción de Donato con otros personajes eruditos como los cardenales Oliviero Carafa, Bernardino Carvajal y Adriano Castellesi, involucrados en el interés por la Antigüedad e inmersos en cierto vanguardismo intelectual. Todos ellos promotores de relevantes encargos arquitectónicos llevados a cabo por el de Urbino: templete de San Pietro in Montorio, claustro de Santa Maria della Pace, palacio Castellesi, etc.

Stefania Albiero, investigadora de la Universidad Politécnica de Madrid, acomete su estudio sobre «La iglesia de Santiago de los Españoles en plaza Navona: una historia a través del dibujo». Su artículo se estructura tomando como base la argumentación gráfica para analizar el proceso de diseño, construcción y posteriores intervenciones en la citada iglesia, desde el siglo xv al xviii. Mostrando un esquema metodológico característico de los trabajos de doctorado, con una clara ordenación de las fases del estudio, la arquitecta desarrolla un minuciosa exposición en torno al proyecto elaborado por Battista da Sangallo, para conformar la reconstrucción de las fases de los consecutivos proyectos de ampliación, pasando de puntillas por el hipotético de Bramante hasta el definitivo de Antonio da Sangallo el Joven de 1522-1523. Desgraciadamente, la contribución de Albiero no permite arrojar luz sobre la posible responsabilidad del de Urbino en esta empresa, ante la ausencia de fuentes documentales pertinentes que corroboren dicha hipótesis, por lo que el presente texto se aleja sensiblemente de la expectativa que su contribución habría podido generar.

El último capítulo de la primera parte, firmado por James W. Nelson Novoa, investigador de la Universidade de Lisboa, trata de los «Ecos y recovecos de los judío-conversos en la iglesia nacional de Santiago de los Españoles en Roma (siglo xvi)». Novoa se interesa por el devenir histórico de la población judía hispano-lusa en su relación con la afirmación en la fe cristiana en Roma, representada por dos obispos, de Segovia y Córdoba, empecinados en limpiar el pasado «marrano» de sus respectivas familias, con distinta suerte en manos de los tribunales inquisitoriales. El principal nexo de interés relacionado con el hilo conductor del libro, la figura de Bramante (quien no tiene ningún protagonismo en el texto), es la propia iglesia de Santiago de los Españoles, donde otro judío converso, el portugués António da Fonseca, fundó su capilla.

La segunda parte plantea una visión «periférica» del papel del urbinense en la difusión morfológica de su legado, aunque el capítulo que la abre sea un estudio monográfico de Luis Arciniega García, profesor de la Universitat de València, sobre «El templete de San Pietro in Montorio de Bramante: intereses de fundación y reproducción, y algunas paradojas resultantes». Tras describir someramente el monumento arquitectónico y los modelos que sirvieron a Donato para inspirar su diseño, Arciniega entra a relatar los condicionamientos históricos, sustentados en las reflexiones de Jack Freiberg, Fernando Marías, Tafuri, etc., aunque mostrando las lagunas que todavía quedan al respecto y a pesar de las contribuciones de numerosos estudiosos. Tras una documentada exposición histórico-teológica, el profe-

sor valenciano se introduce en el análisis de la producción iconográfica directamente relativa al templete bramantesco, considerando los ejemplos de Sebastiano Serlio –a través de diversas ediciones–, Andrea Palladio, Bernardo Gamucci, y de otras obras traducidas al castellano con posterioridad, en particular las características guías de Roma de relevante difusión. El estudio comparativo de las diferentes imágenes del templete en las diversas obras impresas, aunque corto, manifiesta el interés que la obra arquitectónica de Donato despertó coetánea y ulteriormente, si bien su impacto en el mundo hispánico, citando a Marías, fue escaso. Arciniega, sin embargo, matiza la excesiva rotundidad del historiador madrileño y reivindica la vinculación del templete con la monarquía española, lo cual reconduce el discurso interpretativo no tanto hacia el «bramantismo» en sí mismo, sino hacia el efecto del monumento sobre el ambiente ideológico y cultural hispánico del siglo XVI y los comienzos del XVII.

El capítulo de Mercedes Gómez-Ferrer, también profesora de la Universitat de València, gira en torno a los «Viajes de ida y vuelta. La recepción del Renacimiento en Valencia». Ya expresamente dirigido el libro hacia el marco hispánico peninsular, Gómez-Ferrer presenta una visión global de cómo la capital del Reino de Valencia constituía un foco de gran relevancia a finales del siglo XV y principios del XVI, insistiendo en el carácter «más bien epidérmico y casi epitelial» del proceso de introducción y asimilación de los modelos renacentistas italianos, específicamente los bramantescos, incorporados principalmente a través del material impreso. Sitúa en su lugar el papel de italianos como Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio, así como las figuras de los pintores castellanos Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina –el único que, según ella, presenta el impacto de Bramante, en términos escenográficos–, y la correspondiente influencia sobre los artífices autóctonos valencianos. Tampoco deja de lado el protagonismo humanista de Alonso de Proaza y otros como Annio da Viterbo. Entre los estrictamente arquitectónicos, la profesora valenciana resalta la figura del maestro de obras Agustín Muñoz y, por extensión, la de su hijo el escultor Luis, así como el nexo de ambos con la familia Vich, vinculada a la vanguardia artística romana, específicamente a Antonio da Sangallo el Joven. El texto concluye observando con minuciosidad la tipología de los artesonados clásicos valencianos, los cuales relacionan la difusión de los modelos italianos desde Valencia hacia Castilla y Aragón.

El siguiente capítulo desplaza el foco de atención hacia el noreste peninsular, y así, bajo el título «Reflejo y contrarreflejo: la recepción y asimilación del modelo arquitectónico bramantesco en Cataluña», la profesora de la Universitat de Barcelona Carme Narváez desarrolla sus inquietudes, ya expuestas y avanzadas en otras publicaciones, sobre la influencia de lo italiano en la arquitectura catalana del Renacimiento y del Barroco. Narváez fija su posición de antemano y, a través de una respetuosa pero firme matización a Fernando Marías, introduce, dentro del mundo de las hipótesis plagadas de interrogantes, la probable influencia de la arquitectura de Bramante en el caso que a ella le interesa observar, el contexto catalán. Tomando como ámbito de reflexión la denominada «Escola del Camp de

Tarragona», la profesora argumenta la formación italianizante de los clérigos y artífices implicados en dicha escuela arquitectónica, sin decantarse abiertamente por cuáles fueron sus modelos predilectos, bien los grabados del tratado de los *Libros* de arquitectura de Sebastiano Serlio, bien el conocimiento personal de la trascendental obra filipina de El Escorial. En esta tesitura «bramantesca» se mueven arquitectos como Pere Blai y Jaume Amigó. El motivo del balaustre invita a Narváez a seguir rastreando el influjo del urbinense en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XVI, específicamente en la figura del arquitecto Antoni Carbonell en el palacio del Lloctinent de Barcelona y, con anterioridad en el tiempo, el premonitorio palacio real menor de la familia Requesens. La autora remata su aportación mediante un epígrafe sobre «La posible influencia de la Santa Casa de Loreto en la formulación del trascoro de la catedral de Barcelona», mostrando su deuda a historiadores que han tratado previamente el asunto como Juan José Lahuerta, Fernando Marías, Marià Carbonell o Joan Bosch, y dejando en suspenso cualquier interpretación definitiva a la hora de buscar modelos concluyentes, capilla napolitana Caracciolo di Vico incluida. Del mismo modo manifiesta, a modo de colofón, la existencia de un cúmulo de «interrogantes, espejismos, incertidumbres» que obligan a mantener abiertas nuevas interpretaciones respecto de determinadas cuestiones histórico-artísticas.

El capítulo que cierra la segunda parte, y por extensión el libro en sí, viene de la mano de Iván Rega, investigador y miembro del Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida. Bajo el título «Las dos caras de Jano: apostillas a Alonso Berruguete y Juan de Castillo, junto con algunas notas sobre la fortuna de Bramante en la Península Ibérica», el autor se plantea como premisa la dicotomía entre el «proceso gradual» (dinámica o inercia de los procesos artísticos) y el proceso «explosivo» (ruptura violenta de sistemas o modelos vigentes), y dicho reto dialéctico lo desarrolla mediante una reflexión a través del retablo, una particular conciliación entre arquitectura y escultura, junto a la figura del palentino Alonso Berruguete, concretamente en torno al retablo mayor del monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Es aquí donde el vínculo con el legado bramantesco abre su camino, en un guiño a las soluciones utilizadas por Donato en el patio del Belvedere vaticano y en las formas absidales de la nueva basílica de San Pedro, referentes indiscutibles para el pintor-escultor-tracista castellano. Rega centra también el foco en el cántabro Juan de Castillo, activo en Portugal, cuyo «romanismo» arquitectónico fue asumido sin realizar el característico viaje a Italia, pero que incorporó, presuntamente, los aires bramantescos a través, quizá, de Francisco de Holanda, exteriorizándose en forma de «microarquitecturas de carácter experimental a la romana».

El libro concluye con una extensa bibliografía que intenta sintetizar los estudios utilizados a lo largo de todos los capítulos de la obra para facilitar, alfabéticamente, su referencia.

En definitiva, nos encontramos con una obra que, de forma manifiesta y dentro de su carácter híbrido y heterogéneo, pretende dar un paso más en el conocimiento de

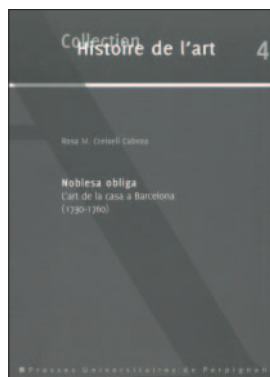
la figura de Bramante y los condicionantes vinculados al mecenazgo de origen español que influyeron en su producción romana, así como del proceso de difusión que dicha «cultura» bramantesca generó fuera de la península itálica. Esta es la nítida intención de los editores. Dicha buena voluntad no impide constatar que, siendo realistas, la aportación de *Bramante en Roma. Roma en España* constituye principalmente una puesta en orden de las reflexiones lanzadas por diversos especialistas de la historia del arte y la arquitectura en torno a la figura del urbinense, incluyendo, obviamente, los argumentos ya expuestos por

el propio Ximo Company en publicaciones previas, los cuales necesitaban una nueva reivindicación o aclaración. Es de agradecer por parte del profesor de la Universitat de Lleida, junto con sus colegas de edición Borja Franco e Iván Rega, el noble propósito científico de abrir nuevas puertas al enriquecimiento de la información que permitan conducir a sugerentes perspectivas sobre la figura del susodicho arquitecto renacentista, tanto desde la aceptación o el rechazo de su «mito» clasicista como desde la revisión de las ideas preestablecidas respecto de su indiscutible excepcionalidad.

Rosa M. Creixell Cabeza

*Noblesa obliga.
L'art de la casa
a Barcelona
(1730-1760)*

198 pàgs. Perpinyà:
Presses Universitaires
de Perpignan, 2013
ISBN 978-23-5412-181-5



FRANCESC FONTBONA

La història de l'art dona molt més de si que el que pertoca als límits estrictes de la pintura, l'escultura i l'arquitectura. Això és una obvietat. Moltes altres coses, posades al servei de la vida social, surten dels tallers de moltes menes d'artistes, i aquest conjunt heterogeni, però coherent, de produccions cal que algú l'estudiï i l'analitzi no sols com una part de la història de l'art i de l'estètica, sinó també com un element molt significatiu de la història social mateixa.

La professora d'història de l'art de la Universitat de Barcelona Rosa M. Creixell abordà aquesta tasca fixant-se en la part central del segle XVIII a Catalunya, partint de la ingent quantitat de documentació dipositada als arxius del país –singularment a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona i a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, entre moltes altres fonts–, i el resultat ha estat aquest llibre que ens submergeix de ple en la vida quotidiana setcentista en molts dels seus detalls.

L'autora es fixa en els elements artístics i artesanals que acompanyaven la vida domèstica d'aquell segle, però aquesta atenció la porta igualment a fixar-se també en aspectes molt significatius, com ara el fet que Catalunya, que havia arribat a aquella època més aviat escassa de llinatges nobles mantinguts directament vinculats al país, va conèixer un increment notable de nous títols de noblesa concedits per la nova dinastia regnant dels Borbons, que d'aquesta manera fidelitzava un gruix important de les classes dirigents catalanes, en un context en què la Guerra de Successió i la conducta dels guanyadors havia accentuat l'hostilitat del país cap a la monarquia regnant. El rei arxiduc Carles d'Habsburg també havia creat noblesa, però d'entrada no fou reconeguda pels guanyadors de la guerra i els seus hereus hagueren d'esperar molt de temps a ser acceptats entre els representants de la nova aristocràcia catalana.

Si ens centrem en els temes en què l'autora fixa el seu objectiu –mobles, objectes, ornaments–, és just en aquest moment estudiat per ella quan es perfila definitivament el menjador com una sala específica de la llar. El llibre tracta d'aquestes coses, i de l'existència i funció d'oratoris a les cases nobles, però sobretot es refereix als múltiples elements del mobiliari i a la seva evolució, i va desgranant una a una les peces, grans i petites, que formaven el paisatge de casa: mampares, arrimadors, tapissos, la normalització de la calaixera –que és presentada com un moble més racional i

endreçat que anava substituint a poc a poc la clàssica calaixera i les seves variants, com el canterano, l'escriptori; així com les diferents classes de llit –des de l'antiga llitera fins al llit «a la imperiala» passant pel llit de peu de gall, cada un dels quals corresponia a un sector específic de la societat– i tota mena de seients: cadires, poltrones, bancs, canapès, tamborets, que anaven substituint les cadires de repòs –les habitualment dites «cadires de frare», denominació inadequada, tal com els profans hem descobert– típiques del segle anterior.

Ahora, hom veu passar per les planes del llibre la consola –mal anomenada *cònsola* per molts de nosaltres i que l'autora localitza a partir de 1748– i el lligador, pentinador o tocador. Igualment s'examina la tendència entre els barcelonins benestants d'adquirir elements d'aquesta mena a l'estranger: la procedència italiana que sovintejava abans anava donant pas a peces d'Holanda o d'Anglaterra, amb una presència escassa –qui ho diria?– de mobiliari francès. Els miralls i vidres sovint eren venecians.

El XVIII va ser un segle en el qual la pintura va anar desbancant el tapís i les talles en la decoració de la llar: sants, marededéus, però també imatges de reis sovintejaven, així com temes bíblics i, especialment, retrats –gènere consolidat més àmpliament en el segle XIX pel prestigi social que fomentava– i paisatges, o, com se'n deia aleshores, països, que sovint eren escenes de cacera per la connotació nobiliària que tenia aquesta activitat. El llibre no sols ens mostra, doncs, quins mobles gastaven aquí tres segles enrere, sinó que ens ensenya o ens recorda que els nostres avantpassats podien tenir un grau notable de bufanúvols; que si anàvem escassos de noblesa amb pedigrí, sempre hi havia nous-rics que estaven a punt de pactar amb qui fos i vendre les seves arrels si convenia per ocupar l'espai distingit que aquella havia deixat en la societat. Les escenes mitològiques, les alegories o les visions costumistes eren presents a les seves cases. I de vegades la cartografia també formava part de l'ornament domèstic.

El pes de l'Església era immens i, en conseqüència, l'autora es refereix a la presència d'elements devocionals com escaparates, crucifixos o capelletes portàtils, i peces de contextos més humils com ara les pinturetes sobre vidre, que ja venien del segle anterior.

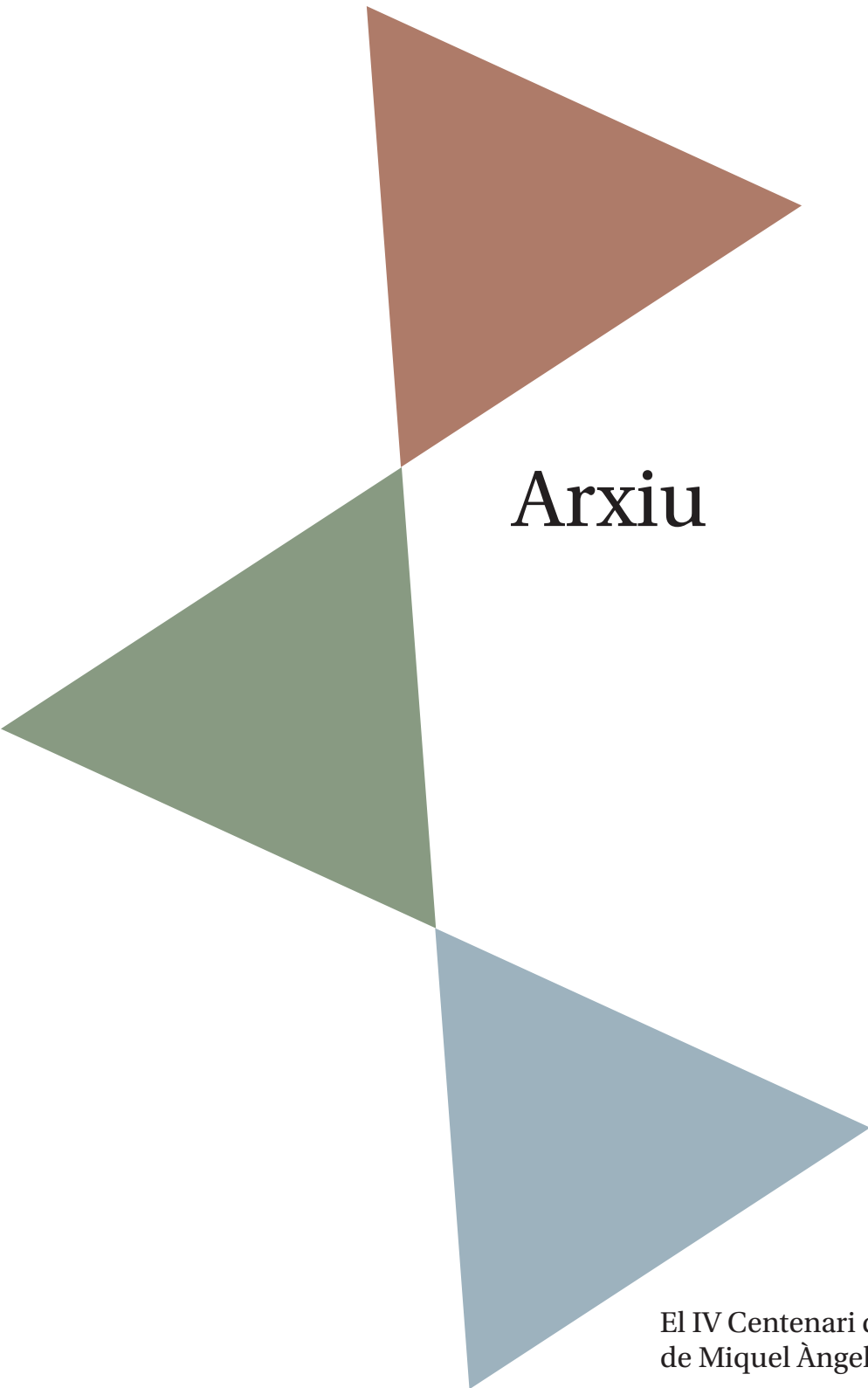
Rosa M. Creixell no s'atura aquí i s'endinsa també en els tipus de refresc, la xocolata i tots els detalls de la taula parada i la dieta. Però també l'aliment intel·lectual: la biblioteca i quina mena de llibres s'hi trobaven. En aquest sentit, se m'acut constatar que la biblioteca d'un personatge rellevant de l'època, el fabricant d'indianes Joan Pau Canals i Martí –després ennoblit pel Borbó Carles III–, fou estudiada a fons per Roger Alier en la seva tesi de llicenciatura llegida a la Universitat de Barcelona, però el fet que aquests treballs restin inèdits (en aquest cas se'n publicà només un resum a la revista *Recerques* el 1974) fa que esforços ben pròxims –Alier, com és sabut, va ser professor, fins a la seva jubilació recent, al mateix departament en el qual l'autora desenvolupa la seva docència– puguin acabar diluint-se lamentablement i passant desapercibuts a l'hora d'abordar un treball d'envergadura més general com el que estic ressenyant ara mateix. La universitat hauria de vetllar perquè les recerques que ella mateixa ha generat no es perdin com si es trac-

tés de mers exercicis escolars i s'incorporin decididament al gruix del coneixement científic.

