

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

ARTICLES

De la «Sevilla Tiburtina» a la ciudad «fundada en el agua». Arquitectura, ciudad y paisaje en Italia en el viaje a Jerusalén de Fadrique Enríquez de Ribera (1518-1520). [Carlos Plaza](#)

Humanismo y manifestaciones artísticas en el *milieu* del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). La retratística de «familiares» y «allegados» en Roma. [Macarena Moralejo](#)

La estancia en Nápoles de pintores españoles de la segunda mitad del siglo xvii. El caso de «Giuseppe spagnuolo». [Ida Mauro](#)

Stregonerie mitologiche ed esercizi di *connoisseurship* tra le opere romane di Domenicus van Wijnen. [Tania De Nile](#)

Gregorio Guglielmi tra Stoccarda, Vienna e Berlino. Sviluppo e percorsi di un artista romano nell'Europa del Settecento. [Matteo Borchia](#)

El *Kavalierstour* de Juan V por Europa: génesis, precedentes y significado de un viaje frustrado. [Pilar Díez del Corral Corredoira](#)

Sergel in Naples and Pompeii: an Artistic Station in the Dark. [Tomas Macsotay](#)

Domingo Álvarez Enciso: redes de apoyo e influencias. [Myriam Ferreira](#)

Carlos Félix de Vargas Machuca y la *Colección de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Palladio: sacada de la que publicó Octavio Bertotti Scamozzi, con la versión castellana de las ilustraciones que hizo este autor*. [Francisco Merino Rodríguez](#)

RESSENYES

PUBLICACIONS

Renacimiento anacronista, Alexander Nagel i Christopher S. Wood. [José Riello](#)

Espanoles en la corte de los Medici. Arquitectura y política en tiempos de Cosimo I, Carlos Plaza. [Francisco Merino Rodríguez](#)

Velázquez. El placer de ver pintura, Ximo Company. [Eva March](#)

PUBLICACIONS D'ACAF/ART

Pintura española en la Colección Mascort. Visiones 1800-1950, Rosa M. Creixell Cabeza. [Mireia Freixa](#)

ARXIU

El V centenari de la mort de Leonardo da Vinci

La recepció de Leonardo da Vinci en la historiografía artística catalana de la segunda mitad del siglo xix. [Sara Gutiérrez Ibáñez](#)

Leonardo y Martin. Por otros quinientos años de vida y fortuna, entre cordura y quimera, de Leonardo da Vinci. [María Bendito](#)

Il Cenacolo di Leonardo da Vinci del pittore Giuseppe Bossi nei giudizi d'illustri contemporanei, Giovanni Galbiati. Edició facsímil

APORTACIONS BREUS

Políticas culturales de la Casa Ducal de Pastrana. Recepció de obras italianas en el convento de Carmelitas Descalzos de San Pedro de Pastrana (siglos xvii y xviii). [Esther Alegre Carvajal](#)

CRÒNICA

Espana e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento. [Marzia Faietti](#)

La remodelació de la col·lecció d'art del Renaixement i el Barroc del Museu Nacional d'Art de Catalunya (2018). [Joan Yeguas i Gassó](#)

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

Acta | Artis

Estudis d'Art Modern

2018

Núm. 6

ACAF-ART
LLIBRES

ACTA/ARTIS. ESTUDIS D'ART MODERN
Publicació anual del projecte i grup d'investigació ACAF/ART – GEAM
2018
Núm. 6

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

© Dels textos i les fotografies, els seus autors (Archivio dell'arte, Pedicini fotografi, pàg. 62; Flora Bevilacqua, pàg. 53; Biblioteca Nacional de Portugal, pàg. 99; Bibliothèque nationale de France, pàg. 106; Finnish National Gallery, pàg. 119; Riccardo Gonella, pàg. 51 i 52; Hilde Lotz-Bauer, Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max Planck Institut, pàg. 29 i 30; Tomas Macsotay, pàg. 120 i 129; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pàg. 140; Carlos Plaza, pàg. 15, 20, 26 i 28; Polo Museale de la Campania, pàg. 66 i 67; Polo Museale dell'Emilia-Romagna, pàg. 46; Rijksmuseum, pàg. 100; Servei Fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya, pàg. 200, 207, 208, 210, 212, 214 i 216).

Acta Artis

Estudis d'Art Modern

DIRECTORS

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

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

EDITORA

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

COORDINADORA DEL CONSELL DE REDACCIÓ, DE PLANIFICACIÓ I D'AVUACIÓ

ROSA MARIA CREIXELL, Professora agregada
d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona

CONSELL DE REDACCIÓ

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

ANNA BISCEGLIA, Vicedirettrice della Galleria
Palatina, Florència

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

ROCÍO CARANDE, Catedrática de Filología Latina,
Universidad de Sevilla

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

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

MYRIAM FERREIRA RODRÍGUEZ, Profesora
ayudante de Historia del Arte, Universidad
Internacional de La Rioja

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

HELMUT C. JACOBS, Universitätsprofessor,
Spanische Literatur-und Kulturwissenschaft,
Universität Duisburg-Essen

LESLEY MILLER, Senior Curator, Department
of Furniture, Textiles and Fashion, Victoria
and Albert Museum, Londres

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

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

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

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

CONSELL ASSESSOR

BARBARA AGOSTI, Professore ordinario di Storia della critica d'arte, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»

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, Catedrática emèrita de Literatura Espanyola, Universitat de Barcelona

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

ANTONIO PAOLUCCI, Ex Direttore dei Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà

GIOVANNI ROMANO, Professore emerito, Università di Torino

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

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

HAN COL·LABORAT EN AQUEST NÚMERO

ESTER ALEGRE CARVAJAL
Universidad Nacional de Educación a Distancia
ealegre@geo.uned.es

MARÍA BENDITO
Universitat de Barcelona
benditoharo@gmail.com

MATTEO BORCHIA

Sapienza Università di Roma
matteo.borchia@gmail.com

TANIA DE NILE

Università della Calabria, Cosenza
tania.denile@beniculturali.it

PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA
Universidad Nacional de Educación a Distancia
pilardcc@gmail.com

MARZIA FAIETTI

Gallerie degli Uffizi, Florència
marzia.faietti@beniculturali.it

MYRIAM FERREIRA

Universidad Internacional de La Rioja, Logroño
myriam.ferreira@unir.net

MIREIA FREIXA

Universitat de Barcelona
mireia.freixa@ub.edu

SARA GUTIÉRREZ IBÁÑEZ

Universitat Autònoma de Barcelona
sara.gutierrezib@gmail.com

TOMAS MACSOTAY

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
tomas.macsotay@upf.edu

EVA MARCH

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

IDA MAURO

Universitat de Barcelona
idamauro@ub.edu

FRANCISCO MERINO RODRÍGUEZ

Universitat de Barcelona
f.merino@biblioarquitectonica.com

MACARENA MORALEJO

Universidad de Granada
macarenamoralejo@ugr.es

CARLOS PLAZA

Universidad de Sevilla
carlosplaza@us.es

JOSÉ RIELLO

Universidad Autónoma de Madrid
jose.riello@uam.es

JOAN YEGUAS I GASSÓ

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
joan.yeguas@museunacional.cat

Sumari

9	EDITORIAL		
11	ARTICLES		
13	De la «Sevilla Tiburtina» a la ciudad «fundada en el agua». Arquitectura, ciudad y paisaje en Italia en el viaje a Jerusalén de Fadrique Enríquez de Ribera (1518-1520) CARLOS PLAZA		Descalzos de San Pedro de Pastrana (siglos XVII y XVIII) ESTHER ALEGRE CARVAJAL
39	Humanismo y manifestaciones artísticas en el <i>milieu</i> del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). La retratística de «familiares» y «allegados» en Roma MACARENA MORALEJO	175	CRÒNICA
55	La estancia en Nápoles de pintores españoles en la segunda mitad del siglo XVII. El caso de «Giuseppe spagnuolo» IDA MAURO	177	<i>Spagna e Italia in dialogo nell' Europa del Cinquecento</i> MARZIA FAIETTI
73	Stregonerie mitologiche ed esercizi di <i>connoisseurship</i> tra le opere romane di Domenicus van Wijnen TANIA DE NILE	195	La remodelació de la col·lecció d'art del Renaixement i el Barroc del Museu Nacional d'Art de Catalunya (2018) JOAN YEGUAS I GASSÓ
87	Gregorio Guglielmi tra Stoccarda, Vienna e Berlino. Sviluppo e percorsi di un artista romano nell'Europa del Settecento MATTEO BORCHIA	217	RESSENYES
97	El <i>Kavalierstour</i> de Juan V por Europa: génesis, precedentes y significado de un viaje frustrado PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA	218	Publicacions
113	Sergel in Naples and Pompeii: an Artistic Station in the Dark TOMAS MACSOTAY	218	<i>Renacimiento anacronista</i> , Alexander Nagel i Christopher S. Wood JOSÉ RIELLO
131	Domingo Álvarez Enciso: redes de apoyo e influencias MYRIAM FERREIRA	222	<i>Espanoles en la corte de los Medici. Arquitectura y política en tiempos de Cosimo I</i> , Carlos Plaza FRANCISCO MERINO RODRÍGUEZ
145	Carlos Félix de Vargas Machuca y la <i>Coleccion de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Paladio: sacada de la que publicó Octavio Bertotti Scamozzi, con la version castellana de las ilustraciones que hizo este autor</i> FRANCISCO MERINO RODRÍGUEZ	226	<i>Velázquez. El placer de ver pintura</i> , Ximo Company EVA MARCH
159	APORTACIONES BREUS	230	Publicacions d'ACAF/ART
161	Políticas culturales de la Casa Ducal de Pastrana. Recepción de obras italianas en el convento de Carmelitas	230	<i>Pintura española en la Colección Mascort. Visiones 1800-1950</i> , Rosa M. Creixell Cabeza MIREIA FREIXA
		231	ARXIU
			El V centenari de la mort de Leonardo da Vinci
		233	La recepció de Leonardo da Vinci en la historiografia artística catalana de la segunda mitad del siglo XIX SARA GUTIÉRREZ IBÁÑEZ
		253	Leonardo y Martin. Por otros quinientos años de vida y fortuna, entre cordura y quimera, de Leonardo da Vinci MARÍA BENDITO
		265	<i>Il Cenacolo di Leonardo da Vinci del pittore Giuseppe Bossi nei giudizi d'illustri contemporanei</i> , Giovanni Galbiati. Edició facsímil
		381	Informació per als autors
		383	Information for authors

Editorial

Des de la seva fundació com a grup de recerca el 2006, ACAF/ART ha considerat que les pròpies recerques i aquelles que publica a la revista ACTA/ARTIS deriven de l'objectiu de projectar i difondre el patrimoni artístic de les regions mediterrànies en el període de la gènesi de l'Europa moderna. Un patrimoni que en els seus diversos aspectes no només genera memòria del passat, sinó que esdevé un factor radical en la configuració del present, un patrimoni que s'ha anat forjant i transformant al llarg de segles com una identitat cultural que expressa una determinada manera de concebre i expressar la realitat viscuda, pensada o imaginada.

A partir d'aquest principi, el grup de recerca ha treballat en el disseny de la cartografia de les relacions directes i/o indirectes en l'àrea mediterrània a l'època moderna —si bé no exclusivament, tant pel que fa a l'àmbit geogràfic com al cronològic—, atenent els contextos i mecanismes que van originar i desenvolupar transferències de caràcter artístic. Les recerques s'han dirigit —i, consegüentment, les cartografies corresponents s'han substanciat— a l'estudi dels territoris, a les anàlisis dels individus creadors, a la qüestió de les identitats polítiques o culturals i, en els dos darrers anys, als processos de desplaçament de patrons, gustos, artistes i obres d'art. Considerar la cultura no com un valor continu i tancat, ni la societat com un concepte uniforme sinó dinàmic, ha estat l'objectiu primer del seminari internacional Italia: Anada i Tornada, celebrat per ACAF/ART el mes de maig d'enguany i que ha proveït la major part dels articles d'investigació publicats en aquest número d'ACTA/ARTIS.

L'any 2018 ha estat marc d'importants efemèrides, com les corresponents a les respectives celebracions del centenari del naixement de Tintoretto i Murillo. Tot i així, ACTA/ARTIS ha volgut reflexionar, des de diferents punts de vista i a través de personalitats com Giuseppe Bossi i Martin Kemp —i sense oblidar els historiadors catalans de la segona meitat del segle XIX—, sobre la propera commemoració de la mort de Leonardo da Vinci.

Barcelona, octubre de 2018

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.

The image features three overlapping triangles on a white background. The top-left triangle is blue, the middle-right triangle is red, and the bottom triangle is gold. They overlap in a way that creates a central area where all three colors meet.

Articles

De la «Sevilla Tiburtina» a la ciudad «fundada en el agua». Arquitectura, ciudad y paisaje en Italia en el viaje a Jerusalén de Fadrique Enríquez de Ribera (1518-1520)

CARLOS PLAZA

DE LA «SEVILLA TIBURTINA» A LA CIUDAD «FUNDADA EN EL AGUA». ARQUITECTURA, CIUDAD Y PAISAJE EN ITALIA EN EL VIAJE A JERUSALÉN DE FADRIQUE ENRÍQUEZ DE RIBERA (1518-1520)

RESUMEN

Fadrique Enríquez de Ribera (1476-1539) realizó un viaje a Tierra Santa entre el 24 de noviembre de 1518 y el 20 de octubre de 1520. Movido por intereses culturales, gran parte del mismo se desarrolló, tanto a la ida como a la vuelta, por la península italiana. Su vida y obra en Sevilla y sus dominios en torno a Bornos muestran un personaje de gran nivel cultural, por lo que el viaje es una fuente importante para la comprensión de la obra de Fadrique en Sevilla pero, sobre todo, para su visión e interpretación de la Italia de la primera mitad del siglo XVI; no en vano fue buen entendedor de arquitectura y estuvo interesado en múltiples aspectos históricos y contemporáneos de las distintas ciudades y paisajes a lo largo de la península italiana.

FROM “SEVILLA TIBURTINA” TO THE CITY “FUNDADA EN EL AGUA”. ARCHITECTURE, CITIES AND LANDSCAPE IN ITALY ON FADRIQUE ENRÍQUEZ DE RIBERA’S JOURNEY TO JERUSALEM (1518-1520)

ABSTRACT

Fadrique Enríquez de Ribera (1476-1539) travelled to the Holy Land between 24 November 1518 and 20 October 1520. Driven by cultural interests, much of this trip, both on the way there and back, took him through the Italian peninsula. His life and work in Seville and his possessions around the village of Bornos reveal him to be a highly educated figure, and hence this trip substantially enhances our understanding of Fadrique’s work in Seville but especially his vision and interpretation of Italy from the first half of the sixteenth century, as a connoisseur of architecture with a keen interest in multiple historical and contemporary aspects of different cities and landscapes throughout the Italian peninsula.

PLAZA, C., «De la “Sevilla Tiburtina” a la ciudad “fundada en el agua”. Arquitectura, ciudad y paisaje en Italia en el viaje a Jerusalén de Fadrique Enríquez de Ribera (1518-1520)», *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 6, 2018, págs. 13-37

PALABRAS CLAVE: Fadrique Enríquez de Ribera, viajes a Italia, viajes a Jerusalén, arquitectura, ciudad, paisaje, siglo XVI

KEYWORDS: Fadrique Enríquez de Ribera, trips to Italy, trips to Jerusalem, architecture, city, landscape, 16th century

Fadrique Enríquez de Ribera (1476-1539) fue un personaje fundamental en el ámbito político y cultural tanto en España como en la Sevilla de la época, y es uno de los nobles sevillanos —«*i grandi*»— que mencionó Andrea Navagero en su estancia sevillana de 1526 con la corte del emperador.¹ Estaba ligado por la línea paterna de Pedro Enríquez tanto a la casa de los Trastámara como a la de Aragón, y por la línea materna de Catalina de Ribera con la dignidad de adelantados y notarios mayores de Andalucía. En 1486 recibió el hábito de la Orden militar de Santiago y en 1490 fue investido caballero por el príncipe Juan a las puertas de Granada. Entre otras circunstancias, la muerte del primogénito de Pedro Enríquez, Francisco, en 1509 encumbró a Fadrique a la cabeza del linaje Enríquez de Ribera como señor de Bornos, Espera, Paterna de Ribera y Alcalá de los Gazules, conde de Los Molares, adelantado de Andalucía y I marqués de Tarifa (desde 1514), lo que hizo aumentar considerablemente el patrimonio y las rentas heredadas de su madre, que Andrea Navagero estimó en 1526 en treinta mil ducados.² Alumno en la escuela cortesana de los Reyes Católicos a cargo del humanista Pietro Mártir de Anglería, de sus intereses culturales se conocen la composición de su biblioteca en 1532 y su papel en el manifiesto cultural que es la amplia reforma arquitectónica que realizó desde 1525 en su palacio familiar en Sevilla, conocido como la Casa de Pilatos.³ Como ha señalado Vicente Lleó, el perfil cultural e intelectual de Fadrique era más amplio que el habitual de los nobles sevillanos⁴ y por sus intereses humanísticos como comitente de arquitectura solo es comparable a Hernando Colón en la Sevilla de la época.⁵ Entre sus intereses culturales es necesario introducir su viaje a Jerusalén entre 1518 y 1520, aún más si fue el propio Fadrique quien dio una gran importancia a su peregrinación a Tierra Santa durante el resto de su vida, y así se eviden-

1. NAVAGERO, A., *Il viaggio fatto in Spagna et in Francia / dal Magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'Illustrissimo Senato Veneto / alla Cesarea Maestà di Carlo V / con la descrizione particolare delli luochi, & costumi delli popoli di quelle provincie* [1526]. Venecia: Domenico Farri, 1563, fol. 17; sobre Navagero en Sevilla véase BROTHERS, C., «Un humanista italiano en Sevilla. Ciudades, arquitectura y paisaje», en PLAZA, C.; MARÍN FIDALGO, A. (eds.), *Los jardines del Real Alcázar. Historia y arquitectura desde el Medievo islámico al siglo XX*. Sevilla: Patronato del Real Alcázar y Casa Consistorial, 2015, págs. 84-101.

2. Sobre el personaje véase fundamentalmente GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., «La biografía de Don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa y Adelantado Mayor de Andalucía», en GARCÍA MARTÍN, P.; MARTÍNEZ SHAW, C.; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., et al., *Paisajes de la Tierra Prometida. El viaje a Jerusalén de don Fadrique Enríquez de Ribera*. Madrid: Miraguano, 2002, págs. 79-98, una estimación de su patrimonio en pág. 82. Por último véase BERNAL RODRÍGUEZ, A.M., «Fadrique Enríquez de Ribera», en *Diccionario biográfico español*. Madrid: Real Academia de la Historia, vol. 17, 2011, págs. 356-357.

3. Su biblioteca fue dada a conocer en ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M.C., «La biblioteca de Don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa (1532)», *Historia, Instituciones, Documentos*, 13, 1986, págs. 1-40. Sobre Fadrique y el palacio conocido como Casa de Pilatos véase LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012 [1979], págs. 41-45; *idem*, *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, págs. 43-92; *idem*, «El legado artístico del señor de la Casa de Pilatos», en GARCÍA MARTÍN, P.; MARTÍNEZ SHAW, C.; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., et al., *Paisajes de la Tierra Prometida...*, págs. 101-111; *idem*, «“Inter graecos et arabes concordia”. Antigüedad, identidad local y arquitectura “alla moresca” en el Renacimiento en Sevilla», *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz*, 60, 1, 2018, págs. 187-192. Sobre Fadrique y la almunia de origen almohade de La Buhaira véase PLAZA, C., «El Alcázar, los jardines y las villas del Renacimiento: ideología y arquitectura entre el legado islámico y la búsqueda de la Antigüedad Clásica», en PLAZA, C.; MARÍN FIDALGO, A. (eds.), *Los jardines del Real Alcázar...*, págs. 68-71.

4. LLEÓ CAÑAL, V., *La Casa de Pilatos...*, pág. 47.

5. Una confrontación de ambos perfiles en PLAZA, C., *El Alcázar, los jardines y las villas...*, págs. 68-82.



1. Antonio Maria Aprile da Carona Portada de la Casa de Pilatos (detalle), 1533, mármol. Casa de Pilatos, Sevilla.

cia en varios lugares ligados a su obra: el castillo palacio de Bornos, los sepulcros de sus padres en la Cartuja de Sevilla y las cruces de Jerusalén de la portada de su palacio sevillano con la inscripción «4 DE AGOSTO 1519 ENTRÓ EN HERUSALEM» (ilustración 1).

EL ITINERARIO

Con un pequeño séquito el marqués emprendió su viaje desde el castillo palacio de Bornos el 24 de noviembre de 1518 con dirección a Tierra Santa.⁶ A partir de Bornos pasaron por El Coronil —donde Fadrique tenía un castillo—, de ahí a Marchena, Écija, Castro del Río, Lopera, Linares —donde estuvieron el 1 de diciembre— y Santisteban del Puerto. Salieron de Andalucía para entrar en los campos de Montiel, concretamente en la Puebla de la Orden de Santiago, y de ahí al marquesado de Villena por Albacete, Bonete y Almansa; más tarde a Játiva, ya en el Reino de Valencia, Catarroja, a las puertas de la capital, y de ahí a Morvedre, la actual Sagunto. Hacia el norte siguieron la costa pasando por Villareal, Cabañas, Tortosa, ya en el Reino de Cataluña, donde pasaron «toda la Pascua de Navidad» (pág. 174), y después El Perelló y Tarragona. Desde allí se adentraron en el interior para visitar el monasterio de Montserrat y de nuevo a la costa hacia Barcelona, donde estuvieron tres días; después hacia Badalona, Mataró y Blanes, donde tomaron el camino hacia Gerona en dirección al Rosellón y Francia por el paso de la Junquera y el «Col del Pertus» (pág. 176); de ahí a Le Boulou y a Perpiñán el 23 de enero, para llegar a Salses-le-Château, donde una fortaleza marcaba la frontera con Francia del condado del Rosellón. Iniciaron el trayecto por Francia por la costa, desde Narbona hasta Montpellier, bor-

6. Sobre el viaje usaremos la edición de M.C. Álvarez Márquez en GARCÍA MARTÍN, P.; MARTÍNEZ SHAW, C.; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *et al.*, *Paisajes de la Tierra Prometida...*, págs. 169-347, cambiando los topónimos castellanizados por Fadrique de lugares aragoneses, franceses, italianos, de Tierra Santa y de la costa mediterránea a su actual nomenclatura o a su nombre castellano actualmente aceptado para facilitar su identificación.

deando el delta del Ródano por Lunel, Saint-Gilles y Arlés, donde se desviaron al norte para visitar Aviñón recorriendo el río el 20 de enero de 1519. Luego Orgon, Salon-de-Provence y Marsella, para tomar el camino de los Alpes por el valle de Susa, pasando por Aix-en-Provence, Saint-Maximin y Briançon, donde pasaron «el Miércoles de la Seniza» antes de Montgenèvre y Susa, «tierra del Duque de Saboya», por donde entró en la península italiana (pág. 188).

Ya en el valle italiano pasó por San Ambrosio hacia Turín con la idea de cruzar el norte de Italia en dirección a Venecia a través de la llanura del Po, desviándose ampliamente de la ruta más corta para visitar ciudades como Bolonia y Ferrara. Dejando atrás Chivasso, pasó por Vercelli —donde «fenece la tierra del Piamonte que es del Duque de Saboya y comienza el Ducado de Milán» (pág. 188)—. Al llegar a Novara y Trecate se dirigió por el sur, siguiendo el Po, a Vigevano y Pavia, y visitó la Cartuja de camino a Milán, donde entró el 24 de marzo de 1519 y permaneció hasta el 8 de abril. En vez de tomar la dirección de la Via Emilia se dirige al este, cruzando el río Adda por Cassano, cruzando a «tierra de venecianos» por Martinengo y pasando por Brescia y Peschiera, «que está a ribera del lago di Garda» hasta Verona (pág. 194). Tras una breve parada en la ciudad se dirigió a Villafranca, desde donde se adentró en la «tierra del «Marqués de Mantua»» en dirección a la capital del Estado (pág. 194). En Mantua pasó tres noches para llegar el «Miércoles de las Tinieblas» —Miércoles Santo— a Bolonia, donde permaneció nueve días, hasta el 29 de abril, y retomó el camino de Venecia a través «de la tierra de Ferrara que llaman el Ferrarés» para pernoctar en la capital. Allí permaneció una semana y después retomó el camino hacia Rovigo y Padua —donde se alojó, ciudad que visitó durante tres días—, antes de viajar a Venecia «por la mar y por un río» —posiblemente el Brenta—, adonde llegó el 12 de mayo de 1519. En Venecia permaneció cuarenta y ocho días, hasta el 30 de junio de 1519 (pág. 203). Allí se le unió el poeta —entonces también religioso— Juan del Encina, y durante este tiempo visitó la ciudad y organizó los preparativos del viaje y «los capítulos» de los peregrinos con el patrón del barco, el veneciano Marco Antonio Dandolo, que quedaba «obligado a llevarlos y traerlos a su costa por todos los lugares acostumbrados de toda la Tierra Santa hasta bolvellos a embarcar» hasta Venecia (pág. 212).

El viaje comenzó a lo largo de la costa adriática pasando por Istria, y siguió, ya en pleno Mediterráneo, por Zanto «que es de venecianos», Cefalonia, la península de Morea, la isla de Patmos, el canal de Rodas, Chipre hasta Acre y el puerto de Jaffa, desde donde se adentraron en el interior hacia Jerusalén, pasando por Ramala; la vuelta, desde Jaffa, tuvo como etapas Chipre, Famagosta, Rodas, Scarpanto, Zanto, Zara la Vieja y Parenzo en Istria (págs. 212-213). El viaje a Tierra Santa, siempre según el propio Fadrique, duró «cuatro meses y cuatro días», llegaron a Venecia el 4 de noviembre y prosiguieron el 9 de enero de 1520 (pág. 313). El retorno continuó «por la mar» hacia Padua, Conselve y Anguillara Veneta, donde cruzaron el río Adige en dirección a Rovigo, Ferrara y Bolonia; el camino era conocido, y las ciudades ya habían sido visitadas, lo que hizo que no se entretuvieran y siguieran rápidamente hacia Firenzuola, «tierra de Florencia», Scarperia, llegando a Florencia el 22 de enero, donde permanecieron siete días antes de partir para Siena. En la capital toscana pernoctaron un solo día, y llegaron pasando por Tavarnelle Val di Pesa, y de ahí por la Via Francigena y más tarde la Via Cassia hacia el sur, atravesando Ponte Centino, Viterbo, Monterosi y, tras descansar dos días en el *borgo* feudal de Isola —más tarde Isola Farnese—, la comitiva partió para Roma, «donde estuvimos tres meses menos un día», hasta el 5 de mayo (pág. 318). Desde Roma prosiguió hacia el sur en dirección a la Campania; tomó el trazado de la antigua Via Appia para llegar a los *colli Albani*, pasando por el feudo Colonna de Marino, junto al lago Albano, y por Velletri, Sermoneta y Priverno hasta el mar en Terracina; dejó atrás los feudos de Prospero Colonna de Fondi e Itri, «do comienza el reame de Nápoles», llegó a Gaeta, continuó por «Baños, tierra de Sesa», Castelamar y «Patria» y alcanzó Nápoles, donde permaneció dos días (págs. 318-319).

Tras visitar lugares cargados de restos antiguos en el norte del golfo de Nápoles, como Cuma y Pozzuoli, tomó dirección norte hacia Roma, pasando por Aversa, Capua, Teano «un

lugar en la tierra de Sesa», el monasterio de Monte Cassino, Aquino, Ceprano, Frosinone y el monasterio de Grottaferrata; posteriormente se desvió antes de la gran urbe en dirección a Tívoli y la región de Umbría, y llegó a la basílica papal de San Francisco en Asís tras parar en Rieti, Spoleto —donde pasó la «bispera de Pascua de Espiritu Sancto»—, Montefalco, Foligno y la iglesia de Santa Maria degli Angeli. Desde Asís tomó un gran desvío para llegar al mar Adriático y se dirigió a Ancona —ciudad a la que llegó el 4 de junio y en la que permaneció dos días— pasando por Colfiorito, Tolentino, Recanati y Loreto, para luego volver en dirección a Perugia, yendo por Serra San Quirico, Fabriano y Casacastalda. Se adentró de nuevo en la Toscana por Chiusi, en la «terra de Sena», y San Quirico de Orcia, «que es ya camino romano» (pág. 331), y continuó hacia el norte hasta desviarse de la ruta en dirección a Florencia para visitar Pisa, Lucca y Pistoia, pasar por Buonconvento, Poggibonsi, Castelfiorentino, llegar al Arno en Pontedera y, de ahí, al mar en Pisa. Entre Pistoia y Florencia, el marqués y sus acompañantes visitaron la villa de Poggio a Caiano y partieron de Florencia el 29 de junio para cruzar los Apeninos por el mismo lugar que a la ida, en dirección a Scarperia y Firenzuola. Llegaron a Bolonia el 2 de julio de 1519 y permanecieron allí siete días.

A continuación recorrieron la Via Emilia, por Módena, Reggio, Parma, Piacenza, Stradella y Pavía nuevamente, donde estuvieron siete días antes de tomar la dirección sur hacia Génova. En esta ciudad permanecieron veintiséis días, antes de retomar el camino para salir de Italia por el valle de Susa, pasando antes por Asti y Moncalieri. Esta vez, desde Briançon se dirigieron a Chambéry, en los montes de la Cartuja, para visitar la «Gran Cartuja» en Saint-Pierre-de-Chartreuse (pág. 342), y siguieron después el camino de Montpellier hacia la costa, por Grenoble, L'Orée, Orange, Aviñón nuevamente, Nîmes y Lunel. En vez de tomar el paso de la Junquera, se dirigieron a la costa cantábrica cruzando la «Lenguadoque» (pág. 344). Fadrique se detuvo cuatro días en Toulouse y partió el 12 de septiembre hacia Bayona y San Juan de Luz para entrar en España por Fuenterrabía. El recorrido de vuelta a su tierra se produjo por el interior de Castilla —Fadrique menciona Segura, Vitoria, Miranda de Ebro, Briviesca, Quintanapalla, Burgos y Valladolid—, y desde Guadalupe, «camino derecho y de ay a Sevilla» (pág. 346), donde llegó el 20 de octubre de 1520. Su viaje de vuelta por Francia y España se caracteriza en el memorial por la casi ausencia de comentarios, a diferencia de la ida.