Un llibre com aquest de Rosa M. Creixell, fill d'una tesi doctoral, aclareix un context omnipresent tot i que gairebé sempre ocult a l'hora d'estudiar l'època, però encara ens pot oferir subliminalment un altre motiu de reflexió essencial, molt lligat també als usos de la vida quotidiana que estudia l'autora: com ja s'ha dit, bona part de la documentació utilitzada forma part del fons de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, i els examinats en aquesta ocasió van de 1710 a 1772, tot i que el període definit al títol del volum sigui més breu. Doncs bé: entre un total d'un centenar de citacions literals tretes d'aquest arxiu publicades en el text del llibre, només poc més d'un 10 % són escrites en castellà, i totes les altres ho són en català.

Encara que això no tingui un valor estadístic absolut, atès que es tracta d'exemples seleccionats per l'autora en-

tre els molts que conté l'arxiu, sí que és un indicatiu molt clar que il·lustra fins a quin punt, malgrat la pressió oficial que al llarg del segle XVIII s'exercia per introduir el castellà als països del regne d'Espanya que no el tenien com a idioma propi, fins i tot en un àmbit tan solemne com el jurídic, l'idioma viu continuava essent el del país i no el de l'administració central. Segurament per això, quan al segle XIX es promulgà la Llei del notariat del 1862, els legisladors van tenir prou cura d'introduir un article –concretament el vint-i-cinc– en què s'especificava que l'idioma en el qual s'havien de redactar els documents només podia ser el castellà, iniciant així una inèrcia pertorbadora de l'expressió natural catalana que encara patim al segle XXI, quan sobre el paper ha canviat l'estructura de l'Estat i la força del centralisme ha minvat moderadament, almenys en relació amb els temps inicials del nou regne d'Espanya creat pels Borbons.



Arxiu

El IV Centenari del naixement
de Miquel Àngel

A mayor gloria de Miguel Ángel: la celebración del IV Centenario de su nacimiento

EVA MARCH*

LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL IV CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE MIGUEL ÁNGEL

En 1875 Florencia entera se rindió para homenajear a Michelangelo Buonarroti (Caprese, 1475 – Roma, 1564), conocido en España como Miguel Ángel. Era la primera vez que se conmemoraba el nacimiento del artista y la celebración de aquel IV Centenario se convirtió en un acontecimiento solemne y protocolario planteado con la voluntad de sobrepasar los límites geográficos florentinos.

Que el objetivo se cumplió lo constata la *Memoria sobre las fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Miguel-Ángel Buonarroti y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia* escrita por Claudi Lorenzale (Barcelona, 1814 – Barcelona, 1889), la cual se reproduce en las páginas de este «Archivo». En la *Memoria*, el pintor y director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona da cuenta de todo cuanto presencié en la ciudad toscana en el transcurso del homenaje celebrado los días 12, 13 y 14 de septiembre de 1875.

La internacionalización de la efeméride miguelangelesca tenía al mismo tiempo un sentido práctico. Los principales museos europeos debían prestar copias y reproducciones de obras de Miguel Ángel para llevar a cabo una exposición en la Galleria dell'Accademia de Florencia, sin duda uno de los actos centrales del IV Centenario. Por otro lado, y tal como el Comité organizador especificaba en el comunicado que envió a los alcaldes, presidentes de consejos provinciales y academias de bellas artes de Italia: «*La commemorazione dei nostri grandi uomini è festa della intiera Nazione piuttosto che di uno tra i suoi Municipii*».¹ Aunque, en este caso, apelar al genio nacional y no al florentino parecía lo más sensato si de lo que se trataba era de buscar complicidades para conseguir financiación.

Lo cierto es que la celebración tuvo un trasfondo nacionalista, por más que el periodista y poeta Guido Corsini, impulsor de la celebración del IV Centenario del nacimiento de Dante, en 1865,² puntualizara a Ubaldino Peruzzi, alcalde de Florencia y presidente del Comité organizador, que en la conmemoración del aniversario de Miguel Ángel debía primar la línea artis-

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART III, «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Las ilustraciones de las páginas 156, 157, 158, 160, 166, 167 y 171 corresponden a las págs. 193, 200-201, 196, 197, 205, 204 y 208 de *Le Monde Illustré*, núm. 963, 25 de septiembre, 1875.

1. Manifiesto fechado el 1 de abril de 1874 y reproducido en: [PARRINI, C.], *Relazione del Centenario di Michelangiolo Buonarroti nel settembre del 1875 in Firenze*. Florencia: Giuseppe Civelli, 1876, pág. 11.

2. CAESAR, M., *Dante. The Critical Heritage*. Londres – Nueva York: Routledge, 1995 [1989], págs. 70-72; YOUSEFZADEH, M., *City and Nation in the Italian Unification. The National Festivals of Dante Alighieri*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011, págs. 44-46.

tica sobre la política: «*Firenze ha bisogno di riporre in alto luogo la sua antica fama di patria delle arti*». ³ Y pese a que el texto publicitado por el Comité del Centenario el día del cuatrocientos aniversario del nacimiento de Miguel Ángel –6 de marzo de 1875– indique que festejar su memoria era un deber común, puesto que «*el grand'Uomo è una gloria non solo dell'Italia, ma del mondo intero*». ⁴

Para entonces habían transcurrido diez años desde la celebración dantesca, una década durante la cual se había completado la unificación italiana. Tal vez no era momento de reivindicaciones, pero sí de ensalzar la nación a través, en este caso, de la *italianización* de Miguel Ángel. Así lo consideró al menos el ministro de Obras Públicas, Silvio Spaventa –que había desempeñado un papel relevante durante el *Risorgimento*–, en el discurso que pronunció en el marco de la celebración migueldangesca:

Ma io dico che una festa come quella che oggi Firenze ha preso a celebrare [...] ha un significato speciale, che a me sembra questo; cioè che oggi noi ci sentiamo disposti ad una contemplazione del grand'uomo più adeguata alla universalità della sua mente e all'indole veramente nazionale delle sue opere. È insomma l'Italia, grande Nazione, grande Stato, che si compiace oggi delle stupende opere di un suo figlio. *San Pietro, il Giudizio, il David, il Mosè*, sono concetti che si addicono ad un gran popolo. ⁵

No hay que retroceder demasiado en el tiempo para encontrar ejemplos significativos de cómo el homenaje a un artista se había convertido en una plataforma ideológica desde la cual lanzar mensajes nacionalistas. Como observó Carlo Dionisotti en su fundamental *Varia fortuna di Dante* ⁶ y afirmó Francis Haskell en *El patriotismo y las exposiciones de arte*, ⁷ en el siglo XIX fue habitual que las celebraciones dedicadas a honrar la memoria de personalidades destacadas del pasado conllevasen un sentimiento de ferviente identidad nacional.

A las seis de la mañana del 6 de abril de 1828 Núremberg se despertó con el sonido penetrante de las trompetas que anunciaban el tercer centenario de la muerte del artista más ilustre que había dado la ciudad alemana, Alberto Durero, comenzando así una celebración en la que abundaron discursos y procesiones. Poco después, en 1840, sería Amberes la ciudad que rememoró la muerte de Rubens, acaecida doscientos años antes, con una celebración que alcanzó su cénit en la misa oficiada en la catedral y en la inauguración del monumento dedicado al artista en la Groenplaats. En este sentido, cabe recordar que también Milán levantó un monumento para recordar en perpetuidad al artista cuyas obras más célebres se habían producido en territorio milanés, Leonardo da Vinci, y ello en una fecha, 1872, muy cercana a la del homenaje florentino.

De manera diferente que en las celebraciones de Amberes o Núremberg, en las que se trataba de glorificar, simplemente, la memoria de un artista –Rubens y Durero, respectivamente– y donde las únicas obras que pudieron verse fueron ejecutadas ex profeso para la ocasión, Florencia planteó el IV Centenario con otro objetivo: «*tentare una riconsiderazione globale e approfondita della personalità e dell' opera del grande artista*» ⁸ y ahí radicó, precisamente, su novedad: en mostrar al público el mayor número posible de obras debidas a Miguel Ángel, sobre todo escultóricas –aunque gran parte de ellas fueran vaciados en yeso–, en dar a conocer las cartas y documentación de su puño y letra, en organizar exposiciones complementarias y

3. Carta fechada el 9 de diciembre de 1872 citada en CORSI, S., «Cronaca di un Centenario», en *Michelangelo nell'Ottocento. Il centenario del 1875*, cat. exp., 14 de junio – 7 de noviembre de 1994, Casa Buonarroti, Florencia. Milán: Charta, pág. 13.

4. [PARRINI, C.], *Relazione del Centenario...*, pág. 18.

5. Discurso pronunciado el 12 de septiembre de 1875 en el Piazzale Michelangelo y reproducido en [PARRINI, C.], *Relazione del Centenario...*, pág. 115.

6. DIONISOTTI, C., «Varia fortuna di Dante», en *idem*, *Geografia e storia della letteratura italiana*. Turín: Einaudi, 1967, pág. 255.

7. HASKELL, F., «El patriotismo y las exposiciones de arte», en *idem*, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Crítica, 2002 [2000], pág. 149.

8. CORSI, S., «Cronaca di un...», pág. 13.

también, evidentemente, en diseñar un aparato festivo que fuera capaz de captar la atención informativa del mundo artístico y de la prensa internacional para presentar a Miguel Ángel como la mayor gloria de Italia.

Dejando a un lado la extensa lista de periódicos italianos que reseñaron diariamente los pormenores de la celebración, los corresponsales de numerosas publicaciones europeas y en menor medida norteamericanas acudieron a Florencia para informar puntualmente de lo que aconteció en la ciudad a mediados del mes de septiembre de 1875. La relación de prensa extranjera acreditada alcanza prácticamente los cuarenta títulos,⁹ entre los que sobresalen los alemanes y franceses, aunque la cifra no incluye publicaciones como *Le Monde Illustré* –cuyos reportajes gráficos proporcionan un testimonio excepcional del acontecimiento– ni la *Gazette des Beaux-Arts*. Algunos de los enviados son especialmente significativos, entre ellos el periodista italiano y corresponsal del *Times* durante veinte años, Antonio Gallenga, representante de la cabecera inglesa, o el erudito y crítico de arte Adolf Bayersdorfer –cofundador posteriormente del Kunsthistorisches Institut de Florencia–, corresponsal de la *Neue Freie Presse* de Viena.

LOS ACTOS DEL CENTENARIO

A tenor de lo que cuenta Claudi Lorenzale y otros testimonios desplazados a Florencia, el ritmo de lo sucedido durante el homenaje debió de ser vertiginoso. La fatiga ante la cantidad abrumadora de actos programados es confirmada de manera elocuente por Paul de Saint-Victor, quien, después de escuchar uno de los discursos pronunciados durante la jornada inaugural, afirmó que se sentía como los *Esclavos* de Miguel Ángel.¹⁰

La celebración empezó el día 12, con un cortejo en honor al artista que, partiendo de la plaza de la Signoria (*Le Monde Illustré*, págs. 200-201) y deteniéndose en la Casa Buonarroti (*Le Monde Illustré*, pág. 193) y la basílica de Santa Croce, terminó en el Piazzale Michelangelo (*Le Monde Illustré*, pág. 196), donde se descubrieron inscripciones conmemorativas de la efeméride en la base del monumento a Miguel Ángel. Durante esta primera jornada y en cada parada se sucedieron los discursos: el del poeta Aleardo Aleardi delante de la casa de Miguel Ángel, los pronunciados ante la tumba del artista por un sinnúmero de autoridades, algunas de las cuales en representación de instituciones artísticas germánicas, o los de Meissonier, Charles Blanc y Giovanni Paganucci¹¹ en el Piazzale, por citar solo tres de los siete que pudieron oírse en la explanada de la colina de San Miniato.

Si el primer día estuvo dedicado a honrar la memoria de Miguel Ángel, el segundo desplazó la atención hacia las obras del artista. Por este motivo, la *Mostra Michelangiolesca* fue el acto público en torno al cual se desarrollaron las demás iniciativas proyectadas. También hubo tiempo para visitar la remodelada Casa Buonarroti, que exponía la colección de dibujos de su propiedad: más de doscientas obras entre estudios de figura y diseños arquitectónicos.¹² El día 14, tercero y último de la celebración y el de cariz más académico, el acto principal se desarrolló en uno de los emplazamientos más solemnes de la ciudad: la antigua sala del Senado,¹³ donde

9. «Rappresentazione di Giornali esteri», en [PARRINI, C.], *Relazione del Centenario...*, págs. 209-210.

10. GONSE, L., «Les fêtes du Centenaire de Michel-Ange», *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1875, pág. 378.

11. Meissonier y Charles Blanc hablaron en nombre de la Académie des Beaux-Arts y del Institut de France; el escultor Giovanni Paganucci lo hizo en calidad de académico de la Accademia delle Arti del Disegno de Florencia.

12. CORSI, S., «Cronaca di un...», pág. 22.

13. Esta sala, que acogió las reuniones del Senado italiano durante los años en que Florencia fue la capital de Italia (1865-1870), estaba emplazada en el complejo arquitectónico de los Uffizi, en el espacio que anteriormente había ocupado el Teatro Mediceo y que hoy ocupa en parte el Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ABONNEMENTS POUR PARIS ET LES DÉPARTEMENTS
En un an, 24 fr.; — Six mois, 12 fr.; — Trois mois, 7 fr.; — En avant, 20 c.
Le volume mensuel, 12 fr., broché, — 47 fr., relié et doré sur tranches.
LA COLLECTION DES 17 ANNÉES FORME 27 VOLUMES.
Directeur, M. PAUL DALLOZ.

BUREAUX
13, QUAI VOLTAIRE
19^e Année. N° 963 — 25 Sept. 1875

DIRECTION ET ADMINISTRATION, 13, QUAI VOLTAIRE
Toute demande d'abonnement doit être accompagnée d'un bon sur Paris ou sur la poste, avec demande de numéro à laquelle on sera toujours le plus prompt en réponse. Les lettres non recommandées ne seront pas envoyées sans avis. — On ne répond pas des manuscrits égarés.
Administrateur, M. BORDILLAT. — Secrétaire, M. E. BURET.



LE QUATRIÈME CENTENAIRE DE MICHEL-ANGE À FLORENCE. — Inauguration du buste sur la façade de la maison de Buonarrotti.
(Donné de M. Lix, d'après le croquis de M. Bédouin.)



Le Monde Illustré, — N° 910.

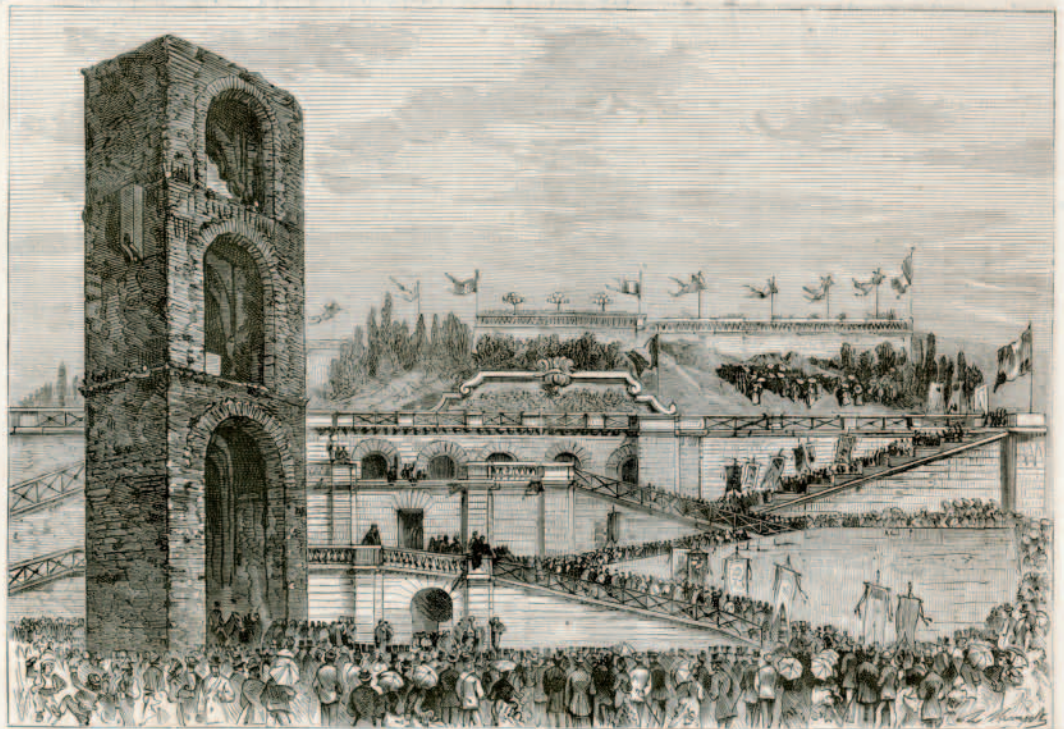
FLORENCE. — Le quatrième centenaire de Michel-Ange. — Réunion du cortège sur la piazza dei Signori. — La loggia di Lanzi. — Le palazzo Vecchio.

Dessin de MM. Scott et Vierge, d'après croquis de M. Rollin.

Illustration : 1/2, par V. Vierge.



La place Michel-Ange et le monument élevé en son honneur. — (Dessin de M. Huet.)



FLORENCE. — Le cortège montant les rampes de San Miniato pour se rendre au monument. — (Dessin de M. Clerget, croquis de M. Solida.)

las autoridades de la Accademia di Belle Arti y de la Crusca pronunciaron sus panegíricos. Después de rendir visita a la casa natal de Dante, las fiestas del Centenario llegaron a su fin con el encendido de la iluminación del Piazzale y de las colinas circundantes (*Le monde Illustré*, pág. 197). Un *tour de force* que combinó la proyección eléctrica de haces de luz que caían sobre el monumento a Miguel Ángel con los destellos luminosos que emanaban miles de linternas, velas y antorchas, desvelando así el paisaje urbano florentino.

El programa se completó con banquetes, recepciones o conciertos que tuvieron lugar en los lugares más emblemáticos de la ciudad –palacios Vecchio, Medici-Riccardi, Pitti o Borghese–, además de iniciativas diversas: un concurso de agricultura y horticultura, un congreso de ingenieros y arquitectos, o la exposición celebrada en el Regio Archivio di Stato de Florencia donde se mostraron cartas autógrafas de Miguel Ángel y otros documentos relativos al artista.¹⁴

Más allá de lo que significaron para la ciudad, para la Galleria dell'Accademia o para la Casa Buonarroti, es indudable que los actos conmemorativos del nacimiento de Miguel Ángel supusieron un antes y un después en la crítica del artista. Como consecuencia, en parte, de la celebración de un centenario largamente planificado, aparecieron una serie de publicaciones dedicadas a Miguel Ángel, algunas de las cuales son todavía de referencia. Se trata de la edición de las cartas del artista a cargo de Gaetano Milanesi,¹⁵ de la biografía de Aurelio Gotti,¹⁶ de la bibliografía miguelangelesca compilada por Luigi Paserini¹⁷ o del álbum fotográfico de dibujos de Miguel Ángel.¹⁸ A estas obras tendríamos que añadir otras de menor relevancia, así como las que se publicaron fuera de Italia. Sirvan de ejemplo las monografías de Wilson¹⁹ y Springer,²⁰ o el volumen editado por la *Gazette des Beaux Arts*,²¹ del que sobresalen las contribuciones de Eugène Guillaume y Anatole de Montaiglon.

Aunque probablemente Tolnay tenía razón cuando, un siglo después, en su discurso pronunciado en la Accademia dei Lincei afirmó que las obras de Miguel Ángel se tuvieron «*in tutti gli scritti dell' Ottocento solo come documenti della sua vita e dell'epoca in cui era vissuto, e non sono ancora comprese come creazioni sui generis, che contengono le confessioni più profonde della vita interiore e della visione del mondo del Maestro*»,²² lo cierto es que los títulos publicados entonces son harto significativos y suponen una contribución incuestionable al conocimiento de Miguel Ángel.

14. GUASTI, C., *Il Regio Archivio di Stato in Firenze. Ricordo del quarto Centenario dalla nascita di Michelangelo. Settembre 1875*, cat. exp., septiembre de 1875, Regio Archivio di Stato, Florencia. Florencia: Cellini, 1875.

15. MILANESI, G. (ed.), *Le Lettere di Michelangiolo Buonarroti. Pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*. Florencia: Le Monnier, 1875.

16. GOTTI, A., *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, 2 vols. Florencia: Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1875.

17. PASSERINI, L., *La bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere*. Florencia: Tipografia Galileiana di M. Cellini, 1875.

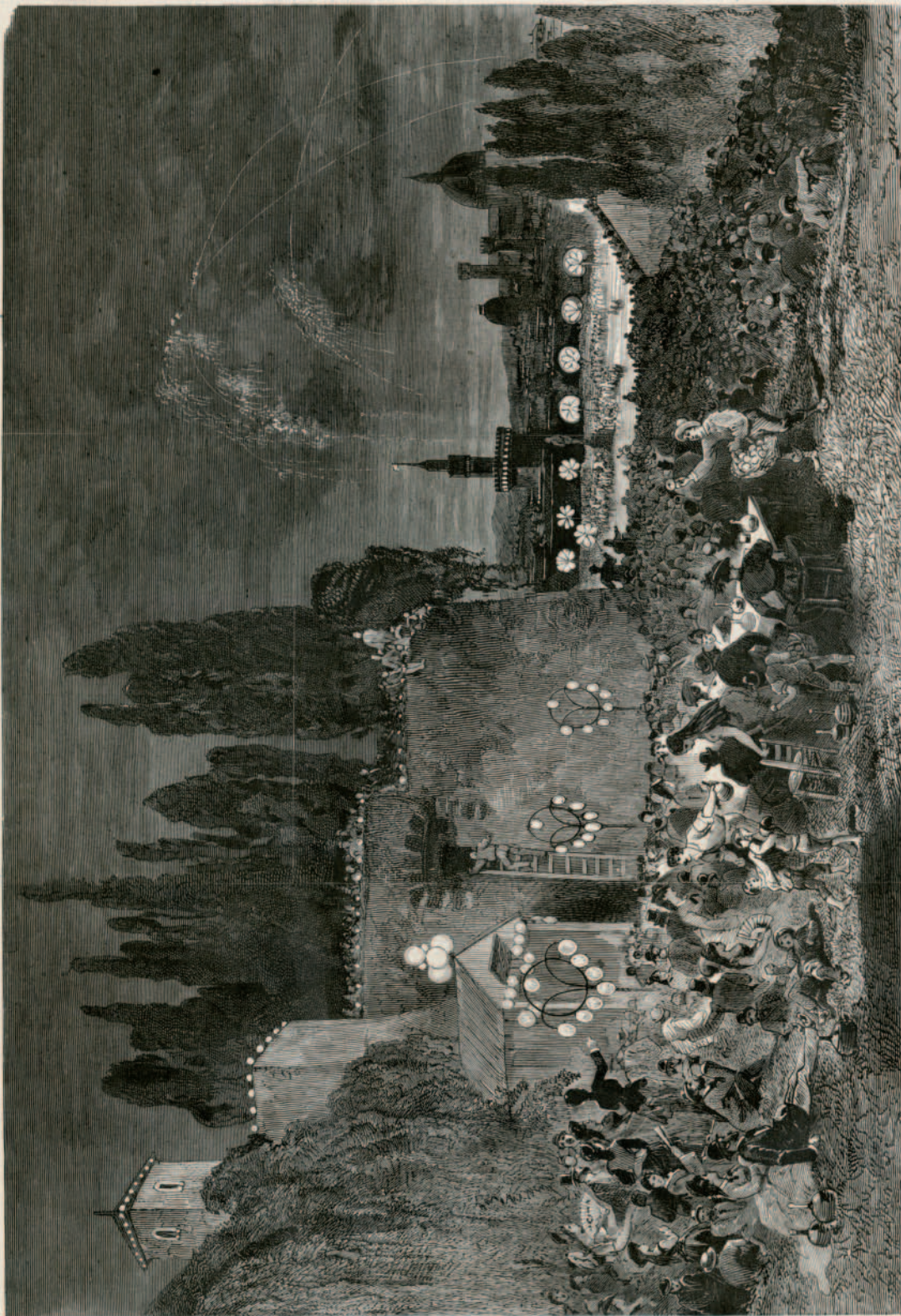
18. *Album Michelangiolesco dei disegni originali riprodotti in fotolitografia*. Florencia: Smorti, 1875.

19. WILSON, C., *Life and works of Michelangelo Buonarroti*. Londres: Murray, 1876.

20. SPRINGER, A., *Michelangelo in Rom, 1508-1512*. Leipzig: Hirzel, 1875.

21. BLANC, C.; GUILLAUME, E.; MANTZ, P., et al., *L'œuvre et la vie de Michel-Ange dessinateur, sculpteur, peintre, architecte et poète*. París: Gazette des Beaux Arts, 1876. De los ocho autores de este libro (Charles Blanc, Eugène Guillaume, Paul Mantz, Charles Garnier, A. Mézières, Anatole de Montaiglon, Georges Duplessis y Louis Gonse), al menos cinco de ellos (Blanc, Guillaume, Mantz, Garnier y Gonse) participaron en el Centenario y/o estuvieron en Florencia durante el mismo. Parte de los capítulos que configuran el volumen (exceptuando los de Gonse y Duplessis) se publicaron también en el número monográfico correspondiente a enero de 1876 de la revista *Gazette des Beaux-Arts*. El artículo de Gonse, dedicado a cubrir la celebración florentina, se había incluido en el número de octubre de 1875, págs. 375-384.

22. TOLNAY, C. DE, *Michelangelo nel Quinto Centenario della nascita*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pág. 12.



FLORENCE. — Illumination de la place Michel-Ange, vue des anciennes fortifications. — (Dessin de M. Elzéar Martin, gravé de M. Bédouin.)

EL IV CENTENARIO DE MIGUEL ÁNGEL SEGÚN CLAUDI LORENZALE: SU «MEMORIA»

La *Memoria* de Claudi Lorenzale es también una aportación a la fortuna crítica del artista. La Academia de Bellas Artes de Barcelona no se contentó con enviar un comisionado a la ciudad toscana, sino que estableció desde un principio que las impresiones de su representante deberían ser publicadas, constatando así un interés manifiesto por la difusión de la figura de Miguel Ángel.

Precisamente, el compromiso de tener que escribir una memoria provocó que Lorenzale renunciara inicialmente a viajar a Florencia. En agosto de 1875,²³ tan pronto como llegó la invitación del Comité del IV Centenario a la Academia de Bellas Artes, y a propuesta de Pau Milà i Fontanals –compañero de Lorenzale durante su larga estancia en Roma en la década de 1830, donde ambos cimentaron los cambios que a su regreso implementarían en Cataluña–,²⁴ se acordó mandar a un comisionado a Florencia. Los motivos que impulsaron tal decisión fueron: primero, porque se trataba de un acontecimiento importante para el mundo artístico y, segundo, porque a través de su representante la Academia se codearía con la flor y nata de las instituciones artísticas europeas. Aunque en la junta general en que se propuso a Lorenzale este no se pronunció, días después renunció, como se ha dicho, al nombramiento, con el argumento de que «no valía» para el encargo que se le encomendaba. Una negativa que no fue tenida en cuenta por la Academia al considerar que el elegido reunía un perfil idóneo, tanto a causa de sus conocimientos artísticos como por su experiencia como profesor de bellas artes.²⁵ En aquel momento, Lorenzale llevaba ejerciendo la dirección de la Escuela de Bellas Artes desde hacía diecisiete años y habían transcurrido dieciséis desde que fuera nombrado catedrático de Dibujo del antiguo y natural de la Escuela. Además, era académico de la Real Academia de San Fernando de Madrid (1842), de la Real Academia de San Luis de Zaragoza (1843) y de la Academia de Bellas Artes de Barcelona (1850). Consagrado a la enseñanza artística, que más que una profesión era para él una especie de sacerdocio,²⁶ entre sus inclinaciones no se encontraba la escritura académica, como reconoce en el preámbulo de su *Memoria* (pág. 6). Nunca pronunció discurso alguno, ni de ingreso en las tres academias a las que pertenecía –entonces no era preciso hacerlo–, ni de apertura de las sesiones públicas que anualmente celebraba la Academia de Bellas Artes de Barcelona, lo que sí hicieron colegas suyos, en ocasiones de manera reiterada.²⁷ La *Memoria* es, por tanto, la única publicación que se conserva de Claudi Lorenzale.

El 25 de octubre de 1875 Lorenzale ya había concluido la *Memoria sobre las fiestas que se celebraron en Florencia con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Miguel-Ángel Buonarroti y apuntes acerca del estado de la enseñanza artística en Italia*, que se publicó al año siguiente. Como es previsible, y como también lo fueron otros que se escribieron en el mismo

23. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, RACBASJ, *Llibre d'Actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, Junta general extraordinaria del día 16 de agosto de 1875.

24. Sobre la relación de Pau Milà y Claudi Lorenzale con Overbeck en Roma, así como sobre la introducción de la pintura romántica en Cataluña y de los nuevos principios pedagógicos por ellos aplicados, véase especialmente BERTRAN DE AMAT, F., *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milà y Fontanals y D. Claudio Lorenzale*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1891; [MASRIERA, J.], *Sesión necrológica dedicada a Claudio Lorenzale en la noche del 13 de mayo de 1889*. Barcelona: Círculo Artístico, 1889.

25. RACBASJ, *Llibre d'Actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, Junta general extraordinaria del día 28 de agosto de 1875.

26. [MASRIERA, J.], *Sesión necrológica...*, pág. 3.

27. El miembro de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, y profesor en la Escuela de Bellas Artes de la misma ciudad, Josep de Manjarrés, por ejemplo, pronunció el discurso de la sesión pública de la Academia en los años 1858 y 1859. El primero de ellos versó sobre la consideración arqueológica del traje, mientras que el segundo lo dedicó a repasar el papel desempeñado por las escuelas de bellas artes desde el Renacimiento.

momento, el relato de Lorenzale es arbitrario e incompleto. Arbitrario porque enfatiza unos acontecimientos en detrimento de otros, e incompleto porque no podía dar cabida, en un texto de una extensión adecuada al encargo que había recibido, a todo lo que sucedió en Florencia a lo largo de tres días. Añadiremos que Lorenzale se erige a menudo en transmisor y traductor de informaciones publicadas con anterioridad. Utilizó como «guía» las crónicas del Centenario escritas por el periodista y activista italiano Pietro Coccoluto Ferrigni, más conocido por el seudónimo de Yorick, para *La Nazione* de Florencia, las mismas que Cesare Parrini incluyó en 1876 en su *Relazione del Centenario di Michelangelo Buonarroti* por considerarlas insuperables.²⁸ En el periódico, Yorick se dedicaba principalmente a la crítica teatral, una especialidad muy adecuada para la ocasión, ya que el IV Centenario fue, también, un acontecimiento en el que el componente escenográfico desempeñó una función determinante. Además, no muchos años atrás, cuando la ciudad se convirtió en la capital de Italia (1865-1870) iniciándose una ambiciosa remodelación urbanística, Yorick había descrito con sumo detalle la construcción del Piazzale Michelangelo, precisamente uno de los lugares clave de la celebración de 1875.

Es fácil identificar la fuente documental de Lorenzale,²⁹ si bien a veces suprime pormenores del texto de Yorick –quizá por entender que dirán muy poco a su futura audiencia, alejada de lo sucedido en Florencia–, y los engarza con observaciones personales.³⁰ Solo un conocedor del texto original o un asistente a las fiestas florentinas podría echar en falta un desarrollo más amplio de ciertos acontecimientos. Sin embargo, Lorenzale no olvida, por resumido que resulte su texto, ninguna de las paradas realizadas durante los tres días que duró la celebración.

Si hay algo que se pueda reprochar a Lorenzale, escritor de prosa menos retórica que la de Yorick, es que su *Memoria* minimiza el ambiente que, al parecer, se respiró en Florencia durante aquellas jornadas. Los párrafos que el periodista italiano dedica a transmitir el pulso de la fiesta con más pasión son justamente aquellos que Lorenzale elimina, tal vez para omitir detalles que consideraba superfluos o quizá por temor a la exageración. Así, mientras que Yorick afirma que el cortejo del día 12 se detenía constantemente a causa de la multitud congregada: no había balcón ni ventana –todos adornados con banderas y tapices– de los que no surgieran cabezas amontonadas a miles, encaramándose la gente a lo alto de cualquier pilastra para poder ver lo que sucedía, Lorenzale se limita a comentar que «En toda la carrera el gentío fué inmenso: las casas estaban engalanadas con colgaduras y banderas, etc., etc.» (pág. 11).

A pesar de guiarse por las crónicas de Yorick, Lorenzale siguió su propia intuición a la hora de incluir determinadas noticias en el texto. Nos referimos, por ejemplo, al espacio que dedica a especificar su participación personal en el IV Centenario. Se trata de una información que aparece desde las primeras páginas de la *Memoria*, cuando afirma que fue el único representante oficial español en Florencia, ya que duda que el ministro plenipotenciario español, el

28. [PARRINI, C.], *Relazione del Centenario...*, pág. 3.

29. Como puede constatarse en los siguientes párrafos: «Alle ore 3 $\frac{1}{4}$ precise il tuonare del cannone dava il segno della partenza. La immensa processione incominciava subito a sfilare dinanzi alla porta principale del Palazzo della Signoria [...]. Apriva il corteo il 20° reggimento di fanteria di linea, comandato dal...»: citado a partir de [PARRINI, C.], *Relazione del Centenario...*, pág. 36; «A las tres y cuarto en punto, el estampido del cañón dió la señal de la partida. La inmensa procesión empezó á desfilar. Abria el cortejo un regimiento de línea, y seguian las agrupaciones de obreros de todas las artes»: (pág. 10). O en estos otros: «Nella sala attigua, disposte intorno alle pareti, si trovano le fotografie delle stupende pitture condotte da Michelangiolo nelle volte della Cappella Sistina, e i grandi cartoni esistenti nel Museo di Napoli, e nel el centro –protette da enormi cristalli e distribuite in due banchi convenientemente inclinati– sono collocate le fotografie dei quadri e de' disegni, e delle architetture del Buonarroti...»: citado a partir de [PARRINI, C.], *Relazione del Centenario...*, pág. 49; «En otro salon se veían las fotografías de las estupendas pinturas de Miguel-Angel que decoran la Capilla Sixtina, y los grandes cartones existentes en el museo de Nápoles. En el centro, grandes escaparates donde están colocadas las fotografías de los dibujos, de cuadros y de arquitecturas...»: (pág. 26).

30. Este es el caso, por ejemplo, de la adaptación del siguiente fragmento: «Ma sul più bello la luna si levò in tutto il suo splendore dalla montagna, e lo spettacolo della città, della collina e del fiume appareva così fantastico, così poetico, così meraviglioso, che un grido più che un mormorio di ammirazione echeggiò lungo le vallicelle declinanti verso Ricorboli»: citado a partir de [PARRINI, C.], *Relazione del Centenario...*, pág. 44; que Lorenzale reduce a un: «La luna apareció con todo su esplendor, y el espectáculo de la ciudad, de las colinas y del río, era tan poético y fantástico, que no pudo menos de llamar la atención general»: (pág. 23).

conde Coello de Portugal, lo fuera por delegación (pág. 8).³¹ Más adelante detallará el lugar que ocupó en la mesa del banquete del día 13 (pág. 27) o el trato que recibió de Ubaldino Peruzzi, el presidente del Comité organizador (pág. 32).

Asimismo, Lorenzale incorpora a su *Memoria* el contenido de uno de los discursos pronunciados: la disertación ofrecida por el poeta romántico y senador, Aleardo Aleardi, a la entrada de la Casa Buonarroti. Aunque esta elección pueda parecer azarosa o hasta cierto punto equivocada, a tenor de la notoriedad de que entonces gozaban otros autores de discursos como Charles Blanc, Emilio De Fabris o Giovanni Duprè,³² se diría que Lorenzale escogió a Aleardi pensando en el futuro lector de su texto. Así, obvió aquellas intervenciones que aun teniendo mayor agudeza crítica versaban sobre aspectos particulares de Miguel Ángel y priorizó la que supo sintetizar mejor el corpus miguelanguesco, reflejando las contrariedades humanas y el «espíritu sublime» del artista. Aleardi desglosó las particularidades biográficas de Miguel Ángel: su formación en el jardín de los Medici, el encargo y la accidentada ejecución de la tumba de Julio II, el origen y la significación del *David*, sus idas y venidas a Roma y Florencia, etc. Pese a ello y a la existencia de párrafos subjetivos y vehementes en extremo –como aquel en el que suplica a su audiencia que visitara la capilla Medici para experimentar un gozo súbito e irreprimible (si es que Dios les había dotado de un poco de poesía en el alma)–, lo cierto es que Aleardi suele ofrecer apreciaciones muy afinadas. En este sentido, es especialmente significativa su posición estética en relación con las obras «inacabadas» de Miguel Ángel: «me parece injusto reprocharle por haber descuidado con señorial desprecio, especialmente en sus mármoles, las últimas finezas, porque el cincel heróico rechaza las caricias» (pág. 15).

Lorenzale eligió, pues, reproducir las palabras pronunciadas por el poeta porque le parecieron las más relevantes. Tal vez influyera en ello el hecho de que el parlamento de Aleardi fue el primero de los que pudieron oírse en el Centenario o que su discurso era el de un hombre que, como él, era o había sido profesor de una academia de bellas artes, en su caso de la Accademia di Belle Arti de Florencia.

LAS «OTRAS MEMORIAS»

La Diputación Provincial de Barcelona, bajo cuyos auspicios se encontraba la Academia de Bellas Artes de la Ciudad Condal, decidió editar 500 ejemplares de la *Memoria* de Claudi Lorenzale –el manuscrito de la cual se conserva en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (ilustración 1)–. De manera similar, otras memorias estuvieron patrocinadas por instituciones que también enviaron sus emisarios a Florencia.