EL VIAJE, LOS MANUSCRITOS Y LA FORTUNA CRÍTICA

En 1958 Earl E. Rosenthal ponía en duda el «estilo plateresco» relacionándolo con un fenómeno europeo de interpretación de las formas antiguas basado en una particular visión de la Antigüedad a través de composiciones complejas y ornamentadas, lo que acomunaba España a territorios como la Lombardía, Venecia y Francia más que a la cultura arquitectónica toscano-romana con su mayor inclinación a la *concinnitas* albertiana y a la menor profusión decorativa en favor de la claridad compositiva.⁷ Con relación a la interpretación de la arquitectura del Renacimiento en España, han sido habitualmente subrayadas las palabras elogiosas de Fadrique Enríquez de Ribera hacia la arquitectura y los edificios de algunas ciudades del norte de Italia —como la Cartuja de Pavía o las portadas de los palacios venecianos— que visitó en su periplo italiano dentro de su peregrinación a Tierra Santa, las cuales han sido puestas en relación con algunos aspectos de la propia arquitectura de la Casa de Pilatos: desde el estilo abigarrado y repleto de

7. ROSENTHAL, E., «The image of Roman architecture in Spain», *Gazette des Beaux-Arts*, 100, 1958, págs. 329-346 (342).



decoración⁸ hasta la magnificencia del uso de los materiales más costosos para la renovación del peristilo y la portada del palacio.⁹ El viaje a Tierra Santa tuvo importancia para el diseño de la reforma del palacio familiar e incluso en el espacio urbano y suburbano del este de la ciudad donde Fadrique propuso una moderna trasposición en Sevilla de la antigua Jerusalén.¹⁰ El memorial del viaje a Jerusalén ha sido analizado desde diversos puntos de vista: desde la tipología en el contexto de los peregrinajes bajomedievales y alto-modernos a Tierra Santa hasta la codicología de los diferentes manuscritos y las ediciones.¹¹ Existen varias ediciones impresas —1521?, 1606 (ilustración 2), 1608?, 1733, 1748, 1789— que derivan de dos manuscritos, ambos conservados en la Biblioteca Nacional de España, de los cuales, según la colación de Vicenç Beltran, el primero —atribuible a Juan del Encina— sirvió de borrador del segundo, más lujoso y con encuadernación con letra gótica de bien entrado el siglo XVI (ilustración 3).¹² Se conocen muy pocas fuentes con las que cotejar las andanzas de Fadrique y su séquito, ni siquiera son útiles los escritos producidos por Juan del Encina, fundamentalmente la *Trivagia o via sacra de Hierusalem*.¹³

Otras cuestiones han sido menos analizadas, sobre todo las relacionadas con los aspectos culturales de su periplo más allá del género devocional que inspiró oficialmente

el viaje, o las consecuencias de su experiencia en sus encargos arquitectónicos sevillanos. En este estudio nos interesa la visión que tuvo Fadrique de la cultura italiana en las diferentes etapas de su viaje peninsular, trenzando los contextos de cada ciudad con sus anotaciones y sus

2. Fadrique Enríquez de Ribera *Este libro es del viaje que hize a Ierusalem...* Sevilla: Francisco Pérez en las casas del Duque de Alcalá, 1606, frontispicio. Universidad Complutense de Madrid (Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla), Madrid.

8. LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma...*, págs. 47-48.

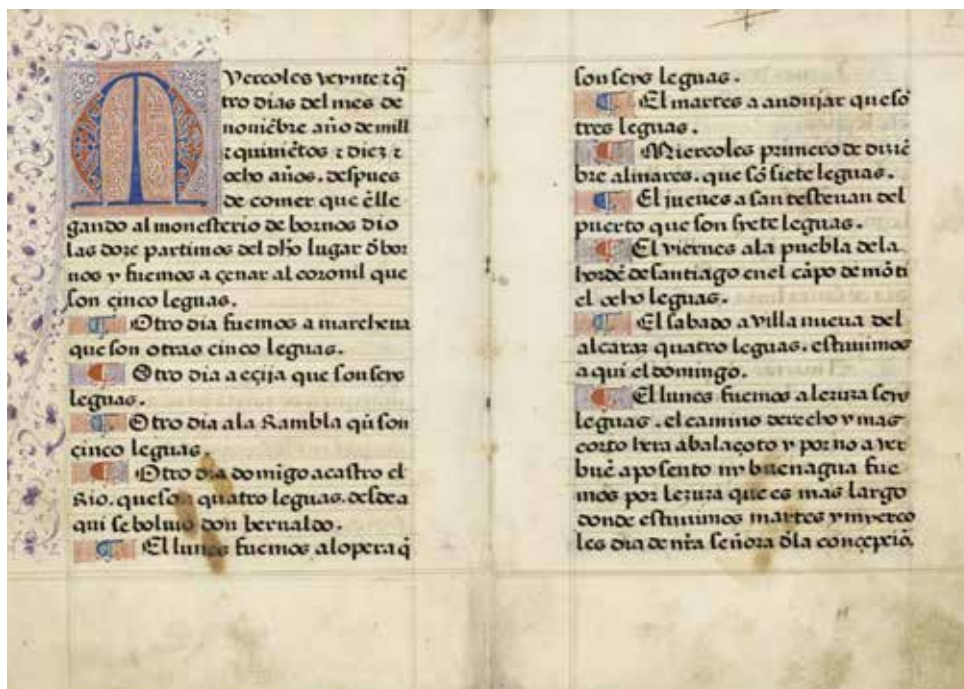
9. MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento en España*. Madrid: Taurus, pág. 259; *idem*, «La magnificenza del marmo. La scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)», en BOCCARDO, P.; COLOMER, J.L.; DI FABIO, C. (eds.), *Genova e la Spagna: opere, artisti, committenti, collezionisti*. Cinisello Balsamo (Milán): Silvana, 2002, págs. 61-62.

10. PEREDA, F., «Measuring Jerusalem: the marquis of Tarifa's pilgrimage in 1520 and its urban consequences», *Città e Storia*, 7, 2012, págs. 77-102.

11. Véase, sobre todo, el conjunto de estudios en GARCÍA MARTÍN, P.; MARTÍNEZ SHAW, C.; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *et al.*, *Paisajes de la Tierra Prometida...*; aspectos parciales del viaje se tratan en MEREGALLI, F., «Venecia en las letras hispánicas», *Rassegna Iberistica*, 5, 1979, pág. 8; *idem*, «Il marchese di Tarifa in Italia», en *Studi di iberistica in memoria di G.C. Rossi*. Nápoles: AION, 1986, págs. 141-150; *idem*, «Venezia nella letteratura spagnola», en *Venezia e la Spagna*. Milán: Electa, 1988, págs. 143-154.

12. Que es la edición que utilizamos en este trabajo. El estudio y la colación de los manuscritos y las ediciones en BELTRAN, V., «Los manuscritos del "Viaje a Jerusalén"», en GARCÍA MARTÍN, P.; MARTÍNEZ SHAW, C.; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *et al.*, *Paisajes de la Tierra Prometida...*, págs. 114-179.

13. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.I., «El viaje y el descubrimiento: hacia una lectura devocional de la "Tribagia" de Juan del Encina», en GUIJARRO CEBALLOS, J. (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca: Ediciones Universidad, 1999, págs. 367-378; BELTRAN, V., «Los manuscritos...», págs. 119-126.



3. Fadrique Enríquez de Ribera, *Viaje a Jerusalén*. Manuscrito, fols. iv-2r. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

silencios. El viaje es una fuente importante para la comprensión de la obra de Fadrique en Sevilla, pero también lo es para la visión y la interpretación que de la Italia de la época tuvo un intelectual muy interesado y buen entendedor de arquitectura, que nos permitirá añadir los comentarios del sevillano a los de otros viajeros foráneos más conocidos e igualmente interesados en la arquitectura, la ciudad y el paisaje que viajan por la península italiana en la primera mitad del siglo XVI.

Adoptar como objetivo solamente este territorio tiene que ver con la cuestión historiográfica en torno al viaje y el supuesto gusto por una cierta arquitectura italiana, a la vez que es consecuencia directa de la lectura del manuscrito que deja patente que en las ciudades italianas estuvo considerablemente más tiempo que en las españolas o en las francesas, y se prodigó más en sus anotaciones, lo que denotaría un mayor interés personal: si pasó de largo en Valencia y las ciudades francesas, y en Barcelona se detuvo tres días —los mismos que en Mantua, Padua y uno más que en Nápoles— en contraste con Roma (tres meses), Venecia (cuarenta y ocho días), Génova (veintiséis), Milán (dieciséis), Bolonia (nueve y siete días), Florencia y Pavía (siete).

El memorial de viaje es muy ilustrativo de sus intereses y ocupaciones, pero Fadrique no cuenta en él todas sus actividades: en Génova, por ejemplo, no mencionó un hecho tan relevante como el encargo de los sepulcros «QUE MANDO HAZER [...] EL AÑO MDXX ESTANDO EN GÉNOVA AVIENDO VENIDO DE IHERUSALEM», como reza el epígrafe de la lápida del propio sepulcro (ilustración 4), ni tampoco menciona nada de las bulas que le otorgó León X en Roma en favor del Hospital de las Cinco Llagas.¹⁴ Fadrique se encontraba entre el Reino de Valencia, el de Aragón y el Principado de Cataluña a finales de 1518 y principios de 1519, fechas en las que Carlos V se hallaba también en esas tierras, concretamente en Zaragoza, donde se habían convocado las Cortes que le juraron como rey de Aragón. Meses antes, el 9 de febrero de 1518 en Valladolid, las Cortes le habían jurado rey de Castilla en una ceremonia en la que estuvo el

14. Sobre las bulas del 15 y 20 de abril de 1520 véase CALDERÓN BERROCAL, M.C., *El Hospital de las Cinco Llagas: historia y documentos*, tesis doctoral. Departamento de Historia II y Geografía, Universidad de Huelva, 2016, págs. 87-88.

4. Antonio Maria Aprile da Carona y Pace Gazini Sepulcro de Catalina de Ribera (detalle), c. 1525, mármol. Sala Capitulare, monasterio de Santa María de las Cuevas, Sevilla.



marqués de Tarifa como representante de la ciudad de Sevilla; tras la estancia en Zaragoza, el 5 de febrero el futuro emperador se dirigió a Montserrat, y de ahí a Barcelona, donde permaneció entre febrero y octubre, y donde las Cortes catalanas le juraron como rey en abril de 1519. Si bien Fadrique no mencionó nada de ello, bien podría haber tenido algún contacto con la corte o con los personajes políticos, nobles o embajadores que entonces estarían entre Barcelona y Zaragoza, donde se reunió entonces lo más granado de la nobleza y la política española y europea siguiendo al séquito del emperador entre ambas Cortes. No dice que haya visitado Zaragoza desde Tortosa, donde permaneció cinco días durante la «Pascua de Navidad», y la única alusión es el desvío a principios de enero para «ver al señor Almirante», en referencia a Fadrique Enríquez de Cabrera, que se encontraba en Cataluña para ser investido caballero de la Orden del Toisón de Oro por Carlos V, pocos meses después, el 7 de marzo de 1519, en Barcelona.¹⁵

Sin duda, en las cortes de Valladolid y Zaragoza Fadrique tuvo la posibilidad de conocer de primera mano la realidad política italiana y la inestabilidad que la caracterizaba en 1518-1519, que iría *in crescendo* hasta desencadenarse las guerras de Italia a partir de la coronación imperial de Carlos V en Aquisgrán. En este clima de tensión, Fadrique se disponía a cruzar el norte de la península italiana, precisamente el lugar más hostil para los intereses de Carlos V en ese momento en Italia por las disputas de los Sforza —apoyados por los Habsburgo desde la corte imperial de Maximiliano— con Francia por el Ducado de Milán y la posición política de los venecianos. Sin olvidar Estados como Florencia o Venecia, tradicionalmente filofranceses y hostiles a los intereses hispánicos, también en el peligroso sur, donde no estaban lejos en el tiempo y la memoria las guerras de Fernando el Católico por las aspiraciones francesas sobre Nápoles; de hecho, en Fabriano quisieron matarle porque hacía poco tiempo «passó por allí Ugo de Moncada con cierta gente de guerra de España hizieron mucho daño en el lugar y, hasta entonces, jamás castellano había entrado allí sino yo» (págs. 330-331). Más allá de los intereses culturales, quizá el beligerante clima italiano despertó en Fadrique el interés por las murallas, las fortalezas y las personas necesarias para custodiarlas que caracteriza todo el relato, sobre todo

15. Sobre estos desplazamientos del emperador véase FORONDA Y AGUILERA, M. DE (ed.), *Estancias y viajes del emperador Carlos V, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1914, págs. 40-45.

en el norte. Si bien no tenemos constancia de que Fadrique tuviera inquietudes militares, sí sabemos que participó en la guerra de Granada con catorce años y que fue investido caballero de Santiago. Los más importantes puestos de la milicia y el gobierno de las posesiones de Carlos V más allá de Castilla y Aragón lo ocupaban nobles dedicados a las armas, y el estudio del arte y la arquitectura militar entraban dentro de la educación de la nobleza. En Pavía, por ejemplo, estudió la fortaleza —el castillo Visconteo— «de quatro quartos con muchos aposentamientos, con dos altos y un baxo todo a la redonda, de bóvedas en lo mas baxo. Es toda de pieças muy grandes, tiene alrrededor una cava muy hermosa» (pág. 190). Antes había mencionado de Turín que «tiene alli el Duque de Saboya una fortaleza y no buena» (pág. 188), mientras que la doble fortificación del castello sforzesco de Milán fue visto como «fortaleza muy hermosa con una grande cava, sino que es menester mucha gente para defendella, y dentro otra fortaleza que se dize La Roqueta con otra cava» (págs. 193-194). En Brescia y Verona la fortificación está muy influenciada por su entorno: «tiene los muros ciegos [Brescia] por dentro e una cava ancha e alrrededor de la ciudad a una milla no ay casa ni arboleda y lo mismo han hecho los venecianos en todas sus ciudades. Tiene un monte encima que le daña», mientras que Verona es «muy grande de cerca con muchos esguinçes e una montaña por do la çerca [...] tiene quatro fortalezas, dos a dos puertas y dos en la montaña». Se interesó también por sus medidas: en relación con la de Padua mencionó que:

Dizen que tiene la çerca grande, que es la nueva que hazen, syete millas a la redonda y mas esto, a costa de los venecianos; tiene una milla desviada por la arboleda por mas fuerte que solia estar hasta junto al muro; la cerca sería de mas de seys pies de anchura, los vestiones de veynte y ocho y de treynta y dos de anchura sobre el cimiento (pág. 201).

Cuando la defensa de la ciudad depende del entorno geográfico, como en el caso de Venecia, fue este el que vino descrito:

Ay tres puertos en esta agua muerta, el uno es que entran de la mar a Venecia en que ay dos torres, una a una parte y otra a otra, y es menester piloto por causa que ay baxios. Ay otros dos puertos, el primero es Malamoque y de alli van a la Chaça y de la Chaça salen a la mar y a tierra firme y salen al río del Pau, y destos dos puertos no puede yr ningún navío aunque sea galea por los baxíos que ay sino yr por de fuera por la mar y entrar por los dos castillos dichos, y de los dos puertos dichos ado llega el agua muerta de Venecia, aunque vayan en barcos no pueden yr sino por ciertos canales señalados por los baxíos que ay (pág. 203).

Las defensas de las ciudades del sur también llamaron su atención, sobre todo Gaeta y Nápoles; de la primera destacó que «es buen puerto de mar; la fortaleza es muy buena», no obstante su posición junto al Monte Orlando, «un monte estava encima de la fortaleza que le dañava. Esta todo cercado, salvo que es mucho de guardar, perdido él es tomada la fortaleza», así como la dependencia militar del reino: «Perdida esta ciudad tiene mucho trabajo Nápoles» (pág. 319). Sobre Nápoles le interesó el puerto y las fortificaciones:

Tiene quatro fortalezas: Castil Nuovo, que es la principal, y Capuana, que es un cortijo, y Castil del Obo, que está dentro en la mar y entran a él por una calçada, y la Torre de Sant Vicente, que está dentro en la mar, y mas Sant Elmo (págs. 319-320).

Su interés por la seguridad y la arquitectura militar de sus fortificaciones, cuyas medidas, posición y particularidades anotó cuidadosamente, y la seguridad de las ciudades italianas, sobre todo las del norte, hace pensar que quizá su viaje se moviese también por motivos de inteligencia en un momento en el que se vislumbraban las hostilidades con Francisco I, por la muerte del emperador Maximiliano, y que tendrían su punto de inflexión en la batalla de Pavía de 1525.

Su atención se dirigió también a otros múltiples aspectos de los lugares que recorrió a lo largo de la península italiana, y no solo a temas devocionales como peregrino. Mencionó habitualmente la presencia de reliquias de santos ligadas a las tradiciones locales —en Génova, Tolentino, Aquino, Nápoles, Loreto o Padua, entre otras— y las fundaciones religiosas, cuyo número también le interesó particularmente como medida de la importancia de una ciudad: mencionó que en Venecia «ay quatorze monasterios, cada uno en su ysla dentro del lago de Venecia, y algunos dellos a dos leguas y otros a menos» para después particularizar que «ay muchos cuerpos de santos en los monasterios de la çuidad y en los de las islas» (pág. 206); también apuntó que Padua «tiene muchos monasterios, entre los quales esta uno de Sant Benito de observantes que se dize de Santa Justina, adonde esta su cuerpo y los cuerpos de San Matía Apostol y Sant Lucas Evangelista y otros siete cuerpos de santos y tres ynoçentes» (págs. 201-202). Al visitar la iglesia albertiana de San Andrés comentó la presencia del «cuerpo de Sant Longinos, que fue aqui martyrizado y una ampolla de vidrio con sangre de Nuestro Señor, que él alli truxo» (pág. 195). También se interesó por los hospitales que tiene cada ciudad, así como por su gestión y renta, posiblemente en relación con la gestión del hospital fundado por su madre en Sevilla en 1500. En Venecia señaló los dos hospitales-isla al norte y al sur de la ciudad: «Ay una ysla que llaman el Lazarete Viejo, adonde llevan a los heridos de pestilencia, y ay otra a que llaman Lazarete el Nuevo»; mientras que en Florencia destacó los hospitales de Santa Maria Nuova y el brunelleschiano de los Inocentes (pág. 208).

Se interesó por la historia de algunas de las ciudades que conoció, como Siena, «la qual fundó Rómulo y por esto traen por armas una loba con dos niños mamando», Módena, «ciudad que tomo el papa Julio al Duque de Ferrara», o Pisa, de la cual conoce tanto su remoto período de esplendor cuando «un tiempo señoreó Jerusalén» como su convulsa historia más reciente de conquista de libertad frente al dominio extranjero, primero «de los vizcondes que fueron Duques de Milán», y posteriormente florentino tras la guerra «que duró quinze años y tornola a tomar por mengua de bituallas» (1494-1509) (pág. 332).

Entre las costumbres que definen una ciudad y sus gentes, Fadrique distinguió las ciudades «de trato» de las que no lo son; entre las primeras se encontraban las ciudades grandes como Milán, donde «todos tratan mercadería», o Venecia, donde «todo su trato lo mas es en tierra del Turco», pero también Nápoles, que «es lugar de mucho trato», y Génova, donde «ay pocos que no salgan a tratar fuera», a diferencia de otros centros más pequeños gobernados por un patriciado urbano, como Verona que «no es de trato», o Mantua donde «no es trato ninguno» (pág. 195).

También destacó a lo largo de su periplo italiano las políticas matrimoniales, las costumbres y las vestimentas de las mujeres en Venecia y Génova, ciudades en las que destaca que «todos andan a pie por la ciudad» y «vestidos a una manera» (págs. 205 y 336).

De entre las fiestas y ceremonias mencionó en Venecia la principal de ellas, la de la Asunción —la «Festa della Sensa» del 9 de mayo—, donde sale el Duque «diziendo que se desposa con la mar», además de «la procesión del Corpus Christi es por aquella Plaça [San Marcos] y todos los pelegrinos que an de yr a Jerusalén, que ya en aquel tiempo están allí todos, van en proçesión y cada uno de aquellos principales lleva uno junto consigo, porque donde a poco tiempo suelen partir las naos del peregrinaje», así como la organización religiosa ciudadana en «cofradías» —en referencia a las Scuole Grandi— de San Marcos, la Caridad y la Misericordia (págs. 206-207). En Florencia destacó que todos se bautizan en la iglesia de San Juan «porque en la ciudad no hay otra pila de baptismo [...] y la bíspera de Sant Juan va allí la Señoría y todos los oficiales de la ciudad a offrecer ciertas candelas cada official y la Señoría con trompetas» (pág. 314).

Particular atención le mereció el sistema de gobierno, las riquezas y las instituciones de cada ciudad o Estado que visitó. De Turín, capital del Ducado de Saboya, destacó que «está el Parlamento de Piamonte», y en Mantua «el Marques no tiene otra ciudad sino a esta; los otros lugares son pequeños», en relación con Federico II Gonzaga, que había heredado el marquesado apenas unas semanas antes de llegar Fadrique a la ciudad (pág. 195). La renta de los ciudadanos y las señorías centraron también su atención: en Milán «hay gentes de rentas, la principal es el nieto de Juan Jacobo Tribuči»,¹⁶ en Siena «ay veynte hombres que no baxan de cient mill ducados cada uno» (pág. 316), y en Nápoles «ay cien casas que no abaxa ninguna della de un quento de renta» (pág. 319); de las señorías destacó la riqueza de Venecia, como primera de Italia, después Florencia —«la segunda Señoría de Italia, después de Venecia»— que sumaba trescientos cincuenta mil ducados de renta (pág. 314); Génova, que «es la tercera señoría de Ytalia, tiene mas renta que Sena» (pág. 336), la cual tenía cien mil ducados de renta como Ferrara «por los muchos derechos» sobre las mercancías que pasan por el río (pág. 200), mientras que la renta de Mantua «pasa de ochenta mil ducados» y Lucca «es la mas pequeña Señoría de Ytalia» (pág. 195).

Además del régimen de gobierno de pequeños asentamientos como Marino, «terra di coloneses», Terracina, «que es de la Yglesia», e Ytre, «que es del Próspero Coluna» (pág. 318), estudió sobre todo la organización institucional y el gobierno de las principales ciudades, como Venecia, Florencia, Siena y Nápoles. Fadrique se hizo eco de la división representativa de Siena «en tres partes [*i Terzi*], la una se llama la Ciudad, la otra se llama Sant Martin, la otra Camilia» (pág. 316) y la de Nápoles, en cinco «sexos» —*seggi*— no obstante su diferente condición como sede de una corte en la que «ay tantas casas de principales porque los reyes solian estar alli contino y todos los del Reyno mas principales tienen alli casas» (pág. 319). En Florencia conoció y describió la forma de gobierno de la Señoría que «muda de dos en dos meses» (pág. 315). Por ello le sorprendería a Fadrique la supremacía política de la familia Medici sobre el resto «de los vandos», por lo que para él «no es governada como las otras ciudades» porque «el principal dellos la rige y gobierna», en referencia a que el gobierno estaba controlado por la familia Medici durante el papado de León X, concretamente por el cardenal Giulio de Medici —futuro Clemente VII— tras la muerte de Lorenzo, duque de Urbino (pág. 315). Aun si en Siena describió minuciosamente la elección de los cargos, es la forma de gobierno y de elección del «Duque», los «Procuradores de Sant Marcos» y el resto de los «oficiales» en Venecia a lo que dedicó particular atención, así como a la financiación o las costumbres y el estilo de vida de la máxima autoridad (pág. 201). Quizá por ello en 1532 conservaba en su biblioteca «un libro de los procuradores de Veneçia».¹⁷

El paisaje del territorio y los alrededores de las ciudades fueron otros de sus intereses junto con actividades ligadas a ellos como la agricultura y la pesca. Del Ducado de Milán escribió que «toda la tierra deste Ducado es de muchas aguas», y de la capital, que tenía «bosque alrededor hasta junto a las casas de los burgos, que son los arrabales, llegan los arboles y las praderias, que se siembran, que no hay vazio sino los caminos». La agricultura es mencionada como la principal ocupación de los lombardos, a quienes equipara a «los moros» en la labranza de la tierra: «poco y bien hecho» (pág. 194). El lago de Garda tenía a los ojos de Fadrique «de largo setenta millas y veynte de ancho [...] y ay dentro en él algunas isletas que estan pobladas» (pág. 194), y describió la gran actividad pesquera en torno a Peschiera del Garda. Si Verona «tiene un gran campo y muy llano y raso, sin arboleda», Mantua «está metida en el agua, que no tiene de seco sino las salidas» (pág. 195), y Ferrara «está arriba del Pau y va por allí poco menos que Guadalquivir por Sevilla» (pág. 200). De Venecia destacó que está «fundada en el

16. En alusión a Gian Francesco Trivulzio (1503-1574), nieto y heredero de Gian Giacomo Trivulzio, y, al igual que él, general asoldado por el ejército francés.

17. ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M.C., «La biblioteca de Don Fadrique...», pág. 10.

agua» con un arrecife «entre la mar y el agua» —el Lido— que «a partes dura un tercio de legua el arrecife y a partes menos», y demuestra haber comprendido bien el funcionamiento de las mareas y del equilibrio hidrológico de la laguna: «aunque creçe y mengua aquel agua en que está Venecia, no haze mas movimiento que alberca» (pág. 203).

El gusto de Fadrique por el idílico entorno paisajístico del golfo de Nápoles más que por la *urbs intra moenia* napolitana se advierte tanto por el comentario de que la ciudad «es mas hermosa de fuera que de dentro» (pág. 319) como por sus estancias en torno a la ciudad, por ejemplo, en Pozzuoli, donde quedó impresionado por los Campos Flégreos —«los mineros de açufre» (pág. 322)— y por la gruta natural —«la cueva que tien mil passos de largura» (pág. 321)— que los separa de la capital. También elogió el paisaje colinar que descende hasta el mar en Génova, donde «la ciudad es muy hermosa por de fuera» (pág. 336). De Pisa mencionó que «tiene mejor sitio que ninguna ciudad de Italia», y de su *agro*, que «tiene hazia la parte de Sena muy grandissima campiña y hazia Liorna quinze millas de llano hasta junto a la mar e a un río que passa por medio que va a dar al mar, hazia la partte de Luca tiene mucha arboleda y montaña» (pág. 332).

Las ciudades y el tejido urbano fueron caracterizadas por Fadrique en función de la morfología urbana, que generalmente produjo comentarios elogiosos: de Mantua destacó que «tiene las calles largas y muy anchas, mas que las de Milán» (pág. 195); la capital del Ducado, a su vez, tenía las «calles bien largas e anchas e muchas dellas pintadas por de fuera» (pág. 191), como Brescia, Florencia, Ferrara y Verona, que «tiene muy buenas calles e anchas» (págs. 194, 313, 200 y 195), a diferencia de las calles de Venecia y Génova, cuyas «calles son angostas, harto ásperas de andar, porque son cuesta arriba, y las cassas muy altas, de manera que en las calles no ay sol» (pág. 336); una morfología urbana condicionada por las pendientes que compartía con Siena, que «es muy buena ciudad e tiene muy buenas calles», si bien «alguna parte della no es toda llana» (pág. 316). Una característica urbana de Florencia es que «passa un río por medio» y «tiene quatro puentes de piedra» (pág. 313). Si en Venecia todas las calles son «ladrilladas de ladrillo de canto» (pág. 206), la ciudad de Florencia «es toda enlosada» (pág. 313). La única plaza que le merece particular atención es la del Campo de Siena, «una plaça honda delante del Palacio de la Señoría» (pág. 316). En Venecia mencionó la particularidad de los canales como «calles de agua»: «Ay en ella ciento y ochenta calles de agua y muchas vezes quedan en seco al tiempo de la menguante»; y también evidenció los *campi* como las «muchas plaças y bien grandes» que caracterizan la morfología urbana de Venecia, al igual que los puentes: «ay en ella quatroçientas e veynte e cinco puentes, las CC y setenta y dos de piedra y los otros de madera» (pág. 203).

En un pasaje particularmente interesante, Fadrique entrelazó tejido urbano, arquitectura y uso ciudadano de los espacios urbanos al describir el área comercial que va desde la plaza de San Marcos hasta la lonja de Mercaderes, pasando por «la calle de la Merçería» y el puente de Rialto: la lonja aparece como «una plaça con quatro portales a la redonda» y donde se «hazen consejo» en una sala que mide «noventa pies de ancho y ciento y ochenta de largo», mientras que la calle de la Mercería «es de muchas bueltas y muy larga» (pág. 205). Cuando Fadrique estaba en Venecia, el puente de Rialto aún era de madera —como él mismo mencionó— y estaban en construcción las conocidas como *Fabbriche Vecchie* de Rialto,¹⁸ que organizaban las magistraturas administrativas que se ocupaban del comercio, la navegación y el aprovisionamiento (ilustración 5). Su interés por los edificios religiosos a veces va aparejado a cuestiones devocionales de los santos fundadores o a las reliquias o cuerpos conservados en los mismos, aunque también destacan sus apreciaciones puramente arquitectónicas. En Padua visitó el monasterio de Santa Giustina y el convento de Sant'Antonio. Del primero, de fundación romana y ligado a la historia de la ciudad, solo se conservaba el complejo monacal benedictino, recono-

18. MORACHIELLO, P.; CALABI, D., *Rialto: le fabbriche e il Ponte 1514-1591*. Turín: Einaudi, 1987.



cido por Fadrique como «la casa grande», ya que en 1502 la iglesia fue demolida y en 1519 se debatía sobre el proyecto de reconstrucción, que se llevaría a cabo un decenio más tarde. En relación con el convento franciscano de Sant'Antonio, Fadrique dividió las apreciaciones sobre el complejo conventual, mencionando que «es la casa muy grande», de la iglesia, la cual «es muy gentil, de tres naves y más las capillas de los lados». La particular configuración arquitectónica de la iglesia, de influencia oriental a partir de un esquema de *quincunx*, donde la nave principal y el crucero se cubren con cúpulas, no pasa desapercibida a Fadrique: «la nave principal tiene quatro cubos como çimborrios y a los lados dos que hazen crucero que son seys» (pág. 202).