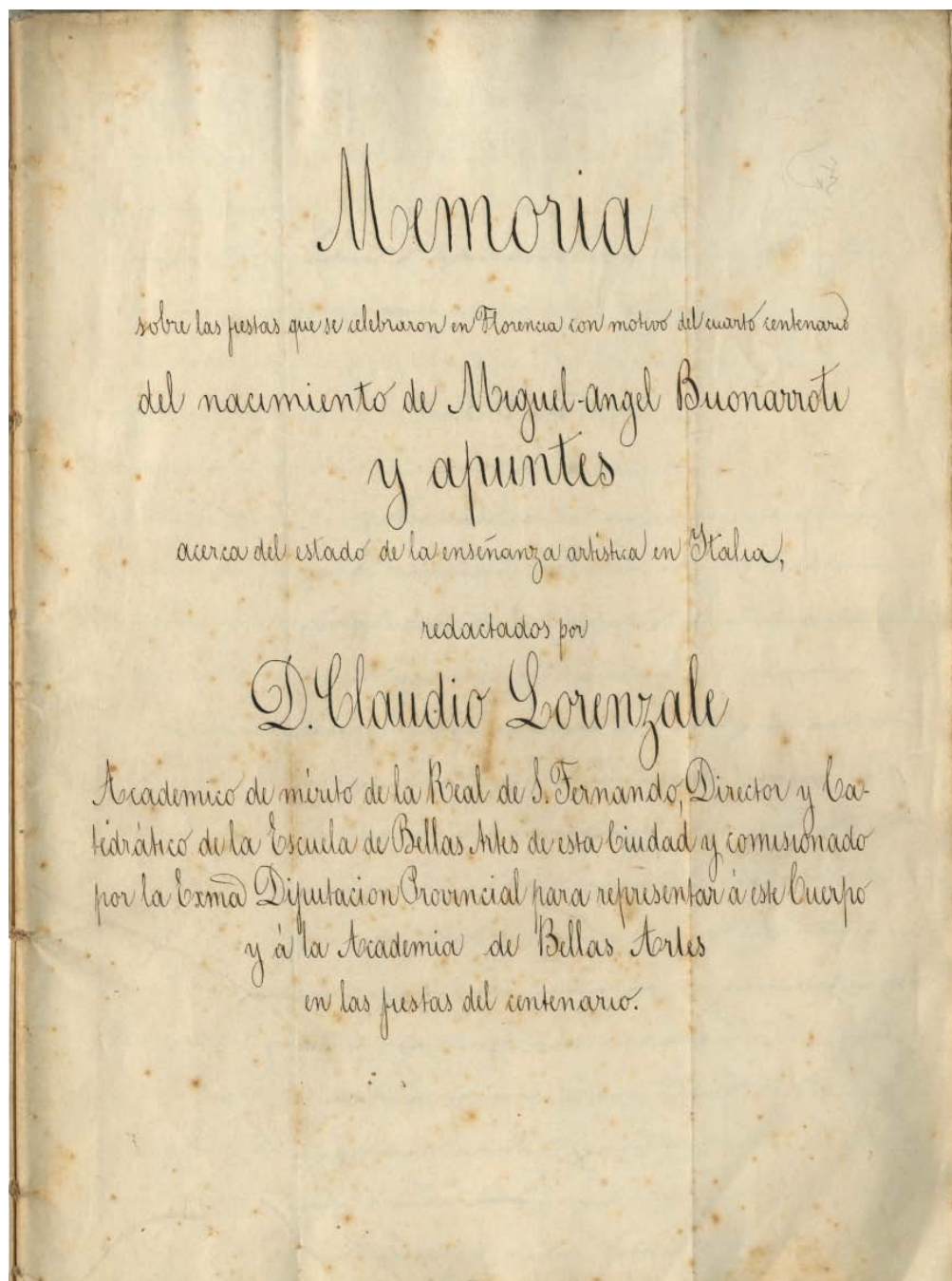
Este es el caso del relato del pintor Jules Salles,³³ quien acudió a la ciudad toscana como delegado de la Académie du Gard –la Academia de Nimes–, la única academia francesa de provincias representada en la celebración miguelangelesca. Pese a algunas coincidencias –Sa-

31. Entre los setenta representantes extranjeros que formaron parte del cortejo del 12 de septiembre –[PARRINI, C.], *Relazione del Centenario...*, págs. 199-201–, integrado por cuatro mil personas, encontramos a Claudi Lorenzale, representante de la Academia de Barcelona, y a Diego Coello de Portugal, embajador español en Roma.

32. El historiador y crítico francés Charles Blanc, miembro de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France y director de la *Gazette des Beaux-Arts*, había finalizado ya, entre otras obras, su *Histoire des peintres de toutes les écoles* (14 vols. París: Jules Renouard, 1849-1869). El arquitecto Giovanni De Fabris, responsable de la reconstrucción de la fachada del Duomo de Florencia, era el presidente de la Accademia di Belle Arti de Florencia y vicepresidente del Comité del Centenario, mientras que el escultor neoclásico Giovanni Duprè, miembro del citado Comité, gozaba de un reconocido prestigio internacional.

33. SALLES, J., *Les fêtes de Florence à l'occasion du IV^e centenaire de Michel-Ange*. Nîmes: Typographie Clavel-Ballivet, 1876.

1. Claudi
Lorenzale
*Memoria sobre
las fiestas que
se celebraron
en Florencia
con motivo
del Cuarto
Centenario
del nacimiento
de Miguel-Ángel
Buonarroti
y apuntes acerca
del estado
de la enseñanza
artística en Italia.*
Manuscrito, 1875,
portada. Reial
Acadèmia
Catalana de
Belles Arts
de Sant Jordi,
Barcelona.



lles también reproduce el parlamento de Aleardi-, el francés optó por un discurso narrativo muy alejado del utilizado por Lorenzale. El verdadero protagonista de su texto no es Miguel Ángel o el IV Centenario sino la ciudad, o mejor dicho, lo que la ciudad le brindaba. Así, el concierto ofrecido en la sala del Cinquecento del palacio Vecchio, por ejemplo, le sirve como pretexto para referirse a las pinturas de Vasari, de igual manera que se vale de la cercanía del Duomo o el Baptisterio para explicar la arquitectura de ambos edificios. Los principales acontecimientos relacionados con las fiestas, aquellos que justificaban el viaje de Salles a Florencia, aparecen minimizados o incluso reducidos a los más pequeños detalles, como cuando proporciona las medidas de la corona de plata que las academias de Alemania ofrecieron a la tumba de Miguel Ángel.

Mientras Lorenzale trata de narrar cuanto sucede, incluso durante el tercer día –menos intenso que los anteriores–, Salles se dedica a explorar el palacio Pitti y la Galleria degli Uffizi, como él mismo confiesa. Es uno de los párrafos que el académico francés escribe en relación con lo acontecido en la basílica de Santa Croce el que mejor sintetiza el rasgo principal de su memoria: la derivación de todo cuanto ve u oye hacia su país de origen. Entre las obras de Miguel Ángel expuestas en la Accademia, resalta los vaciados de los *Esclavos* enviados por el Louvre –sin dejar pasar la oportunidad, claro está, de afirmar que el museo parisino posee algunas de las mejores piezas de Miguel Ángel–. Cuando Salles se refiere a las personalidades que asistieron a los diferentes conciertos, inauguraciones, etc., solo halla espacio, prácticamente, para la delegación francesa. Por ello y porque la mayor parte de los discursos de los representantes extranjeros se pronunciaron en francés, asegura: «*Au reste, la présence de nos nombreux compatriotes et l'affinité des deux nations donnaient à la fête un caractère d'alliance franco-italienne*». ³⁴ Aparece aquí, pues, un nacionalismo «sumergido» complementario, si se quiere, al que nos hemos referido unas líneas más arriba; el de la apropiación de la fama de Miguel Ángel en beneficio del interés particular de una nación. ³⁵

El historiador del arte Louis Gonse, redactor jefe de la *Gazette de Beaux-Arts*, actuó, también, de manera pareja a Salles. La suya fue una crónica que se anticipó a las anteriormente citadas y que tenía otra finalidad, puesto que estaba destinada a aparecer en la revista. ³⁶ Sin embargo, su chovinismo ante la celebración en general y Miguel Ángel en particular es muy patente. Gonse incluye fragmentos de los discursos de Charles Blanc y Meissonier, y cuando se refiere a los dibujos de Miguel Ángel no desaprovecha la ocasión para entronizar los que conserva el Louvre, aquellos que «*par le nombre [...], la qualité des pièces, leur conservation admirable, leur intégrité et leur authenticité, il fait pâlir Oxford et Florence eux-mêmes*». ³⁷ También *Le Monde Illustré* participa de este enaltecimiento nacional francés y en el número especial de septiembre de 1875, dedicado íntegramente al Centenario, incluye, junto a las imágenes que ilustraban la celebración florentina, una más: la sala Michel-Ange del Musée du Louvre (*Le Monde Illustré*, pág. 205).

En cualquier caso, la crónica de Louis Gonse difiere sustancialmente de las de Salles y Lorenzale. En realidad, su texto no es tanto una memoria como una crítica en sentido estricto, y una crítica feroz. Gonse desaprueba desde la selección de las piezas musicales que sonaron en la sala del Cinquecento del palacio Vecchio (*Le Monde Illustré*, pág. 204): «*une olla podrida de fantaisies modernes, d'ouvertures pour orchestre et de morceaux de piano*», ³⁸ hasta el largo recorrido del cortejo del primer día. «*Ici commence le calvaire*», ³⁹ dice refiriéndose al momento en que la procesión, bajo un calor sofocante, dejó atrás la basílica de Santa Croce para cruzar el Arno y empezar a subir hacia la colina de San Miniato. Se permite incluso calificar de «*assemblage indigeste*» ⁴⁰ el monumento a Miguel Ángel del Piazzale, en el que, como ya hemos apuntado, se habían colocado cuatro inscripciones en la base del pedestal sobre las que se elevaba el *David*.

Para Gonse, el momento culminante de la celebración de Miguel Ángel se alcanzó en la segunda jornada, cuando se inauguró en la Galleria dell'Accademia la *Mostra Michelangiolesca* que él denomina Musée Michel-Ange. Además de sentirse decepcionado por el aspecto inacabado que ofrecía el museo en general y la Tribuna del *David* en particular –«*il ne faut pas juger*

34. SALLES, J., *Les fêtes de Florence...*, pág. 28. Basta mirar la nómina de los representantes extranjeros en el cortejo del día 12 para comprobar que la participación alemana fue muy superior a la francesa: [PARRINI, C.], *Relazione del Centenario...*, págs. 199-201.

35. HASKELL, F., «El patriotismo y las exposiciones...», pág. 153.

36. GONSE, L., «Les fêtes du Centenaire de Michel-Ange», *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1875, págs. 375-384. Al año siguiente el mismo artículo se vuelve a publicar, con idéntico título, en la monografía BLANC, C.; GUILLAUME, E.; MANTZ, P., *et al., L'œuvre et la vie...*, págs. 319-328.

37. GONSE, L., «Les fêtes du Centenaire...», pág. 384.

38. *Ibidem*, pág. 378.

39. *Idem*.

40. *Idem*.



PARIS. — Salle dite des Michel-Ange au musée des Antiques. — Les deux captifs. — (Don de M. Sillier.)



FLORENCE. — Décoration de la maison et de la rue Ghibellina.
(Dessin de M. Valmy.)



ROME. — Maison où est mort Michel-Ange.
(D'après un croquis de M. Mallart.)



FLORENCE. — Grand concert dans la salle des Cinq-Cents au palazzo Vecchio.
(Dessin de M. Deroy, croquis de M. Rollé.)

de ce qu'il pourra être plus tard par ce qu'il est aujourd'hui»-,⁴¹ lamenta la ausencia incomprensible de la *Virgen* de la capilla Medici, la *Piedad* del Duomo o el *Baco*, entre otras obras de Miguel Ángel. Una apreciación que revela que Gonse era un buen conocedor de la obra miguelangelesca. Lo mismo se constata cuando reclama la atención del lector sobre el hecho de que la Casa Buonarroti exhibiese la *Batalla de los centauros y lapitas*.⁴² Lorenzale, en cambio, dice respecto a la Casa que «contiene infinidad de dibujos originales, cartas del mismo, y obras de arte que, sin ser suyas, se enlazan con él» (pág. 26), silenciando la pieza y lo que significaba su exposición. Ciertamente, la decisión tomada por la dirección de la Casa Buonarroti, ya en septiembre de 1874, de planificar obras de remodelación en el edificio para poder mostrar el relieve marmóreo era una decisión capital, como sostiene Corsi, puesto que señalaba un giro decisivo en la valoración de las obras de juventud de Miguel Ángel.⁴³

El sentido crítico de Gonse se agudiza cuando pone en tela de juicio algunas de las atribuciones de las piezas expuestas en la Accademia de Florencia. Del busto de Pablo III, por ejemplo, y pese a que vio el yeso y no el mármol original, no duda en afirmar: «*superbe, mais très-douteux comme Michel-Ange*»,⁴⁴ una obra que el tiempo ha situado en el catálogo de Guglielmo della Porta. En lo que concierne al yeso del *San Juanito*, cuyo original era entonces propiedad del conde Rosselmini Gualandi de Pisa y sobre el que se manifestaron ciertas reservas de atribución a Miguel Ángel⁴⁵ –aunque pocos años después se pensó que podría corresponder al que el artista hizo para Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici–,⁴⁶ Gonse dijo: «*a paru à la très-grande majorité d'entre nous être indiscutablement de Michel-Ange*». ⁴⁷

SOBRE EL EPÍLOGO

Hasta aquí nos hemos referido a todo aquello directamente relacionado con la festividad miguelangelesca. Por este motivo, no hemos aludido al epílogo de la *Memoria* de Lorenzale, el cual incluye un breve estado de la cuestión sobre los museos y la enseñanza artística en Italia cuyo análisis se aleja del objetivo de este artículo.

La documentación conservada en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi especifica, no obstante, que aprovechando la estancia de Lorenzale en Florencia se reunieran fondos de hasta 3.000 pesetas «con cargo á las consignaciones de material de la Academia y

41. GONSE, L., «Les fêtes du Centenaire...», pág. 384.

42. *Idem*.

43. CORSI, S., «Cronaca di un...», pág. 22.

44. GONSE, L., «Les fêtes du Centenaire...», pág. 383.

45. CORSI, S., «San Giovannino», en *Michelangelo nell'Ottocento...*, pág. 54.

46. BODE, W. VON, «Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 2, 1881, págs. 67-78. El *San Juanito* al que se refería Bode, cuyo autor era probablemente el escultor Domenico Pieratti, se perdió durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la obra se encontraba en el Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín. Por otro lado, el *San Juanito* que Miguel Ángel esculpió para Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici fue posteriormente identificado con el de la capilla del Salvador de Úbeda (Jaén). Manuel Gómez Moreno anticipó, en 1930, la posible autoría miguelangelesca de la pieza. Véase GÓMEZ MORENO, M., «Obras de Miguel Ángel en España», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 17, 1930, págs. 189-198. En los últimos años esta hipótesis ha sido retomada y confirmada por Francesco Caglioti. Véase CAGLIOTI, F., «Il "San Giovannino" mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda», *Prospettiva*, 145, 2012, págs. 2-81. El *San Juanito*, recientemente expuesto en el Museo Nacional del Prado (31 de marzo - 20 de septiembre de 2015) antes de regresar de nuevo a la capilla del Salvador de Úbeda, donde había permanecido desde el siglo XVI, ha sido objeto de una compleja intervención que ha permitido que la obra, reducida a unos pocos fragmentos tras los desperfectos causados a comienzos de la Guerra Civil, recuperara su aspecto escultórico. El *San Juanito* fue un obsequio del duque de Florencia, Cosimo I de' Medici, a Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V. Llegada a España en 1537, la obra pasó en 1568, tras la muerte del secretario imperial, a la capilla funeraria familiar del Salvador de Úbeda.

47. GONSE, L., «Les fêtes du Centenaire...», pág. 384.

Escuelas para la adquisición de láminas, vaciados y de cuanto [Lorenzale] creyese conveniente para la enseñanza artística». ⁴⁸ Sin tener la certeza de que se pudiera recabar la financiación, o tal vez porque no pudo reunirse dicha cantidad, Lorenzale acabó invirtiendo 815,80 pesetas en material para la Escuela de Bellas Artes, una cantidad que él mismo adelantó y que ya le había sido reembolsada a principios de 1876. ⁴⁹

En el epílogo de la *Memoria*, Lorenzale se refiere sucintamente a los materiales adquiridos (págs. 37-38). Una información que coincide parcialmente con lo que se indica en un documento en el que se da cuenta de lo ingresado en la Escuela desde 1874 a 1895 basándose en las cuentas de la Academia y de la Escuela de Bellas Artes, ⁵⁰ y que, en lo concerniente a la compra de fotografías de obras de Miguel Ángel, puede constatarse porque han podido identificarse algunas de ellas en el fondo fotográfico de la Academia. Se trata de imágenes de los sepulcros de Giuliano y Lorenzo de' Medici de la capilla Medici de la iglesia de San Lorenzo de Florencia, de las que se conservan tres de las seis adquiridas. En la única fotografía que mantiene el paspartú original puede leerse el nombre de su autor: Adolphe Braun (ilustración 2). En la Academia se encuentran asimismo once imágenes de las pinturas de la bóveda de la Capilla Sixtina, realizadas por Braun. A ellas se refiere Lorenzale genéricamente y afirma haberlas comprado, sin especificar cuántas. En cualquier caso, las fotografías de Braun no son unas imágenes cualesquiera sino las primeras reproducciones fotográficas –las tal vez más conocidas de Alinari datan de 1876– que se habían llevado a cabo de la Capilla Sixtina. Ciento veinte fotografías que se publicaron en 1870 después de dos años de trabajos preparativos y de ejecución. ⁵¹

Sobre el resto de las obras ingresadas como consecuencia del viaje y dejando a un lado las reproducciones en bronce y terracota de vasos etruscos y romanos que no se han conservado, merece la pena destacar que en la Biblioteca de la Academia se conservan todos los libros que Lorenzale recibió como obsequio del Comité organizador del Centenario, con dedicatoria autógrafa del presidente del mismo, ⁵² a saber: la edición de las cartas de Miguel Ángel, ⁵³ la bibliografía miguelangelesca de Passerini, ⁵⁴ el álbum fotográfico de los dibujos del artista ⁵⁵ y una obra colectiva que conmemoraba el IV Centenario ⁵⁶ con aportaciones de Cesare Guasti, Gaetano Milanesi y Adolfo Venturi, entre otros autores. A estas cabe añadir la monografía de Gotti adquirida por Lorenzale, ⁵⁷ la cual ingresó, como el lote restante, en la Academia, constituyendo un valioso fondo bibliográfico para la única biblioteca especializada de arte que

48. RACBASJ, *Llibre d'Actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, Junta de Gobierno del día 2 de septiembre de 1875.

49. *Ibidem*, Junta de Gobierno del día 29 de enero de 1876.

50. «... 1874-1875. La Academia paga á D. Claudio Lorenzale por compras hechas en su viaje á Italia, 815,80 pt. Esas compras probablemente serán las de los objetos traídos por el vapor Arethuse: 1 caja con fotografías y una biografía de Miguel Ángel. Otra caja con vasos de tierra cocida. Y 2 cajas más con objetos de bronce, reproducción de modelos pompeyanos y 1 álbum con vistas de Pompeya. "Todo –dice el borrador del certificado del infrascrito D. Andrés de Ferrán– para las enseñanzas de las Escuelas que dependen de esta Academia": RACBASJ, A.10.I. *Acta de los objetos prestados á la Escuela por la Academia 1874/1895*.

51. Sobre las diversas campañas fotográficas de la Capilla Sixtina, véase especialmente MOLTEDO, A. (ed.), *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, cat. exp., 28 de mayo – 14 de julio de 1991, Calcografia Nazionale, Roma. Roma: Fratelli Palombi, 1991. Del 12 de abril al 9 de julio de 2011 se celebró en la Bibliothèque Municipale de Lyon la exposición *D'après Michel-Ange. Graveurs et copistes de la Renaissance au XIX siècle*, donde también se expusieron algunas de las fotografías de Braun, en este caso dos detalles de los sepulcros mediceos de Miguel Ángel en San Lorenzo: www.bm-lyon.fr/expo/11/michel-ange/parcours1-graveurs-copistes.php. Recientemente, las fotografías de la obra escultórica de Miguel Ángel realizadas desde el siglo XIX, incluidas las de Braun, han sido objeto de una exposición en la Accademia fiorentina. Véase MAFFIOLI, M.; BIETOLETTI, S. (eds.), *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi*, cat. exp., 18 de febrero – 18 de mayo de 2014, Galleria dell'Accademia, Florencia. Florencia: Giunti, 2014.

52. «Alla R. Accademia di Barcellona. Omaggio dal Comitato promotore del Centenario di Michelangelo Buonarroti. Il Presidente.»

53. MILANESI, G. (ed.), *Le Lettere di Michelangiolo Buonarroti...*

54. PASSERINI, L., *La bibliografia di Michelangelo...*

55. *Album Michelangiolesco dei disegni originali...*

56. *Michelangiolo Buonarroti. Ricordo al popolo italiano*. Florencia: Sansoni, 1875.

57. GOTTI, A., *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata...*

2. Adolphe Braun
[El Crepúsculo,
detalle del
sepulcro de
Lorenzo
de' Medici,
capilla Medici,
iglesia de San
Lorenzo,
Florencia.
Miguel Ángel,
1527-1532],
c. 1867,
impresión
al carbón,
38,2 × 47,9 cm.
Reial Acadèmia
Catalana de
Belles Arts
de Sant Jordi,
Barcelona.



existía por entonces en Barcelona y hasta aquel momento desprovista de cualquier obra relativa a Miguel Ángel.

En este sentido, debe tenerse en cuenta que aunque la vaguedad de las descripciones contenidas en los inventarios de la Escuela de Bellas Artes no permite poder asegurar que en aquel momento no hubiera reproducciones de obras de Miguel Ángel, lo que puede afirmarse es que fue a posteriori, durante el curso académico 1877-1878, cuando ingresó un vaciado de «una cabeza por Miguel Ángel»⁵⁸ y que la reproducción del *Moisés* no se compró hasta el curso 1882-1883.⁵⁹

En cualquier caso, tanto la decisión de enviar un representante a Florencia como la de publicar la *Memoria* que se reproduce a continuación, permiten poder parangonar la Academia de Bellas Artes de Barcelona con sus homónimas europeas, y ello a pesar de la situación artísticamente periférica de la Ciudad Condal. El relato de Lorenzale contribuyó también –como los de Parrini, Gonse, o Salles– a extender y perpetuar la celebración del IV Centenario del nacimiento de Miguel Ángel más allá del territorio florentino, una celebración que, como se ha visto, fue mucho más que un homenaje a un artista. Tenía razón Vasari cuando, todavía en vida de Miguel Ángel, escribió:

non si troverrà però mai alla morte delle immortalissime opere sue: la fama delle quali mentre ch'e' dura il mondo, viverà sempre gloriosissima per le bocche de gli uomini e per le penne degli scrittori, mal grado della invidia et al dispetto della morte.⁶⁰

58. RACBASJ, A.10.I. *Acta de los objetos prestados á la Escuela por la Academia 1874/1895*.

59. *Idem*.

60. VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. [BELLOSI, L.; ROSSI, A. (eds.). Con una presentación de PREVITALI, G.]. Turín: Einaudi, 1986, vol. 2, pág. 914.

CORRESPONDANCE

Monsieur le Directeur, à mon grand étonnement je lis dans votre numéro du 18 courant, que le capitaine Webb est un *Américain*; c'est une erreur que je vous serais très-obligé de vouloir bien rectifier, vu que le capitaine Webb est un *Anglais*. Si vous voulez avoir des preuves de mon assertion, veuillez avoir la bonté de prendre des informations auprès du correspondant du *Times*, à Paris, qui est à même de vous en donner.

Avec mes remerciements, veuillez agréer, etc. N. N.

Nous n'irons pas chercher des preuves, nous aimons mieux nous en rapporter à notre honorable correspondant et avouer que nous avons été mal informés.

REVUE DE LA MODE

Les femmes distinguées, intelligentes et laborieuses ont pris sous leur patronage ce journal créé pour elles. La *Revue de la Mode* a fait sa réputation littéraire et artistique, et sa bonne renommée de feuille essentiellement pra-



Portrait de Michel-Ange, d'après une gravure du seizième siècle. — (Reproduction photographique.)

tique. Les juges les plus sévères et les plus délicats louent sans réserve la meilleure exécution de ses dessins, qui laisse si loin derrière eux tout ce qui a été fait jusqu'à ce jour, tout en étant l'expression vraie de la mode qui plaît à la femme comme il faut. Les modèles d'ouvrages qu'elle renferme sont non-seulement nouveaux comme genre, mais encore absolument inédits et composés pour les abonnés de la *Revue de la Mode*.

Enfin, les conseils que donne la rédactrice, M^{me} de Saveny, femme d'un esprit éminent et d'un rare tact féminin, sont pour toutes ses lectrices le guide le plus sûr de l'élégance de bon goût, de la simplicité élégante, des usages et de la bonne compagnie.

Ainsi ce journal est-il devenu le guide universel de la mode, puisque, fondé depuis trois ans à peine, il se publie aujourd'hui en sept langues étrangères : en anglais, en russe, en arménien, en grec, en suédois, en italien, en espagnol.

On s'abonne à la *Revue de la Mode* avec les gravures coloriées ou sans les gravures coloriées, pour trois mois, six mois ou une année. Ecrire, 13, quai Voltaire, à Paris.

ÉCHECS

PROBLÈME N° 373

COMPOSÉ PAR M. J. BERGER



Les Blancs font mat en quatre coups.

SANTÉ A TOUS rendue sans médecine, sans purges et sans frais, par la délicieuse farine de Santé de Du Barry de Londres, dite :

REVALESCIÈRE

Trente ans d'un invariable succès, en combattant les dyspepsies, mauvaises digestions, gastrites, gastralgies, palpitations, nausées, vomissements, coliques, phthisie, toux, asthme, étourdissements, étourdissements, oppression, congestion, névrose, insomnies, mélancolie, diabète, faiblesse, épuisement, anémie, chlorose, tous les désordres de la poitrine, gorge, haleine, voix, des bronches, foie, intestins, membrane muqueuse, cerveau et sang. C'est, en outre, la nourriture par excellence, qui, seule, réussit à éviter tous les accidents de l'enfance. — 85,000 cures, y compris celles de M^{me} la duchesse de Castelluart, le duc de Pluskow, M^{me} la marquise de Bréhan, lord Stuart de Decies, pair d'Angleterre, MM. les docteurs professeurs Wurzer, Beneke, Shoveland, Ure, etc.

Certificat n° 89,211. — Orvaux, 15 avril 1875. — Depuis quatre ans que je fais usage de votre inestimable Revalescière, je ne souffre plus des douleurs des reins qui m'avaient cruellement tourmenté durant un grand nombre d'années. Je jouis dans ma quatre-vingt-troisième année du bien-être d'une santé parfaite.

J'ai l'honneur, etc. LEROY, curé. Quatre fois plus nourrissante que la viande, sans échauffer, elle économise encore 50 fois son prix en médecines. En boîtes : 1/4 kil., 2 fr. 25; 1/2 kil., 4 fr.; 1 kil., 7 fr.; 12 kil., 60 fr. — Les *Riscuits de Revalescière*. En boîtes de 4, 7 et 60 fr. — La Re-

valescière chocolatée rend appétit, digestion, sommeil, énergie et chairs fermes aux personnes et aux enfants les plus faibles, et nourrit quatre fois plus que la viande et que le chocolat ordinaire, sans échauffer. En boîtes de 12 tasses, 2 fr. 25; de 24 tasses, 4 fr.; de 48 tasses, 7 fr., de 576 tasses, 60 fr.; ou environ 10 c. la tasse. — Envoi contre bon de poste, les boîtes de 32 et 60 fr. franco. — Dépôt partout chez les bons pharmaciens et épiciers. — Du Barry et Co, 26, place Vendôme, Paris.

Éviter les dangers des contrefaçons, exiger le vrai nom Revalescière Du Barry et des boîtes en fer-blanc.



Explication du dernier rébus : A Verailles est le siège du Gouvernement.

Le directeur gérant : PAUL DALLOZ.

PARIS. — IMPRIMERIE A. BOURDELLIAT, 13, QUAI VOLTAIRE.

MEMORIA

SOBRE LAS FIESTAS QUE SE CELEBRARON EN FLORENCIA

CON MOTIVO DEL CUARTO CENTENARIO

DEL NACIMIENTO DE

MIGUEL-ÁNGEL BUONARROTI Y APUNTES

ACERCA DEL ESTADO DE LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN ITALIA

REDACTADOS POR

DON CLAUDIO LORENZALE

Académico de mérito de la Real de San Fernando,
Director y Catedrático de la escuela de Bellas Artes de esta
ciudad y comisionado por la
Excelentísima Diputación provincial
para representar

A ESTE CUERPO Y A LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

EN LAS FIESTAS DEL CENTENARIO.

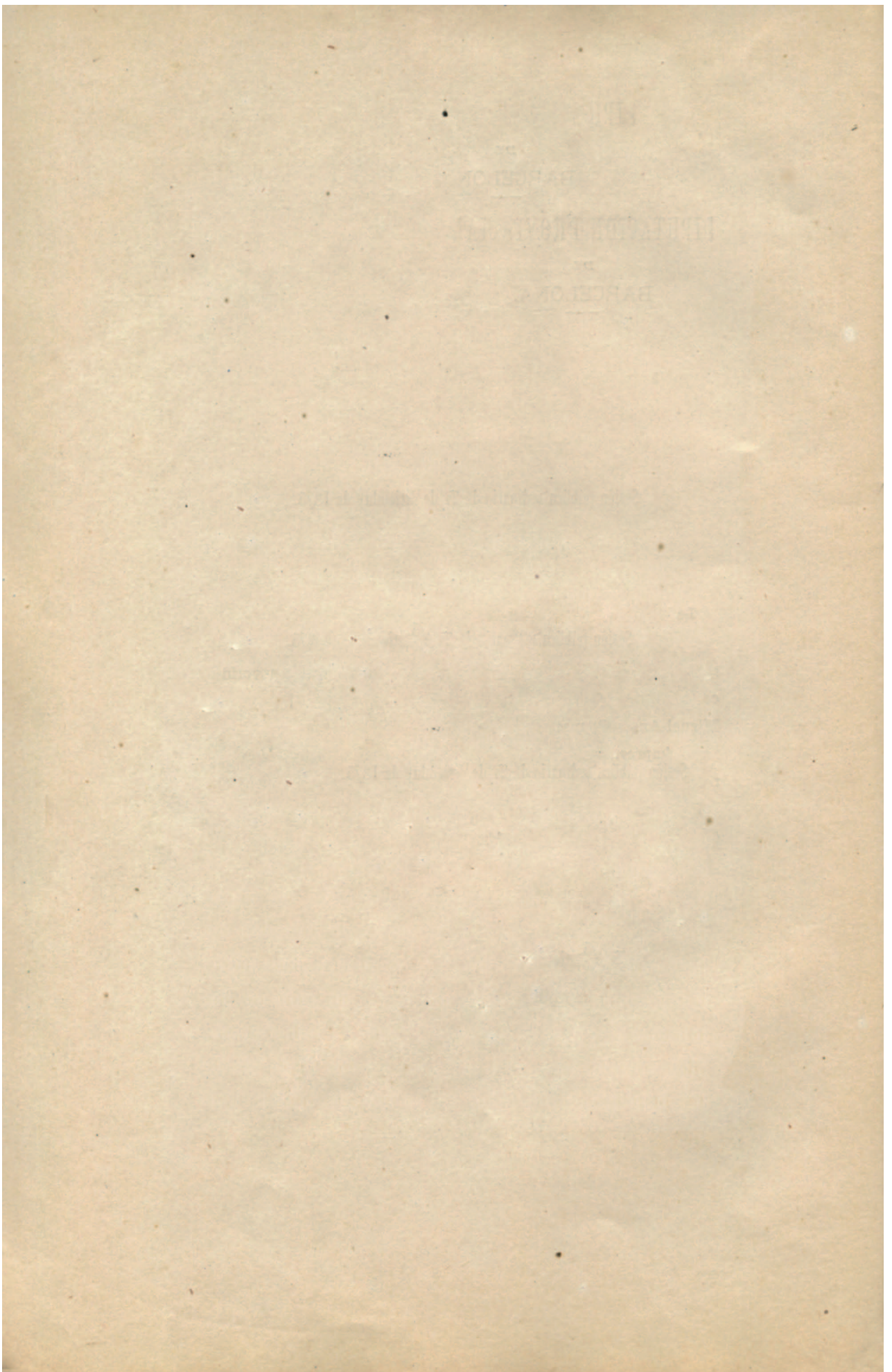


BARCELONA

IMPRENTA DE FRANCISCO SANCHEZ

calle del Arco del Teatro, núm. 16, piso primero

1876.





MEMORIA

SOBRE LAS FIESTAS QUE SE CELEBRARON EN FLORENCIA
CON MOTIVO DEL CUARTO CENTENARIO
DEL NACIMIENTO DE

MIGUEL-ÁNGEL BOUNARROTI Y APUNTES

ACERCA DEL ESTADO DE LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN ITALIA

REDACTADOS POR

DON CLAUDIO LORENZALE

Académico de mérito de la Real de San Fernando,
Director y Catedrático de la escuela de Bellas Artes de esta
ciudad y comisionado por la
Excelentísima Diputación provincial
para representar

A ESTE CUERPO Y A LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES
EN LAS FIESTAS DEL CENTENARIO.

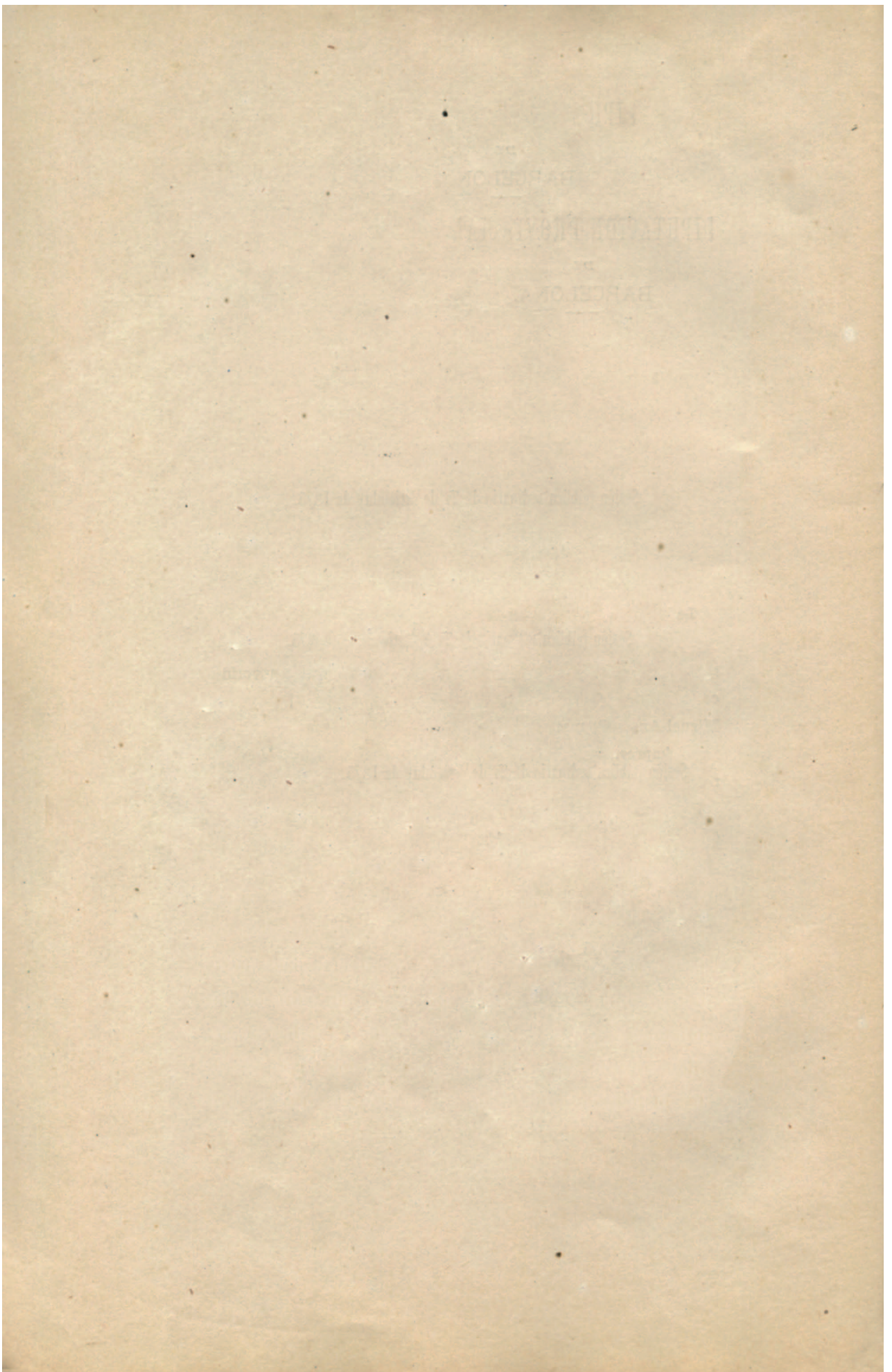


BARCELONA

IMPRENTA DE FRANCISCO SANCHEZ

calle del Arco del Teatro, núm. 16, piso primero.

1876.



DIPUTACION PROVINCIAL
DE
BARCELONA.

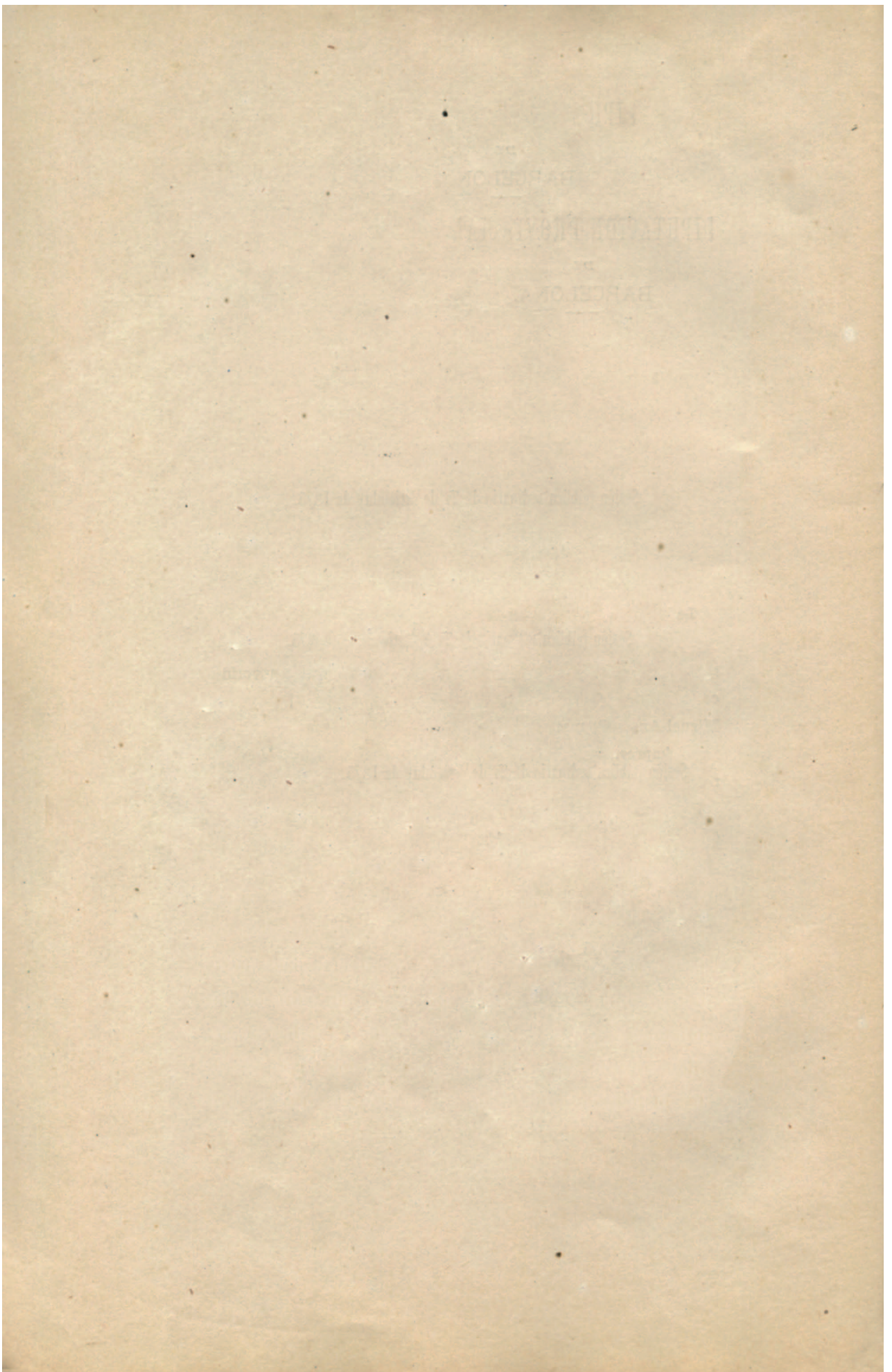
Sesion pública ordinaria de 27 de diciembre de 1875.