En Pavía mencionó el gran complejo monástico como «la mejor casa que puede ser», probablemente atraído por el orden del entero edificio o la unidad compositiva, con arcos de medio punto sobre columnas, del claustro pequeño, el «della Preghiera» y el grande. De la iglesia, construida durante la primera mitad del siglo xv por arquitectos ligados a la construcción de la catedral de Milán, no hace ningún comentario, a excepción de la fachada (ilustración 6), que «tiene una portada que estará el tercio por acabar, que es toda de bultos de mármol grandes y pequeños y figuras pequeñas, que es muy alta y muy ancha» (pág. 191). La catedral de Milán viene puesta directamente en relación con la catedral de Sevilla, que entonces acababa

5. Vittore Carpaccio
Milagro de la reliquia de la Cruz en el puente de Rialto, 1494, óleo sobre lienzo, 365 x 389 cm. Gallerie dell'Accademia, Venecia.

6. Giovanni Antonio Amadeo, Giovanni Antonio Piatti, Benedetto Briosco y Cristoforo Lombardo
Fachada de la iglesia, c. 1490-1550, Cartuja, Pavia.



de ser terminada, y si bien «de dentro no es tal como la de Sevilla», en referencia a la espacialidad derivada de las numerosas naves de la catedral hispalense, «de fuera es muy hermosa, mas que la de Sevilla», precisamente por los «muchos remates e ymágenes de bulto» (pág. 192). Sobre la configuración arquitectónica de ambas iglesias, caracterizadas por estructuras y espacialidad tardogóticas, Fadrique no dejó comentario alguno, mientras que una iglesia como la de la abadía benedictina de San Benedetto in Polirone, construida en el siglo XII como iglesia románica de tres naves con capillas laterales, Fadrique la identifica, antes de la restauración de Giulio Romano, como «una iglesia de bóveda no muy buena» (pág. 196).

De la catedral de Venecia, «a que llaman Sant Marcos», destacó «que aunque es pequeña es muy riqua, todo de musayco las paredes y techumbre y el suelo de muy buenas piedras» (pág. 204), aunque no hace ningún comentario sobre la configuración arquitectónica que compartía con la basílica de Sant'Antonio en Padua. Catedrales que hoy consideraríamos románicas —como la de Pisa— o góticas —como las de Florencia y Siena— recibieron unánimemente los elogios de Fadrique como «buena» o «hermosa»: Pisa «tiene una yglesia muy buena e una capilla do baptizan qua llaman de Sant Juan, mucho mejor que la de Florencia» (pág. 332), que a su vez «tiene una yglesia y una torre muy hermosa de fuera e una capilla junto a la yglesia que llama sant Juan, adonde todos se baptizan, porque en la ciudad no hay otra pila» (pág. 314); el binomio catedral-baptisterio también vino subrayado en Siena, que «tiene una yglesia pequeña y muy hermosa [...], tiene una capilla debaxo de la yglesia muy hermosa, ado toda la ciudad se baptiza» (pág. 316). Otros edificios de uso religioso llamaron su atención, como el cementerio de Pisa, «que de su manera no ay otro en Ytalia», y que asocia a «un cuerpo de casa», es decir, a una tipología casi residencial «con quatro corredores con su patio [...], está todo enlosado y las paredes bien pintadas y de fuera todo con losas». Del complejo pisano también destacó:

[la] torre de la yglesia toda de mármol de dentro y de alrededor unos corredores, unos sobre otros sobre mármoles pequeños delgados con unos andenes cubiertos a la redonda desde abaxo hasta arriba, y está acostada cinco varas menos tercia, que desbiado della parece que se va a caer (págs. 332-334).

Dentro de estos edificios prestó particular atención a monumentos sepulcrales del siglo XIV: concretamente al arca de San Agustín en Pavía —«de mármol muy labrado de muchas figuras y el bulto también y encima del bulto está la tapa, algo alta, también de mármol muy labrada» (pág. 190)— el arca de Santo Domingo en Bolonia —«tribuna en un sepulcro de mármol, no tan bueno como el de Sant Agustín» (pág. 196)—, el de San Pedro Mártir en la basílica de Sant'Eustorgio de Milán, y en Nápoles tanto los sepulcros de los «Reyes Nuevos de Nápoles desde el Rey don Alonso, excepto don Fadrique e Don Alonso, duque de Calabria», como el de «la Reyna de Nápoles, hermana del Rey Católico y la Reyna de Ungría», pero sobre todo destacó como «los mejores enterramientos de Ytalia» el monumento del rey Ladislao Durazzo en San Giovanni a Carbonara (pág. 320). También destacó los monumentos a los señores «Del Escala» —las «Arche Scaligere» en Verona— que «están enterrados a la puerta de una iglesia en la calle en sepolturas altas» (pág. 195).

Por su papel como sede gubernamental o de justicia o por su carácter monumental dentro de las ciudades mencionó la «casa grande de los Duques de Milán» en Vigevano (pág. 189), el palacio della Ragione de Padua, sobre todo por la monumentalidad interior, pues «ay una sala muy grande en la ciudad donde juzgan, tiene CCC pies de largo y ancho CXC y dos corredores largos y las claraboyas todas de mármol blanco y de jaspe y mármol». En Venecia también se detuvo en la sala del Maggior Consiglio, que mencionó como «una sala, que es de çiento y ochenta pies de largo y noventa de ancho la qual está toda cercada de bancos altos a la redonda» (pág. 211). En Milán destacó el hospital que tiene «quatro cuerpos de casa y cada cuerpo tiene alto y baxo y otro tanto de bóveda en que están los serviçios de la casa [...] el dormitorio es un cruzero en que hay çiento e veynte y quatro camas». De Bolonia destacó que «ay un colegio que hizo el cardenal Don Gil de Albornoz, arçobispo de Toledo [...]. La casa no es hermosa sino provechosa, que toda es bóveda» (pág. 199). En Nápoles apreció la tipología arquitectónica y urbana de los *seggi*, tan identitaria para la ciudadanía como importante para la organización política napolitana, que vino descrita como «una capilla grande de bóveda en la calle descubierta de todas quatro paredes, adonde se juntan a hablar».¹⁹

En cuanto a la arquitectura residencial de cada ciudad, Fadrique se detuvo en apreciar las características de «las casas principales» —los palacios— y las «casas de plazer» —las villas—. En relación con las primeras, en Milán destacó que «todas son casas medianas las mas», sin mencionar ningún palacio urbano representativo, debido posiblemente a que pocos años antes los franceses habían demolido gran parte de ellos, además de las casas de los arrabales, de lo que sí se hace eco Fadrique por boca de «la vezindad».²⁰ Destacó solamente que la «mejor que allí vi fue la del General de Saboya, que hizo el duque Ludovico el Moro» (pág. 191); en ausencia de un palacio construido por el duque, podría tratarse de la Corte Ducal dentro del castillo Sforzesco, donde Fadrique había ya identificado la Rocchetta como un edificio independiente dentro del complejo fortificado.²¹

19. Sobre la arquitectura de los *seggi* véase LENZO, F., *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli: XIII-XVIII secolo*. Roma: Campisano, 2014.

20. «Lo que pude alcançar de la vezindad es que el Duque Moro en un repartimiento que hizo escrivir las casas de la çudad e arravales e hallaron XXVIII mil cassas, despues los françeses quemaron los arravales» (pág. 192); la destrucción de los palacios milaneses en SOLDINI, N., «Il governo francese e la città: imprese edificatorie e politica urbana nella Milano del primo '500», en ARCANGELI, L. (ed.), *Milano e Luigi XII: ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*. Milán: Franco Angeli, 2002, págs. 431-447; MARTINIS, R., *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salviatico a Milano*. Milán: Bruno Mondadori, 2008, págs. 123-124.

21. Sobre la Corte Ducal en el contexto de las transformaciones en la Edad Moderna véase SCOTTI TOSINI, A., «Il castello in età moderna: trasformazioni difensive, distributive e funzionali», en FIORIO, M.T. (ed.), *Il Castello Sforzesco di Milano*. Milán: Skira, 2005, págs. 191-224. Agradezco a Jessica Gritti la discusión sobre la estancia milanese de Fadrique.

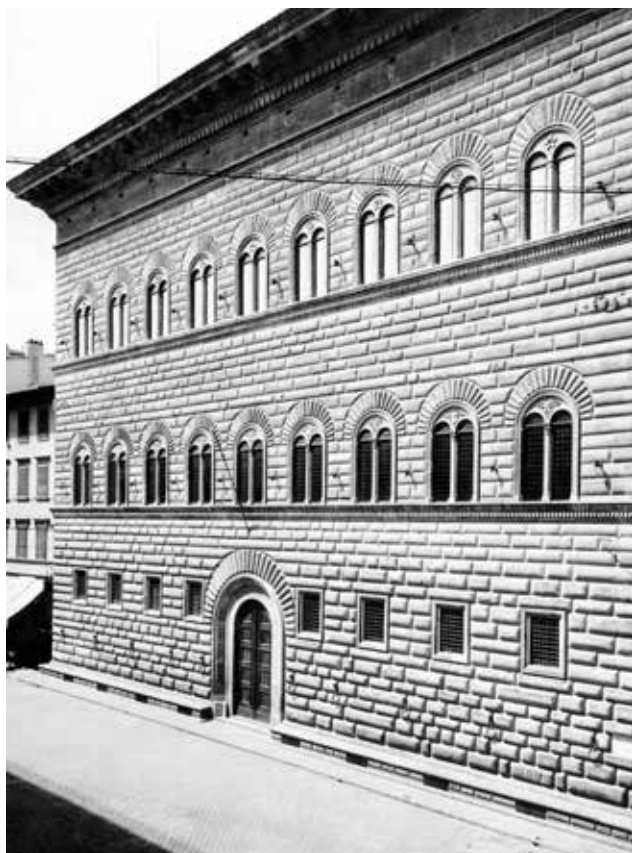


7. Mauro Codussi
Fachada
principal
(detalle), c. 1481-
1500, palacio
Loredan
Vendramin
Calergi, Venecia.

En Ferrara, «lo que mas hermosea son las chimeneas muchas, que ay pintadas», y destaca que «las delanteras de las casas no son pintadas», en relación con la predilección ciudadana por el ladrillo visto. En Venecia anotó la característica del doble acceso de los palacios, que «tienen puerta a la mar y a las calles [...] y son las casas de muy poco sitio y tienen muchos altos, unos sobre otros, porque de los baxos no se sirven sino de tener mercaderías». Como atento comitente de arquitectura prestó atención al coste de edificar en Venecia, donde «son muy costosos los edificios porque el tercio se gasta en el fundamento», pero lo más costoso «son unas delanteras que son de jaspe y de púrfidos y mármoles», que coincidían con la fachada palaciega «que responde al agua» (pág. 204); Fadrique se refería a los palacios venecianos contruidos a partir de la segunda mitad del Cuatrocientos y durante los primeros decenios del siglo XVI antes de los proyectos de Jacopo Sansovino, como el palacio Loredan Vendramin Calergi (ilustración 7), palacio Dario (ilustración 8) o palacio Corner Spinelli, todos abiertos al canal Grande, que seguramente recorrería Fadrique al entrar por mar en Venecia desde la *terraferma*, y cuyas fachadas se caracterizan por una composición donde priman, efectivamente, los elementos arquitectónicos pétreos que conforman sus arcadas y ornamentos.²²

8. Pietro
Lombardo
Fachada
principal, 1479-
1487, palacio
Dario, Venecia.

22. MORRESI, M., «Venezia e le città del dominio», en FIORE, F.P. (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*. Milán: Electa, 1998, págs. 200-241; *idem*, «Il "secolo breve" di Venezia», en BRUSCHI, A. (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milán: Electa, 2002, págs. 318-353. Sobre los palacios en particular véase RÖSSLER, J.C., *I palazzi veneziani. Storia, architettura, restauri: Il Trecento e il Quattrocento*. Venecia: Fondazione Giorgio Cini, 2010; ZORZI, A., *I palazzi veneziani*. Udine: Magnus, 1989.



9. Benedetto da Maiano y Simone del Pollaiuolo
Fachada principal, 1489-
c. 1505, palacio Strozzi,
Florencia.

En Mantua mencionó que «tiene el marques dos casas de aposentamientos ruynes», en referencia probablemente a los edificios que configuraban la Corte Vecchia edificados antes de tomar los Gonzaga el control del estado y antes de que Federico II, entonces en el primer año de su gobierno, iniciase una notable política arquitectónica y artística.²³ En Florencia percibió la dicotomía entre las casas «comunes» y los grandes palacios: «tiene muy buenas casas, aunque son pocas [...], todas las mas son comunes, de manera que en una calle ay quatro o cinco casas muy altas e las otras son baxas». Reconoce «las mejores cassas de la ciudad» como los palacios Strozzi (ilustración 9), Pitti (ilustración 10) y Medici (ilustración 11) —«las d'Estroço y la de Pite y la de Medices»— y del palacio urbano florentino apuntó



10. Bartolomeo Ammanati
Finestra inginocchiata,
1558-1570,
fachada principal, palacio Pitti, Florencia.



11. Miguel Ángel
Finestra inginocchiata,
1517, fachada lateral, palacio Medici,
Florencia.

23. BELLUZZI, A., «L'architettura del primo Cinquecento a Mantova», en BRUSCHI, A. (ed.), *Storia dell'architettura italiana*. Milán: Electa, 2002, págs. 254-271; MATTEI, F. (ed.), *Federico II Gonzaga e le arti*. Roma: Bulzoni, 2016.



12. Benedetto da Maiano y Simone del Pollaiuolo
Fachada principal (detalle), 1489-
c.1505, palacio Strozzi, Florencia.

que «lo mejor es las portadas» (pág. 313). Mostró así predilección por los modelos arquitectónicos del palacio florentino del Cuatrocientos, sobre todo por las «portadas» cuyo diseño se confía a la tectónica de un severo y calibrado almohadillado incrustado en la composición de la entera fachada (ilustración 12).²⁴ En 1519, cuando Fadrique visitó Florencia, ya se había instaurado un particular ligamen artístico y arquitectónico entre Florencia y la Roma de León X²⁵ y una de sus repercusiones fue, en el campo arquitectónico, la permeabilidad a modelos de matriz romana para las fachadas, tanto de iglesias —como San Lorenzo o la fachada efímera del Duomo— como de palacios urbanos —como el palacio suburbano Pandolfini de Rafael (1516) (ilustración 13)—,²⁶ pero Fadrique parece más interesado en las grandes fábricas quattrocentistas de las más importantes familias. Visitando Capua anotó que «tienen algunos señores de Nápoles casas», en referencia a los importantes palacios de los Elettí directamente relacionados con el control napolitano sobre la ciudad.²⁷ En Génova le parecieron «comúnmente todas las casas muy buenas» sin destacar ningún palacio en concreto (pág. 336).

13. Rafael (diseño), Giovan Francesco da Sangallo y Bastiano da Sangallo (ejecución)
Fachada principal, 1516-
c.1540, palacio Pandolfini, Florencia.

24. Véase BELLI, G., «Il disegno delle facciate nei palazzi fiorentini del Quattrocento», *Opus Incertum*, 2, 2007, págs. 18-29; *idem*, «Forme e naturalità nel bugnato fiorentino del Quattrocento», *Te*, 4, 1996, págs. 9-35.

25. Véase, en general, BALDINI, N.; BIETTI, M., *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, cat. exp., 25 de marzo - 6 de octubre de 2012, Museo delle Cappelle Medicee - Casa Buonarroti, Florencia. Livorno: Sillabe, 2013.

26. Sobre el palacio véase RUSCHI, P., «Un episodio architettonico a Firenze in età leonina: Raffaello e palazzo Pandolfini», en BALDINI, N.; BIETTI, M., *Nello splendore mediceo...*, págs. 287-291; PAGLIARA, P.N., «Palazzo Pandolfini, Raffaello e Giovan Francesco da Sangallo», en AVAGNINA, E.; BELTRAMINI, G. (eds.), *Per Franco Barbieri. Studi di storia dell'arte e dell'architettura*. Venecia: Marsilio, 2004, págs. 241-267. Sobre el período véase ELAM, C., «Firenze 1500-1550», en BRUSCHI, A. (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milán: Electa, 2002, págs. 208-219.

27. DE DIVITIIS, B., «Architettura e identità nell'Italia meridionale del Quattrocento: Nola, Capua e Sessa», en BURNS, H.; MUSSOLIN, M. (eds.), *Architettura e Identità locali, II*. Florencia: Olschki, 2013, págs. 316-321.

Fadrique se sintió particularmente atraído por la ideología de la vida suburbana en las diferentes ciudades que visitó y por su reflejo en la tipología arquitectónica de la villa o «casa de plazer», en relación seguramente con su villa suburbana sevillana: la almunia de origen almohade de La Buhaira.²⁸ En Mantua mencionó la «casa de plazer, que se dice Sant Sebastian», en referencia a la residencia Gonzaga construida por Francesco II entre 1505 y 1508 en una zona suburbana, pero dentro de las murallas de la ciudad, cercana a la Porta Pusterla, a la vez que cerca de la iglesia albertiana de San Sebastián; Fadrique destacó «un quarto de muy buenas pinturas», y demostró que apreciaba sobre todo la obra de *Los triunfos de César* de Mantegna, que vivía frente al palacio, pintados en nueve telas entre 1486 y 1492 (pág. 196), así como «una razonable huerta», en relación con el amplio jardín suburbano del palacio conectado mediante una amplia *loggia*.²⁹ De las casas de Ferrara subrayó que «cada casa tiene huertos grandes que ocupan la çerca», es decir, el espacio entre la ciudad más antigua y la ampliación de Ercole I d'Este. Percibiendo la sensibilidad de la corte estense por las villas, señaló tanto el palacio del Belvedere en la isla del Boschetto —que comenzó a construir Francesco I en 1513 en una isla en la parte sudoccidental de la ciudad—, como la villa Schifanoia en el extremo opuesto del área suburbana de la ciudad, y en la que, además de la «arboleda», comentó que estaba «bien pintado de oro y azul» refiriéndose al ciclo pictórico al fresco del Salone dei Mesi encargado por Borso I d'Este en torno al 1470.³⁰ En su visita a Florencia también se hizo eco de la predilección por las residencias suburbanas anotando que «tiene muchas cassas en el campo e muy buenas, que se llaman villas», así como del estilo de vida y la ideología de la vida suburbana florentina «ado cojen el vino necessario para sus casas e fructas, a donde se van a estar todo el verano e vienen a negociar e comer en la ciudad y tornándose allá a dormir e cenar» (pág. 316). Entre las villas florentinas que conocería, solo sabemos que visitó la medicea de Poggio a Caiano, «la qual es de la Casa de Medices», de la que destaca que tiene «buena renta a la redonda», es decir, su carácter de centro de una gran posesión agrícola, además de mencionar su estado en construcción en 1519, ya que «el papa Leo la labrava», acerca de los trabajos —sobre todo de decoración— entonces en curso y encargados a Pontormo en la sala central.

Como era habitual en Fadrique, reconstruía la historia de los edificios por los que se interesaba, y en este caso anotó que «su abuelo la avía edificado» en alusión a que fue construida como villa predilecta por Lorenzo el Magnífico³¹ (pág. 335). Visitando Génova también se hizo eco de la idea de que los genoveses «comunmente gastan en una casa de dentro y en otra de fuera el tercio o el quarto de su caudal» y que se desarrollaba en los abruptos alrededores de la ciudad mencionando que «todo alderredor es muy áspero, que las huertas hazen sobre peña».

28. Véase PLAZA, C., «El Alcázar, los jardines y las villas del Renacimiento...», págs. 68-71.

29. Sobre el palacio San Sebastiano véase BELLUZZI, A., *L'architettura...*; MALACARNE, G., «Il Palazzo di San Sebastiano in Mantova: un'impresa di Isabella d'Este tra simbolismo e demologia», *Civiltà Mantovana*, 41, 2006, págs. 214-223.

30. Sobre la *delizia* del Belvedere: «tiene una casa de plazer en mitad del rio, a partes un tiro de piedra e a partes dos que será una milla a la redonda. La casa es mediana y llana y tiene buen aposento en ella, hartas cámaras y en cada una su cama, y dos torres con puertas de hierro, la una en que duerme el Duque y con armas y la otra con tiros de fuego y armas por la guarda del Duque, y demas desto llevan alli gente para hazer guarda». Sobre la *delizia* del Belvedere véase BACCI, G., «Pulcher Visus locus illustrissimi Ducis Ferrarie: Scipione Balbo e la delizia del Belvedere di Alfonso I d'Este», en BURNS, H.; DI TEODORO, F.P.; BACCI, G. (eds.), *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann III*. Florencia: Olschki, 2010, págs. 1-18; MARCHESI, A., «Oltre il mito letterario, una mirabolante fabbrica estense. Protagonisti e significati nel cantiere di Belvedere (e dintorni)», en VENTURI, G. (ed.), *L'uno e l'altro Ariosto, in corte e nelle delizie*. Florencia: Olschki, 2011, págs. 175-214. Sobre la *delizia* de Schifanoia: «demas de la casa que tiene en el rio de plazer dicha, tiene otra en la ciudad dentro, harto grande, con aposentamiento alto y baxo, bien pintado de oro y azul, sino que es viejo, y una huerta grande con arboleda», en relación con la villa o palacio Schifanoia véase GHIRONI, S.; BARONI, E., «Note storiche su palazzo Schifanoia», *Atti e Memorie della Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria*, XXI, 1975, págs. 97-170. Documentos y bibliografía sobre ambas residencias en MARCHESI, A., *Delizie d'archivio. Regesti e documenti per la storia delle residenze estensi nella Ferrara del Cinquecento II. Dimore urbane*. Ferrara: Le Immagini, 2015.

31. Sobre la villa véase BELLUZZI, A., «La villa di Poggio a Caiano e l'architettura di Giuliano da Sangallo», en ELAM, C. et al. (eds.), *Giuliano da Sangallo*. Milán: Officina Libraria, 2017, págs. 374-386.

Las «casas que llaman villas» aparecen a los ojos de Fadrique «mejores que no las de Florencia y con gasto, que las de Florencia no tienen sino utilidad» (pág. 336).

En Nápoles visitó, «a media legua de la ciudad», la villa aragonesa de Poggio Reale —«la cassa de placer que los Reyes hizieron», concretamente Alfonso II de Nápoles, duque de Calabria, a lo largo de la década de 1480 involucrando a Giuliano da Sangallo y Giuliano da Maiano—,³² y destacó de ella que «no tiene buena vista sino a la una parte, que es hazia la mar, que estará della un tercio de legua» (pág. 203). En 1519 la Casa Real de Aragón ya no gobernaba en Nápoles —que había estado bajo el dominio español del virrey Ramón Folch de Cardona— y la villa de Poggio Reale había entrado en decadencia y abandono, desde 1495, con la llegada de las tropas francesas de Carlos VIII, aunque sí ejercía la función de residencia, temporal o estable, de personajes ilustres que preferían pernoctar allí antes que en Nápoles, a la vez que era reconocida como una famosa demora, como demuestra la visita y el estudio de Baldassarre Peruzzi en 1523.³³

Además de arquitectura medieval y contemporánea, Fadrique también registró «antigüedades», sobre todo en torno a Nápoles, en los Campos Flégreos, interesado en la costumbre y el gusto local por los «baños de agua caliente de açufre», que le evocarían la cultura anticuaria (pág. 322). La importancia dada a los restos antiguos en la visita al territorio napolitano atestiguaría que el conocimiento de estos restos era uno de los objetivos de llegar hasta el sur de Italia. Apreció la relación de los restos de la cultura antigua con el paisaje cuando afirmó que en el camino hacia Aversa «vimos infinitas antigüedades» (pág. 323). Para Fadrique, en Pozzuoli «ay muchas antigüedades», pero es Cuma la que llamó más su atención, pues si bien no mencionó particularmente el anfiteatro de Pozzuoli —a diferencia de Verona, de la que apuntó que «tiene un coliseo muy grande»—, en Cuma vio «un coliseo pequeño y otras muchas antigüedades», y añadió que «otras muchas antigüedades avía y por ser lexos no las fui a ver». En Cuma visitó el conocido como templo de la Sibila, que aparece como «una cueva muy larga que llaman de la Sibila bien mas alta y larga y al cabo de cámaras que an de entrar en ellas el pecho por el suelo», y la asombrosa cisterna romana de época imperial que describió como «un gran recogimiento de agua que se llama la Piscina admirable de bóveda, de quatro o cinco naves» (págs. 322-323). Antes de salir de la Campania en dirección norte mencionó las «dos torres muy grandes a la salida hechas en tiempos de romanos», en referencia a los mausoleos della Conocchia y delle Carceri Vecchie (pág. 323).

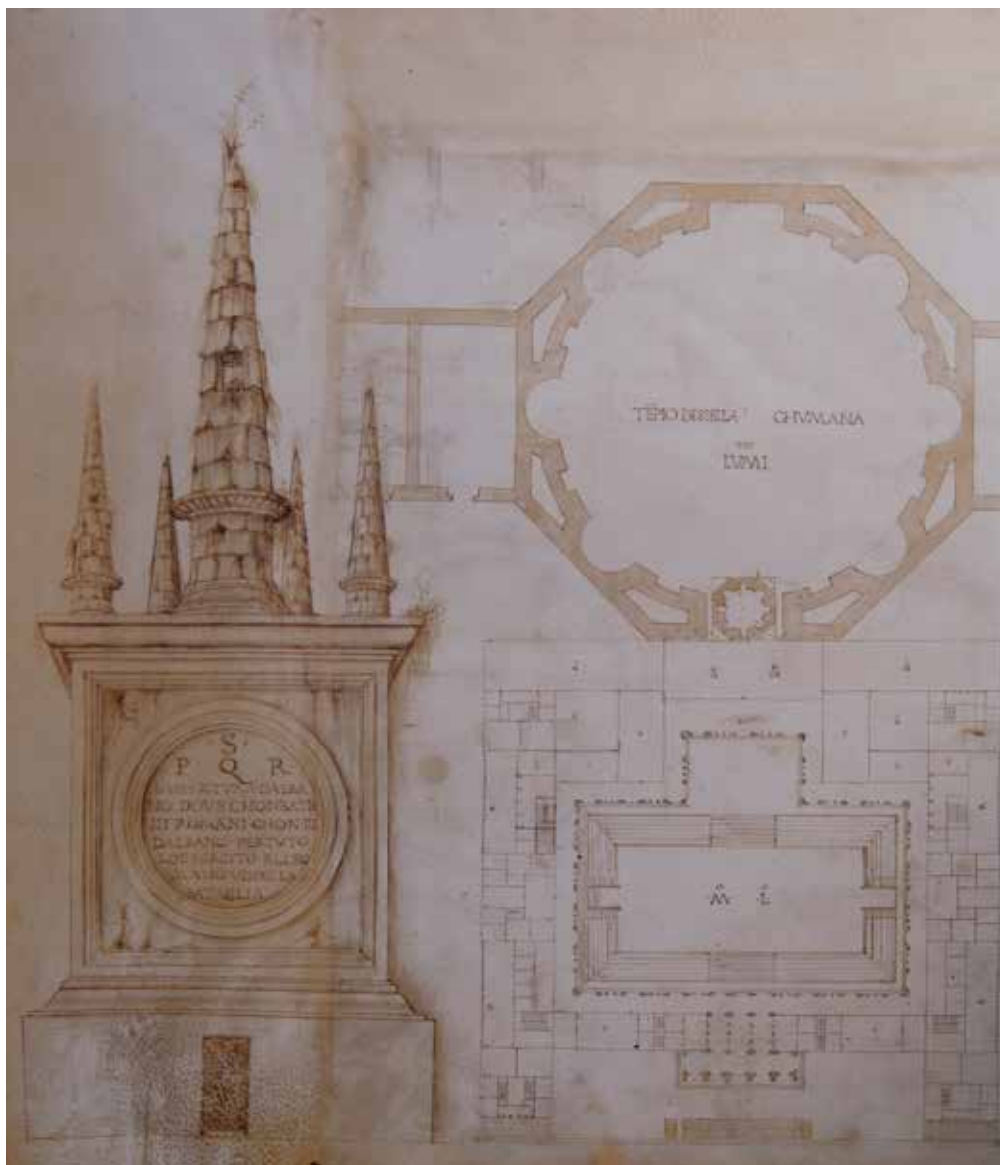
Al interesarse por las antigüedades napolitanas, Fadrique demostraba una gran cultura literaria y sensibilidad humanística por ser estas metas de viajeros, desde Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio —que Fadrique conocía, puesto que mencionó su ciudad natal a su paso por Certaldo, quizá informado por Juan del Encina, o bien por poseer algunas obras suyas en su biblioteca en 1532—³⁴ hasta los más recientes y con un interés más filológico por la arquitectura, como Giuliano da Sangallo, que dibujó, entre otras antigüedades de la Campania, el mausoleo de las Carceri Vecchie y el templo de la Sibila Cumana (ilustración 14), unos años antes de la visita de Fadrique.³⁵ Fuera de esta región, Fadrique mencionó las antigüedades de Verona —el «Coliseo» (pág. 195)—, Tívoli y Ancona. De la primera destacó su uso moderno —con «mu-

32. Sobre la villa véase MODESTI, P., *Le delizie ritrovate: Poggio Reale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*. Florencia: Olschki, 2014; DE DIVITIIS, B., «Giuliano da Sangallo in the kingdom of Naples. Architecture and Cultural Exchange», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 74, 2, 2015, págs. 157-159; DI MAURO, L., «Materiali per la ricostruzione della villa di Poggio Reale», en SANVITO, P. (ed.), *Vitruvianism: origins and transformations*. Berlín-Boston: De Gruyter, 2016, págs. 121-131.

33. Sobre la villa después de su construcción véase VISONI, M., «La villa di Poggio Reale. Decadenza e trasformazione dal XVI al XIX secolo», *Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti*, LXXVI, 2011-2013 (2013), págs. 79-94.

34. Concretamente el *De casibus virorum illustrium* y el *De claris mulieribus*. También de Petrarca poseía algunas obras, en particular los *Triunfos*; véase ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. C., «La biblioteca de Don Fadrique...», págs. 20 y 34.

35. DE DIVITIIS, B., «Giuliano e le antichità della Campania», en ELAM, C. et al. (eds.), *Giuliano da Sangallo...*, págs. 231-249.



14. Giuliano da Sangallo
Planta del templo de la Sibila Cumana y otros, c. 1488, Codice Barberiniano Latino 4424, fol. 8. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ciudad del Vaticano.

chas huertas [...] adonde muchas personas principales de Roma se vienen los veranos» por sus cualidades climáticas y paisajísticas, como «lugar muy fresco y de mucha agua y muy despeñada»— y, a la vez, la presencia de restos antiguos, concretamente de «una cámara en alto sobre mármoles», que es ubicada «adonde estava la Sevilla Tiburtina» (pág. 325). Este comentario resulta particularmente interesante al relacionar Fadrique Sevilla con Tívoli, o las antiguas ciudades conocidas como Itálica o Sevilla la Vieja y Tíbuli o Tibur, sin duda debido al nexo del emperador Adriano, como lugar de proveniencia, la primera, y de retiro arquitectónico, la segunda. Al identificar Tívoli como la «Sevilla Tiburtina», Fadrique buscaba una relación entre ambas ciudades en la Antigüedad, pero el comentario también podría estar cargado de connotaciones contemporáneas: en 1519 Carlos V empezaba ya a ser identificado con los emperadores hispánicos Adriano y Trajano,³⁶ y Villa Adriana, y en particular el teatro marítimo —que

36. Por último, sobre ello véase MARÍAS F., «Luis Hurtado de Mendoza, II Marqués de Mondéjar, arquitecto», en GALERA ANDREU P.A.; FROMMEL, S. (eds.), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*. Sevilla: UNIA, 2018, págs. 133-134.

posiblemente sea la «cámara alta» mencionada—, estaba consolidada como una referencia para la arquitectura *modernamente antica* entre los entendedores de arquitectura, desde Roma —Villa Madama— hasta Granada —palacio de Carlos V—, y fue visitada tres años antes, en 1516, por Rafael, Pietro Bembo y Andrea Navagero para ver «*il vecchio e il nuovo*».³⁷ A partir de la *Historia Augusta* sabemos que en el Renacimiento se pensaba que en Villa Adriana se habían construido imitaciones de edificios representativos de todas las provincias, por lo que también es posible que Fadrique pensara que había localizado en el complejo tiburtino el edificio construido por Adriano y que evocaba su patria natal.³⁸

En su recorrido de vuelta desde la Campania y el Lacio hacia el norte, también se desvió en dirección a la costa adriática y llegó hasta Ancona, quizá movido por el pasado antiguo de la ciudad, su monumental arco y su relación con Trajano, que demostró conocer bien:

es una ciudad antigua e buen puerto de mar cerca de Esclavonia [...]. Fue poblada antes de Trajano y esta allí un arco grande que él hizo y él encima de un cavallo con una espada en la mano hazia Esclavonia, porque desde allí fue a conquistar, e revelose e tornola a sojuzgar e despues puso allí aquella estatua, diziendo qua si otra vez se revelase que la meteria a espada (pág. 330).

No mencionó antigüedades en Turín, Roma, Verona, el arco romano de la ciudad de Susa, el de Nîmes ni el de Orange, y en España se interesó solo por Murviedro —la actual Sagunto—, de la que destaca que «ay un medio coliseo» como una de las pocas apreciaciones sobre monumentos, antiguos o medievales, o edificios modernos en España (ilustración 15).

CONSIDERACIONES FINALES

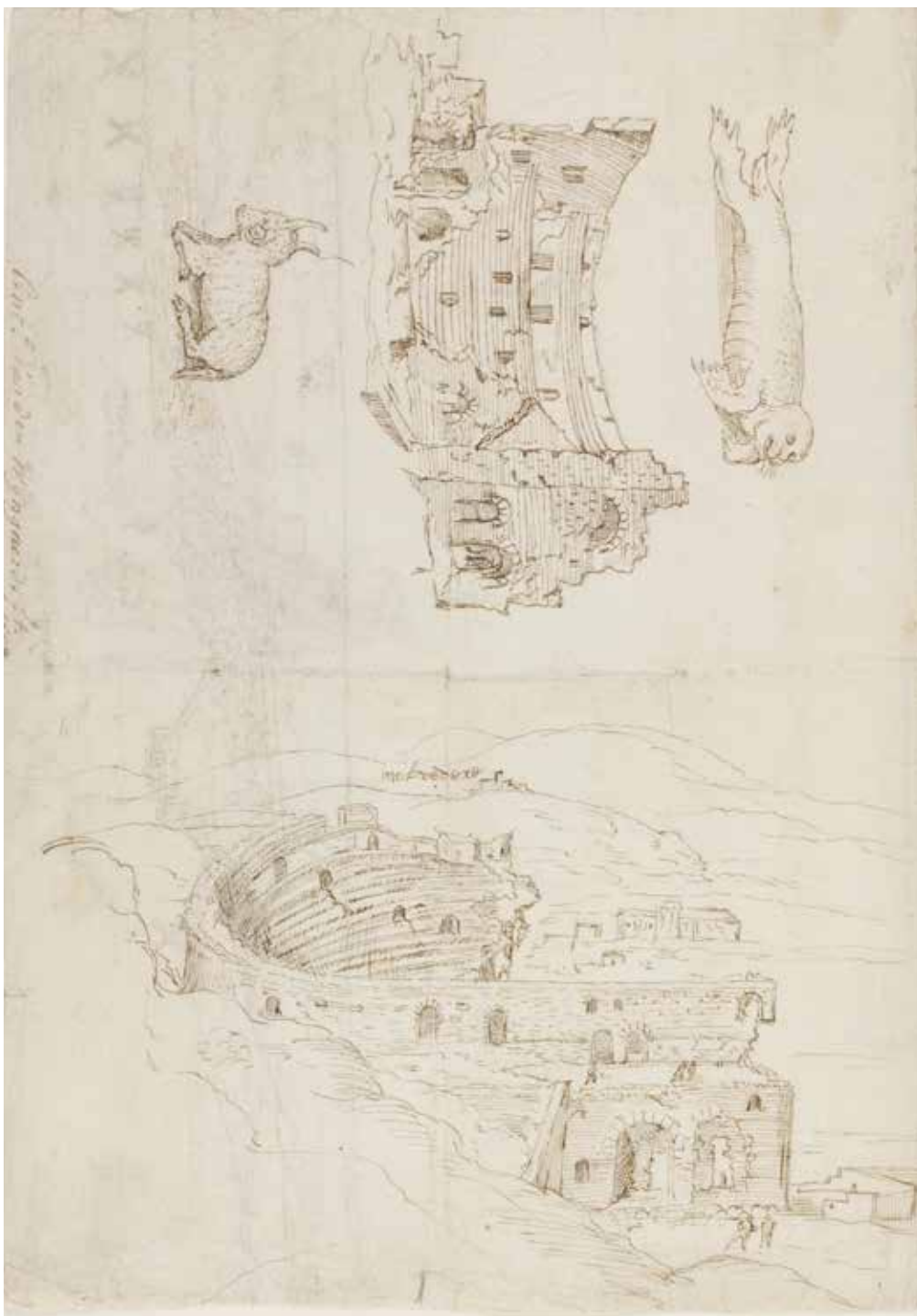
Fadrique es uno más de los viajeros españoles a Tierra Santa que dejaron constancia de su peregrinaje en ediciones posteriores en los siglos XVI y XVII.³⁹ Pero su itinerario hasta los Santos Lugares no es el camino más corto ni el más directo y seguro; podría haber zarpado desde el puerto de Sevilla hasta Génova o hasta la propia Venecia, donde era más fácil contratar un viaje organizado. A diferencia del francés, tampoco su periplo italiano es el más corto entre los Alpes y Venecia, sobre todo a la vuelta, ni siquiera si consideráramos su paso por Roma como otra etapa del peregrinaje, lo que demuestra que sus intereses eran culturales, *lato sensu*, y no solo devocionales, como eran, por ejemplo, los de Juan del Encina.

Más que un ejemplo de literatura medieval centrada únicamente en la contabilidad de gracias e indulgencias en busca de la salvación o como ejemplo exclusivo de literatura periegrética tardomedieval, interesándose solo en el itinerario, el memorial del marqués de Tarifa aparece como una muestra más de curiosidad humanística hacia el pasado y el presente de las ciudades y los estados que visita. Se aleja así de un género puramente medieval para acercarse a escritos de su época realizados por humanistas y entendedores e interesados en arquitectura, entre los que destaca *Il Viaggio fatto in Spagna et in Francia* de Andrea Navagero (1526). Nava-

37. BEMBO, P., *Lettere*. Bologna: E. Travi, 1990, vol. 2, pág. 114; BROTHERS, C., «Un humanista italiano...», pág. 84.

38. *Historia Augusta*, libro XXV, 5, a partir de ALBERTI, L., *Descrittione di tutta Italia: nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, & le signorie delle città, & delle castella, co i nomi antichi, & moderni, i costumi de popoli [...]*. Bologna: [s.e.] 1550, pág. 148; véase GÜNTHER, H., «Il cortile circolare nella teoria architettonica e la prassi edilizia del Rinascimento italiano», en GALERA ANDREU P.A.; FROMMEL, S. (eds.), *El patio circular...*, pág. 64.

39. DE LAMA, V., *Urbs Beata Hierusalem. Los viajes a Tierra Santa en los siglos XVI y XVII*, cat. exp., 22 de septiembre de 2017 - 8 de enero de 2018, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2018.



15. Anton van der Wyngaerde
Teatro romano de Murviedro y figuras, c. 1563-1565. Lápiz y tinta marrón sobre papel, 210 × 306 mm. Victoria and Albert Museum, Londres.

gero se preocupó por la *descrittione particolare delli luochi & costumi delli popoli di quelle Provincie* mucho más que otros senadores venecianos precedentes, por lo que su descripción de España y Francia sobrepasa el género del relato oficial dirigido al Senado.⁴⁰ Ambos personajes son muy diferentes, como diversa fue su atracción por los lugares que visitaron. A diferencia

40. Ello puede cotejarse en la relación de su predecesor Gasparo Contarini en 1525, en ALBERY, E. (ed.), *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*. Florencia: Società Editrice Fiorentina, 1839-1863, serie I, vol. II (1840), págs. 11-73.

de Navagero, en el caso de Fadrique no podemos cotejar el memorial con otros escritos personales —las cartas a Ramusio, en el caso del veneciano—, pero el español se dedicó también a la historia de las ciudades, su tejido urbano, su paisaje y posición geográfica, las costumbres de sus gentes, la política y el gobierno, los principales nobles, su posición social y económica, así como por la arquitectura contemporánea y por los principales monumentos, antiguos o más recientes, que trenzaba con la historia local. Medía y anotaba, al igual que el veneciano, las distancias entre las ciudades, no como una guía para otros peregrinos, sino con un interés cosmográfico, en los mismos años que Hernando Colón iniciaba su *Descripción o Cosmografía de España*, más conocido como *Itinerario* (1517).⁴¹ Como realizó Leandro Alberti en 1526 con relación a los edificios normandos de Palermo, entre otros,⁴² Fadrique también medía cuidadosamente los edificios, los espacios urbanos y sus alrededores, con gran interés por las fortalezas, las murallas y los puertos —como el de Génova, del que anotó que «tiene muy buen puerto y un muelle que tiene ochocientos e cinquenta passos de largo, es mas angosto que el de Nápoles» (pág. 319)—. Pero, sobre todo, se interesó por los edificios emblemáticos, de los cuales midió tanto sus exteriores como los espacios interiores más representativos, y llegó a realizar cuidadosos levantamientos, como el de la arquitectura de la Santa Casa de Loreto, donde extrajo las medidas tanto de la cámara de la Anunciación como de su «afforro» moderno bramantesco, entonces en construcción.⁴³

Sabemos que no anotó todo lo que hizo, ni posiblemente toda la arquitectura que le interesó, pero consideramos que el mero hecho de que realizara alguna mención demuestra un consciente acto crítico de Fadrique, fruto de una curiosidad hacia cada costumbre, arquitectura, tejido urbano y paisaje, con la excepción, naturalmente, de los comentarios que expresan elocuentes juicios negativos. En el memorial, las referencias a la arquitectura, el tejido urbano y el paisaje están unidos de forma indisoluble a la historia local, los monumentos, las costumbres, las ceremonias, la política de gobierno y la ordenación social con las que están ligadas las plazas, las calles, las fortificaciones, los sepulcros, los hospitales, los salones representativos de los palacios del gobierno, los palacios y las villas. En sus escuetas anotaciones demuestra una notable cultura arquitectónica: desde el tejido urbano —del cual le interesó tanto la morfología como el soleamiento de las calles o los materiales con los que están pavimentadas— hasta la arquitectura histórica y contemporánea. En Pavía mencionó que la Cartuja «es la mejor casa que puede haber», palabras que, lejos de ser una apreciación sobre el léxico arquitectónico de la iglesia —como solía interpretar la historiografía—, se refieren a la Cartuja como complejo monacal y tienen más que ver con su gestión y sus rentas —y quizá con su ordenada planta—, puesto que Fadrique diferencia claramente la «casa» de la «iglesia». En los complejos conventuales de Padua, por ejemplo, también hizo distinciones: en Santa Giustina mencionó que la «casa», el convento, era muy grande cuando no existía aún la iglesia, mientras que en San Antonio diferenció entre la iglesia, «muy gentil», y la casa, «muy grande». Las dos iglesias lombardas del siglo xv, Pavía y Milán, fueron elogiadas por Fadrique fundamentalmente por sus «re-

41. El proyecto fue abolido por el Consejo Real en 1523, pero lo conservó el propio Hernando en su biblioteca para ser publicado ya en el siglo xx; COLÓN, H., *Descripción y cosmografía de España*. Madrid: Patronato de Huérfanos de Administración, 1915 [ed. facsímil, Sevilla, 1988].

42. Publicado más tarde en ALBERTI, L., *Descrittione di tutta Italia...* Bolonia: [s.e.], 1550. Para la edición veneciana de 1561 Alberti añadió la descripción «delle isole pertinenti ad essa Italia», con Cerdeña, Sicilia; *idem*, *Isole appartenenti alla Italia*. Venecia: [s.e.], 1561, los edificios palermitanos en págs. 48r-51v.

43. «Aquí está una yglesia con treynta y seis clerigos de missa y muy buenas prebendas, la qual hera encomienda de cardenal y el papa Julio segundo la libertó y desde entonces se labra la yglesia e tiene tantos clerigos. Está dentro una cámara antigua con sus tejas [...]. Tienen la cámara por de fuera de largo cinquenta pies y de ancho treynta con el afforro, porque sobre lo viejo echaron otro nuevo, que también está viejo, y este afforro tiene las paredes de gordura tres pies y la propia pared otros tres, de manera que, sacados doze pies de las quatro paredes, queda la cámara por de dentro de hueco de treynta e ocho pies de largo y, sacados los mismos doze pies de la anchura, queda diez e ocho pies. Estuvimos aquí un día; y el afforro que pusieron a las paredes desta cámara se desvió de lo viejo después de hecho, de manera que parece que cada obra, está sobre sí y por este milagro no osan más offorrar» (pág. 330).

mates e ymágenes de bulto», que, en el caso de la capital, hacen que sea más hermosa que el exterior de la catedral de Sevilla, aunque «de dentro no es tal como la de Sevilla» (pág. 192). Mostraba así predilección por la matriz tardogótica como modelo de moderna arquitectura eclesiástica monumental, siguiendo el modelo conocido de la recién terminada catedral de Sevilla, apreciaba también catedrales góticas anteriores, como la de Florencia, y juzgaba negativamente la iglesia abacial de San Benedetto in Polirone por ser «de bóveda», lo que aparecería a sus ojos como de una menor monumentalidad y espaciosidad.

En relación con la arquitectura moderna, Fadrique recorrió parte de la península italiana en un período de transición, entre la herencia de la arquitectura de la segunda mitad del siglo xv y la consolidación de las experimentaciones romanas de herencia bramantesca. Desafortunadamente, en la década de 1510 el centro más vivaz para el debate arquitectónico era Roma, donde Fadrique no nos ha dejado un solo comentario de sus impresiones de la arquitectura y la ciudad durante los tres meses que permaneció. Por regla general, Fadrique se mostró sensible a las empresas arquitectónicas contemporáneas, o las más importantes de los decenios precedentes a su paso por las diferentes ciudades: en Milán reconocería la Corte Ducal en el castillo Sforzesco como la mejor residencia; en la ciudad de Mantua el palacio de San Sebastiano, como la última de las residencias de la corte; en Ferrara las villas del Belvedere y Schifanoia; en Nápoles la villa aragonesa de Poggio Reale; y en Florencia la medicea de Poggio a Caiano. Demostraba así un gran interés por la arquitectura de la moderna residencia suburbana como reflejo de su aprecio —que menciona abundantemente— por la ideología de la moderna vida suburbana que se desarrollaba en las «cassas de plazer» de los entornos paisajísticos de Ferrara o Florencia, pero también por el gusto moderno por los baños termales como parte de la cultura anticuaria del entorno napolitano. Con respecto a la arquitectura de los palacios de Venecia y Florencia, elogió en cada caso sus características arquitectónicas más determinantes, o bien, la tectónica de las fachadas almohadillas toscanas y la riqueza matérica de las fachadas de los palacios venecianos de la segunda mitad del siglo xv. En ambos casos la arquitectura contemporánea en 1519-1520 en estas ciudades todavía no había consolidado propuestas alternativas, que llegarán en el decenio siguiente, y los palacios que se construían defendían, con ligeras variaciones, estas líneas compositivas.

Fadrique conoció la culta Ferrara de Alfonso I d'Este, la incipiente corte de Federico II Gonzaga, la Florencia y la Roma de León X, la Venecia del *doge* Leonardo Loredan y la Nápoles de Ramón Folch de Cardona, con un amplio interés contemporáneo pero también por el pasado de cada ciudad y por cómo este estaba presente en el gobierno, la memoria ciudadana y sus monumentos. Ello podría relacionarse con su disposición por crear una propia historia de su linaje, tanto en Sevilla como en su feudo señorial de Bornos, ya que su mirada estaba plenamente influida por sus orígenes y su lectura de la península italiana fue realizada con una mirada puesta en Bornos y Sevilla. No faltaron las comparaciones explícitas con su ciudad al referirse a la catedral de Milán o al paso del Po por Ferrara, por lo que el memorial del viaje de Fadrique a Jerusalén emerge como una preciosa fuente para observar la visión que de la Italia del primer Quinientos tuvo un culto comitente de arquitectura español, pero también para conocer su propia lectura de la Sevilla de la época.

Humanismo y manifestaciones artísticas en el *milieu* del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). La retratística de «familiares» y «allegados» en Roma

MACARENA MORALEJO*

HUMANISMO Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL «MILIEU» DEL CARDENAL ALESSANDRO FARNESE (1520-1589). LA RETRATÍSTICA DE «FAMILIARES» Y «ALLEGADOS» EN ROMA

RESUMEN

El artículo analiza la corte del cardenal Alessandro Farnese a partir de una descripción de su configuración interna y de sus principales protagonistas, algunos, incluso, de origen español. Junto a estas reflexiones, se han planteado nuevas líneas de análisis acerca de varios retratos de miembros del *milieu* del cardenal, realizados también por personajes estrechamente vinculados con el famoso eclesiástico. Las propuestas abordan el modo de pintar de Taddeo Zuccari y su hermano menor, Federico, así como de Bartolomeo Passarotti y la disposición formal de algunos retratos realizados por estos pintores, como el de san Felipe Neri y el de Annibal Caro, hoy conservados en prestigiosas colecciones públicas o privadas.

HUMANISM AND ARTISTIC MANIFESTATIONS IN THE “MILIEU” OF CARDINAL ALESSANDRO FARNESE (1520-1589). PORTRAITS OF “RELATIVES” AND “FRIENDS” IN ROME

ABSTRACT

The article analyses Cardinal Alessandro Farnese's court by way of a description of its internal configuration and its main protagonists, some of whom were of Spanish origin. Along with these reflections, new lines of analysis are proposed regarding several portraits of members of the cardinal's milieu, that were also made by figures closely related to the famous ecclesiastic. The proposals in this research address Taddeo Zuccari's painting method and that of his younger brother, Federico, as well as Bartolomeo Passarotti, and the formal arrangement of various portraits by these painters, such as those of Saint Philip Neri and Annibal Caro, which are now preserved in prestigious public or private collections.

* La redacción de este artículo ha sido posible gracias a la financiación del proyecto de investigación I+D HAR2014-52061-P (Ministerio de Economía y Competitividad) titulado «La copia pictórica en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVIII)» y dirigido por el profesor David García Cueto. Una parte de las cuestiones afrontadas fueron abordadas en una comunicación inédita, que yo misma pronuncié, con el título «La corte del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589): “Parientes” y “familiares” españoles e italianos en el ámbito de las letras y las artes», en el seminario organizado por la Universidad de Salamanca con el título «La visión del mundo en la tradición humanística: autores, textos e imágenes» (septiembre de 2011). Así mismo, han sido decisivas las reflexiones dictadas por el padre Silvano Giordano en el marco del seminario «Roma, 1600, Teatro del Mondo», al que acudí como alumna, en la Universidad Pontificia Gregoriana (curso académico 2001-2002).

MORALEJO, M., «Humanismo y manifestaciones artísticas en el *milieu* del cardenal Alessandro Farnese (1520-1589). La retratística de “familiares” y “allegados” en Roma», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, págs. 39-53

PALABRAS CLAVE: Roma, corte cardenalicia, cardenal Alessandro Farnese, humanismo, retrato, san Felipe Neri, Taddeo Zuccari, Annibal Caro, Federico Zuccari, Bartolomeo Passarotti

KEYWORDS: Rome, Cardinal Court, Cardinal Alessandro Farnese, Humanism, Portrait, St. Philip Neri, Taddeo Zuccari, Annibal Caro, Federico Zuccari, Bartolomeo Passarotti

Corte chiama ciascuno la casa d'un signore che abbia conveniente famiglie e officiali.

Discorso sopra la corte di Roma, cardenal
Giovanni Francesco Commendone, 1554

*Nessuno a corte vive secondo il suo desiderio. Schiavi siamo
che mangiamo il pane altrui.*

Carta de Enea Silvio Piccolomini a G. Frund¹

INTRODUCCIÓN

La publicación de la tesis doctoral de Clare Robertson *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts* (Yale University Press, 1992) marcó el inicio del estudio sistematizado de uno de los cardenales más activos en el patronazgo del siglo XVI.² Esta contribución ha sido esencial para conocer las iniciativas en el campo de las humanidades y las artes y, a la vez, ha constituido el punto de partida para el análisis de la vida de una serie de personajes que gravitaron en torno al cardenal italiano.

La historiografía del arte —y también los estudiosos de la historia de la Iglesia— han proseguido con dos vías de investigación con posterioridad a esta monografía. Así, por una parte, se ha impulsado la redacción de biografías, que han permitido conocer algo más de los importantes personajes ligados a la corte pontificia; y por otra, se ha ahondado en las políticas de mecenazgo de obispos, arzobispos y cardenales durante el siglo XVI.³ Las conclusiones que

1. Enea Silvio Piccolomini, antes de convertirse en el papa Pío II, había tenido una experiencia como funcionario y cortesano laico que le proporcionó material para la escritura de una carta abierta muy mordaz, «De curialium miseriis» (1444). En ella describió las incomodidades de aquellos que vivían sometidos a las presiones de la corte. Su escritura se produjo después de haber formado parte del séquito del emperador Federico III en Viena, si bien la redacción se realizó cuando ya estaba al servicio del canceller Gaspere Schlick, y se había distanciado de la vida cortesana. Bibliografía y cuestiones relativas a esta epístola en latín, italiano y castellano en ALGABA PACIOS, N., *Enea Silvio Piccolomini en España. Con la edición del «Tratado de la miseria de los cortesanos»* (Sevilla, Cromberger, 1520), tesis doctoral. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2016, véanse especialmente las págs. 407 y ss.

2. La autora propuso un análisis del árbol genealógico de la familia Farnese (pág. ix) y un mapa con todas sus propiedades en la actual región de Lazio (pág. x). Además, la historiadora realizó un primer listado de *advisers*, es decir, *letterati*, mencionando, en particular, a Onofrio Panvinio, al cardenal Guglielmo Sirleto, al poeta Annibal Caro, al anticuario Fulvio Orsini y al historiador Paolo Giovio. Así mismo, recordó también a otros miembros de la corte: Tizio Chermadio, el conde Lodovico Todesco, y Alessandro Rufino, obispo de Melfi, también famosos por sus colecciones artísticas. Véase ROBERTSON, C., *Il gran Cardinale. Alessandro Farnese, patron of the arts*. Londres: Yale University Press, 1992.

3. Faltan todavía monografías acerca del funcionamiento interno de las cortes de cada uno de los principales cardenales de la Curia romana que residían, la mayor parte del año, fuera de las diócesis asignadas a su título eclesiástico y optaron por mantenerse muy cerca de la efervescencia sociopolítica de la capital pontificia.

se obtienen de estos estudios evidencian que, en este período, existió una convergencia de gustos y actuaciones que posibilitaron el nacimiento y la consolidación de las denominadas como *famiglie allargate*, y de hecho se ha adoptado, para referirse a ello, esta denominación, popularizada por historiadores de la Edad Moderna como Cesare Mozzarelli y Maria Antonietta Visceglia, entre otros, sobre la que hablaré más adelante.⁴

En el caso específico que nos ocupa, se han publicado documentos de archivo acerca de las actuaciones en el ámbito humanístico y artístico, no solo del cardenal Alessandro Farnese, sino también de otros miembros de su *famiglia*, y me refiero, por ejemplo, a la actividad de Domenico Theotocopoulos El Greco, tal y como analizó Almudena Pérez de Tudela en un artículo; a las reflexiones de Patrizia Tosini, que se ha ocupado del pintor Giovanni de Vecchi recientemente e, incluso, a las conclusiones a las que llegamos Diana Gorostidi y yo misma cuando estudiamos la figura del latinista, epigrafiasta e historiador Pierleone Casella y sus vínculos con otros eruditos y/o artistas del círculo cardenalicio Farnese.⁵

Estas investigaciones, y otras en el mismo ámbito, han favorecido el conocimiento de personajes muy concretos del *entourage* del cardenal Alessandro Farnese, si bien no de todos, puesto que otros nombres permanecen en el olvido o ignoramos sus circunstancias y ocupaciones. Uno de los objetivos de mi propuesta ha sido reflexionar acerca del funcionamiento de una corte cardenalicia, partiendo de la narrativa del período, de los lugares —y también de los protagonistas— que estuvieron estrechamente relacionados con la trayectoria personal y de mecenazgo del cardenal Alessandro Farnese, dado que existieron directrices de carácter general y/o particular que vehicularon líneas de pensamiento y actuación en el *milieu* humanístico y artístico de la corte Farnese, que determinaron, en última instancia, el modo en el que un grupo de humanistas, cohesionado y sólido, impuso sus propios criterios en cortes cardenalicias análogas.

EL CONCEPTO DE CORTE CARDENALICIA

La «tratadística civil»,⁶ entendida como un subgénero literario, ha buceado en la compleja relación entre la «corte» y la «familia» a partir de coordenadas espaciotemporales muy concretas. En la base de esta literatura estarían también una serie de textos, destinados al gran público, y análogos en cuanto a la temática, aunque diferentes en cuanto al enfoque formal de las propuestas, en contribuciones como *Il Cortegiano*, la gran aportación del humanista Baldassarre Castiglione.⁷ Esta publicación, y algunas otras similares, vehiculó la redacción de contribucio-

4. Consideraciones de este tipo en SIGNORETTO, G.V.; VISCEGLIA, M.A., *La corte di Roma tra Cinque e Seicento. Teatro della politica europea*. Roma: Bulzoni, 1991; FRAGNITO, G., *Parenti e familiari nelle corti cardinalizie del Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1988; *idem*, *Le corti cardinalizie nella Roma del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1994.

5. Véase PÉREZ DE TUDELA, A., «A propósito de una lettera inedita di El Greco al cardinale Alessandro Farnese», *Aurea Parma*, 85, 2, 2001, págs. 175-188; GOROSTIDI, D.; MORALES ORTEGA, M., «Artistas y humanistas en los escritos de Pierleone Casella. Pautas para un estudio», en LOZANO BARTOLOCCI, M.M.; SÁNCHEZ LOMBA, F.M., *Libros con arte. Arte con Libros*. Cáceres: Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura y Universidad de Extremadura, 2007, págs. 519-539; TOSINI, P., «Giovanni De'Vecchi, "amante segreto" di Michelangelo e il milieu del cardinale Alessandro Farnese», en BOLZONI, M.S.; RINALDI, F.; TOSINI, P., *Dopo il 1564. L'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento*. Roma: De Luca Editori d'Arte, 2016, págs. 100-119.

6. Un análisis del género en PATRIZI, G.; QUONDAM, A., *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1998. Reflexiones más recientes en GEREMICCA, A.; MIESSE, H., *Essere uomini di «lettere». Segretari e politica culturale nel Cinquecento*. Florencia: Franco Cesati, 2016.