La Diputacion provincial acordó:

Significar á D. Cláudio Lorenzale el agrado y satisfaccion con que ha recibido su interesante Memoria sobre las fiestas verificadas en Florencia con motivo del aniversario del nacimiento de Miguel-Angel Bounarroti;

La impresion de dicha Memoria, en el número de 500 ejemplares, y su distribucion de la manera que el Cuerpo provincial juzgue más adecuada, entre las corporaciones y personas que mayor utilidad puedan reportar de la misma; lo que certifico.

TEODORO LLAVALLOL,
Secretario.



EXCMO. SR.:

HONRADO con el cargo de representar á esa Diputacion provincial y Academia de Bellas Artes en las fiestas que se celebraron en Florencia, con motivo del cuarto aniversario del nacimiento del insigne artista Miguel-Angel Buonarroti; cargo, Excmo. Sr., superior á mis fuerzas, como así lo manifesté á la Academia cuando supe que pensaba proponerme á esa Diputacion, me decidí, sin embargo, á admitirlo, en vista de la reiterada instancia en creer dicha Corporacion que yo debia ir á aquella capital: insistencia, sin duda, fundada más en el puesto que ocupó de Director de la Escuela de Bellas Artes, que en mis escasos méritos personales. Otras personas hay, sin salir de los mismos individuos de la Academia, que hubieran podido cumplir mejor este cometido. Sobre todo, una de las principales dificultades, ó la primera quizás, que

me arredraba, era la de tener que fijar por escrito los actos presenciados. Poco versados en escribir los que en las bellas artes nos dedicamos á las representaciones plásticas, nos sentimos poco aptos para expresarnos con la pluma, siendo yo, por desgracia, uno de los que ménos capaces se consideran para verificarlo. Obediente, empero, á esa especie de mandato, intentaré cumplir mi cometido en estas apuntaciones, como he procurado hacerlo en la representacion en el acto de las fiestas.

La importancia de las fiestas es grande, y bien lo prueba el modo entusiasta como al llamamiento han respondido las naciones civilizadas. Los soberanos y otros magnates, las corporaciones artísticas y literarias, la prensa toda puede decirse que estuvo representada en Florencia.

Italia, artística por excelencia, y Florencia la predilecta, conservan el entusiasmo por las artes y saben transmitirlo. La celebracion del cuarto centenario de Miguel-Angel Buonarroti, lo ha hecho patente.

El Comité encargado de dirigir esta solemnidad, se componia de las personas más distinguidas. La nobleza, las artes, las letras, todas las clases sociales tenian su representacion, al frente de las cuales estaba su dignísimo presidente el Sr. Ubaldino Peruzzi, Alcalde de Florencia y ex-ministro, persona que á su saber, une la exquisita amabilidad ya peculiar en todo

florentino. Estuvo tan atento y obsequioso, que no podía dejar de atraerse todas las simpatías hácia él y hácia aquella ciudad por demás hospitalaria.

La importancia del hecho y modo de llevarlo á cabo, hizo que pudieran verse allí reunidas tantas notabilidades en artes, letras y ciencias, así nacionales como extranjeras.

Italia, á más de la representacion del Rey y del Gobierno, tenia allí comisiones de todas las Academias y de muchos municipios. Entre los representantes extranjeros, se contaba al comendador Sr. Engerkh, de la Academia de Bellas Artes de Viena; al conde Rosen, de la Academia de Bellas Artes de Suecia; al comendador Guillaume y al Sr. Cárlos Blanch, del Instituto de Francia; al Sr. Meissonier, del Instituto y Director de la Escuela de Bellas Artes de París; al Sr. Ballu, arquitecto de París; al Sr. Barbet de Jouy, conservador del Louvre, en representacion del ministro de Instruccion pública y de Bellas Artes de Francia; al Sr. Alvin y al Sr. Frackin, de la Academia científica, literaria y artística de Bélgica; al Sr. Helbig; al profesor Floerke, de la sociedad de Bellas Artes de Sajonia-Weimar; al caballero Lixneven, Director de la Escuela de Francia en Roma; al Sr. T. W. Burton, Director del Museo nacional de Lóndres; al Sr. Lange, de la Academia de Bellas Artes de Copenhague; al Sr. Lewis; al profesor Lutzkow,

de Viena; al Sr. Meldall, de Dinamarca; al comendador Háhnel, de Dresde; al Sr. Holmes, bibliotecario de la Reina de Inglaterra en Windsor; al caballero Garnier, arquitecto de la Opera de París; al Sr. Peterson; al Sr. Slinggenagen; al Sr. Americo, por la Academia de Rio-Janeiro; á los representantes de Turquía, al de Grecia, etc., etc. y muchas otras personas ilustres que, sin tener representacion oficial, acudieron espontáneamente para honrar la memoria del inmortal artista.

De España únicamente ví á nuestro ministro plenipotenciario cerca del Rey Víctor Manuel, el conde Coello de Portugal, y temo que aun fuese por su sola voluntad y no por delegacion. De modo que la provincia de Barcelona fué la única que tuvo su representante oficial, aunque lo fuera por la humilde persona que suscribe esta reseña.

Los obsequios que allí recibimos los representantes, fueron infinitos; para todos se hallaban abiertas las puertas de los museos, exposiciones, gabinetes y sociedades artísticas, científicas y literarias, así como tambien las de recreo. Los estudios ó talleres de los artistas lo estaban para todo el mundo.

Las fiestas no se concretaron sólo á los dias 12, 13 y 14 de setiembre último. Las hubo durante todo el mes, y si bien algunos espectáculos contribuian de un modo indirecto al fin especial de las fiestas, sirvieron

mucho para preparar y mantener la animacion. La exposicion agraria y de agricultura, el congreso de arquitectos é ingenieros, la multitud de exposiciones de arte y ciencias, con fiestas continuas, no pudieron ménos de llamar la atencion, probando el buen acierto del Comité que las dispuso.

Llegados los dias 12, 13 y 14, señalados para las fiestas dedicadas directamente á la memoria de Miguel-Angel, ya en la víspera el Círculo filológico y científico dió una fiesta en obsequio de los representantes extranjeros, en la que se leyó una Memoria laudatoria del gran artista.

Primer dia de las fiestas.

A mediodía del 12, se dió un gran concierto en el salon principal del Palacio Viejo, donde se cantaron versos de Miguel-Angel, con música escrita para los mismos por un amigo del artista poeta.

A las tres de la tarde del mismo dia, se inauguraban las fiestas del Centenario con la gran procesion organizada para visitar la casa de Miguel-Angel, su sepulcro en la iglesia de Santa Cruz y el monumento que, en memoria del buen ciudadano, se levanta en la meseta de la colina de San Miniato; puesto que Miguel-Angel fortificó para defensa de la ciudad y donde

manifestó sus extraordinarios talentos de ingeniero militar.

Antes de la hora señalada, partian de todos los ángulos de la ciudad numerosas asociaciones, con sus pendones ó banderas, y se encaminaban á la solemne ceremonia. A las tres y cuarto en punto, el estampido del cañon dió la señal de la partida. La inmensa procesion empezó á desfilar. Abria el cortejo un regimiento de línea, y seguian las agrupaciones de obreros de todas las artes y las asociaciones de varias especies, así filantrópicas como de bellas artes, ciencias y letras. El grupo de los representantes del periodismo nacional y extranjero, se componia de los más notables directores y redactores de los diarios políticos, literarios y científicos de Europa.

Precedidos de cuatro maceros del Municipio, venian la oficialidad de las varias armas, los representantes extranjeros, los académicos de la Crusca y de Bellas Artes y finalmente el estandarte blanco con el lirio rojo del Municipio de Florencia. Tras de esta insignia iba el síndico ó presidente Sr. Peruzzi, teniendo á su derecha al general Dezza, en representacion del Rey, y á su izquierda al jóven Hector Buonarroti, soldado voluntario, último vástago de aquella familia. Seguia luego el Comité de las fiestas Miguelangelescas, con los ministros de Hacienda é Instruccion pública y los representantes de los Cuerpos legislativos, el re-

presentante de Austria y el de España. En toda la carrera el gentío fué inmenso: las casas estaban engalanadas con colgaduras y banderas, etc., etc.

Al llegar á la casa de Miguel-Angel, se descubrió el busto en bronce, colocado sobre la puerta de entrada, y al aparecer la efigie del grande artista, resonó un prolongado aplauso de la multitud y se agitaron las banderas: demostraciones que se repitieron durante el desfile. Llegada allí la presidencia del cortejo, se detuvo, y el conde Aleardo Aleardi (senador del Reino y profesor de Estética en la Escuela de Bellas Artes de Florencia), se presentó en el portal de la histórica habitación, y, dirigiéndose al público, leyó un elocuentísimo discurso, del cual no puedo prescindir de continuar aquí algunos párrafos, porque á mi entender dan idea cabal del génio del sublime artista.

»Señores: (dijo.)

»La fiesta que hoy empieza, no lo es solamente para Florencia, es fiesta solemne para todos los predilectos de la tierra: porque si un génio tiene por lugar natal una ciudad, á la cual resulta altísima gloria, él tiene por pátria el mundo entero. Hoy se vé venir aquí de cada pais extranjero, flor de elegidas personas á festejar á los emparentados con Miguel-Angel Buonarroti, casi como si todos lo considerasen su conciudadano.

»En esta casa, iba á decir, en este santuario, donde

todo recuerda el nombre de aquel divino artista como si estuviese presente, no os duela, Señores, si os detengo por algunos minutos para deciros, con sucinta y rápida palabra, alguna cosa sobre el artista y sobre el hombre.

»La Grecia, salida de las doradas nieblas de la edad heroica, fué la juventud del mundo antiguo. La Italia, salida de la larga oscuridad y de la férrea, lacrimosa, mística disciplina de la Edad Media, fué la juventud del mundo moderno. Cuando para éstas llegó la plenitud de los tiempos artísticos, salió Fidias en Atenas y Miguel-Angel en Florencia.

»Este grande hombre, al cual con profético sentido le fué puesto el nombre del valeroso é invicto paladin del Eterno, pareció que hubiese salido con cuatro almas en una, porque él señorilmente se espació bajo cuatro artísticos modos, y, único entre los mayores, llegó al sublime en dos, esto es: en la escultura y en la pintura.

»Esta sublimidad no la buscó en lo patético y sí en lo terrible; nó la que resulta de la arcana magestad de una noche estrellada, sino la que aterra, en un mar tempestuoso, en el cual caen los rayos y sobrenadan los cadáveres de los náufragos.

»Si quereis, tal vez en el arte, sus obras tendrán enmienda: pero ¿quién se atreve á acusar al sol por sus manchas? ¿quién, en el éxtasis que le causa el

semblante de mujer adorada, podrá razonar de sus lunares? Aquellas son obras maravillosas de hombre insólito y solitario; éstas nos fascinan y nos hacen sentir más cerca á Dios. El águila no vuela sobre variados valles ó sobre floridos jardines, ántes le son simpáticas las rocas inaccesibles y la grandeza de los cielos. Miguel-Angel abre nuevas vías, porque este es el andar de los verdaderos génios, tan raros en el mundo.

»A estos privilegiados del cielo no ha de medírseles con el metro, como se mide á la descolorida vulgaridad, y difícilmente se pueden comparar entre sí aunque el gran arte sea el país de los Pares. ¿Hay alguien que sepa decir quién es más grande, Dante ó Shakespeare? Son los dos, á su modo, sublimes confidentes de Dios y de la naturaleza.....

»El espíritu humano tiene una altura determinada, y sobre esta altura se halla lo ideal. Dios desciende á ella y el hombre se eleva.

»De cuando en cuando se ven algunos animosos espíritus emprender la ascension de aquella altura. El mundo de abajo les sigue con la vista; ellos suben la montaña, entran en la region de las nubes, á momentos desaparecen y á momentos aparecen nuevamente.

»El mundo de abajo les observa, les espía, y dice en su corazon envidioso: ¡que pequeños son! ¡parecen

un punto negro! Estos, por el contrario, son gigantes y progresan. El camino está lleno de peligros y ansiedades, el huracan silba entre sus cabellos; el aire se hace casi irrespirable; los abismos producen vértigo; sin embargo, aquellos sublimes insensatos siguen subiendo. Alguno cae precipitado; otros aterrados vuelven atrás; los intrépidos continúan; los predestinados persisten. La tierra se desmorona bajo sus piés; la gloria les es traidora; no importa: se obstinan, suben y llegan á aquella cima. Llegados allí, se sienten inundados del rayo de Dios.

»Este fué el camino que siguió Miguel-Angel, salvo que él, más que todos, prefirió allanar los precipicios, y si otros en aquella espontánea subida buscaron alguna ayuda, él no quiso saber nada de ayudas: quiso estar solo y solo venció. Tenia la naturaleza del leon que ama ser único en el desierto.

»¿Y quién hubiese podido imponerle otro andar si tal era la índole de su grande alma? ¿Quién puede juzgar estos sublimes espíritus, en los cuales hay siempre algo de misterioso, que dominan sobre el comun de los hombres, como los árboles colosales en los grandes bosques? ¿Quién sabe de donde proceden? ¿qué son? ¿qué átomos armoniosos y divinos componen su esencia? ¿Quién sabe por qué han sido enviadas á intervalos estas inteligencias reales, en las que la inteligencia humana se vuelve luz, y que im-

pregnadas, casi diria, de efluvios de la creacion, nos traen algo de lo infinito y llegan de improviso, ya para derramar luz en la ciencia, ya para acrecer la libertad, ora para llegar al ideal y manifestar á las gentes algun nuevo modelo de la belleza eterna!

»Miguel-Angel fué uno de estos génios. Un titan del arte. En su mente se habia creado un ídolo de tipo heróico, y sólo á aquel sacrificaba. Si una idea no era grandiosa, no la aceptaba su espíritu; su fantasía reverberaba no sé qué de las imágenes colosales del Imperio romano. Y por eso me parece injusto reprocharle por haber descuidado con señoril desprecio, especialmente en sus mármoles, las últimas finezas, porque el cincel heróico rechaza las caricias.

»Le presentan, por ejemplo, una masa medio esculpida y por otros rehusada; él la coge, la escuadra, la penetra con la vista de la mente, vé dentro el más ilustre tirador de honda, pastor, guerrero, poeta, niño y héroe, y extrae de ella el David.

»Pasea un dia por los montes de Carrara, observa una roca que mira sobre el mar, y se siente agitado de un pensamiento antiguo: quiere componer de aquella roca un coloso que se presente de lejos á las naves que surcan las ondas. Tenia poesía bastante para animar un monte. Como los navegantes de la Helenia, doblado el cabo Sumnio, divisaban brillando sobre el Acrópolis el asta y el yelmo de la Minerva Atenea

de Fidias, los marineros, que navegaban por el Tirreno, habrían saludado de lejos el coloso de Miguel-Ángel.

»El Papa Julio le dice: Quiero mi sepulcro. Y el desmesurado génio del artista concibió un monumento digno de la desmesurada ambición del Pontífice. Un monte de mármoles, cuarenta estatuas, bajos relieves, profetas y ante todo, aquel milagro, el Moisés, obra insigne, sin otro ejemplar entre las creaciones del arte, que no tiene par, ni desde la antigüedad, en el cual el sublime Italiano ha encontrado y esculpido al sublime Semita, sorprendiéndole en el instante en que había hablado cara á cara con Dios.

»El Buonarroti se había compuesto en la mente la más completa síntesis del arte, síntesis, que cual más cual ménos, poseyeron todos nuestros mejores artistas, desde Giotto á Canova. Y de estos sacaba lo que bien le parecía. Él y Rafael, su divino rival, trabajaron por dos años en el Vaticano; uno en las Estancias, el otro en la Sixtina; voluntariamente extraños el uno al otro; no se veían, pero se sentían vecinos, y en el ánsia de la emulación luchaban en estudio, en valentía y en génio.

»Rafael concibió la armonía de dos mundos; estrechó el enlace entre el paganismo y la idea cristiana; combinó la concordia entre Helena, la belleza antigua, y la Virgen, la belleza moderna.

»Miguel-Angel no pensó en nada de esto. Habia estudiado, sí, en los objetos de la antigüedad recogidos en los jardines del Magnífico, mas habia estudiado por sí, sin maestros y sin casi tradicion, se habia trazado un camino suyo propio, y por él mismo. Y más aun, habia estudiado en un convento. Resuelto á renunciar á los placeres, á los amores, á las gayas fiestas de la juventud, se encerró en una celda, pactó con el prior, pactó con el carnicero, vivió con los cadáveres investigando la forma anatómica, pidió á la muerte la razon de los movimientos de la vida; y se fortificó de incomparable ciencia.

»Mas la ciencia lo alejó de la ingenuidad, y no le supo enseñar la gracia. Las Gracias, aquellas tres divinidades nacidas en Grecia, acobardadas ante el fiero aspecto, se acercaron tal vez á su estudio, pero no osaron pasar el portal: hasta que no oyéndose llamar jamás, se alejaron y fueron á anidar en el estudio de Rafael.

»Con Miguel-Angel, en vez de las Gracias, habitaban cuatro musas severas.

»Él no acarició, como los griegos, la belleza ideal, absoluta, resultante de la medida y de la armonía; antes el hacer gallardo del conjunto y el concepto profundo, que resulta de la obra. Así que, no es tanto en el físico carácter de la forma en donde puede verse su enérgica personalidad, en donde puede compren-

derse aquella inspiracion que jamás conoció ni existencia ni eclipse, sino mucho mejor en la íntima conexion de aquellas formas con el pensamiento.

»Pero para llegar á esta altura, era necesario el ánimo de un solitario, de un contemplativo, de un poeta del temple de Alighieri, fué necesario un alma desdeñosa y audaz, que parecía extasiada entre aquella decaida generacion, en medio de aquellos triunfos brutales de la fuerza y de la injusticia: fué menester un alma indomable, que podia herirse, pero no doblarse; que se estremecía sobre las ruinas de la pátria, y la cual, refugiada en el sacro recinto de las musas, en medio de aquel silencio de la servitud, supiese hacer hablar libremente, á son de martillo, sus figuras de mármol. Los cuatro versos que Miguel-Angel pone en boca á su Noche, valen una estatua: estos hacen presentir una época de grandes desventuras y profetizan el secular letargo en que debia caer la Italia.

»El insigne escultor, es verdad, exageró tal vez las formas, contorsionó los movimientos, ofreció demasiada pompa de ciencia. Pero, por ejemplo, entrad, os lo ruego, Señores, en la capilla Médicis; y si Dios os ha dotado de un poco de poesía en el alma, el efecto será de momento irresistible. Aquellas estatuas no tienen la belleza del antiguo, como el *Hamlet* no tiene la mesurada belleza de *Edipo Rey*; pero tienen las bellezas

incógnitas á los griegos, bellezas nuevas y cristianas, que hablan otro language y son tal vez más elocuentes que las antiguas. Ved aquel Duque de Urbino: ¡qué postura y cómo piensa! ¡Cuánta simplicidad, cuánta dignidad en aquel hombre, que en vida no tuvo ninguna! El artista lo sabe ennoblecer todo con el arte: el Buonarroti era un singular retratista.