7. Baldassarre Castiglione escribió su tratado entre 1508 y 1516, aunque la publicación se retrasó hasta el año 1528, y obtuvo un éxito inmediato en países como Francia, Inglaterra y España. Véase la última contribución con bibliografía previa en RUGGIERO, R., *Baldassarre Castiglione diplomatico: la missione del cortegiano*. Florencia: Leo S. Olschki, 2017.

nes muy singulares, aun cuando menos conocidas entre los lectores habituales de la época, como la que escribió el cardenal Giovanni Francesco Commendone, artífice de uno de los mejores análisis sociológicos a mediados del siglo xvi.⁸

Commendone diseccionó, con gran habilidad, el ambiente en el que él mismo se movió, en el *Discorso sopra la corte di Roma*, un texto en el que, por primera vez, describió, sin ambages, la sociedad de su tiempo y defendió la inexistencia de una separación estricta entre la noción de «corte» y la de «*famiglia*». Tal afirmación nos conduce a reflexionar acerca de un axioma correlativo: la imposibilidad de trazar una neta separación entre las actuaciones que, en el caso de los cardenales, realizaron en la esfera pública y aquellas vinculadas con la vida privada de sus protagonistas. El análisis de este microcosmos debe trascender —por necesidad— a un ámbito más extenso, aquel que nos conduce a reflexionar acerca de las dificultades que también presenta trazar una segunda separación entre el método de gobierno elegido para la «intendencia» de una residencia privada, y el utilizado para administrar un territorio ligado a un cardenal. En cualquiera de los casos, las actuaciones fueron unidireccionales, puesto que las dos esferas, la pública y la privada, se encontraron frente a un espejo que solo reflejó una concepción única de las formas —y de su protocolo correlativo—, a partir de una red intrincada de relaciones que entorpecen la visualización de los límites existentes entre la corte y la *famiglia*.

Comportamientos ambiguos que ilustran el juego equívoco de poderes que tal coyuntura provocó en el seno de las cortes cardenalicias romanas, y que pueden rastrearse hasta el ocaso del Antiguo Régimen. Un sistema profundamente jerárquico tuteló las actuaciones en el marco de la vida pública y privada de las cortes cardenalicias, y provocó el nacimiento de una concepción de Roma como «Gran Teatro del Mundo», que, *a priori*, debía convertirse en un referente de actuación en otros ámbitos.⁹ Sus protagonistas se reafirmaron, constantemente, en un sistema que esgrimía un proyecto político —y también de carácter personal— que recibió duros ataques por su presunta idoneidad, sobre todo como consecuencia de los gastos superlativos que, a juicio de algunos, produjeron las políticas de mecenazgo de los cardenales. Algunas voces disconformes se hicieron eco también de las remotas posibilidades de promoción que albergaban estas cortes romanas. El cardenal Giovanni Commenone, protagonista y espectador de excepción de su tiempo, lo expresó de un modo muy elocuente: «*Corte, adunque è una compagnia d'uomini che servano ad uno o più padroni con intenzioni d'accrescere*». Se establecía, así, un paralelismo con el «crecimiento», al menos exponencial, que se esperaba de los cortesanos, aquellos que con su *sprezzatura*, entre otras cualidades, sí que lograrían encumbrarse social y profesionalmente. Tal salto cualitativo debía proporcionar, en ambos contextos, una fuerte reafirmación identitaria que, además, podía redundar positivamente, en la *famiglia* y la corte.

8. La obra se distribuyó a partir de copias manuscritas y fue escrita por el prelado durante su juventud, adoptando el método del *ragguaglio* o la *lettera aperta*, puesto que en la introducción se dirige a un sacerdote de la nobleza veneciana, que le había pedido su parecer sobre la oportunidad de atraer la atención de un pontífice o un cardenal de prestigio. El documento, sin fechar, se redactó hacia 1553-1554. Para nuestro trabajo hemos revisado la copia conservada en la Biblioteca Cassanatense de Roma, manuscrito 2371, fols. 17 y ss., y la custodiada en la Biblioteca Vallicelliana, manuscrito G 51, fols. 31-81. Propuestas para su datación y listado de copias manuscritas en MAI, A., *Spicilegium Romanum*. Roma, 1841, vol. VI, págs. L-LIX y en FRATI, L., «Il discorso su la corte di Roma del cardinal Commendone», *Nuova Antologia*, 16 de abril de 1914, págs. 726-730. Una reedición con aparato crítico del texto en MOZZARELLI, C., *Giovanni Francesco Commendone, Discorso sopra la corte di Roma*. Roma: Bulzoni, 1996. El historiador italiano no menciona la copia existente en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, véase CASTRILLO GONZÁLEZ, C., *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, II, *Manuscriptos 1680-2777*. Salamanca: USAL, 2002, págs. 12-71. Un análisis de la figura del cardenal en GRAZIANI, A.M., *La vie du cardinal Jean François Commendon: où l'on voit ses voyages, ambassades, legations & negotiations, dans les plus considerables cours des empereurs, rois, princes & republiques de l'Europe*. París: Chez la Veuve de Sebastien Mabre-Cramoisy, 1694.

9. Algunas de estas actuaciones fueron duramente criticadas por Martín Lutero, a principios del siglo xvi, y parte de sus seguidores denunciaron los continuos desmanes de las cortes cardenalicias, a las que se acusó de saquear obispos, conventos, abadías y parroquias con el único objetivo de lucrarse con las rentas eclesiásticas y adoptar un estilo de vida similar al de los soberanos poderosos. Quizá la opinión de Lutero no habría variado si hubiese conocido cómo algunas prácticas se multiplicaron de manera exponencial en el último cuarto del siglo xvi, e incluso con posterioridad.

Conviene apuntar que, en tales circunstancias, las voces discrepantes —y las de adhesión— no siempre se han individuado porque no se ha ahondado, a nivel cualitativo y cuantitativo, en los «parientes» que, como en el caso que me ocupa, gravitaron en torno al cardenal Alessandro Farnese. Así mismo, tampoco se ha afrontado la «movilidad» de una serie de artistas y humanistas vinculados —por su propia elección, o a través de un intermediario— con la *famiglia*. A grandes rasgos, la mayor parte procedía de diversas áreas geográficas y su máxima ambición era emplearse en una «corte satélite», es decir, en una «corte cardenalicia» —e incluso de menor rango, como puede ser la arzobispal—, y que esta experiencia constituyera la mejor carta de presentación para dar el salto a la «corte pontificia». El conocimiento profundo de todos los actores, de sus emociones y de sus pulsiones era tanto o más importante que cumplir los cometidos asignados por el cardenal Alessandro Farnese, dado que cualquier provocación o error —ya fuera deliberado o no— podía tener consecuencias fatales. Por ello, era casi obligado que todos los integrantes de la «parentela» firmasen, discretamente, la *lettera o patente di familiarità*, que implicaba una serie de consecuencias administrativas y legales. El propósito era articular un sistema interno de preeminencias e, incluso, la presencia de «parientes» con un estatus fluctuante.¹⁰

LOS ESPACIOS DE CONVIVENCIA DE LA CORTE FARNESE

El nacimiento del cardenal Alessandro Farnese (1520) se produjo en Valentano, que desde el año 1354 estaba bajo el dominio de la dinastía Farnese. A lo largo de los siglos, ciertas estrategias de poder en su trazado urbano se articularon a partir de diferentes actuaciones arquitectónicas y artísticas, fundamentalmente en el castillo local y en los espacios religiosos. Así, la *rocca valentana* fue transformada en un lugar residencial que afianzó la presencia temporal del pontífice Pablo III y su hermana Giulia, Angelo Farnese o Pier Luigi Farnese. Además, y como evidencia de la especial vinculación familiar con el municipio, en la residencia de Valentano nacieron también los duques Ottavio (1524-1586) y Orazio (1532-1553), el cardenal Ranuccio (1530-1565) y Vittoria (1521-1602), futura duquesa de Urbino.

La rehabilitación y ampliación de la construcción primitiva, una torre cilíndrica, se aceleró a partir de mediados del siglo XIV; de hecho, el conjunto se dotó con un patio, en el que se celebró el matrimonio entre Angelo, hijo de Pier Luigi Farnese, y Lella Orsini di Pitigliano, en 1488. No se trató de la única celebración familiar, ya que en el mismo lugar se organizaron los esponsales de Pier Luigi Farnese y Gerolama Orsini, en 1519, evento para el que también Antonio da Sangallo el Joven realizó una serie de reformas. La elección de Alessandro Farnese como pontífice, en 1534, repercutió favorablemente en la misma residencia, donde se ultimaron diversas obras con la construcción de la *loggia* de Pablo III.¹¹ Sin embargo, no parece probable que el cardenal Alessandro Farnese, que residió de forma ocasional en Valentano, dispusiese aquí de su *famiglia*, si bien otros miembros de la dinastía, como Mario Farnese y su segunda

10. Véase CALCATERRA, F., *La spina nel guanto. Corti e cortigiani nella Roma barocca*. Roma: Gangemi, 2016, especialmente el capítulo dedicado a «Le Mansioni», págs. 91-99.

11. Valentano, a raíz de diferentes episodios políticos, fundamentalmente la guerra de Castro en el año 1649, perdió su preponderancia como «villa de los Farnese» y, con la destrucción de la capital del ducado de Castro, se convirtió en el centro administrativo de la zona y sede del archivo histórico. Sobre este tema véase MORALEJO ORTEGA, M., «El cardenal Gil de Albornoz y la entrega del bastón de mando del municipio de Valentano a la familia Farnese: Taddeo Zuccari como intérprete de la historia en la *Sala dei Fasti Farnesiani* del Palazzo Farnese de Roma (1564-1566)», en PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. (ed.), *Domus Hispánica: El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la Historia del Arte*. Bolonia: Bolonia University Press, 2018, págs. 487-504.

esposa, Isabella Pallavicini, sí albergaron en su Accademia Illuminata a ilustres poetas, como Antonio Ongaro (Venecia, c. 1560 – Valentano, c. 1593).¹²

La historiografía, sobre todo la artística, ha puesto mayor atención en otras viviendas del cardenal, dotadas con un mayor espacio y situadas en enclaves estratégicos. El palacio de la Cancelleria y la residencia vecina Farnese en la plaza homónima de Roma llegaron a ser, junto con la famosa Villa Farnese de Caprarola, emplazamientos de convivencia y cohabitación de la *famiglia*¹³. Menor relieve ha tenido un lugar, *a priori* religioso, dado que una parte importante de los miembros de la corte cardenalicia Farnese lo convirtieron en su segunda casa: la iglesia y cofradía asistencial de San Girolamo della Carità, junto a la plaza Farnese de Roma.¹⁴ El templo, reformado en el Barroco, fue la residencia, a partir de 1544, del jurista dominico Ambrogio Catarino Politi (Siena, 1484 – Nápoles, 1553), que asumió el cargo de hermano mayor de la cofradía hasta su salida a Trento para participar, como teólogo de Pablo III, en el Concilio.¹⁵ Un controvertido personaje del mundo religioso romano, Bonsignore Cacciaguerra (Siena, 1495 – Roma, 1566), obtuvo la dirección del centro en 1558.¹⁶ A partir de esta fecha, la entrada de oratorianos en la cofradía fue constante, puesto que el propio san Felipe Neri residió justo en el palacio anexo, a partir de 1551, y alentó la construcción de un pequeño espacio para el rezo, el germen de su «oratorio». En una tercera etapa, el historiador y latinista Pierleone Casella entró como capellán en la institución, circunstancia que constituyó un auténtico revulsivo debido a los extraordinarios contactos que este sacerdote tenía con numerosos humanistas y artistas de la corte del cardenal Alessandro Farnese y con los seguidores de Neri.¹⁷

LOS PROTAGONISTAS

Trazar un cuadro completo de los diferentes miembros de la *famiglia allargata* del cardenal Alessandro Farnese implica numerosas dificultades por la disparidad de fuentes de consulta

12. Torquato Tasso ejerció una gran influencia sobre Antonio Ongaro, que se relacionó también con un gran número de humanistas y artistas de la corte del cardenal Farnese durante sus estancias en Roma. Véase PATERNOSTRO, R., *Dilettevole inganno e ingegnosa meraviglia: studi su Antonio Ongaro, Andrea Sacchi, Paolo Segneri*. Nettuno (Roma): U. Magnanti, 2003.

13. La bibliografía sobre estas residencias es muy abundante y ha abordado aspectos relacionados con la construcción arquitectónica, la decoración y la presencia de humanistas, artistas y otros representantes de la sociedad internacional.

14. La iglesia nació como sede física de una cofradía creada por el cardenal Giulio de Medici en 1519. Véase Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), Sala de Manuscritos Vat. Lat. 5796. Otros datos en Archivio di Stato di Roma (ASR), San Girolamo, 294, Raccolta storica dei preti di San Girolamo; ASR 220, Decreti di nostra congregazione Libro I (1528-1565) y Libro II. Un estudio del templo en ARDIZON, F.F., *San Girolamo della Carità: Storia, arte, spiritualità per una chiesa nel cuore di Roma*. Estados Vaticanos: Libreria Editrice Vaticana, 1987; y la tesina de licenciatura de NERI, G., *La chiesa di San Girolamo della Carità nel XVI secolo*. Roma: Universidad Pontificia Gregoriana, 1997. CARLINO, A., «L'arciconfraternita di San Girolamo della Carità: l'origine e l'ideologia assistenziale», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 10, 1984, págs. 275-306. Noticias sobre las actividades en el templo en PONNELLE, L.; BORDET, L., *Saint Philippe Neri et la société romaine de son temps (1515-1595)*. París: Revue d'Histoire de l'Église de France, 1928, págs. 126-142.

15. CARVALE, G., *Beyond the Inquisition. Ambrogio Catarino Politi and the Origins of the Counter-Reformation*. Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press, 2017.

16. Bonsignore Cacciaguerra fue sepultado en San Girolamo della Carità y su figura fue recordada por Pierleone Casella, uno de sus sucesores. Véase NELLIO, V., *Paolo Vian, San Filippo Neri: peregrino sopra la terra*. Brescia: Morcelliana, 2004, págs. 221-222; DE MAIO, R., *Bonsignore Cacciaguerra: un mistico senese nella Napoli del Cinquecento*. Milán-Nápoles: R. Ricciardi, 1965.

17. Véase GALLONIO ROMANO, A., *Istoria di Elena de' Massimi, vergine romana scritta l'anno 1593*. Roma: Tip. Salviucci, 1857, pág. 69. Para el testimonio de Casella en el proceso de beatificación de san Felipe Neri véase INCISA DELLA ROCCHETTA, G.; VIAN, N., *Il primo processo per San Filippo Neri nel Codice vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*. Estados Vaticanos: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1960, vol. III, pág. 91. Otras consideraciones acerca de la amistad entre Casella y Cacciaguerra en CASTELLINI, A., *San Filippo Neri: L'oratorio e la congregazione oratoriana, storia e spiritualità*. Brescia: Morcelliana, 1990, y en GOROSTIDI P.D., «Admirari poteris sed nusquam satis: El "Artificio de Juanelo" en un poema latino de Pierleone Casella», *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 7, 2017, págs. 71-81.

—tanto en archivos como en bibliotecas—, aun cuando un grupo de *allegados* también colaboró en la articulación del ingente número de iniciativas gestadas en esta corte cardenalicia en el campo eclesiástico y en otros sectores. Entre los más sobresalientes conviene mencionar a los españoles Alfonso Chacón, Pablo de Céspedes, los obispos Antonio Agustín y Diego de Simancas, así como una serie de italianos, provenientes de diversos Estados, como Pierleone Casella, Federico y Taddeo Zuccari, Flaminio Vacca, Pompeo Ugonio, Bonsignore Cacciaguerra, Fulvio Orsini y Giulio Clovio, entre otros nombres.

La convivencia entre humanistas y artistas ha sido mencionada de manera saltuaria en biografías, ensayos, artículos y otras propuestas narrativas, pero quizá el ámbito menos conocido son los testimonios artísticos, sobre todo los retratos. A este respecto, me detendré especialmente en este asunto teniendo presente la producción pictórica de uno de los miembros más destacados de la corte cardenalicia: Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1539 – Ancona, 1609).

EL RETRATO DE SAN FELIPE NERI DE FEDERICO ZUCCARI

Se conocen todavía pocos datos acerca de cómo se articuló la relación entre san Felipe Neri (Florencia, 1515 – Roma, 1595) y el cardenal Alessandro Farnese, aun cuando las escasas valoraciones de la historiografía se han inclinado por definirla como «tensa», debido a ciertos conflictos de tutela religiosa en varias iglesias romanas.¹⁸ En este caso, el santo florentino no puede considerarse, en sentido estricto, como un miembro de la *famiglia* en el círculo del cardenal, pero mantuvo un estrecho vínculo con artistas y humanistas de la corte cardenalicia, coincidiendo con el proceso de creación de la Congregación del Oratorio.¹⁹

En este ámbito, muy probablemente, se gestó uno de los primeros retratos del santo (ilustración 1), realizado por Federico Zuccari, el cual se conserva, a día de hoy, en la sacristía de la iglesia de la Virgen de Galliera, una antigua propiedad de los oratorianos en Bolonia.²⁰ La tela, pintada en 1593, fue creada a instancias de un tercero, quizá el amigo común del artista y del religioso, Pierleone Casella —y dinamizador de las reuniones de buena parte de los «parientes» del cardenal Farnese en San Girolamo, junto con el propio santo.²¹

18. Las relaciones fueron tensas con el oratorio de San Felipe Neri por el deseo del cardenal, titular de San Lorenzo in Damaso, de no enajenar la iglesia de la Vallicella. Un *motu proprio*, emanado por Gregorio XIII, y la intervención providencial de Anna Borromeo convencieron a Alessandro Farnese para ceder la jurisdicción de la iglesia, en 1578, y proteger, si bien tímidamente, a los oratorianos. Otros datos acerca de los interlocutores comunes del cardenal y del florentino en PONNELLE, L.; BORDET, L., *San Filippo Neri e la società romana del suo tempo (1515-1595)*. Florencia: Libreria Editrice Fiorentina, 1931, en especial las págs. 34, 44, 42, 189, 237 y ss., 287 y ss., 341, 350, 511, y en la publicación más reciente de DANIELE, F., *San Filippo Neri: La nascita dell'Oratorio e lo sviluppo dell'arte cristiana al tempo della Riforma*. Alba: San Paolo, 2009.

19. Véase PONNELLE, L.; BORDET, L., *Filippo Neri e la società...*, págs. XXIX, XLIV, 42, 189, 237 y ss., 287 y ss., 341, 350, 511.

20. La iglesia y sus dependencias están tuteladas, a día de hoy, por el Estado italiano. Agradezco al Polo Museale de la región de Emilia Romagna las gestiones para disponer de una imagen del retrato, sobre todo a Mirella Cavalli, Elena Rossoni y Marco Pradelli. Para una reflexión general sobre el templo véase POLI, M.; RUBBINI, M., *La chiesa di Santa Maria di Galliera*. Bolonia: Costa, 2002.

21. Datos esenciales para conocer la condición física del retrato y su iconografía en ROSSONI, E., *Immagini di santità: per un'iconografia di san Filippo Neri*. Parma: Edizioni Oratoriane, 1995, así como en un artículo de la misma autora, «Filippo Neri ritratto da Federico Zuccari», *Atti e memorie / Accademia Clementina*, 33-34, 1994 (1995), págs. 31-47, y en la ficha que la estudiosa firma para el catálogo de la exposición de STRINATI, C. (ed.), *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*. Milán: Electa, 1995, págs. 454-455. Olga Melasecchi, en este último volumen, apuntaba la hipótesis de que se tratase de un encargo de Gabriele Paleotti, hipótesis difícil de sostener teniendo en cuenta las tensas relaciones que el cardenal mantuvo con Federico Zuccari a raíz de un episodio acaecido en Bolonia, unos vínculos sobre los que se ha ocupado, ampliamente, la bibliografía zuccaresca.



El hecho de que san Felipe Neri estuviera vivo no fue un obstáculo para que el pintor lo exaltase como una santidad *in fieri* a partir de la ubicación estratégica sobre el lienzo de una serie de atributos. Me refiero a los papeles que se disponen sobre la mesa: la segunda línea del más visible recoge con claridad el término «*congregazione*», que, con certeza, alude a la creación de la regla de los oratorianos que el florentino redactó, en su versión definitiva, a lo largo del año 1593. Ya en esta fecha gozaba de un reconocimiento público, y había logrado desvincularse de la carga de «Prepósito General» para consolidarse como «Fundador de la Congregación del Oratorio». Otros detalles en la tela son muy ilustrativos del mensaje que se deseaba evidenciar: por ejemplo, la mosca que se posa sobre el folio no tendría un valor simbólico evocando la corrupción, es decir, la fragilidad de la existencia humana en este mundo, tal y como sugiere su presencia en innumerables *vanitas*, sino que aludiría al pecado, que solo se vence a través de la oración. El artista incorporó, por tanto, esta «falta» a partir de una versión especialmente

1. Federico Zuccari
Retrato de san Felipe Neri, 1593, óleo sobre lienzo, 77 × 62 cm. Iglesia de Santa Maria di Galliera, Bolonia.

seductora para el espectador y con un disfraz muy sibilino, pero, al mismo tiempo, tan inocente como una mosca.

Federico Zuccari dispuso, a la izquierda de la escribanía, el lomo de un volumen cuyo título puede intuirse a partir de las mayúsculas: «VIT... DE... S...», es decir, un compendio de vidas de santos que, tal y como parece sugerirlo el marcapáginas y lo señalan las cartas y testimonios de contemporáneos de Neri, debía de constituir una de las lecturas habituales del religioso.²² San Girolamo della Carità se había convertido, además, en el emplazamiento ideal para que él mismo y sus discípulos, en su mayor parte laicos, predicasen como en tierra de misión, sobre las virtudes cristianas y las vidas de los santos y la historia de la Iglesia; por lo tanto, su inclusión en el retrato constituyó una exhortación pública para vivir en santidad a partir del ejemplo dictado por la propia pintura. Sobre el libro, se dispone una misiva que sirve, claramente, para identificar el nombre del retratado y su lugar de residencia: «Al Molto R.do Pre Il Pre. Messer Filippo Neri. Roma».

La figura del demonio que se sitúa casi cubriendo —y tocando— la espalda del retratado tampoco es casual, aun cuando no altera la beatitud de la figura principal. Esta presencia también se recoge de las palabras de uno de los testigos en la causa de canonización: «*Il detto santo padre era, più volte, assalito da demoni, li quali li apparivano in forme brutte, per meter-*

22. El médico Angelo Vittori, testigo en el proceso de canonización del florentino, recordó que lo había visto leyendo un volumen de «Vidas de Santos». Véase INCISA DELLA ROCHETTA, G.; VIAN, N., *Il primo processo...*, pág. 236. El padre Pietro Giacomo Bacci también recordó, en una de las primeras vidas del santo, esta misma afición. Véase BACCI, P.G., *Vita del B. Filippo Neri, fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio*. Roma, 1622, pág. 115. Un análisis de estas prácticas lectoras entre los religiosos del siglo XVI en DELCORNO, C., *La tradizione delle "Vite dei Santi Padri"*. Venecia: Istituto Veneto de Scienze, Lettere ed Arti, 2000.

li paura, et lui burlandosene, e non tenendone conto, ne restava vincitore».²³ Otros testimonios de la época aludieron también a la aparición ante san Felipe Neri de estos demonios con formas horribles, y todos señalaron que deseaban conducirlo hacia el infierno.²⁴ Con posterioridad a su canonización, en 1622, algunos devotos sostenían que la propia representación del florentino sobre una pintura vehiculaba la huida de los demonios, que vociferarían en voz alta: «*Filippo ne caccia, Filippo ne caccia*».²⁵

La tela, casi en el lado opuesto a donde se encuentra el demonio, recoge también la presencia de un ramo de lirios blancos, que, tal y como se describe en el Evangelio de san Mateo, se distinguen por su belleza y perfección.²⁶ En este caso, asume un significado especial, dado que la pureza, el candor y la castidad no encuentran en la naturaleza flores mejores que los lirios para evidenciar estas virtudes. Aquí se disponen dentro de un jarrón aludiendo al hecho de que el crecimiento en la virtud no ha concluido, sino que, potencialmente, debería tener su continuidad y convertirse —como así fue— en un atributo clásico de la santidad de san Felipe Neri.

La pintura contiene también, en el fondo, un paisaje urbano que la ventana abierta permite distinguir con claridad. Se trata de Florencia, patria natal del religioso. Lo evidencia la representación de la cúpula de Santa Maria dei Fiori y la de la torre —o *campanile*, por lo que en ningún caso, y a pesar de lo expresado con anterioridad, puede confundirse con la ciudad de Roma—. ²⁷ El lienzo se cierra con la presencia de dos angelotes sobre una nube de la que, además, parte un rayo luminoso —la *scintilla divinitatis*—, que es el principal responsable de la actividad que realiza Neri: sancionar y legitimar las reglas del Oratorio.

Federico Zuccari había utilizado ya este recurso durante su etapa como pintor de Felipe II en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, entre 1585 y 1589. Para pintar a san Jerónimo, había resaltado a los ángeles como una metáfora del papel que jugaban tanto la *inteligencia* como la *idea* en la escritura y en otras acciones intelectuales. En este contexto, había representado la figura corpórea de los ángeles como espíritus casi invisibles, transparentes —tal y como repitió en el retrato de san Felipe Neri— e incluso describió su decisión en una de sus cartas, enfatizando que pintar a san Jerónimo de este modo conducía a la meditación y a la reflexión sobre la redención humana.²⁸ Los ángeles hacían posible la representación metafórica de la concepción o, como el pintor sugirió, de la *idea*.²⁹ La acentuación del realismo en la represen-

23. Ettore Modio se hizo eco, como testigo, de estas apariciones. Véase INCISA DELLA ROCHETTA, G.; VIAN, N., *Il primo processo...*, vol. II, pág. 175. El fragmento en castellano señala: «Dicho padre, a menudo, fue asaltado por demonios, los cuales se le aparecían adoptando formas feas para provocarle miedo y él, burlándose y no tomándolo en cuenta, permanecía como vencedor». La traducción es mía.

24. Véase *Idea degli esercizi dell'oratorio istituiti da San Filippo Neri, data in luce ad istruzione delle persone nel medesimo ascritte, da un prete della Congregazione dell'Oratorio di Venezia*. Venecia, 1748, pág. 63.

25. Véase BACCI, P.G., *Vita del B. Filippo Neri...*, 1622, pág. 377. La expresión en castellano: «Felipe me ha cazado».

26. El pasaje de Mateo 6:27-28: «¿quién de vosotros, por mucho que se preocupe, puede añadir un solo instante al tiempo de su vida? ¿Y por qué os inquietáis por el vestido? Mirad los lirios del campo, cómo crecen, no se fatigan ni hilan».

27. PONNELLE, L.; BORDET, L., *Filippo Neri e la società...*, pág. 68, manifestaron que la ciudad representada era Roma.

28. La carta abierta describe perfectamente, y al detalle, la concepción general y particular del armario relicario diseñado en Madrid: «*Il terzo angelo sta alle orecche (sic) di San Girolamo in atto di imprimerli nella Iddea tutto quello che egli pensa e scrive e gl'addita; nell'altra parte della porta all'incontro tutto quel concetto sopra di que egli tratta e sta scrivendo. Questo ho posto quivi per l'Angelo della Custodia et per quella intelligenza et Iddea che ci fa scrivere et operare tutte le cose et questo mi sono ingegnato rappresentarlo incorporeo come spirito trasparente, cosa da pochi usata per la sua difficoltà. Nella porta all'incontro ho figurato tutto il concetto del detto San Girolamo il quale finge chi come Santissimo Theologo et dottore grandissimo della Chiesa scrivendo sovra la passione del Salvatore, il quale sta meditando la causa particolare che mosse Iddio Padre a mandar l'unigenito suo Figliuolo in terra a redimere l'umana natura con tanto patire*». Véase la copia manuscrita de la carta en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV), Sala de Manuscritos Urb. Lat. 818, fol. 65. Para su transcripción, véase DOMÍNGUEZ BORDONA, J., «Federico Zúccaro en España», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3, 1927, págs. 77-89.

29. *Idea* explicada a través de la filosofía platónica y aristotélica. Véase ACCOMANDO, M., «Le opere teoriche di Federico Zuccaro», *Convivium*, 34, 1966, págs. 616-624; PFISTERER, U., «Die Entstehung des Kunstwerks. Federico Zuccaris "L'idea de' pittori, scultori, ed architetti"», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 38-2, 1993, págs. 237-268. Para una visión general de la noción de «idea» véase FATTORI, M.; BIANCHI, M.L. (eds.), *Idea / VI Colloquio Internazionale, Roma, 5-7 Gennaio 1989*. Roma: Ateneo, 1990.

tación de estas figuras formaba parte de un programa de robustecimiento de la experiencia sensitiva, que debía estar lo más cercana posible a la realidad invisible. De hecho, el pintor actuó con el convencimiento de que la aproximación entre lo invisible y lo visible fortalecía la recreación del episodio en la pintura e, incluso, favorecía las prácticas devocionales, el mismo objetivo que perseguía el retrato de san Felipe Neri.

El análisis de la pintura revela que el personaje que encargó la obra conocía perfectamente al florentino y deseaba, con este retrato, legitimar y posicionar su figura en vistas a una más que probable canonización en el futuro. Los propios romanos auspiciaron tal circunstancia años más tarde, cuando se produjo la canonización real de san Felipe Neri (22 de mayo de 1622) y popularizaron la frase de que, ese día, se celebraba la santidad de «tres españoles y un santo».³⁰

Federico Zuccari, por su parte, era un gran conocedor de la actividad de los oratorianos a través de numerosas amistades del mundo artístico y religioso: Cristoforo Roncalli, Federico Barocci, los cardenales Federico Borromeo y Gabriele Paleotti, así como de los oratorianos, y primeros cardenales de su Orden, Cesare Baronio y Francesco Maria Tarugi. Al mismo tiempo, participó en las reuniones que se celebraban en San Girolamo della Carità, a través de su amigo íntimo Pierleone Casella y de otros miembros de la *famiglia* del cardenal Farnese, a los que trató por sus actividades pictóricas en Caprarola y en el palacio Farnese de Roma. Esta representación tan temprana del santo florentino se convirtió en un prototipo esencial para codificar la imagen del santo, no solo en el ámbito artístico, sino también en el de la narrativa.³¹

ANNIBAL CARO EN LA CORTE DEL CARDENAL FARNESE: IMAGEN Y RETRATOS

El humanista Annibal Caro (Civitanova Marche, 1507 – Frascati, 1566) se distinguió por su actividad prolífica en el ámbito de la escritura y sus estrechos vínculos con la dinastía Farnese. Su dedicación al estudio de la numismática y la arqueología tuvo, como punto de partida, una instrucción muy deficiente que le llevó a reconocer a su amigo Benedetto Varchi: «*Attendete a viver più lietamente che si può con tanti vostri amici i quali vi sono più che nipoti, e più che figliuoli, e studiate ancora da parte mia, perché io non posso, e se lo desidero e se me ne spassimo lo sa Iddio*».³² Esta mirada introspectiva hacia sí mismo revela también la importancia que, durante toda su vida, concedió a sus amigos, que estimularían su formación hasta convertirle en uno de los interlocutores más elocuentes y perspicaces de su generación. Solo así se comprende el interés que mostró, desde muy joven, por comprender a Aristóteles, y cómo el filósofo clásico casi se convirtió en su *alter ego* cuando preparó la traducción de la *Retórica*.

Los diferentes viajes que realizó, junto con los largos períodos de residencia en ciudades como Florencia, Nápoles o Venecia, le ofrecieron la oportunidad de completar su formación, ampliar su círculo de amigos y, sobre todo, comenzar a escribir cartas, que son el testimonio literario que más ha perdurado —e influenciado— a las siguientes generaciones.

30. Los otros tres eran santa Teresa de Jesús, san Isidro Labrador y san Ignacio de Loyola.

31. Véase el grabado con el retrato de san Felipe Neri que aparece en la primera página de la obra escrita por Gabriele Paleotti, *De bono senectutis* (Roma, 1595), en la que se elogia al futuro santo como «*vivum exemplar*». Se sabe que unos años antes de su muerte se enviaron dos retratos a petición de Francesco Maria Tarugi hacia Nápoles y para la residencia milanese, a instancias del cardenal Federico Borromeo. Un análisis de conjunto en PAMPALONE, A.; BARCHIESI, S., *Iconografia di un santo. Nuovi studi sull'immagine di san Filippo Neri*. Roma: Edizioni Oratoriane, 2017.

32. «Tratad de vivir lo más a gusto que podáis con todos vuestros amigos, los cuales son más que los ahijados y los sobrinos, y estudiad incluso por mi parte, porque yo no puedo, a pesar de que lo deseo y, como Dios sabe, tengo esa querencia». La traducción es mía. La carta fue escrita por Annibal Caro en Roma el 21 de marzo de 1562. Véase GRECO, A., *Annibal Caro: cultura e poesia*. Roma: Storia e Letteratura, 1950, pág. 52.

El traslado a Roma, en la década de 1530, y su trabajo como secretario del religioso florentino Giovanni Gaddi propiciaron su entrada en el círculo Farnese. Así, desempeñó labores análogas con Pier Luigi Farnese, duque de Parma y de Piacenza, hasta el asesinato de este, en 1547, y después pasó a formar parte de la *famiglia* del cardenal Alessandro Farnese. Los inicios no debieron de ser fáciles; de hecho, en una de sus cartas de este período manifestó a su amigo Ludovico Beccadelli: «*la grandezza di Farnese mi spaventa*»³³, y tal coyuntura hizo que, a partir de la década de 1550, se inclinase por reafirmarse como escritor de rimas y de programas iconográficos codificados dirigidos a los artistas del *milieu* Farnese.

Sus veleidades literarias no fueron un obstáculo para que se consagrara como polemista y expresara sus ambiciones —al hilo de los requerimientos inverosímiles que tuvo ocasión de conocer en sus tertulias romanas— de gozar de beneficios eclesiásticos e, incluso, de otro tipo: así, fue distinguido como caballero de Loreto, en 1551, y recibió el nombramiento, por parte del cardenal Farnese, de caballero de la Orden de San Jerónimo, en 1555, junto al título de encomendado de la abadía de Montefiascone.³⁴

Estos reconocimientos, sin embargo, no mejoraron su relación con el *capo famiglia*, que se deterioró con el paso del tiempo hasta una ruptura pacífica. De hecho, como comunicó por carta a uno de sus amigos, «el Cardenal ha vuelto a hacer de las suyas», por lo que decidió desvincularse de su tutela y retirarse a Frascati. Este retiro fue decisivo para que concluyese una serie de proyectos inacabados: la edición de su epistolario, que contiene más de ochocientas cartas, el corpus de sus rimas y la traducción de *La Eneida*, una producción que recoge lo mejor de la cultura del Renacimiento y del Manierismo.

Menor interés ha despertado —a excepción del programa iconográfico de «La Aurora», que ideó para la decoración por parte de Taddeo Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1529 – Roma, 1566) de las habitaciones privadas del cardenal Farnese en Caprarola—³⁵ el modo en que las Bellas Artes recogieron su figura. Así, los testimonios artísticos que conocemos recogen su imagen casi como si se tratase de un nuevo Aristóteles —una comparación que a él no le desagradaría— con una cruz sobre el pecho que aludiría a la gracia concedida, como he apuntado arriba, en 1555 por el cardenal. Se trata, a la postre, de obras realizadas, por lo general, después de su fallecimiento y, por ello, conviene retroceder en el tiempo para comprender cómo fue visto en vida.

En este ámbito, uno de los dibujos más desconocidos —y que jamás se ha puesto en relación con el humanista y otras imágenes de él mismo— fue realizado por Taddeo Zuccari, uno de sus amigos artistas de confianza. Quizá se trató de un modelo preparatorio para un retrato pictórico sedente y, con toda seguridad, debió de realizarse en la misma época en la que Annibal Caro dictó las directrices al artista acerca de cómo tenía que pintar las dependencias del palacio Farnese de Caprarola, es decir, en el otoño de 1562, o incluso antes, cuando Taddeo

33. Consideraciones acerca del contexto en el que se gestó esta frase en MERASALO, O., «I codici in scrittura latina di Alessandro Farnese (1520-1589) a Caprarola e al Palazzo della Cancelleria nel 1589», *Progressus, Rivista di Storia, Scrittura e Società*, III, 1, 2016, págs. 192-206, especialmente pág. 196.

34. BIANCHI, A.; MELOSI, L.; POLI, D. (eds.), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita. Atti del convegno di studi Macerata 16-17 giugno 2007*. Macerata: Università di Macerata, 2009.

35. Para la reproducción y el análisis del programa ideado por Annibal Caro véase ZUCCHI, B., *L'idea del segretario*. Venecia, 1606, vol. III, pág. 19 y CARO, A., *Lettere familiari* [GRECO, A. (ed.)]. Florencia: Le Monier, 1957-1959, vol. II, págs. 62-64, n. 329. Otras consideraciones en ROBERTSON, C., «Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 1982, págs. 160-181; SAVARESE, G.; GAREFFI, A., *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1980; GAREFFI, A., *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*. Roma: Bulzoni, 1981; SAPORI, G., «Dal programma al dipinto: Annibal Caro, Taddeo Zuccari, Giorgio Vasari», en CASALE, V.; ACHILLE, P. (eds.), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimmetrie e intersezioni*, Actas del III Convegno ASLI. Florencia: Franco Cesati, 2004, págs. 199-220; CASINI, T., «"L'Aurora e la solitudine": cronistoria della fortuna di Annibal Caro iconografo nel quinto centenario dalla nascita», *Annali di Critica d'Arte*, 4, 2008, págs. 513-547; *idem*, «Annibal Caro a Caprarola: dal programma pittorico all'ecfrasi», en VETERE, B.; CARACCIOLLO, D., *Metodo della ricerca e ricerca del método: storia, arte, musica a confronto*. Galatina: Congedo, 2009, págs. 203-229.

Zuccari y su taller iniciaron el trabajo para el cardenal, hacia 1555. El humanista, en plenas facultades, se muestra sentado, tal y como lo veremos posteriormente, esgrimiendo una actitud pensativa pero, a la vez, escrutadora, casi dotado de un aura de majestad, puesto que su figura aparece realzada con una indumentaria muy elegante. La cruz sobre el pecho recuerda el favor recibido por el cardenal Farnese, y lo sitúa en un plano superior, mientras que su mirada afilada y perspicaz le conduce a contemplar, con un cierto desdén, lo que sucede a su alrededor.

El dibujo, que ha pasado inadvertido en estudios posteriores dedicados a la *maniera* de los hermanos Zuccari, se conserva en la Accademia di Belle Arti de Venecia y fue estudiado por Patrizia Tosini, quien, junto con Luisa Mortari —una estudiosa precedente—, lo asignó a la producción de los Zuccari después de que hubiera sido puesto en relación con Francesco Salviati.³⁶ En mi opinión —y también a juicio de Tosini—, este testimonio gráfico debe vincularse con la producción de Taddeo y no de su hermano menor, Federico, cuyos retratos, sobre papel, son posteriores a la fecha sugerida y tienen una factura estilística muy diferente. A este respecto, sostengo también, al igual que hizo la profesora Tosini, que el dibujo corresponde, claramente, al estilo blando de Taddeo en el *ductus* y en la realización de los contornos, delineados casi en exceso. El dibujo que recoge la figura de «Il comendatore Annibal Caro» —tal y como reza la leyenda contemporánea en la parte inferior— presenta, en el verso, un dibujo, probablemente de Ranuccio Farnese (Valentano, 1530 – Roma, 1565), cuando era adolescente.³⁷ Este testimonio gráfico señala, a mi modo de ver, un punto de inflexión en la representación iconográfica de Annibal Caro. No podemos descartar, como ya ha avanzado la historiografía del arte, que el propio Taddeo lo retratase, más tarde, entre la multitud que, en uno de los frescos de Caprarola, acudía a celebrar el encuentro entre el rey Carlos V y el enviado del papa, Alessandro Farnese, en Worms.³⁸ Otras narraciones de la época aluden a la ejecución de otros retratos por parte de artistas de renombre y amigos personales del erudito, como Francesco Salviati, y Bronzino.³⁹

Esta circunstancia ha posibilitado que su fisonomía, muy definida, tal y como explicaré a continuación, se pusiese en relación con la figura de un caballero retratado en un óleo sobre lienzo, conservado en una colección privada, y que Cristina Acidini y Philippe d'Arcy identificaron con Annibal Caro y con la producción artística de Federico Zuccari.⁴⁰ A su juicio

36. Agradezco a Patrizia Tosini las indicaciones acerca de este dibujo y sus reflexiones, más de veinte años después de haberlo estudiado. Véase la ficha, firmada por Patrizia Tosini en ROMEI, F.; TOSINI, P. (eds.), *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*. Nápoles: Electa Napoli, 1995, pág. 197. Para la ubicación del dibujo véase Accademia di Belle Arti de Venecia, inv. E105520-E105521, con medidas 200 × 110 mm).

37. Esta figura, a mi modo de ver, exhibe un comportamiento muy regio —así lo evidencia la silla o trono en que se sienta, casi cubierta por una especie de palio—, y en ella parece que se distinguen dos atributos: por un lado, una birreta cardenalicia, en la mano izquierda, y por otro, en la mano derecha, un libro —quizá un misal o un libro de oraciones, por su pequeño tamaño—. Si damos por válida la posibilidad de que el retratado sea Ranuccio Farnese, conviene tener presente que fue nombrado cardenal el 16 de diciembre de 1545 y que, muy probablemente, este dibujo de Taddeo Zuccari pretendía recordar su paso de la niñez a la edad adulta con la concesión de esta prebenda.

38. Me refiero a la Sala dei Fasti Farnesiani, donde se ha querido identificar al humanista como un hombre con barba larga y rostro reflexivo, que observa al espectador, en segunda fila, en el extremo izquierdo. El fresco se ha fechado en torno a 1562 y el responsable de su ejecución fue Taddeo Zuccari, junto con su equipo. Véase, con bibliografía precedente, PARTRIDGE, L., «Federico Zuccari at Caprarola, 1561-1569: the documentary and graphic evidence», en WINNER, M.; HEIKAMP, D. (eds.), *Der Maler Federico Zuccari Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm: Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz, 23-26 Februar 1993*. Múnich: Bibliotheca Hertziana, 1999, págs. 159-184.

39. En una carta a Piero della Stufa en 1562, es decir, cuando tenía cincuenta y cinco años, Annibal Caro revelaba que Salviati le había pintado «una testa» (una cabeza), y Bronzino, una «testina» (una cabeza pequeña), en dos momentos de su vida. Véase CARO, A., *Lettere...*, págs. 94-95. Se han identificado dos posibles retratos de Francesco Salviati: MONBEIG-GOGUEL, C.; COSTAMAGNA, P., *Francesco Salviati (1510-1563), ou la Bella Maniera*, cat. exp., 28 de enero – 29 de marzo de 1998, Villa Medici, Roma y 30 de abril – 29 de junio de 1998, Musée du Louvre, París. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998, pág. 47, fig. 1 y pág. 50, fig. 7.

40. La pintura mide 82 × 69,5 cm y tiene un marco de la época. Fue vendida por el anticuario Gilberto Zabert de Turín en 1999 con una ficha de Cristina Acidini Luchinat y de Philippe d'Arby. La misma estudiosa ya había realizado una breve reflexión sobre el retrato, y lo reprodujo, en color, en su monografía sobre los hermanos Zuccari; véase ACIDINI LUCHINAT,

—y también desde mi punto de vista—, el trato personal entre ambos era muy estrecho y muy probablemente se intensificó durante la etapa de convivencia como miembros de la *famiglia* de Alessandro Farnese, período del que carecemos de testimonios epistolares, a pesar de que ambos eran bastante aficionados al intercambio de cartas. La pintura (ilustración 2), de una gran belleza y equilibrio, destaca por la fuerza y monumentalidad del retratado, que parece observar al espectador desde un lugar simbólicamente superior, dada la posición sedente de su figura. La mirada y las manos, muy expresivas, atrapan y seducen a quien las contempla, un efecto que el pintor logró proyectando hacia fuera el dedo índice de Caro (ilustración 3), como si este señalara al visitante algo que está sucediendo en la escena. A mi modo de ver, el gesto presenta un claro valor evocativo, y puede rastrearse en la tradición pictórica florentina con Bronzino y Pontormo, al mismo tiempo que está dotado de una dimensión simbólica, equilibrada, en el mismo lienzo, con la mano derecha que, firme, se sitúa sobre el antebrazo izquierdo de la silla (ilustración 4). Un pañuelo blanco, pintado con gran delicadeza y decorado, en los bordes, con una filigrana de encaje, realza la elegancia, la seguridad y el aplomo del retratado.⁴¹ El naturalismo, casi fotográfico, del retrato, es otro de los elementos más sugestivos: los ojos penetrantes, la disposición de los cabellos y el detallismo de la barba —que casi parece haberse pintado en ámbito flamenco— muestran un perfecto equilibrio con una indumentaria muy cuidada, que, a pesar de su aparente monocromía, evidencia la alta calidad técnica de la obra. La pintura no esconde nada, más bien realza, incluso, defectos físicos como la barriga que, prominente, parece querer desembarazarse de los botones, revestidos del mismo tono azabache que el resto de la indumentaria, y cuya disposición, perfectamente simétrica, es fruto del deseo del artista de dotar a la figura de equilibrio y majestuosidad. Pequeños detalles —como el *colleto* en encaje blanco en torno al cuello y los bordes de las mangas que, con el mismo motivo, sobresalen en las muñecas del retratado— otorgan un punto de luz y de fantasía a una pintura que, por su buen estado de conservación, refleja, a la perfección, el interés que se puso en su ejecución y acabado.

El carisma que evoca el retrato y las coincidencias existentes entre el retratado y ciertos rasgos físicos de Annibal Caro hicieron que Cristina Acidini y Philippe d'Arcy apuntasen el nombre del humanista como protagonista y el de Federico Zuccari como autor, a pesar de que



2. Bartolomeo Passarotti, atribuido a, *Retrato de hombre* (¿Annibal Caro?), c. 1580, óleo sobre lienzo, 82 × 69,5 cm. Colección privada.

C., *Federico e Taddeo Zuccari*. Milán: Jandi Sapi, 1997, vol. II, pág. 272. Agradezco a Riccardo Gonella las fotografías del retrato así como las gestiones de Alberto Marchesin, Roberto Graselli y Luigi Rigorini.

41. Véase LA PORTA, V., *Il gesto nell'arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*. Roma: Logart Press, 2006, pág. 82; DALLI REGOLI, G., *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*. Florencia: Leo Olschki, 2000; TRUMBLE, A., *The finger. A handbook*. Londres: Yale University Press, 2010, pág. 69. Véase también VIGNOT, E.; SERULLAZ, A., *La main dans l'art*. París: Citadelles & Mazenod, 2010, pág. 145.



3. Bartolomeo Passarotti, atribuible a, *Retrato de hombre* (¿Annibal Caro?), (detalle), c. 1580, óleo sobre lienzo. Colección privada.

en los estudios realizados hasta la fecha no se ha recogido este encargo pictórico. A este respecto se podrían poner en relación algunos elementos de su fisonomía: el ojo izquierdo, ligeramente estrábico o cansado, la frente alta y dominante, la nariz aguileña, la barba, así como otros detalles vinculados con rasgos de su personalidad, acentuados por una mirada dura, penetrante, incisiva, incluso altiva. Detalles que han sido vinculados con dos retratos escultóricos del mismo humanista creados por allegados. Por un lado, un busto realizado en mármol y bronce, ideado por el escultor Antonio Calcagni (Recanati, 1538-1593), hoy conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres.⁴² Por otro, el retrato del lienzo se ha comparado con el busto del erudito que decora el monumento fúnebre realizado por Giovanni Antonio Dosio (San Gimignano, 1533 – Caserta, 1611), arquitecto y escultor, en la iglesia de San Lorenzo in Damaso.⁴³

Sin embargo, la atribución de este retrato —si damos por buena la posibilidad de que el representado sea Annibal Caro— a la mano de Federico Zuccari quizá debería cuestionarse a la luz de una pintura conservada en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra. Me refiero a un interesante retrato sobre tela, con una atribución sólida a Bartolomeo Passarotti (ilustración 5), con una cartela en el extremo izquierdo que reza: «GIO. AND. CA. / COMES ARCIS B / ET BONONIAE S / MDXXXI».⁴⁴ El retratado, identificado con el conde boloñés Giovanni Andrea Cal-

4. Bartolomeo Passarotti, atribuible a, *Retrato de hombre* (¿Annibal Caro?), (detalle), c. 1580, óleo sobre lienzo. Colección privada.

42. Véase POPE-HENNESSY, J.W., «Antonio Calcagni's bust of Annibale Caro», *Bulletin Victoria and Albert Museum*, 3, (1967) 1968, págs. 13-17.

43. Véase BARLETTI, E., *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano: architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*. Florencia: Edifir, 2011.

44. Agradezco a Grégoire Extermann y a Susana García las gestiones realizadas con el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra para su reproducción. El óleo mide 22,8 × 17,0 cm y su número de inventario es CR 234. Un análisis de la pintura en ELSIG, F.; NATALE, M., *Peintures italiennes et espagnoles, Musée d'Art et d'Histoire de Genève*. Roma: Silvana, 2015, págs. 112-114,

derini, presenta una serie de características formales —sobre todo la disposición de la figura sobre el plano pictórico, la gestualidad de las manos, la indumentaria y su colorido— que recuerdan, en buena medida, el presunto retrato pictórico de Annibal Caro descrito arriba, conservado en una colección privada. Así, el gesto de acariciar el brazo de la silla con la mano izquierda mientras sostiene un pañuelo blanco ricamente decorado es prácticamente idéntico en ambas pinturas. La mano derecha también enfatiza un discurso mudo a partir de un gesto con los dedos que, si bien es algo diferente, es coherente con el modo en el que Passarotti define la personalidad de sus retratados, los cuales, a la postre, han sido siempre su producción más alabada. Todo ello, teniendo presente que no se dispone de datos acerca de la relación entre el pintor de Boloña y Annibal Caro. Así mismo, el modo de representar las manos, y disponerlas casi como si tuvieran una entidad propia, es característica de la producción del artista boloñés, tal y como recogen sus *schizzi*, como el folio conservado en el Teylers Museum de Haarlem y un segundo testimonio gráfico atribuido, sin reservas, al pintor, hoy en el British Museum.⁴⁵ Detalles en la elección del espacio doméstico para la representación y la pincelada recordarían también otros lienzos de la producción de Passarotti, como el retrato del médico Carlo Fontana, conservado en el Museum voor Schone Kunsten de Gante, o el retrato, en colección privada, del humanista español Lope Varona di Villanahue.

Reflexiones a las que convendría dedicar mayor espacio —y tiempo— pero que permiten afirmar que los humanistas y los artistas del círculo del cardenal Alessandro Farnese convivieron en un marco casi idílico de diálogo e intercambio social, cultural y religioso que les permitió consolidarse en sus profesiones y convertirse también en protagonistas de algunos de los instantes más brillantes del panorama artístico en el Manierismo.



5. Bartolomeo Passarotti
Retrato de hombre
(conde Giovanni Andrea Calderini),
c. 1580, óleo sobre lienzo,
22,8 × 17 cm.
Musée d'Art et d'Histoire,
Ginebra.

ficha 94. Con anterioridad véase NATALE, M., *Peintures Italiennes du XIV^e a XVIII^e siècle*, Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Roma: Silvana, 1979, pág. 101, ficha 130.

45. Para el dibujo de Harlem véase el inventario A+015, el dibujo mide 430 × 440 mm. Para el folio de Londres véase inv. 1895,0915.554, con medidas 264 × 319 mm.

La estancia en Nápoles de pintores españoles en la segunda mitad del siglo XVII. El caso de «Giuseppe spagnuolo»

IDA MAURO*

LA ESTANCIA EN NÁPOLES DE PINTORES ESPAÑOLES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII. EL CASO DE «GIUSEPPE SPAGNUOLO»

RESUMEN

A pesar de los numerosos trabajos dedicados a la actividad cultural en la corte virreinal de Nápoles, falta todavía un estudio sistemático dedicado a su nutrida comunidad española y a las frecuentes estancias de artistas ibéricos que entre los siglos XVI y XVII pasaron por la ciudad a lo largo de sus viajes en Italia. Dejando de lado los casos destacados de José de Ribera y Juan Do, el artículo intenta reconstruir el contexto de trabajo de un artista español en Nápoles y se centra en un caso olvidado por la crítica: un «Giuseppe spagnuolo» (ya identificado por Ferdinando Bologna con Francesco Antonio Altobello), al cual es posible atribuir tres importantes lienzos realizados en la década de 1680.

SPANISH PAINTERS IN NAPLES IN THE SECOND HALF OF THE 17TH CENTURY: THE CASE OF “GIUSEPPE SPAGNUOLO”

ABSTRACT

Despite the number of studies devoted to the cultural activity in the Viceregal Court of Naples, we are still lacking a comprehensive study on the diverse Spanish community in the city and the frequent stays of Spanish artists who, in the 16th and 17th centuries, passed through the capital of the Kingdom on their travels to (and from) Italy. Besides the important figures of José de Ribera and Juan Do, the article aims to reconstruct the professional context of Spanish painters in Naples and focuses on a case apparently forgotten by the scholars, with special attention given to three important works of art painted by the unknown “Giuseppe spagnuolo” (once identified as Francesco Antonio Altobello by Ferdinando Bologna).

MAURO, I., «La estancia en Nápoles de pintores españoles en la segunda mitad del siglo XVII. El caso de “Giuseppe spagnuolo”», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, págs. 55-71

PALABRAS CLAVE: movilidad, Monarquía de España, marqués de Los Vélez, Francesco Antonio Altobello, San Ferdinando, Santa Maria la Nova, Giuseppe Carmigno, Giuseppe Coringa

KEYWORDS: mobility, Spanish monarchy, marquis of Los Vélez, Francesco Antonio Altobello, San Ferdinando, Santa Maria la Nova, Giuseppe Carmigno, Giuseppe Coringa

* Este texto ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación PyRCEM «La Monarquía de España como campo cultural (siglos XVI-XVIII)» (HAR2016-78304-C2-1P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

En el imaginario del viaje de los artistas a Italia en el siglo xvii, Nápoles ocupa, a pesar de su patrimonio y su producción artística, una posición al margen de otras ciudades importantes —Florencia, Roma, Génova, Venecia e, *in primis*, Roma—, que se convierten en etapas inexcusables de las estancias de pintores, escultores y arquitectos, sean o no en su momento de formación. Si bien es verdad que el *Grand Tour* acabó por incluir los centros del sur de Italia solo a partir de finales del siglo xvii, hay que decir que la presencia de artistas foráneos entre Nápoles y Palermo a lo largo de toda la primera Edad Moderna es muy elevada y a menudo muy integrada en el contexto de producción local, a cuyo desarrollo ofreció una contribución muy enriquecedora.

De hecho, si se repasa la historia de las artes en la capital del Reino entre los siglos xvi y xvii, se observa claramente como pintores romanos, boloñeses y flamencos, escultores florentinos o arquitectos lombardos fueron determinantes en la creación artística de una ciudad con una elevadísima densidad demográfica y que acogía en su complejo entramado social a diferentes grupos «nacionales».¹

Esta ciudad, que era «*tutto il mondo*» —como dijo Giulio Cesare Capaccio en su diálogo *Il forastiero*, publicado en 1634—² y que al mismo tiempo mantenía bien viva su identidad histórica y sus tradiciones locales, provocaba —y provoca— reacciones de asombro en sus visitantes, entre los cuales es muy célebre la exclamación de Jusepe Martínez, que visitó Nápoles en 1625 y la encontró de una «grandeza [...] más majestuosa que la de muchos reyes no siendo más que virreinato».³ La exaltación de Martínez es citada sistemáticamente en la mayoría de los estudios españoles relativos a la Nápoles barroca, aunque no se ha reflexionado suficiente sobre quién la redactó y en qué contexto literario lo hizo. Los *Discursos practicables* fueron dedicados en 1673 a un exlugarteniente del Reino de Nápoles, Juan José de Austria, que algunos napolitanos intentaron reconocer como rey en una conjura de 1649.⁴ Además, la exaltación de la ciudad está acompañada, a continuación, por una dura crítica bajo el punto de vista artístico, ya que, en comparación con Roma, parecía claramente inferior «porque en esta ciudad más se trata de milicia y cavallería que de cosas pertenecientes al arte del dibuxo».⁵

De hecho, este elogio tan conocido fue escrito, en primer lugar, por uno de los muchos pintores españoles que transitaron por la ciudad durante sus viajes de ida o de vuelta a la península ibérica. Jusepe Martínez, además, estuvo acompañado por el colega «paisano del Reino de Valencia», José de Ribera, «mui admitido y estimado» en la ciudad, que tenía acceso a «algunos camarines y galerías de grandes palacios».⁶ Se trataba probablemente de las viviendas

1. Sobre los artistas foráneos en la ciudad véase, por ejemplo: LEONE DE CASTRIS, P., «Napoli 1532-1553. Pittori toscani, spagnoli, fiamminghi al servizio del viceré Pedro de Toledo», en SÁNCHEZ GARCÍA, E. (ed.), *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*. Nápoles: Tullio Pironti, 2016, págs. 523-543; *idem*, «Artisti spagnoli e artisti fiamminghi nella Napoli dei viceré. 1550-1600», en ANTONELLI, A. (dir.), *Cerimoniale del vicereame spagnolo di Napoli. 1503-1622*. Nápoles: Arte'M, 2015, págs. 33-62.

2. CAPACCIO, G.C., *Il forastiero*. Nápoles: Domenico Roncagliolo, 1634, pág. 939. La expresión de Capaccio ha dado el título a un volumen de estudios dedicados a la ciudad en la primera Edad Moderna: PESTILLI, L.; ROWLAND, I.D.; SCHÜTZE, S. (eds.), *Napoli è tutto il mondo: Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*. Pisa: F. Serra, 2008.

3. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [MANRIQUE ARA, M.E. (ed.)]. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pág. 50. Sobre la percepción de Nápoles por los viajeros véase SABBATINO, P. (ed.), *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2012.

4. DELLA PORTA, A., *Causa di Stravaganze o vero Giornale historico di quanto più memorabile è accaduto nelle Rivoluzioni di Napoli negli'anni 1647 e 1648 colla descrizione del contagio del 1656*, Bibliothèque Nationale de France, manuscrito Ital. 299, fol. 95r.

5. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables...*, pág. 51.

6. *Ibidem*, págs. 50-51. Palomino dice de Ribera «que en Nápoles acreditaba con sus obras a la nación española», en PALOMINO DE CASTRO Y VELÁZQUEZ, A., *El museo pictórico y escala óptica. III El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: en la imprenta de Sancha, 1724, pág. 500.

de la élite española residente en Nápoles, al servicio de la cual es posible encontrar diversos artistas ibéricos, como se verá a continuación.⁷

Más allá de la presencia estable de Ribera, de la recientemente reconstruida experiencia de Juan Do⁸ y de la documentada doble estancia de Velázquez,⁹ sabemos aún muy poco sobre la actividad en Nápoles de artistas españoles. A veces disponemos de obras sin autores, ya que resultan firmadas por artistas de los que no sabemos nada, como es el caso del tal «G.e Martínez» —que difícilmente podría ser el mismo Jusepe Martínez citado antes—, cuya firma aparece en 1659 en los grabados de los carros triunfales de los cuatro continentes que ilustran la relación de las fiestas por el nacimiento del infante Felipe Próspero en Nápoles.¹⁰ Otras veces tenemos artistas documentados pero sin un catálogo, como el pintor español Jacobo Pereda —tal vez de la misma familia de pintores del más conocido artista valisoletano Antonio Pereda—,¹¹ que en 1598 vivía en una casa fuera de Porta Reale.¹² Y, en fin, hay también obras que no se podrían entender sin suponer una estancia y un conocimiento directo y profundo de la producción pictórica napolitana, como es el caso de *La moneda del César* —donada por los napolitanos duques de Monteleone al monasterio de Montserrat de Madrid— (ilustración 1), firmada por Antonio Arias, pintor que aún no ha sido documentado en Nápoles¹³ y del que Lázaro Díaz del Valle (1657) cuenta que vivía en Madrid, «donde siempre ha vivido».¹⁴

Si esta confusión de datos muy sugerentes no ha sido todavía recogida en un único discurso bien articulado se debe a la falta de un estudio sistemático sobre la extensa y variada comunidad española residente en la ciudad, en el interior de la cual hay que contextualizar la actividad de los artistas españoles. Para la realización de un estudio de este tipo sería esencial la consulta de fuentes documentales aún poco accesibles, como los papeles del archivo de la Real Casa di San Giacomo degli Spagnoli, la principal corporación nacional activa en la ciudad, integrada por la cofradía de los catalanes, la cofradía de nobles del Santísimo Sacramento, el conservatorio de doncellas de la Concepción, un hospital, una cárcel y el banco público de San Giacomo e Vittoria.¹⁵

Solo la documentación del banco, que en la actualidad forma parte del fondo antiguo del Archivo del Banco di Napoli (Istituto Banco di Napoli – Fondazione) es utilizada cotidianamen-

7. El mismo Martínez parece que llegó a la ciudad en el séquito del virrey Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba, que volvía a la sede de su gobierno después de haber presentado una embajada extraordinaria al papa Urbano VIII (en MANRIQUE ARA, M.E., *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del «seicento»*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2000).