»Su arte aristocrático desdeñaba el retrato, como género demasiado minucioso y doméstico. Si quería reproducir al sábio y vigilante gobernador de una República, esculpía el David, y lo ponía ante la puerta de la Señoría. Si quería reproducir á Julio II, esculpía á Moisés, trayendo allí la magnanimidad del sentimiento, la grandeza de las empresas, la fuerza del gobernar: simbolizando en el antiguo hebreo, jefe de ejércitos, legislador, redentor de su pueblo, el alma del belicoso Pontífice que se imponía á la tierra y sobrepujaba de muchos cúbitos á los príncipes contemporáneos, por la energía de carácter, por sus vastos proyectos, por su firmeza de ejecucion. Otros reproducen la forma visible; él, por el contrario, daba forma á lo invisible.

»El Buonarroti no dió un paso sino á través de campos gloriosos. Fácil, trabajador, fecundo, como todos los génios, abandonó desde el principio á los tímidos y vacilantes artistas de su tiempo, y se hizo parte de por sí.

»Temió que los límites del arte, en que se habían sujetado los antiguos con meditada moderación, llevarán á la frialdad y fuesen obstáculo al progreso; y los traspasó y alteró á su sabor, é impaciente de toda esclavitud, se lanzó á maneras jamás intentadas y casi temerarias, y marcó sus creaciones con el fogoso sello de su genio.

»En literatura, no encontró quien respondiese á la terribilidad de sus ideas, á las fieras visiones de su mente, fuera de Alighieri, con quien sintió una especie de parentesco. Esculpió y pintó como el Dante escribió; y, casi sobrino de aquel poeta glorioso, le vino en mente elevarse un monumento. Miguel-Angel no tuvo herederos en el arte. Aunque indefenso interrogador de la naturaleza, abarcando, tal vez por ímpetu los confines de ésta, sacó más allá de aquellos confines á sus secuaces, que con furor loco se encontraron incapaces de retirarse á tiempo, como él sabía hacerlo. Así aquellos, que se gloriaban de ser sus imitadores, queriendo imitarle y creyendo beber á grandes sorbos en la olímpica fuente de lo sublime, bebieron, en cambio, en la fuente de lo exagerado, de lo falso y de lo ridículo. Así, cuando el sol del gran siglo del arte se ponía, las estatuas, las pinturas, las arquitecturas de Miguel-Angel proyectaron no sé qué sombra de decadencia sobre el siglo que despuntaba.....»

Así fué continuando el Sr. Aleardi, dando datos

biográficos del grande artista, que le valieron entusiastas aplausos.

De aquí la comitiva se dirigió á la iglesia de Santa Cruz, hoy panteon de hombres célebres.

Al pié del sepulcro de Miguel-Angel, habia las ofrendas que de varios paises trajeron algunos representantes. Descollaba, entre estas, una gran corona de roble en plata, colocada en un trozo de columna de mármol negro, que la Libre Institucion Germánica de Francfort para las ciencias, artes y cultura general, remitió de la casa paterna de Goëthe. Llegados allí los representantes y autoridades, y al pié de la tumba del inmortal artista, el Sr. Pelli Fabris, conservadór del Templo-panteon, tomó la palabra reseñando su origen, y diciendo algo sobre la tumba de Miguel-Angel y del artista mismo.

El profesor Dr. Floerke, de la Académia de Bellas Artes de Sajonia Weimar, encargado de presentar la gran corona de roble, á nombre de la Libre Institucion Germánica de Francfort, dijo que los alemanes desde el Báltico á los Alpes se unian á la Italia para honrar al altísimo artista. Y en la carta que presentó al síndico, escrita por la Institucion, se añade que los germanos, en busca de luz, invadieron la Italia y que la Italia, recompensando el mal con el bien, les mandó el conocimiento de las artes.

Se presentó otra carta de adhesion y felicita-

cion de la Asociacion de los artistas de Viena.

El presidente de la Academia de Compenhague, presentó una carta laudatoria de su Academia, cuya carta dice: que Florencia tiene bien merecido el nombre de nueva Atenas, y que Italia es la Escuela de los artistas.

En esto, hizo uso de la palabra el honorable Sr. Peruzzi, síndico de la ciudad y presidente del Comité, congratulándose del hecho y haciendo elevadas apreciaciones respecto al entusiasmo que en todas las naciones habia despertado.

Serian las cinco de la tarde cuando las representaciones salian del templo.

Puestos de nuevo en orden y en medio de un gentío inmenso, se dirigieron hácia la colina de San Miniato, en un rellano de la cual se eleva el monumento al ciudadano Miguel-Angel.

Lo alto de la bellísima colina, iluminada aún por los rayos del sol, se destacaba sobre el fondo azul del cielo, pareciendo un inmenso anfiteatro atestado de millares de espectadores. La estatua de David se dibujaba limpísima en medio de aquella gran esplanada.

Era de admirar el efecto que producía la procesion al subir aquellas bien combinadas pendientes, que entre vegetacion esplendida conducen á la meseta de la colina, hoy llamada Piazzale de Miguel-Angel. La multitud de banderas de todas formas y colores, las

muchas músicas que de todas partes se oían y los rayos del sol poniente que iluminaban la escena, causaban un efecto imponente y encantador.

Llegado el cortejo al pié del monumento Miguelangelesco, se descubrieron las nuevas inscripciones conmemorativas de la fiesta del día. Mientras las corporaciones tomaban puesto al rededor del monumento, fué menester encender luces por haber anochecido. La luna apareció con todo su esplendor, y el espectáculo de la ciudad, de las colinas y del río, era tan poético y fantástico, que no pudo menos de llamar la atención general.

Puestas las banderas en grupo al pié del monumento, se dió fin á la fiesta con infinidad de discursos que se pronunciaron, siendo además muchos los que pretendían pronunciar los representantes todos.

El ministro de Obras públicas empezó diciendo que la idea religiosa y de pátria fueron el alma del génio de Miguel-Angel, y que el Gobierno se asociaba al entusiasmo de Italia.

Paganucci habló de Miguel-Angel como escultor.

Meissonier, Director de la Escuela de Bellas Artes de París, despues de juzgar al gran artista, cumplimentó con elegancia á la Italia.

Cárlos Blanch, apreciando bien á Miguel-Angel, hizo citas muy interesantes de historia y recomendó la re-

produccion de sus pinturas para conservar más su memoria.

L. Alvin, bibliotecario de la Academia belga, dijo que la Escuela Flamenca era hermana de la Italiana.

Paschidi, griego, hizo una especie de brindis de simpatía de la Grecia por Italia, la nacion más helénica.

Hablaron tambien representantes de Turquía, Rio-Janeiro y de varios puntos de Europa, y algo se dijo en nombre de Barcelona. Terminó la ceremonia cuando empezaba ya á sentirse el cansancio, por lo avanzado de la hora y por lo mucho que se habló y que pudo ser oido de pocos.

Despues de esta fiesta, se reunieron todas las bandas de música venidas á Florencia de los pueblos y de las ciudades circunvecinas, y al pié del monumento, se verificó una serenata ó concierto. Terminado éste, los músicos descendieron á la ciudad, y esparcidos por las calles, siguieron tocando excogidas piezas hasta muy adelantada la noche.

En la misma noche, en el magnífico Palacio Ricardi, hoy residencia de la prefectura de la ciudad, y á nombre de la misma, se dió una velada en obsequio de los representantes, con asistencia del príncipe.

Segundo dia.

Inauguracion de la exposicion ó *muestra* Miguelangelesca en la Academia de Bellas Artes. A las diez de

la mañana, llegaba allí el príncipe Eusebio de Saboya Carignano, recibéndole en el portal el síndico de Florencia, el cual presentó al príncipe al Cuerpo académico. En seguida se empezó la visita. El local no está aún terminado, pero por lo que se vé será digno de las obras que ha de guardar, y con buena disposicion de luces. Al entrar se presenta, al frente, la colosal estatua del David, que descuella en todos conceptos. Es la original, en mármol, que por siglos estuvo colocada en la plaza y ante la casa de la Señoría. Las demás obras importantes están allí representadas por copias; las esculturas por vaciados en yeso, y las pinturas y dibujos por fotograffias.

Allí se vé al terrible Moisés del sepulcro de Julio II; el grupo de la piedad de San Pedro de Roma; el Cristo triunfante de la Minerva; los prisioneros del Louvre; la maravillosa Cariátide en figura de hombre agachado, enviada por la gran duquesa María de Rusia; la Virgen con el niño; llegada de Brujas; el San Juan de Pisa; los sepulcros de los Médicis; en fin, todas sus esculturas notables. En otra sala hay copias, calcos, reducciones de otras obras; algunas pinturas al óleo originales y muchos bocetos y modelos en cera y otros trabajos del mismo Buonarroti. En esta sala estaban expuestos los regalos de los representantes, como la corona de roble de la Institucion de Francfort y las

cartas y felicitaciones, de un modo maravilloso escritas y encuadernadas.

En otro salon se veian las fotografias de las estupendas pinturas de Miguel-Angel que decoran la Capilla Sixtina, y los grandes cartones existentes en el museo de Nápoles. En el centro, grandes escaparates donde están colocadas las fotografias de los dibujos, de cuadros y de arquitecturas; fotografias que en su mayor parte han mandado el Papa Pio IX, la Reina de Inglaterra y otros soberanos. Allí se vé lo que se guarda en el castillo de Windsor, en el Museo británico, Museo del Louvre, Museo de Weimar, de Lille, de Siena, de Nápoles, etc., etc. La misma Academia posee, y tiene colocado en el patio, el bosquejo original del San Mateo.

Serian las once y cuarto cuando salia el príncipe, y entonces se permitió la entrada al público, que invadió todos los salones, con tal concurso, que se hacia difícil circular. No hubo discurso alguno.

En estos dias tambien estuvo abierta, y fué muy visitada, la casa de Miguel-Angel.

A mas de la importancia que reúne esta casa, por haber sido morada de tan grande hombre, la tiene hoy mayor por estar convértida en Museo sumamente interesante, pues contiene infinidad de dibujos originales, cartas del mismo, y obras de arte que, sin ser suyas, se enlazan con él.

La misma familia ya habia recogido y coleccionado objetos artísticos y arqueológicos, hasta que el senador Cosme Buonarroti hizo donacion de ellos á la ciudad de Florencia.

En la noche del mismo dia 13 tuvo lugar, en el régio palacio Pitti, la comida de córte.

S. A. R. el príncipe de Carignano, representaba al Rey en las fiestas. A esta comida se invitó á los ministros, á las principales autoridades de Florencia, algunos diputados y senadores, al Comité ejecutivo de las fiestas, la comision del Congreso agrario, la Academia de la Crusca, la comision de las obras de la Catedral y los principales representantes extranjeros en el Centenario. Las invitaciones fueron ciento y tres. El representante de la Diputacion provincial y de la Academia de Bellas Artes de Barcelona, ocupaba el cuarto puesto á la derecha del prefecto de palacio.

Tercer dia.

En este dia se reunieron en la sala del Senado las Academias de Bellas Artes y la de la Crusca.

Las tribunas y bancos los ocupaban los convidados nacionales y extranjeros.

En la presidencia se sentaban los presidentes de ambas Academias, acompañados de los individuos de las mismas.

Al frente de la presidencia, en el centro del salon, estaba el príncipe, con los ministros y otras autoridades.

Declarada abierta la sesion, tomó la palabra el presidente de la de Bellas Artes, arquitecto Sr. de Fabris, y pronunció un elocuente discurso, que versó sobre estética, y dijo que el estudio del antiguo hizo que la forma se sobrepusiera á la idea; que Miguel-Angel en sus primeras obras fué naturalista (ejemplo el David); despues, prescindiendo de los preceptos, aspiró al sentimiento de la idea, y dejó atrás á la gran pléyade de sus contemporáneos en lo grande y terrible. Siguió en el uso de la palabra el catedrático Sr. Augusto Conti, en calidad de Presidente de la Crusca, y habló del ánimo de Miguel-Angel. En su peroracion dijo: que Rafael inspira severidad luminosa y que Buonarroti deja atónitos como el aspecto de los Alpes. Nota las vicisitudes de Italia durante los noventa años que Miguel-Angel vivió, y lo que influyeron en su ánimo. Pero, añadió, en medio de tanto trastorno, triunfó con librevoluntad como prepotente cristiano, siguiendo y estimando siempre á Fra Savanarola. Continuó el discurso dando razon de muchos episodios de la vida del grande artista.

El escultor Dupre habló de Miguel-Angel como escultor: dijo que tomaba un bloque de mármol, y, cual si fuese una materia dúctil, iba desbastando las partes inútiles, despejando las figuras que

su imaginacion veia dentro de la masa informe.

Terminada la sesion, el príncipe se despidió de la presidencia, y poco despues el Sr. Peruzzi subió á la tribuna y, dirigiéndose al auditorio, dijo: Las fiestas de Miguel-Angel, empezadas con la visita á la casa de Buonarroti no podrian acabar mejor que con una visita á casa de Dante Alighieri; casa que el Municipio acababa de adquirir y restaurar. La propuesta fué acogida con unánimes aplausos, y puesta en ejecucion en el acto al grito de: A la casa de Dante.

La casa es sumamente pequeña; el piso principal se compone de dos cuartos. En el que dá á la calle y sobre una mesa, habia un album, donde los visitantes pusimos nuestro nombre.

Situado en frente de la casa el síndico Sr. Peruzzi, dirigió la palabra á los visitantes, haciendo una sucinta y expresiva reseña de la vida del gran poeta y de cuanto habian sido testigos aquellas paredes. Anunció que por algunos buenos ciudadanos, se trataba de constituir un comité para organizar una asociacion Dantesca, que promueva con mayor vigor los estudios del Divino Poeta.

Por la noche hubo velada en el casino del palacio Borghese, á la que tambien asistieron el príncipe de Carignano, autoridades y representantes.

Finalmente, cerró las fiestas la grandísima iluminacion del Piazzale Miguelangelesco, la cordillera que

circunda el valle florentino y la misma ciudad. El Piazzale es un rellano que se extiende en la colina y al pié de la Basilica de San Miniato, sitio que, como hemos indicado anteriormente, fué fortificado por el artista para defensa de la ciudad. Subsisten en pié parte de aquellas fortificaciones, y domina entre estas masas y descuella la magnífica fachada de la iglesia de San Miniato. Desde este templo hasta el pié de la colina, se ha convertido todo en un parque ó delicioso jardín, de una vegetacion frondosa, con grandes escalinatas, rampas curvilíneas é infinidad de balaustradas, kioscos de distintas formas, y variedad de otros edificios. Pueblan los alrededores de esta especie de parque, numerosos jardines con casas particulares.

Pues bien: todo esto profusamente iluminado, con mucha riqueza de luces, en tamaño y colores, jugando mucho la eléctrica, no hay palabras para hacer formar una idea del efecto maravilloso que producía. La colina de San Miniato ó del Piazzale Miguelangelésco, era la más espléndidamente iluminada, pero la acompañaban muy bien las iluminaciones de las demás colinas y pueblos á que la vista alcanzaba.

¿Qué espectáculo mejor se podía pensar, para cerrar la série de fiestas con que los florentinos han sabido celebrar la memoria de su gran Miguel-Angel?

Aquí, Excmo. Sr., hubiera dado fin mi mision especial de representar á esa Diputacion provincial y

á la Academia de Bellas Artes; pero los intereses de las enseñanzas que me están encomendadas, ya en la parte de régimen general é interior de las Escuelas, así como en la de organizacion de los museos, me hizo decidir á pasar á Roma y Nápoles, despues de haber visto en Florencia todo lo principal que á este ramo pertenece. Así, sólo estuve dos dias más en Florencia, contando poder cumplir este último cometido y no faltar aquí en los primeros dias de abrirse las clases de nuestra Escuela.

El dia 15, siguiente al en que acababan las fiestas, los artistas de Florencia obsequiaron á los representantes extranjeros con una comida, en que se reunieron como cuatrocientas personas, mezclados artistas, literatos y autoridades con la mayor cordialidad. El entusiasmo que allí reinó fué extremado, los brindis y los aplausos fueron innumerables y estrepitosos. Con la experiencia de la confusion que hubo cuando se habló al pié del monumento de Miguel-Angel, llevé escrito el brindis, y despues de pronunciado lo entregué al presidente Sr. Peruzzi.

Despues de este dia, la mayor parte de los representantes se marcharon.

Algunos de los que quedaron, organizaron expediciones para visitar varias de las localidades circunvecinas de Florencia, que tan interesantes son, así bajo el punto de vista artístico como bajo el histórico.

Muchas de ellas las tengo conocidas y esto me determinó á seguir mi plan.

Fuí á despedirme de algunos compañeros, y en particular del síndico, presidente del Comité, señor Peruzzi, quien me recibió con la cordialidad y finura de siempre. Me dió las gracias y me pidió que en su nombre las diera á la Diputacion que me mandó, porque así constaba la representacion de España. Al retirarme á casa encontré un enviado de dicho señor presidente con un regalo de libros, con la dedicatoria y firma del mismo Sr. Peruzzi en cada uno de los volúmenes. Son estas obras: «Las cartas de Miguel-Angel Buonarroti, con recuerdos y contratos artísticos.» «Bibliografía de Miguel-Angel Buonarroti y los grabadores de sus obras.» «Miguel-Angel; recuerdo al pueblo italiano» y un «Album Miguelangelesco» de copias fotográficas de dibujos originales de Miguel-Angel. El día 16, despues de haber dado las gracias á dicho señor presidente, salí de Florencia para Nápoles y Roma.

Por lo que he podido ver y saber en cuanto á organizacion de museos, el principal elemento es allí el espíritu público. En Italia es innato el amor á las artes, y de antiguo ha habido aficion para conservar los objetos. Italia toda es un museo, y Florencia, en particular, tiene llenas sus calles y plazas de objetos de gran valor, que todo el mundo admira y respeta.

Así, nada tiene de extraño que cada día se organicen nuevos museos, á cuya formacion contribuyen todos los elementos: el Estado, la provincia, el municipio y mucho los particulares.

Los museos principales de las capitales, por lo regular los sostiene el Estado; en las provincias las corporaciones que las regentan y los municipios. Por lo comun en las provincias y pueblos, las autoridades sólo tienen que cuidar de facilitar local; los particulares prestan los objetos, aunque sea en clase de depósito.

La utilidad de los museos es inmensa. Allí no sólo se aprende para mejorar la materialidad de los trabajos, sino que la moral entra por mucho, pues á la vista de aquellas obras, así de perfeccion del arte como de historia y ciencia, el espíritu se eleva y la índole del pueblo se dulcifica.

Florencia, en el ramo solo de Bellas Artes, posee los célebres museos Pitti, de Gli Ufizi, el de la Academia, el del Hospital de Santa Mariá Nueva, el Convento de San Márcos convertido en museo por las pinturas del B. Angélico, el de la Cena de Rafael, el Nacional, que lo es de arqueología y artes suntuarias, el etrusco y el egipcio: todos tan bien dispuestos que atraen hasta á las personas más rudas.

En cuanto á la enseñanza artística, rigen los reglamentos que se decretaron en el año próximo pasado,

y están casi calcados en los que sirven para la Escuela de París.

Los programas de las enseñanzas, en el fondo poco varían de los nuestros; la diferencia consiste más en el orden obligatorio que se exige. La enseñanza se divide en preparatoria, comun y especial. Para ingresar es precisa la instrucción primaria. La preparatoria, que dura un año, consiste en elementos de geometría hasta los de perspectiva, lengua italiana y los primeros elementos de historia con aplicación al arte.

El estudio comun dura dos años, y no es más que una ampliación del preparatorio con dibujo de adorno, figura y de osteología.

El estudio especial es distinto para cada arte: éste dura un año, y para la arquitectura tres, pero sólo dos son obligatorios.

El especial de pintura abraza el dibujo del antiguo y el del natural, colorido á la aguada y al óleo, perspectiva aplicada, anatomía con ejercicios de memoria, continuándose los ejercicios literarios y de historia.