8. PORZIO, G., *La scuola di Ribera: Giovanni Dò, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*. Nápoles: Arte'M, 2014.

9. DE VITO, G., «La durata del soggiorno a Napoli, alla fine del 1630, di Velázquez ed alcune possibili conseguenze», en *Ricerche sul '600 napoletano*. Nápoles: Electa Napoli, (2001) 2002, págs. 29-31; SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002 (aunque no dedica una especial atención al viaje por Nápoles); CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza: Caja Inmaculada, 2011, págs. 115 y 268; PITA ANDRADE, J.M., *Corpus velazqueño: documentos y textos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2000, núm. 239 y 231. Según la vida de Palomino, Velázquez se paró en Nápoles antes de la vuelta a España en 1630 y desembarcó en Nápoles en su segundo viaje, en 1650 (PALOMINO, A., *El Parnaso español...*, págs. 491 y 500).

10. Sobre este tema véase MAURO, I., «Royal Festivals in Mid-Seventeenth-Century Naples: The Image of the Spanish Habsburg Kings in the Work of Italian and Spanish Artists», en CHECA CREMADES, F.; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L. (eds.), *Festival Culture in the World of the Hispanic Habsburgs*. Farnham (Surrey): Ashgate, 2015, págs. 263-280.

11. Sobre la familia de Antonio Arias véanse URREA, J., «Noticias familiares del pintor Antonio Pereda», *Archivo Español de Arte*, 68, 269, 1995, págs. 80 y 81; y ATERIDO, A., «Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda», *Archivo Español de Arte*, 70, 279, 1997, págs. 271-284.

12. Archivio di Stato di Napoli (ASN), *Monasteri soppressi*, 937, fol. 695. Agradezco por esta noticia a Roberto Carmine Leardi.

13. Unos pagos a nombre de «Antonio Arias» en el Banco de San Giacomo tienen que ser probablemente imputados al homónimo militar Antonio Arias Sotelo, «maestro de campo» en Nápoles, o a otro miembro de su familia.

14. GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, pág. 324.

15. Sobre esta institución es aún una referencia BORRELLI, R., *Memorie storiche della chiesa di San Giacomo dei Nobili Spagnuoli e sue dipendenze*. Nápoles: Francesco Giannini, 1903. Sobre la asistencia a los súbditos de la Monarquía véase NOVI CHAVARRIA, E., «Forme e simboli dell'universalismo ispanico: il processo di integrazione tra le "nazioni" della Monarchia attraverso la rete assistenziale (1578-1598)», *Rivista Storica Italiana*, 1, 2017, págs. 5-46.



1. Antonio Arias
La moneda del César, 1646, óleo sobre lienzo, 191 x 230 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

te por los estudiosos de la Nápoles de la Edad Moderna y ofrece informaciones muy interesantes sobre el mecenazgo español en Nápoles.¹⁶ Estos datos financieros se revelarían aún más valiosos si estuvieran acompañados por la documentación sobre las élites españolas activas en el Reino, las casas religiosas españolas presentes en la ciudad y los militares que controlaban la red de las fortificaciones, en un trabajo de investigación que tendría que ser desarrollado necesariamente por un equipo internacional y pluridisciplinar.

Consciente de la importancia del tema y de la imposibilidad de abarcarlo de manera exhaustiva en pocas páginas, me limitaré a continuación a plantear unas cuestiones y sugerencias sobre el contexto de la presencia de los pintores españoles en Nápoles, centrándome en un caso de la etapa final del virreinato, cuando se hace más difícil discernir entre la producción de artistas españoles y aquella de los «naturales» del Reino.

16. NAPPI, E., *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni editate dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI-XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*. Milán: Electa, 1992.

En su vida de Murillo, Antonio Palomino comenta que, a mediados del siglo xvii, para un artista español ya no era necesario viajar en Italia, ya que —tras décadas de circulación de artistas, obras y modelos— «Italia se ha transferido a España, en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros».¹⁷

Más allá de la exigencia de justificar, para un héroe del *Parnaso español* como Murillo, la falta de un *topos* importante en su biografía, como la estancia de formación italiana, Palomino está hablando de lo que podía constatar él mismo en la corte: la abundancia de circulación de obras y modelos italianos había, de hecho, acercado profundamente los gustos de las élites de las dos orillas del Mediterráneo.¹⁸ Si bien en Roma todavía había la posibilidad de acometer un estudio directo de las fuentes del arte romano y de las grandes obras de Rafael y Miguel Ángel, haría falta preguntarse qué podía aprender un pintor español en Nápoles que no pudiera encontrar ya en la corte.

Después de la muerte de Ribera (1652), considerada la rápida llegada a España de las novedades de Giordano, en la segunda mitad del siglo xvii los aspectos que tenían que justificar una estancia de «formación» en Nápoles —después o antes de la etapa de estudio en Roma— podrían ser las pinturas de batallas de Aniello Falcone, las escenas de género con pequeñas figuritas, como las de Domenico Gargiulo —muy amadas por el público español—, y las naturalezas muertas de frutos y flores. Se trata de géneros y artistas que están bien representados en los inventarios de los virreyes que gobernaron el Reino.¹⁹ Y si no resulta muy fácil encontrar rastro de los artistas españoles activos en Nápoles es porque, por lo general, un español —y también un flamenco, un siciliano o un milanés— en Nápoles estaba en casa, podía naturalizarse fácilmente y encontrar su propia clientela. Juan Do, a los pocos meses de su llegada de Valencia —gracias también a su conterráneo José de Ribera—, se casó con Grazia de Rosa, hermana de Francesco Pacecco.²⁰ Esto comportaba la obtención del estatus de ciudadano napolitano, gozar de los derechos y privilegios fiscales de los naturales,²¹ y, sobre todo, entrar en el círculo de pintores locales, bien consolidado por lazos familiares. Artistas como Juan Do no estaban interesados en dejar una memoria de su procedencia foránea, es más, tenían que preocuparse bastante por hacer creíble su naturalización también a través de su producción, un esfuerzo que vuelve aún más difícil su individuación para los historiadores.

La presencia de artistas ibéricos en la ciudad se entiende también con relación a las oportunidades de promoción profesional y de enriquecimiento que ofrecía la ciudad. De hecho, el Reino de Nápoles fue una gran arca de beneficios, privilegios y rentas que la Monarquía utilizaba para pagar el servicio de cortesanos, prestadores y también artistas. Esto pasó ya con Tiziano, del cual Palomino dice que Felipe II le «señaló docientos ducados de rentas en Nápoles».²² Y en 1649 el segundo viaje de Velázquez fue financiado también con ocho mil reales, pagados

17. PALOMINO DE CASTRO Y VELÁZQUEZ, A., *El Parnaso español...*, pág. 622.

18. Sobre la llegada de obras italianas a España en el siglo xvii, la bibliografía es solo parcialmente recogida en MAURO, I.; VICECONTE, M.; PALOS, J.L., *Visiones cruzadas: los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018. Véase también REDÍN MICHAUS, G., *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales*, cat. exp., 7 de junio - 16 de octubre de 2016, Palacio Real, Madrid. Madrid: Patrimonio Nacional, 2016; y el estudio MUÑOZ GONZÁLEZ, M.J., *El mercado español de pinturas en el siglo xvii*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008.

19. Algunos de estos publicados en BURKE, R.; CHERRY, P., *Spanish inventories I: collections of paintings in Madrid (1600 - 1755)*, 2 vols. Los Ángeles: Getty, 1997.

20. PORZIO, G., *La scuola di Ribera...*, pág. 17, y transcripción de los capítulos matrimoniales y del proceso matrimonial en págs. 27-29.

21. Sobre el proceso de naturalización de la Nápoles virreinal véase VENTURA, P., *Il governo dei privilegi: gestione politica e cittadinanza a Napoli nel Cinquecento*. Nápoles: ECI, 2005.

22. PALOMINO DE CASTRO Y VELÁZQUEZ, A., *El Parnaso español...*, pág. 376.

por el virrey conde de Oñate de las entradas del Reino.²³ Al mismo tiempo, los artistas napolitanos que trabajaron en la corte procuraron conseguir mercedes y cargos en la Administración del Reino: el hijo de Carlo Garofalo, Blas, obtuvo en 1689 el «oficio de mesurador de vituallas de la ciudad de Salerno», extendido sucesivamente a la ciudad de Barletta (en Apulia) y luego a toda la provincia de Calabria.²⁴ El pintor Matteo Pacelli en 1699 recibió el título de capitán y patrón de la «faula de Oranto»²⁵ y es bien conocido que Luca Giordano favoreció la carrera de su hijo Lorenzo en los tribunales del Reino.²⁶ Por esta razón los viajes de los artistas hacia las provincias napolitanas podrían ser motivados también por razones meramente económicas, como la necesidad de vigilar el estado de sus rentas.

A partir de lo expuesto hasta ahora y siguiendo las vías de la movilidad estructural de la Monarquía, es posible trazar otros tres itinerarios para un artista español que llegara a Nápoles. El primero es el del servicio a los ministros de la Corona, donde encontramos —entre otros— aquel «Don Blas» autor de dos cuadros de filósofos para el duque de Alcalá, virrey de Nápoles de 1629 a 1631.²⁷ Este autor ha sido recientemente identificado por Yolanda Gil como Blas Orlens (o Orlend/Oriene), artista valenciano que pasó, después de la muerte del duque (1636), al séquito de su yerno, Luigi Guglielmo de Moncada, duque de Montalto, para el cual pintó algunos retratos de los virreyes de Cerdeña expuestos en el Palazzo Regio de Cagliari.²⁸

Un segundo itinerario que pudo haber facilitado el tránsito de artistas españoles por Nápoles son las rutas del ejército de la Monarquía, que tenían en Nápoles un centro estratégico para la movilización de tropas por el Mediterráneo y hacia Flandes. El éxito de los cuadros de batallas de Aniello Falcone —y de las escenas de género con soldados de Rosa— sugiere una imagen de aquella Nápoles «ciudad de milicia» de la que habla Jusepe Martínez, donde los representantes del ejército tuvieron que contribuir tanto a la creación como al mercado artístico. En este contexto, hay un ejemplo emblemático en el pintor-arcabucero Juan de Toledo, que declaró haber prestado servicio como soldado en Milán dos años y medio y que pudo haber estado en Nápoles en la década de 1640, cuando, según está documentado, se hallaba al servicio del marqués de Los Vélez, en aquel momento (1642) embajador español ante la Santa Sede.²⁹ Además cabe recordar que el pintor Francisco Pérez Sierra nació en 1627 durante el viaje hacia Nápoles de su padre, que era soldado, y luego se formó en la capital del Reino.³⁰ En fin, ya a comienzos del nuevo siglo, Francisco Meléndez se alistó en la infantería española en Nápoles (1700) para participar a la Guerra de Sucesión, aunque se quedara en la ciudad hasta 1716.³¹

23. PITA ANDRADE, J.M., *Corpus velazqueño...*, pág. 198, núm. 231. El Consejo de Italia pide al virrey pagarlos «de cualquier dinero que allí tuviere» (*idem*).

24. ATERIDO, A., *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico (1685-1726)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Coll & Cortés, 2015, pág. 138.

25. *Ibidem*, pág. 213.

26. DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori et architetti napoletani (1742-1743)* [SRICCHIA SANTORO, F.; ZEZZA, A. (eds.)]. Nápoles: Paparo, 2008, vol. III.1, pág. 862, n. 432.

27. BROWN, J.; KAGAN, R.L., «The Duke of Alcalá, his collection and its evolution», *The Art Bulletin*, 69, 1987, págs. 231-255.

28. GIL SAURA, Y., «Sobre el enigmático pintor “Don Blas” al servicio de los duques de Alcalá y Montalto», en PASOLINI, A.; PILO, R. (eds.), *Cagliari and Valencia during the Baroque Age. Essays on Art, History and Literature*. Valencia: Albatros, 2016, págs. 215-224. Sobre los retratos pintados en Cagliari véase MAURO, I.; MANFRÈ, V., «Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie di ritratti di vicerè e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola», en *Ricerche sul 600 napoletano. Saggi e documenti*. Nápoles: Arte'M, (2010) 2011, págs. 107-135.

29. CABALLERO GÓMEZ, M.V., *Juan de Toledo: un pintor en la España de los Austrias*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1985; TORRAS TILLO, S., «Juan de Toledo y el pintor catalán Jeroni Francolí», *Archivo Español de Arte*, 71, 283, 1998, págs. 316-319. Sobre los cuadros de batallas del artista véase VALDIVIESO, E., «Cornelis de Wael “versus” Juan de Toledo», en CÓNDOR ORDUÑA, M. (coord.), *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado / Sevilla: Fundació Focus-Abengoa, 2007, págs. 384-391.

30. PALOMINO DE CASTRO Y VELÁZQUEZ, A., *El Parnaso español...*, págs. 716 y ss.; ATERIDO, A., *El final del Siglo de Oro...*, pág. 242.

31. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, vol. III, 1800, pág. 115; ATERIDO, A., *El final del Siglo de Oro...*, pág. 186. En Nápoles nacieron los primeros dos hijos de Francisco Meléndez: Clara y Luis, también pintor (*idem*).

Una última vía es aquella marcada por la movilidad de los eclesiásticos, ya sean los obispos de las diócesis de patronato real o sean los miembros de las órdenes religiosas españolas que tenían un convento en Nápoles, como los franciscanos alcantarinos, los trinitarios, los agustinos, los jesuitas y los carmelitas descalzos.³² Trabajó para los alcantarinos españoles de Santa Lucía al Monte aquel «*Franceschitto de nazione spagnuolo*», discípulo de Giordano, que De Dominici elogia por su «*gran prontezza nell'inventare e nell'eseguire*» a la manera de su maestro, y lamenta su muerte aún joven, que presumiblemente tuvo lugar durante el viaje de regreso a España.³³

LA «VISIÓN» DE «GIUSEPPE SPAGNUOLO» PARA EL COLEGIO DE SAN FRANCISCO JAVIER

Franceschitto trabajó también en la capilla de San Giuseppe de la iglesia de Santa Brigida, un templo situado entre la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli y el Palazzo Reale, en la parte de la ciudad más frecuentada por la élite española. Su cuadro *San José con el Niño y ángeles* está todavía *in situ* y tendría que examinarse como pieza clave para poder entender el estilo del pintor. En la misma zona, exactamente en la iglesia del antiguo colegio para nobles españoles de San Francisco Javier y San Francisco de Borja (actual iglesia de San Ferdinando) en los mismos años en que es posible datar la actividad de Franceschitto, se pintó un cuadro sobre el cual voy a concentrar mi atención, para reflexionar sobre una presencia española que hasta ahora ha sido poco considerada por la crítica. Se trata de un gran lienzo (370 × 255 cm) que representa la visión de La Storta de Ignacio de Loyola y decora el gran altar lateral del lado de la epístola (ilustración 2). El cuadro representa uno de los temas más típicos de la iconografía ignaciana, la visión que el fundador de la Compañía tuvo a las puertas de Roma, en la que Jesús se le aparece con la Cruz a cuestas y le dice: «*Ego vobis Romae propitius ero*».³⁴

El colegio había sido fundado gracias a la voluntad de una cofradía de nobles españoles y a una importante merced de Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del duque de Lerma y mujer del VII conde de Lemos, virrey de Nápoles entre 1610 y 1616.³⁵ La construcción, empezada el año 1622, siguió —bajo el control de los Lemos— hasta 1665, cuando fue inaugurado oficialmente el templo.³⁶

32. MAURO, I., «Espacios y ceremonias de representación de las corporaciones nacionales en la Nápoles española», en GARCÍA GARCÍA, B.; RECIO, O. (eds.), *Actas del XII Seminario Internacional de Historia. Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*. Madrid: Doce calles, 2014, págs. 451-478.

33. De momento De Dominici es la única fuente sobre su presencia en Nápoles (DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori...*, vol. III.1, págs. 843-844). Sobre sus obras en Santa Lucía al Monte véase COIRO, L., «Aniello Perrone, Raimondo De Dominici e il "teatro" per la canonizzazione di San Pasquale Baylon a Santa Lucía al Monte (1691)», *Napoli Nobilissima*, sexta serie, 4, 2013, págs. 205-218.

34. Véase el grabado de Barbé realizado a partir de los dibujos de Rubens en la serie iconográfica de san Ignacio: RUBENS, P.P.; BARBÉ, J.B., *Vida de san Ignacio de Loyola en imágenes*. Granada: Universidad de Granada, Facultad de Teología, 1992, n. 53 (primera edición 1608). Estas palabras, normalmente escritas en las escenas que representan la visión, se encuentran también en el cuadro del colegio napolitano, en letras doradas, y unen en diagonal la cara de Cristo con la de san Ignacio.

35. SANTAGATA, S., *Istoria della compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*. Nápoles: Stamperia di Vincenzo Mazzola, 1757, IV, págs. 308-321; DE LELLIS, C., *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, 3 vols. Nápoles: H. Savio, G.F. Paci, Eredi di Roncagliolo, 1654-1671, vol. I, págs. 210-212.

36. Sobre la construcción de la iglesia del colegio véase BÖSEL, R., *Jesuiten Architektur in Italien. 1540-1773*. Viena: Historisches Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom, 1985, págs. 444 y ss.; CANTONE, G., «Le chiese dei Gesuiti a Napoli», en PATETTA, L.; DELLA TORRE, S. (eds.), *L'architettura della Compagnia del Gesù in Italia. XVI-XVIII secolo*. Génova: Marietti, 1992, págs. 115-124. En 1767, después de la expulsión de los jesuitas del Reino de Nápoles, la iglesia fue dedicada a san Fernando (en honor al rey Fernando IV): PETRELLI, F., «San Ferdinando», en SPINOSA, N. (ed.), *Napoli sacra. Guida alle chiese della città*. Nápoles: Elio De Rosa, 1995, pág. 618.

2. «Giuseppe spagnuolo»
Visión de La Storta, c. 1680,
 óleo sobre lienzo,
 370 × 255 cm.
 Iglesia de San
 Ferdinando,
 Nápoles.



Los documentos de pago publicados por Nappi permiten una reconstrucción de los trabajos de decoración entre los siglos XVII y XVIII,³⁷ pero no hablan del cuadro de la *Visión de La Storta*, que habría podido ser una donación por parte de algún miembro de la élite es-

37. NAPPI, E., «I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti», en *Ricerche sul '600 napoletano*. Nápoles: Electa Napoli, (2002-2003), 2003, págs. 111-133, docs. núms. 198-262.



3. Luca Giordano
San Francisco Javier bautiza a los indios y a san Francisco de Borja, 1680, óleo sobre lienzo, 421 × 315 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

pañola, considerado el contexto y que el cuadro de la capilla del lado del Evangelio, la *Inmaculada* de Cesare Fracanzano, había sido regalado por la misma benefactora, Catalina de la Cerda y Sandoval.³⁸

En 1680 Giordano realizaba un gran cuadro para el altar mayor con los dos santos titulares de la iglesia (san Francisco Javier y san Francisco de Borja) hoy en día conservado en Capodimonte (ilustración 3). Presumiblemente en los mismos años hay que datar también la ejecución del cuadro de la *Visión de La Storta*, el cual, según Celano (1692) y Parrino (1700), era

38. NAPPI, E., «Le chiese dei gesuiti a Napoli», en PANE, R. (ed.), *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*. Milán: Edizioni di Comunità, 1984, págs. 318-337 (337).

«*opera di Giuseppe Spagnuolo*».³⁹ De Dominici atribuye en cambio este lienzo al pintor de Bitonto (Apulia) Francesco Antonio Altobello (c. 1673 – c. 1695) y explica también que, al parecer, durante la permanencia de Giordano en España, el cuadro de la *Visión* había sido sustituido con otro lienzo del mismo tema pintado por Paolo De Matteis, que en 1695 había decorado el techo de la iglesia con pinturas al fresco.⁴⁰ La noticia parece confirmada también por la guía de Nápoles de Parrino, publicada en 1700, justo en el momento en que Giordano estaba en la corte y en que en el altar se encontraba el cuadro de De Matteis: «*il Sant'Ignazio, che si toglie la croce in spalla, era di Giuseppe detto lo Spagnuolo, hora del detto De Matteis*».⁴¹

Según la narración de De Dominici, Giordano impuso, después de haber vuelto de Madrid, la reintegración a su sitio de la obra del presunto «Altobello», «*perché esprimeva più al Vivo la Passione e la Visione*».⁴² Esta reacción tenía que demostrar en el discurso de De Dominici la aversión que Giordano demostraba hacia el arte de De Matteis y explicar la salida de este último hacia la Francia en aquellos mismos años. Sin embargo, el discurso funciona también si Giordano, después de diez años en España, hubiese querido defender la obra de un artista ibérico, que tenía que conocer y que presumiblemente ya no vivía en Nápoles.

Volviendo al testimonio de las guías de finales del siglo XVII, hay que decir que, aunque en ellas la expresión «Giuseppe spagnuolo» remita generalmente a José de Ribera,⁴³ sería necesario hipotetizar, por estas fechas, la referencia a otro Giuseppe/Jusepe/José procedente de la península ibérica y activo en Nápoles en la década de 1680: se trataría de un pintor capaz de pintar *al vivo* las pasiones, a diferencia de lo que demuestran las obras firmadas por Francesco Antonio Altobello —en particular la *Sagrada familia* de Barletta, 1675—, que resultan bastante frías y estereotipadas.⁴⁴

Sin embargo, las guías de los siglos XVIII y XIX y la crítica moderna, siguiendo la *Vite* de De Dominici (1742-1743) y dejando de lado autores contemporáneos a la obra y cercanos a su contexto —como Celano y Parrino—,⁴⁵ han mantenido la atribución a Altobello y han construido alrededor de este cuadro la fisonomía de un pintor de provincia que demostraba haber actualizado sus estudios según las novedades pictóricas de la capital del Reino.⁴⁶ Efectivamente el autor de la obra demuestra que sabe manejar muy bien el dinamismo de las grandes pinturas de altar realizadas por Giordano a partir de los años sesenta —véase el antiguo cuadro del altar mayor de la misma iglesia de San Ferdinando—, aunque se mantienen en el pintor unos problemas con las proporciones anatómicas —cabezas y manos pequeñas, torsos y brazos demasiado largos—, dificultades típicas de la gran mayoría de los artistas del barroco español.

39. CELANO, C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, 10 vols. Nápoles: Giacomo Raillard, 1692, vol. V, pág. 45.

40. DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori...*, vol. III.2, pág. 987. Sobre Francesco Antonio Altobello véase WIEDMANN, G., «Altobello, Francesco Antonio», en *Civiltà del Seicento a Napoli*, 2 vols. Nápoles: Electa, 1984, vol. I, págs. 115 y 185; MILILLO, S., «Note per la biografia di V. Giordano, N. Gliro, F. A. Altobello, C. Rosa ed altri. Cultura e Società a Bitonto nel sec. XVII», *Studi Bitontini*, 30-31, 1980, págs. 192-199; y DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori...*, vol. III.1, pág. 216 (con bibliografía). Deseo agradecer a Rafael Cornudella i Carré, de la Universitat Autònoma de Barcelona, por haberme invitado a estudiar el grupo de cuadros napolitanos atribuidos a Francesco Antonio Altobello.

41. PARRINO, D.A., *Napoli città nobilissima, antica, e fedelissima esposta a gli occhi, et alla mente de' curiosi*, 2 vols. Nápoles: Parrino, 1700, pág. 77. Idéntico en la segunda edición de la guía: PARRINO, D.A., *Nuova guida de' forastieri, o sia moderna distintissima descrizione di Napoli*. Nápoles: Parrino, 1725, pág. 65.

42. DE DOMINICI, B., *Vite de' pittori, scultori...*, vol. III.2, pág. 897.

43. Véase la nota en la edición crítica de las vidas de De Dominici: «*di Giuseppe, detto lo Spagnuolo, cioè del Ribera*» (pág. 987, n. 19).

44. CASTELLANO, A., «Strutture e personalità dell'arte a Bitonto», *Studi Bitontini*, 24, 1973, págs. 30-49.

45. SIGISMONDO, G., *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 vols. Nápoles: Fratelli Terres, 1789, vol. II, pág. 335; D'AFFLITTO, L., *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, 2 vols. Nápoles: Tipografia Chianese, 1834, vol. II, pág. 41; NOBILE, G., *Un mese a Napoli. Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze*, 3 vols. Nápoles: Nobile, 1863, vol. I, pág. 135.

46. Véase ABBATE, F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. IV. Il secolo d'oro*. Roma: Donzelli, 2002, pág. 195. Abbate destaca que las obras de Altobello sucesivas al supuesto regreso de Nápoles (como la Virgen de la catedral de Bitonto, 1692) muestran «*una singolare ma decisiva involuzione*».



4. Luca Giordano
*Sagrada Familia
con los símbolos
de la Pasión*, 1660,
óleo sobre lienzo,
411 × 281 cm.
Museo Nazionale
di Capodimonte,
Nápoles.

La *Visión de La Storta* repite el esquema compositivo con dos diagonales cruzadas que se aprecia en la *Sagrada Familia con los símbolos de la Pasión* (ilustración 4), realizada por Giordano en 1660 para la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de San Giuseppe a Pontecorvo⁴⁷ —una obra pagada por un virrey y que tuvo bastante éxito en España—.⁴⁸ Es un esquema que Luca Giordano repite en un sinfín de cuadros místicos pero, en este caso, la relación entre los dos lienzos es estrechada por las figuras del Dios Padre, muy parecidas, por la presencia de los ángeles con los símbolos de la Pasión y por la dicotomía de las escenas de la visión, ambas dominadas a la izquierda por la imagen imponente de la cruz y a la derecha por figuras casi jorobadas que reciben «la gravedad» de la visión. En las dos composiciones, además, se libra en el medio la paloma del Espíritu Santo.

47. FERRARI, O.; SCAVIZZI, G., *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 vols. Nápoles: Electa Napoli, 1992, vol. II, pág. 273.

48. MAURO, I., «Pintura barroca napolitana a les col·leccions de la Universitat de Barcelona. Estudi d'algunes peces dels dipòsits del Museo del Prado», en *Elias Rogent i Barcelona: arquitectura, patrimoni i restauració* (en prensa).

5. «Giuseppe spagnuolo», atribuible a, *Visitación*, antes de 1682, óleo sobre lienzo, 355 × 237 cm. Iglesia de Santa Maria la Nova, Nápoles.



GIUSEPPE CORINGA O CARMIGNO EN SANTA MARIA LA NOVA

Ferdinando Bologna, en el primer capítulo de su monografía sobre Francesco Solimena (1958), considera este lienzo como una de las obras más significativas del contexto formativo de Altobello «*di un respiro così largo da esemplificare davvero altri punti in anticipo sul Solimena*».⁴⁹ Bologna, además, en una nota al pie relaciona al mismo autor de la *Visión* con otros dos cuadros: *Visitación* (ilustración 5) y *Visión de la Porciúncula* (ilustración 6) de una capilla de la iglesia del convento franciscano de Santa Maria la Nova, «*curiosamente assegnate da Galante ad un Giuseppe Coringa che non è noto altrimenti*».⁵⁰ La conexión es muy acertada y ha acabado por crear un grupo sólido de tres importantes pinturas alrededor de la etapa napolitana de Altobello.

49. BOLOGNA, F., *Francesco Solimena*. Nápoles: L'Arte Tipografica, 1958, pág. 25.

50. *Ibidem*, pág. 38, n. 22.



6. «Giuseppe spagnuolo», atribuible a, *Visión de la Porciúncula*, antes de 1682, óleo sobre lienzo, 355 × 237 cm. Iglesia de Santa Maria la Nova, Nápoles.

Sin embargo, no es solo Galante —autor de una guía de las iglesias de Nápoles de 1872—⁵¹ quien se refiere a un desconocido Giuseppe Coringa; la consulta directa a las fuentes que se refieren a los lienzos, tanto las publicadas como las inéditas, ha revelado una interesante coincidencia de nombres.

Los dos cuadros ocupan actualmente todo el espacio de las dos paredes laterales de la sexta capilla del lado derecho de la iglesia. Fueron trasladados a este lugar a finales del siglo XVIII desde la monumental capilla del brazo izquierdo del altar, dedicada a la Virgen de las Gracias, donde los vieron Celano y Parrino.⁵² La guía de Giuseppe Sigismondo (1789) documenta el cambio de colocación de los dos lienzos que «*erano anticamente in quella della Beata Vergine della Grazia, e sono di Giuseppe Coringa, assai belli e degni di esser veduti*».⁵³

51. GALANTE, G.A., *Guida sacra della città di Napoli*. Nápoles: Stamperia del Fibreno, 1872.

52. CELANO, C., *Notizie del bello...*, vol. IV, pág. 7; PARRINO, D.A., *Napoli città nobilissima...*, vol. I, pág. 158.

53. SIGISMONDO, G., *Descrizione...*, vol. II, pág. 223.

7. Pompeo Sarnelli
Guida de' forastieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, 2 vols. Nápoles: Giuseppe Rosselli, 1685, vol. II, pág. 258.