Los especiales de escultura son los mismos que en pintura, cambiando sólo el colorido por el modelado, y añadiendo el estudio arquitectónico necesario para el conocimiento de los monumentos de honor y funerarios.

También existe clase especial de adorno decorativo hasta la composición.

En la especial de arquitectura, sólo se enseña la parte de arte arquitectónico, y dura dos años obligatorios y otro libre. Para lograr el título de arquitecto, es preciso antes obtener el de ingeniero, cuyos estudios se practican en la Escuela especial técnica, y así tienen los alumnos título de Ingeniero-Arquitecto.

En los jurados de exámen, entran académicos ó profesores que no pertenecen á la misma Escuela.

Se establece allí, como en Paris, que las clases especiales de pintura y de escultura se den en talleres ó estudios donde trabaja el mismo profesor, pero añade el reglamento que, á ser asequible, estos estudios ó talleres estén en el mismo edificio de las Escuelas. Esto aquí se practicaria si el local lo permitiera, supliéndose ahora en lo posible.

Respecto á la enseñanza artística para obreros, no me parece que llene las necesidades modernas. Por lo que he visto, cuidan sólo de la parte técnica. El dibujo que enseñan no es el de aplicacion directa, y consiste en nociones de lineal geométrico y dibujo indiferente. Creo más provechoso, atendido el poco tiempo que acostumbran á emplear los obreros en este estudio, que despues del geométrico, se dé el dibujo de aplicacion directo para cada arte ú oficio.

No he visto la Gran Escuela de Lóndres en Kesington, pero conozco sus Reglamentos y organizacion, y

me parece que allí es en donde mejor entienden esta clase de enseñanza.

De todas estas observaciones resulta, Excelentísimo señor, que la falta principal que urge llenar, es la de locales á propósito para museos y escuelas. Los elementos que se poseen en el ramo de las Bellas Artes son muchos, y la falta de local no permite el desarrollo provechoso que podría darse, á no sentirse aquella falta. Nos consta bien con que empeño se ocupa esa Diputacion en el logro de aquel fin; con todo, hasta que los grandiosos edificios que se propone levantar puedan prestar tan útil servicio han de pasar muchos años, y es sensible que no se halle medio de mejorar el estado actual, aunque sea como medida transitoria.

Aprovechando mi permanencia en aquellos centros, me enteré de la clase de modelos fáciles de adquirir y á propósito para las enseñanzas que de la Academia dependan, ya para aumentar los museos, ya para las escuelas, al intento de ver de obtener aquellos que más falta hacian, dentro del límite que la dotacion para material alcanza. Como los fondos no permiten aspirar á lograr originales, hay necesidad de acudir á las reproducciones, que para el estudio son de suma utilidad. En el ramo de pintura, aparte del colorido, tenemos reproducciones fotográficas muy perfectas y que dan una idea tan aproximada de los originales, que aventajan de una manera asombrosa á los mejo-

res grabados, y por lo tanto prestan un servicio inmenso. En escultura, figuran en primer lugar los vaciados en yeso, y en ciertos casos tambien prestan buen servicio las fotografías. Lo mismo acontece con los modelos para la arquitectura.

Para el arte suntuario, ya es más facil poder obtener buenos modelos y reproducciones. Los originales en verdad se hacen pagar bastante, pero se hallan reproducciones tan perfectas, que para el estudio del artesano sirven casi como los originales. Estas reproducciones tienen precios muy moderados, en atencion á la utilidad que pueden ofrecer. En este ramo la Escuela ha ido adquiriendo algo, gracias al apoyo que merece de ese Cuerpo provincial, y que espera no le faltará hasta poder formar una regular coleccion en que se inspiren los que se dedican á aplicar el arte á la industria. Poco ha sido lo que he podido adquirir en este viaje comparado con lo que falta; sin embargo, las grandes y magníficas fotografías de los frescos de Miguel-Angel en la capilla Sixtina, de algunas esculturas del mismo, algunas fotografías tambien de los grandes frescos de Rafael en el Vaticano y en la Farnesina, sirven para que la persona á quien no le es dado ver los originales, pueda formarse una idea cabal de las cualidades que más han hecho sobresalir á estos grandes artistas. Igual fin se alcanza con las fotografías de dibujos originales de estos y otros grandes ingenios.

Para la clase de arquitectura, se ha traído una importante coleccion de fotografías de los edificios más notables de Italia. Para el estudio y aplicacion á la industria, unos pocos, pero bellos modelos Greco-Romanos, en metal y tierra cocida.

Otro medio existe tambien para generalizar el gusto por las artes, y es: que esa Diputacion, á ejemplo de lo que se practica en Inglaterra por la Asociacion de Kesington, dispusiera la organizacion de un centro de reproduccion de los objetos ó modelos artísticos ya adquiridos ó que se vayan adquiriendo por la provincia, y que con ciertos pactos se facilitasen á aquellas poblaciones de la provincia donde se hallan ya establecidas, en parte, estas enseñanzas, ó que por vez primera se establezcan. De este modo, y á poca costa, participarian aquellas poblaciones de los indicados beneficios, así como ya en parte contribuyen á los gastos generales de la provincia.

Finalmente: se dirá, tal vez, que por qué con tantos museos, con tantas escuelas y tantos otros medios como se facilitan hoy dia para el desarrollo del arte, casi no vemos más que medianías en comparacion con los génios que en otros tiempos sobresalieron y tantas y tan admirables obras nos legaron. Yo no me atreveré á decirlo; muchos lo lamentan y señalan. Hoy, por desgracia, vemos que la mayoría ejerce el arte como un oficio, convirtiéndole más en una habilidad de ejecu-

cion que en la expresion de una idea. Tambien podrá decirse que las ideas y propósitos de los artistas son un reflejo de las aspiraciones de la sociedad en que viven; pero la mision del que profesa el arte debe estar por encima de las vulgaridades y si no deja de ser artista.

Afortunadamente ya oimos sonar en todas partes el grito de alerta.

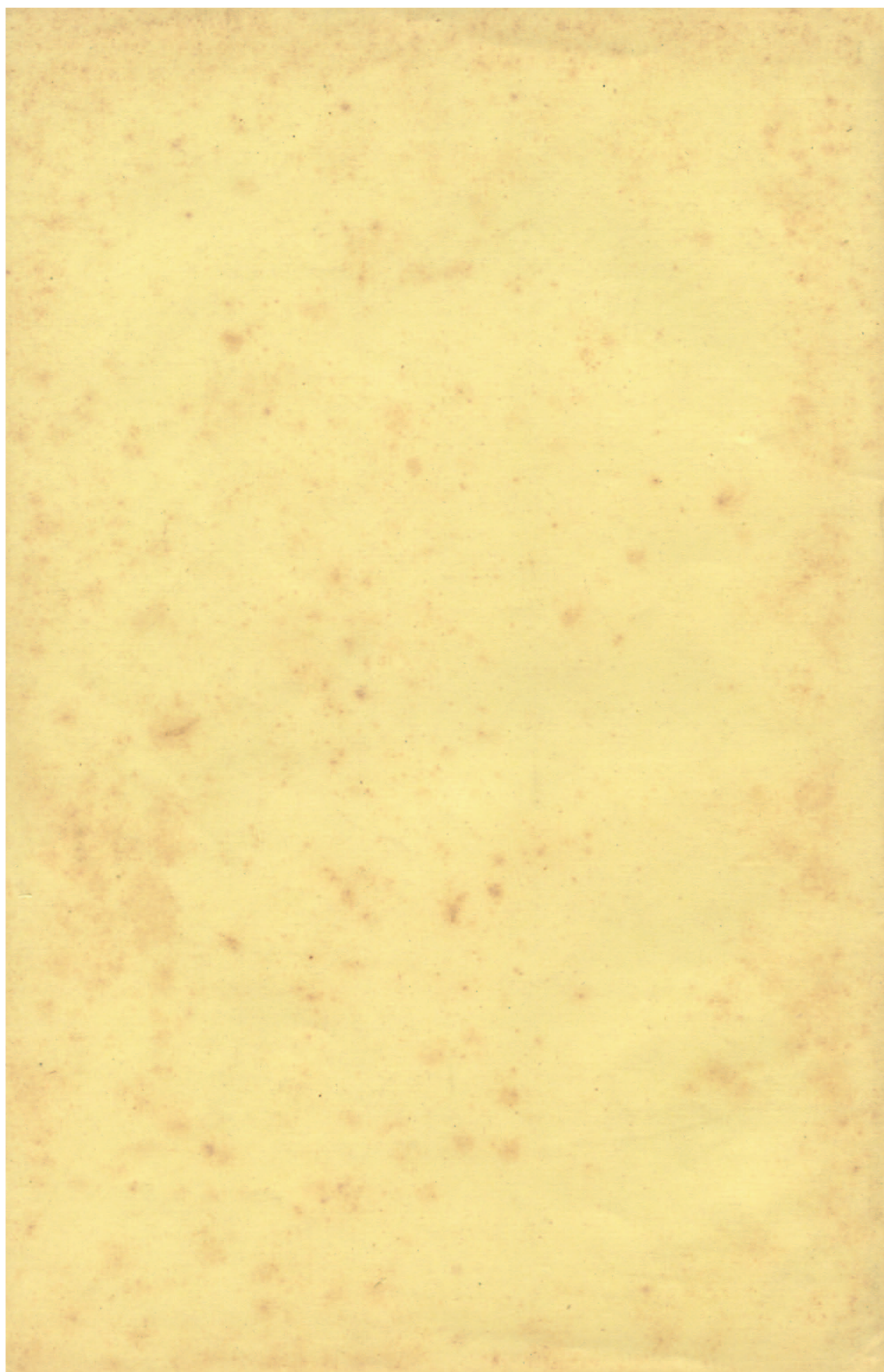
Para mí ha sido un gran consuelo haber oido de boca de tantos hombres ilustres, las ideas más elevadas sobre la mision del artista, unánimes todos los que han hablado con ocasion de estas fiestas.

Con esto, Excelentísimo señor, creo deber hacer punto á mi relacion, con el temor de no haber podido cumplir, cual convenia, al acto y á los deseos de tan respetable y respetada Corporacion. Mi buena voluntad en el cumplimiento del encargo que se me hizo, podrá excusar quizás la falta de acierto en realizarlo.

Barcelona 25 de octubre de 1875.

Cláudio Lorenzale.

Excma. Diputacion provincial de Barcelona.



Informació per als autors

La revista ACTA/ARTIS té com a objectiu promoure, comunicar i difondre la recerca, la crítica i el debat en l'àrea d'estudi de l'art, l'arquitectura i els processos visuals de l'època moderna (segles XV-XVIII). ACTA/ARTIS s'adreça a un públic acadèmic i professional —i a la societat en general— i publica contribucions originals i inèdites sobre avenços i resultats d'investigacions que, mitjançant la revisió per parells i segons el parer del Consell de direcció, tinguin el nivell i la qualitat adequats.

ACTA/ARTIS publica recerques sobre processos de creació, artistes i obres, sobre difusió, circulació i recepció del fenomen artístic en el seu marc històric, cultural, espiritual, antropològic, econòmic i social, i sobre els significats proposats, transmesos i assumits per les obres d'art i per l'arquitectura. Publica recerques interdisciplinàries de la visualitat als segles XV-XVIII que, eliminant metodologies reductores tant cronològiques com interpretatives, difonen la creació de significat d'imatges de qualsevol tipus i caràcter. Així mateix, publica estudis que plantegin pràctiques creatives en relació amb el seu entorn de producció amb la finalitat de comprendre l'art, l'arquitectura i les imatges de l'època moderna en tota la seva complexitat.

CRITERIS PER A ENVIAMENTS D'ORIGINALS

La revista ACTA/ARTIS accepta articles escrits en anglès, castellà, català, francès i italià.

Extensió dels originals

- *Articles*: el text ha de tenir entre 35.000 i 50.000 caràcters comptant espais, la qual cosa equival a 15-20 pàgines, a un cos 12 de lletra Times New Roman i 1,5 d'interlínia. S'admeten un màxim de 10 il·lustracions.
- *Aportacions breus i notícies*: el text ha de tenir entre 12.500 i 25.000 caràcters comptant espais, la qual cosa equival a 5-10 pàgines, a un cos 12 de lletra Times New Roman i 1,5 d'interlínia. S'admeten un màxim de 4 il·lustracions.
- *Articles de revisió*: el text ha de tenir entre 25.000 i 35.000 caràcters comptant espais, la qual cosa equival a 10-15 pàgines, a un cos 12 de lletra Times New Roman i 1,5 d'interlínia. S'admeten un màxim de 6 il·lustracions.

- *Altres textos*: ACTA/ARTIS inclou altres seccions, com ara ressenyes de llibres i crítiques d'exposicions que el Consell de direcció sol·licita directament. Els autors que, espontàniament, vulguin col·laborar en aquestes seccions, han de consultar prèviament i per escrit el Consell esmentat.

Els originals s'enviaran a la redacció de la revista ACTA/ARTIS per correu electrònic en arxiu adjunt en un format compatible amb el programa Word a l'adreça: actaartis@acafart.org, o per correu postal a l'adreça: Revista Acta/Artis, Montalegre, 6-8, planta 5a, 08001 Barcelona.

A la primera pàgina hi constarà, en l'idioma de redacció del treball i també en anglès: el títol, el resum i les paraules clau.

En pàgina a part els originals hauran d'anar acompanyats de les dades següents: títol del treball, nom de l'autor o autors, filiació acadèmica i un breu currículum que no superi les 150 paraules.

Les il·lustracions hauran de tenir la qualitat necessària de reproducció i es presentaran en format jpg o tiff amb resolució de 300 dps. Els autors són responsables de gestionar els drets de reproducció que hi puguin haver sobre les il·lustracions. La ubicació de les il·lustracions anirà assenyalada en el text entre parèntesis de la següent manera: (il·lustració 1). Totes les il·lustracions aniran numerades. En pàgina a banda se'n proporcionarà un llistat numèric amb les dades bàsiques per identificar-les. Exemples:

1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Artista al seu estudi*, c. 1629, oli sobre tela, 24,8 × 31,7 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
2. Giorgio Vasari, *Sant Lluc pintant la Verge*, c. 1572, pintura mural. Capella dei Pittori, basílica della Santissima Annunziata, Florència.
3. Agesandre, Polidor i Atenodor de Rodas, *Laocoont i els seus fills*, segona meitat del segle I a.C., marbre, 245 × 240 cm. Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà.
4. Philips Galle (gravador) Maarten van Heemskerck (inventor), *Triomf del Temps*, 1565, aiguafort. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

La redacció es reserva el dret de rebutjar aquelles imatges que no tinguin una qualitat suficient per a ser publicades i en cap cas n'assumirà els drets de reproducció.

Per tal de garantir l'anonimat en el procés d'avaluació, el text no podrà incloure cap menció a l'autor o autors (incloses les que es facin a les notes a peu de pàgina) que permetin desvetllar la seva identitat.

L'autor ha d'acompanyar el treball amb una declaració jurada en la qual es faci constar que el manuscrit és original i inèdit íntegrament, totalment propi, i que no l'està considerant una altra revista en el mateix moment.

NORMES D'EDICIÓ

1. La redacció es farà en lletra rodona. Els textos citats aniran entre cometes i en rodona si l'idioma en el qual estan escrits és el mateix que l'idioma de redacció del treball. Si no és aquest cas, aniran sempre entre cometes i en cursiva.

2. Les notes s'inseriran en el text després dels signes de puntuació i es presentaran al final de cada pàgina.

3. Les referències bibliogràfiques de les notes al peu se citaran d'acord amb els criteris següents:

a) Llibres

Primera referència:

COLLOBI RAGGHIANI, L., *Il Libro de' Disegni del Vasari*. Florència: Vallecchi, 1974, pàg. 76.

Referències subsegüents:

COLLOBI RAGGHIANI, L., *Il Libro de' Disegni...*, pàg. 87.

b) Capítols de llibre

Primera referència:

RAMOS, J., «Biographie de l'artiste», a TILLIER, B., *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*. Lyon: Fage, 2001, pàg. 34.

Referències subsegüents:

RAMOS, J., «Biographie...», pàg. 52.

c) Articles

Primera referència:

CARRARA, E., «Giovanni Battista Adriani and the drafting of the second edition of the *Vite*: the unpublished manuscript of the *Lettera a Messer Giorgio Vasari* in the Archivio Borromeo (Stresa, Italy)», *Journal of Art Historiography*, 5, 2011, pàgs. 1-21.

Referències subsegüents:

CARRARA, E., «Giovanni Battista Adriani...», pàg. 20.

d) Catàlegs d'exposició

Primera referència:

CONFORTI, C. (ed.), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, cat. exp., 14 de gener - 30 d'octubre de 2011, Galleria degli Uffizi, Florència. Florència: Giunti, 2011.

Referències subsegüents:

CONFORTI, C. (ed.), *Vasari, gli Uffizi...*

e) Tesis acadèmiques

Primera referència:

CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real de Don Juan de Austria. Comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal Lara*, tesi doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, 1998.

Referències subsegüents:

CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real...*, pàg. 4.

f) Documents d'arxiu

Primera referència:

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABASF), *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, vol. 45, 23 de maig de 1758.

Referències subsegüents:

ARABASF, *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, vol. 46, 28 d'abril de 1760.

ACAF/ART

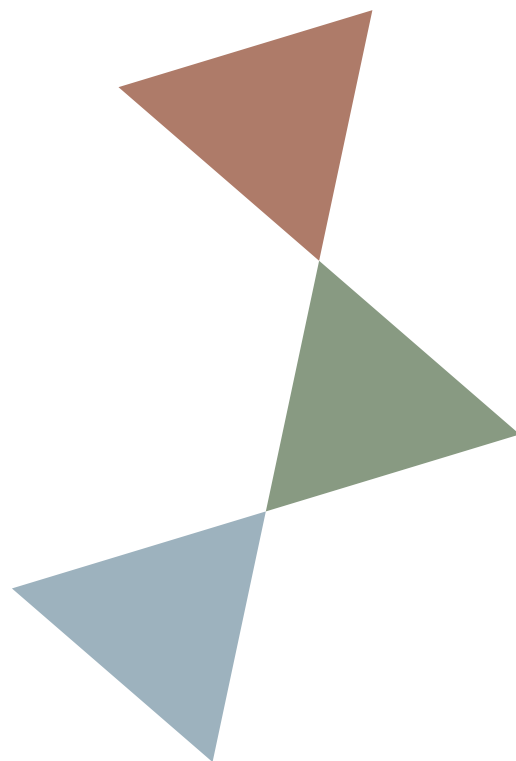
El projecte de recerca ACAF/ART té com a objectiu desenvolupar cartografies analítiques i crítiques vinculades a l'àmbit mediterrani en època moderna. Per la seva transversalitat, resulten profitoses per a historiadors de l'art, historiadors, sociòlegs, geògrafs culturals, antropòlegs i altres col·lectius de recerca que centren el seu interès en l'art i les produccions visuals, arquitectòniques, urbanístiques i monumentals dels segles xv al xviii, i són a més socialment útils per ordenar, conservar i difondre la memòria visual i material d'aquest període històric en la seva dimensió local i global.

PUBLICACIONS

1. *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos xv-xviii*. Sílvia Canalda, Carme Narváez i Joan Sureda (eds.)
2. *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Eva March i Carme Narváez (eds.)
3. *Caravaggio, 400 anys després*. Rosa Maria Subirana Rebull, Joan Ramon Triadó i Anna Vallugera (eds.)
4. *Identitat, poder i representació: els nacionalismes en l'art. Resums / Identity, Power and Representation: Nationalisms in Art. Abstracts*. Rosa Maria Creixell, Eva March i Carme Narváez (eds.)

Revista *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*

DIRECTOR: Joan Sureda



UNIVERSITAT DE
BARCELONA
Edicions

Facultat de Geografia
i Història
Departament d'Història
de l'Art



<http://www.acafart.org/publicacions>
www.publicacions.ub.edu