La capilla de Santa María de las Gracias había sido construida a partir de 1596 para la veneración de una imagen milagrosa —el retablo de la Virgen de la Gracías atribuido al pintor Angiolillo Arcuccio—⁵⁴ que sobrevivió al incendio de la roca de Fragneto en uno de los últimos conflictos de la etapa aragonesa del Reino.⁵⁵ Aunque desde siempre la pieza había sido beneficiada por los reyes de la Corona de Aragón, a finales del siglo XVI se le imputan una serie de milagros que habían amplificado la atención de los devotos.⁵⁶ Sarnelli introduce un grabado de la capilla en su *Guida de' forastieri* (1685) en el cual se puede ver el perfil de los dos cuadros recién acabados (ilustración 7).⁵⁷

Otra demostración de la importancia tributada a esta imagen milagrosa es la atención con que el rector del convento, el franciscano Teofilo Testa, habla de ella en sus *Serafici fragmenti della provincia osservante di Terra di Lavoro del Sagro Ordine dei Frati Minori del Patriarca San Francesco*, una crónica de la provincia franciscana de Terra di Lavoro redactada entre 1677 y 1692.⁵⁸

En este texto, que se conserva manuscrito en la biblioteca del monasterio de Santa Chiara, se habla con detalle de los trabajos de decoración que se habían realizado en la capilla de la Virgen de las Gracias en aquellos años: la realización del altar en plata, las joyas que cubrían

completamente el retablo —dejando visible solo las caras de la Virgen y del Niño—, los frescos y, cómo no, los cuadros de las paredes laterales:

nelle due mure laterali della Cappella sono due quadri dipinti ad oglio da Don Gioseffo Carmigno Aragonese con le loro cornici indorate, che costano ducati duecento, vinti, cinque, de quali ducento ne pagò il signor Marchese de Los Velez vicere [...] e vinticinque il Sindico Apostolico d'altre limosine.⁵⁹

54. CAUSA, R., «Angiolillo Arcuccio», *Proporzioni*, 3, 1950, págs. 99-110.

55. ROCCO, G., *Il convento e la chiesa di S. Maria La Nova di Napoli nella storia e nell'arte*. Nápoles: Tipografia Pontificia degli Artigianelli, 1909, pág. 146.

56. DE LELLIS, C., *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio Caracciolo*. IV. Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, manuscrito X.B.23, fol. 19 r y v: «Seguita appresso, nel lato destro dell'altar maggiore, la cappella sfondata in cui s'adora la divotissima immagine della Madonna delle Gratie, la qual figura, stando in una cappella dell'antica chiesa, cominciò nell'anno 1596, come dice l'Engenio, a far molte gratie e portentosi miracoli a coloro che ad essa s'adoravano, sì come al presente seguita ancor di fare, onde vi concorse innumerabile quantità di popolo». Sobre esta devoción véase CERMINARA, T., «La Madonna delle Grazie nella chiesa di Santa Maria La Nova», *Studi francescani*, 1935, págs. 339-344. Es significativo que una familia relacionada con las memorias de la casa real de Aragón (los Vera d'Aragona) fueran titulares del patronato de la capilla, como se lee en tres lápidas de finales del siglo XVII en el suelo de la capilla.

57. SARNELLI, P., *Guida de' forastieri, curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, 2 vols. Nápoles: Giuseppe Roselli, 1685, vol. II, pág. 258.

58. TESTA, T., *Serafici fragmenti della provincia osservante di Terra di Lavoro del Sagro Ordine dei Frati Minori del Patriarca San Francesco*, cap. VII, *Restauratori, e Benefattori di Conventi della Provincia, notitia XXIV.2*. Manuscrito del Archivio de la Provincia Franciscana de Nápoles en el convento de Santa Chiara.

59. *Ibidem*, cap. VII, n. 23.13. El marqués de Los Vélez ya en 1676 ayudado a restaurar el techo de la iglesia (*idem*).

Según el valioso testimonio del entonces rector del convento, la *Visitación* y la *Visión de la Porciúncula* se debían a un pintor «aragonés» —que en opinión de Testa podría ser tanto catalán como valenciano o aragonés—, iban dirigidas a la capilla de la «Virgen de los aragoneses» de Nápoles y habían sido financiadas por un virrey, como el marqués de Los Vélez, descendiente de la familia catalana de los Requesens.⁶⁰

Teofilo Testa informa también sobre otro aspecto importante: las pinturas se realizaron antes de 1682, o sea, antes de la salida del Reino del marqués de Los Vélez, es decir, en los mismos años de la *Visión de La Storta*, pintado —como advierte el ojo de Bologna— por el mismo autor: un Jusepe/José español, Carmiño o Coringa.

Es una lástima no poder añadir otros documentos que permitan reconstruir de manera más ágil el catálogo de este artista, su efectiva procedencia y su eventual destino. Este artista —buscado por diferentes versiones de su hipotético apellido— no aparece en los repertorios documentales de Filangieri di Candida (1883-1891), ni en el repertorio de pagos publicados por Nappi (1992), ni en los índices manuscritos de los *Giornali* de Fuidoro y Confuorto, ni en las biografías de artistas españoles.⁶¹ En los inventarios publicados por Gerard Labrot en 1997, en cambio, aparece un «Bagno di Diana» pintado por un «Gioseppe Carminno» en la colección de Ottavio Orsini, conde de Oppido, inventariada en 1704.⁶² Será entonces Carmiño el apellido de nuestro autor, que fue casi fue anagramado por Sigismondo en el siglo XVIII (Carmiño, en italiano transcrito como «Carmigno», de aquí el lema equivocado «Coringa»).

Otra pista interesante es un pago a un «Giuseppe forestiero», fechado en 1680, por dos cuadros representando, el primero, la Virgen, san Antonio y san José y, el segundo, san Pantaleón, pintados para Giacomo de Divitiis.⁶³ En este año el pintor podía haber llegado recientemente a Nápoles, tal vez procedente de Roma, como muchos otros artistas que se mueven por los centros artísticos italianos.

De hecho la actividad de este «Giuseppe spagnuolo» tuvo lugar en los años en que en Roma, gracias también a la presencia del embajador Gaspar de Haro marqués del Carpio, los artistas españoles —impulsados por el canónico valenciano Vicente Giner— formularon una primera petición de creación de una academia española en la ciudad, emulando el modelo del academia francesa abierta por Colbert en 1666.⁶⁴ Entre los nombres de los solicitantes no hay ninguno que se acerque al de nuestro Carmiño/Coringa. Cabe no obstante destacar que los artistas napolitanos que pasaban una estancia en Roma en aquellos años, como Francesco De Maria, tenían como referente en la ciudad a un noble español que se dedicaba a la pintura y que tenía su propia colección: Pedro Pablo Ávila, en cuya casa se alojaban artistas de diferentes procedencias.⁶⁵

De momento, el discurso reconstruido en estas páginas permite, como mínimo, replantear aquellas atribuciones al catálogo de Altobello que resultan basadas únicamente en el grupo de obras de San Fernando y Santa Maria la Nova, como es el caso del *San Jerónimo* del Pio

60. Sobre el marqués de Los Vélez véase MARTINO, A.; RODRÍGUEZ REBOLLO, M.P., «Fernando Joaquín Fajardo, marqués de Los Vélez, virrey de Nápoles (1675-1683)», en ANDÚJAR CASTILLO, F.; DÍAZ LÓPEZ, J.P. (coords.), *Los señorios en la Andalucía Moderna. El Marquesado de Los Vélez*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007, págs. 321-335.

61. Me limito a citar los que no han aparecido hasta ahora en las notas: FILANGIERI, G., *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 6 vols. Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria, 1883-1889; FUIDORO, I. (alias D'Onofrio, V.), *Giornali di Napoli. Vol. I: 1660-1665* [SCHLITZER, F. (ed.)]. Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria, 1934.

62. LABROT, G., *Collections of paintings in Naples. 1600-1780*. Múnich: K.G. Saur, 1992, pág. 229. El cuadro hacía *pendant* con una Venus y una «Daina» pintadas a la manera de Tiziano.

63. NAPPI, E., *Catalogo delle pubblicazioni...*, pág. 70.

64. PÉREZ BUENO, L., «De la creación de una Academia de arte en Roma. Año 1680», *Archivo Español de Arte*, 10, 1947, págs. 155-157.

65. PERLA, A., «Pietro Paolo Avila e la sua collezione d'arte», *Roma moderna e contemporanea. Collezionismo, mercato, tutela, la promozione delle arti prima dell'unità*, 13, 2-3, 2005, pág. 250. Sobre la estancia romana de De Maria en la década de 1680, véase LEARDI, R.C., *Francesco de Maria (1623 circa-1690). Catalogo critico delle opere*, tesis doctoral. Università degli studi di Salerno, 2018.



8. «Giuseppe spagnuolo», atribuible a, *San Jerónimo*, 1675-1700, óleo sobre lienzo, 180 × 126 cm. Quadreria del Pio Monte di Misericordia, Nápoles.

Monte di Misericordia (ilustración 8), del que Roberto Pane señalaba que «*il volto appuntito, strizzato, stravolto, con un'imprevista tensione formale*» sugería el nombre del autor, reevocando las obras «*di Francesco Antonio Altobello, e soprattutto quelle di Santa Maria la Nova*».⁶⁶

El *San Jerónimo* es, efectivamente, un ejemplo de la expresividad del arte del pintor español que demuestra en sus obras un aprendizaje de todos los elementos típicos de la pintura napolitana del último cuarto del siglo XVII: arquitecturas pintadas, floreros, atención por los efectos de luz y por la manera de expresar los sentimientos (increíblemente dulces en el abrazo entre la Virgen y santa Isabel)... Todo se presenta como si se tratara de una antología dictada por la voluntad de acreditarse ante los ojos de los clientes y de los colegas napolitanos. No obstante, la versión del repertorio local que ofrece «Giuseppe» resulta a menudo de bajo perfil, ejecutada por una mano poco práctica, que a veces no controla bien la composición y pierde de vista sus elementos, como sucede en la confusión de piernas de ángeles que se observa en la *Visión de La Storta*. Se destaca también una posible influencia genovesa, algo bastante plausible, puesto que Génova era una etapa casi obligada en los viajes entre España e Italia. Además, la excelente ejecución de algún ele-

mento —como las estupendas flores de la *Visión de la Porciúncola* o las arquitecturas «a la manera de Fanzago» de la *Visitación*— podría también imputarse a una colaboración con otros artistas expertos de estos géneros, según una praxis bastante común en Nápoles.⁶⁷

La definición de la identidad de «Giuseppe Spagnuolo» tiene que seguir sus eventuales rutas después y antes de Nápoles, para intentar establecer si llegó a volver a España y cuándo.⁶⁸ De momento, sin embargo, hay que destacar las fuertes consonancias entre la pintura religiosa de carácter «místico» —como la de nuestras «visiones»— realizadas en las provincias mediterráneas de la Monarquía, obras promovidas por una misma sensibilidad que llevaba a menudo a resultados muy parecidos y dificulta hoy el proceso de atribución. Son estas evidencias estilísticas las que tienen que mover a la reflexión sobre la efectiva utilidad de un estudio que busque y separe las diferentes presencias nacionales en una de las megalópolis del Mediterráneo de la Edad Moderna. Tal vez ha llegado el momento de dejar de lado tendencias atribucionísticas y clasificaciones nacionales para tomar más en serio el análisis de las características de la *koiné* pictórica que se va generando entre los reinos de la Monarquía en las últimas décadas del siglo XVII.

De hecho, es posible comprobar que la misma idea del viaje a Nápoles se modificó cuando el Reino pasó a estar bajo el dominio de los Habsburgo de Viena (1707) y, luego, cuando fue

66. CAUSA, R., *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia*. Nápoles: Di Mauro, 1970, pág. 87.

67. Véase, en los años de «Giuseppe», la colaboración entre Giordano, Gaspare López o Francesco Della Cuosta en las composiciones de figuras, frutas y flores para la procesión de la Octava del Corpus de 1684: LATTUADA, R., «Luca Giordano e i maestri napoletani di natura morta nelle tele per la Festa del Corpus Domini del 1684», en *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, cat. exp., 20 de diciembre de 1997 - 15 de marzo de 1998, Palazzo Reale, Nápoles. Nápoles: Electa Napoli, 1997, págs. 150-161.

68. Por ejemplo, en el Museo de Grenoble se conservan dos cuadros de temática religiosa —una *Adoración de los Magos* y un *San Luis que visita a los pobres*—, procedentes de la Cartuja, que muestran un significativo parecido con los lienzos napolitanos y una firma mutilada «J.h Carm[...]» —¿Joseph Carmiño?—; véase CHOMER, G. (ed.), *Peintures françaises avant 1815. La collection du Musée de Grenoble*. París: Réunion des Musées Nationaux, 2000, págs. 266-268, donde se llega a hipotetizar una autoría italiana o española.

restaurado como reino autónomo por Carlos de Borbón (1734). Se registra en estos años un clásico caso de *apprendistato* napolitano: el de José Luzán y Martínez (1710-1785), que en la década de 1730 se formaba en Nápoles, capital de un territorio extranjero, gracias a una estancia impulsada por un exponente de la rama de los Pignatelli asentada en Zaragoza. En este caso es posible también destacar lo que pasó a su vuelta en España y cómo el artista supo beneficiarse en su carrera de la experiencia y de los conocimientos alcanzados en Nápoles, al ser «maestro de maestros» —como Juan Ramírez de Arellano, Francisco Bayeu, Francisco de Goya, José Beratón y el orfebre Antonio Martínez Barrio—,⁶⁹ en una España en la que el gusto por la pintura barroca napolitana permaneció intacto a lo largo de todo el siglo XVIII.

69. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico...*, vol. II, págs. 121 y 122; *José Luzán Martínez (1710-1785). Exposición conmemorativa en el Segundo Centenario de su muerte*, cat. exp, 1-26 de octubre de 1985, Casa Luzán, Zaragoza. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985, págs. 19 y 20.

Stregonerie mitologiche ed esercizi di *connoisseurship* tra le opere romane di Domenicus van Wijnen

TANIA DE NILE

STREGONERIE MITOLOGICHE ED ESERCIZI DI «CONNOISSEURSHIP» TRA LE OPERE ROMANE DI DOMENICUS VAN WIJNEN

RIASSUNTO

La parabola artistica di Domenicus van Wijnen, pittore olandese attivo a Roma tra il 1675 e il 1685 c., rappresenta un interessante esempio dell'adattamento di un genere pittorico nordico al contesto collezionistico italiano. Attraverso l'analisi di un gruppo di opere incentrate su tematiche magico-stregonesche, il contributo intende infatti presentare la strategia commerciale intrapresa dall'artista per inserirsi nel mercato romano. In primo luogo si evidenzia che, nella trattazione di soggetti non comuni e finanche censurabili in Italia, egli predilige non a caso episodi del mito e della letteratura antica e moderna, specializzandosi nella realizzazione di stregonerie mitologiche. Inoltre, tali dipinti si qualificano come la traduzione nordica di un campionario di fonti figurative romane, il cui riconoscimento e il conseguente piacere del disvelamento sono possibili soltanto attraverso un meticoloso esercizio di *connoisseurship*.

MYTHOLOGICAL WITCHCRAFT AND EXERCISES OF "CONNOISSEURSHIP" AMONG THE ROMAN WORKS OF DOMENICUS VAN WIJNEN

ABSTRACT

The works by Domenicus van Wijnen, a Dutch painter active in Rome between 1675 and 1685, are interesting examples of the adaptation of a Nordic artistic genre to the Italian collecting context. Through the study of a group of paintings focused on magic and witchcraft, the article sheds light on the commercial strategy employed by the artist in order to penetrate the market and the taste of the Roman collectors. First of all, it is pointed out that he specialized in scenes of mythological witchcraft. His predilection for enchantments drawn from mythology and literature came from a desire to adapt to a cultural context where these subjects were unconventional and even censorable. Moreover, these works can also be interpreted as a Nordic translation of a sample of figurative Roman sources, whose identification, and the consequent pleasure of their revelation, is only possible through a meticulous exercise of *connoisseurship*.

DE NILE, T., «Stregonerie mitologiche ed esercizi di "connoisseurship" tra le opere romane di Domenicus van Wijnen», *Acta/Artis. Studis d'Art Modern*, 6, 2018, pp. 73-85

PAROLE CHIAVE: Domenicus van Wijnen, magia e stregoneria, *connoisseurship*, pittori stranieri a Roma, arte olandese del Seicento, *Bentvueghels*

KEYWORDS: Domenicus van Wijnen, magic and witchcraft, *connoisseurship*, foreign painters in Rome, Dutch painting of the XVII Century, *Bentvueghels*

Un nome olandese, un soprannome latino e un preponderante interesse verso un genere nordico intriso di citazioni tratte dal repertorio figurativo romano: l'estrosità e l'eclettismo delle opere di Domenicus van Wijnen (Amsterdam 1661–post 1689), alias *Ascanius*, nascono proprio dal prolifico intreccio generato da una vita trascorsa tra i Paesi Bassi settentrionali e Roma.

Se escludiamo i pochi accenni all'artista contenuti nel *De groote Schouburgh* di Arnold Houbraken,¹ le uniche informazioni in nostro possesso ci vengono fornite dal biografo Johann van Gool, il quale nel suo *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*² (1750-1751) afferma che Domenicus nacque ad Amsterdam nel 1661 e, dopo aver ricevuto la sua prima formazione artistica nella città natale, si trasferì a L'Aia divenendo allievo di Willem Doudijns (L'Aia 1630-1697/98) presso l'accademia del disegno. Tale maestro, che aveva trascorso dodici anni in Italia eseguendo disegni di antichità romane e copie di dipinti moderni, incitò il giovane artista ad intraprendere un viaggio verso sud «per indagare da vicino le opere famose degli antichi e gli artisti del suo tempo», in una data imprecisata che dovrebbe situarsi tra il 1675 e il 1680. Tappa irrinunciabile nel percorso formativo, Roma diventa per Van Wijnen meta ambita di studio, ma anche una gabbia da cui il giovane artista, che «aveva sempre più sete che soldi», non riuscirà ad allontanarsi se non dopo «diversi anni» grazie all'aiuto economico di Bonaventura van Overbeek, il quale si offrì di pagargli le spese per far ritorno in patria insieme a Francis van Bossuit intorno al 1685 c.³ La sregolata condotta tenuta durante il soggiorno romano, del resto, si adattava perfettamente all'ambiente gravitante attorno ai *Bentvueghels*, la banda di artisti per lo più nederlandesi di cui Domenicus entra a far parte con il soprannome di *Ascanius*, scelto dai compagni per ironizzare sulla sua bassa statura.

Benché il nome dell'artista sia oggi legato quasi esclusivamente alle gustosissime raffigurazioni dei riti che accompagnavano l'ammissione di un nuovo membro nella *Schildersbent* romana —note attraverso tre incisioni di Matthijs Pool—,⁴ bisogna sottolineare che nel suo *corpus*, costituito da poco meno di trenta opere, la parte più consistente e di certo la più originale è rappresentata da scene di incantesimi, stregonerie e tentazioni realizzate con buone probabilità proprio durante il soggiorno romano. Questo aspetto è di certo singolare, giacché, mentre nei Paesi Bassi tali soggetti costituivano già da tempo un genere merceologico specifico cui nelle fonti dell'epoca veniva dato il nome di *spoockerijen*⁵ (fantasmagorie), sappiamo che in Italia tali tematiche non erano praticate con frequenza e potevano essere addirittura censurate.⁶ L'attenzione nei confronti del mondo magico e demonico dimostrata da Salvator

1. HOUBRAKEN, A., *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. Waar van 'er veele met hunne Beeltenissen ten Tooneel verschynen, en welker levensgedrag en Konstwerken beschreven worden: zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander*. Amsterdam: 1718-1721, 3 voll. (II, 1719, pp. 347 e 353).

2. GOOL, J. VAN, *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. Waer in de Levens- en Kunst-bedryven der tans levende en reets overleedene Schilders, die van Houbraken, noch eenig ander Schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden*. L'Aia, 1750-1751, 2 voll. (II, 1751, pp. 451-454).

3. *Ibidem*, pp. 452-454. Per ulteriori notizie sul rapporto tra Van Wijnen e Van Overbeek e per approfondimenti sul ruolo di quest'ultimo come collezionista, mediatore e committente impegnato nel reinserimento dei giovani artisti nella città di Amsterdam si veda DE NILE, T., «"Ascanius" e compagni a Roma: la rappresentazione dei *Bentvueghels* nelle opere di Domenicus van Wijnen e nuove notizie su Francis van Bossuit e Bonaventura van Overbeek», *Studi di Storia dell'Arte*, 27, 2016, pp. 211-224 (in particolare 219 e ss.).

4. *Ibidem* e DE NILE, T., «Riti d'iniziazione dei *Bentvueghels*», in CAPPELLETTI, F.; LEMOINE, A. (a cura di), *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, catalogo della mostra, 7 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015, Accademia di Francia - Villa Medici, Roma, 24 febbraio - 24 maggio 2015, Petit Palais - Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris, Parigi. Milano: Officina Libraria, 2014, cat. 12, pp. 160-165.

5. DE NILE, T., *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*, tesi dottorale, Facoltà di Scienze Umanistiche, Sapienza Università di Roma - Faculteit der Geesteswetenschappen, Leiden Universiteit, 2013.

6. A tal riguardo bisogna annoverare il processo intentato dal Sant'Uffizio a Napoli nel 1608 contro il pittore Jacob van Swanenburg, accusato di aver esposto una stregoneria nel suo studio, nonché il fatto che la *Scena di incantesimo* di Salvator Rosa oggi a Londra, in origine appartenente a Carlo de Rossi, veniva nascosta dietro una cortina per evitare che fosse vista da tutti, come si evince da una lettera di Giovan Battista Ricciardi del 1666. Si veda DE NILE, T.; MACIOCE, S., «Influssi nordici nelle Stregonerie di Salvator Rosa», in EBERT-SCHIFFERER, S.; LANGDON, H.; VOLPI, C. (a cura di), *Salvator Rosa e il suo*

Rosa e pochi altri, tra cui Filippo Napoletano e Monsù Desiderio nel contesto partenopeo, rifletteva infatti un interesse personale di questi artisti verso soggetti che consentissero di agire senza condizionamenti di ordine morale e religioso, piuttosto che la volontà di trattare tematiche di fatto pressoché assenti nelle collezioni italiane. Il «dissenso»⁷ di questi artisti nei confronti della tradizione passava anche attraverso la disponibilità a cimentarsi in un genere «straniero» e ad accogliere motivi iconografici provenienti da modelli figurativi nordici. Con lo scopo precipuo di accattivarsi le simpatie dei collezionisti e di guadagnarsi una fetta del mercato romano, Domenicus van Wijnen compie, invece, un'operazione del tutto opposta. La maggiore novità risiede nel fatto che, contrariamente a quanto è dato riscontrare tra i principali rappresentanti nordici del genere e nel *corpus* di Salvator Rosa, non si tratta quasi mai di stregonerie *tout court*, bensì di rappresentazioni di episodi tratti dal mito e dalla letteratura antica e moderna,⁸ aspetto che le rendeva di certo meno censurabili. Benché l'uso di cromie squallanti in quadretti di piccole dimensioni si riallacci alla lunga tradizione di incendi e notturni per i quali i nederlandesi erano maggiormente noti in Italia, le fonti predilette dall'artista, anche per via della sua prima formazione accademica, sono rappresentate piuttosto dai dipinti mitologici del classicista Nicolas Poussin, nonché da quelli «filosofici» di Pietro Testa e Salvator Rosa. A ben vedere, però, ciò che maggiormente caratterizza le opere di *Ascanius* è il fatto che esse si qualificano come la traduzione nordica di un repertorio di citazioni e rimandi a fonti figurative antiche e moderne, grafiche, pittoriche, plastiche e finanche architettoniche, per lo più viste a Roma. Questo aspetto viene espressamente descritto da Van Gool come lo specifico *schildertrant* (stile pittorico) con il quale Domenicus si guadagnava da vivere in Italia, lavorando per il mercato. Il biografo afferma che:

a Roma, dove stette diversi anni per disegnare e poi dipingere le [opere] più significative, non faceva differenza tra antichi e moderni se c'era qualcosa che poteva imparare. Tuttavia la sua inclinazione era maggiormente verso i moderni, che egli ha saputo fondere insieme in maniera spiritosa e divertente, ed ha espresso il moto interiore di ciascun personaggio in maniera naturale. Questo dava piacere ad ogni spettatore conoscitore d'arte, ma non sempre era moralmente educativo.⁹

Il piacere generato dai dipinti dell'artista derivava, dunque, proprio dalla sfida che essi proponevano ai colti spettatori, tramite l'inserimento di citazioni di opere note all'interno di episodi tutt'altro che semplici da interpretare. È plausibile che egli fosse riuscito in questo modo ad accaparrarsi le simpatie di quanti amavano misurarsi con i suoi rebus, ma la complessità dei riferimenti letterari e mitologici scelti presuppone quasi certamente anche uno scambio di accordi preliminari tra il pittore e i colti committenti. Mi sembra, quindi, significativo analizzare una selezione di dipinti di Van Wijnen, ponendoci nei panni di un ipotetico

tempo, 1615-1673, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 12 - 13 gennaio 2009, Bibliotheca Hertziana - Sapienza Università di Roma. Roma: Campisano, 2010, pp. 139-158, in particolare 143-145 e 152.

7. SALERNO, L., «Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri», *Storia dell'Arte*, 5, 1970, pp. 34-65.

8. SALOMONSON, J.W., «Dominicus van Wijnen: een fantast, doordraaier en schilder van visionaire taferelen, werkend aan het eind van de zeventiende eeuw», *Kunst & antiekrevue*, 9, aprile-maggio 1983, pp. 25-35, pubblicato nuovamente in «Dominicus van Wijnen. Ein interessanter "Einzelgänger" unter den niederländischen Malern des späten 17. Jahrhunderts», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 24, 1985, pp. 105-171, in particolare 105-119 e 134-137. Il nome dell'artista è stato erroneamente utilizzato in relazione a numerose stregonerie apparse sul mercato negli ultimi vent'anni (asta New York, Sotheby's, 17 gennaio 1992, n. 43; asta Vienna, Dorotheum, 10 marzo 1993, n. 425; asta Parigi, Tajan, 12 giugno 1995, n. 34; asta Londra, Sotheby's, 11 dicembre 2003, n. 198); devono, invece, essere inserite nel suo *corpus* due *pendants* passati in asta a Londra nel 1988 con un'attribuzione ad «ambito napoletano del XVIII secolo» (asta Londra, Sotheby's, 6 luglio 1988, n. 237).

9. «Romen, daer hy verscheide jaren steet om al het merkwaardigste af te tekenen en na te schilderen, zonder verkiezing of het antieq of modern was, als hy 'er maer door leeren kon; echter helde zyne neiging meest naer het modern over, dat hy heel geestig en grappig wist zamen te voegen, en de gemoetsbeweging van ieder voorwerp zo natuurlyk uit te drukken: dat 'er elk kunstkundig Aensehouwer genoeg in vond, doch juist niet altyt tot stichting verstrekte», in GOOL, J. VAN, *De Nieuwe Schouburg...*, II, pp. 451-52.

1. Domenicus van Wijnen
Atto di negromanzia di Tiresia
 (pendant),
 olio su tela,
 61 × 73 cm.
 Herzog Anton Ulrich- Museum,
 Braunschweig.



collezionista/conoscitore che avesse voluto non soltanto identificare le fonti letterarie di riferimento, ma anche procedere al disvelamento del bagaglio figurativo utilizzato dall'artista, perché è dalla difficoltà del riconoscimento e dal conseguente esercizio di *connoisseurship* che nasceva il piacere di opere realizzate per stimolare lo sguardo attraverso l'attivazione della memoria visiva.

Due degli esempi più significativi tra quelle che possiamo a ragione definire «stregonerie mitologiche» sono costituiti dai *pendants* conservati all'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig, in cui sono rappresentati l'indovino Tiresia e sua figlia Manto (illustrazioni 1 e 2).¹⁰ L'episodio è tratto dalla *Tebaide* di Stazio (IV, 733 e ss.) e riguarda l'atto di negromanzia attuato dai due indovini su richiesta del re Eteocle, desideroso di interrogare lo spirito del defunto re Laio sulle sorti future della città di Tebe. Nel primo dipinto compare Tiresia, armato di bacchetta magica e intento a materializzare l'ingresso degli inferi, dove scorgiamo Caronte e Tantalo. Attraverso uno squarcio nelle tenebre si fa strada su un drago alato la furia Tisifone, già descritta da Virgilio come una dei terribili guardiani del Tartaro. L'ambientazione classica ci viene suggerita dalla presenza della porta decorata a bassorilievo su cui si erge un busto romano, mentre alle spalle di Caronte si intravedono le arcate di un acquedotto. La posizione dell'indovino, come è dato riscontrare anche in altre opere dell'artista, echeggia le pose degli ignudi michelangeloeschi della Sistina; a sua volta, il personaggio in primo piano che regge sulle spalle una grande sfera trasparente rimanda alla statua dell'*Atlante Farnese*, mentre la Tisifone in volo cita il gesto delle braccia di *Giove saettante* di Perin del Vaga nella villa del Principe Doria a Genova (illustrazione 3). La vastità e diversità delle fonti utilizzate da Van Wijnen si esplicita

10. KLESSMANN, R., *Herzog Anton Ulrich - Museum Braunschweig. Die holländischen Gemälde*. Braunschweig, 1983, p. 232; si veda anche SALOMONSON, J.W., «Domenicus van Wijnen: een fantast...», pp. 30-32.



anche attraverso la ripresa letterale del dettaglio del vaso ornato con figure di putti dall'incisione *Socrate e il simposio* di Pietro Testa.¹¹

Manto, protagonista del *pendant*, viene rappresentata mentre invoca gli dei inferi versando il sangue contenuto in un'ampolla sul teschio posto davanti a sé, sortilegio che determina l'apparizione in cielo di Ade, Proserpina e delle Ombre dell'«infernal Chaos», tra cui quella del re Laio, trascinato da un demone all'interno di un cerchio rituale di candele. In questo dipinto tornano le citazioni da Michelangelo, dal momento che il temibile Ade ripete il gesto del Cristo severo del *Giudizio* della Sistina, mentre la posa della dea Proserpina adagiata alla sua sinistra si ricollega alle figure allegoriche delle tombe medicee. La posizione del fantasma di Laio costituisce un'ulteriore ripresa da Pietro Testa, come già individuato da Jan Willem Salomonson, essendo una citazione del minuscolo dettaglio di Adone morente nell'incisione *Venere e Adone dopo la caccia*,¹² che verrà altresì riproposta dal Lucchesino nel vecchio che compare sullo sfondo del dipinto *Alessandro Magno salvato dalle acque del fiume Cydmo* conservato al Metropolitan di New York. Va rimarcato che la scelta tematica attuata dall'artista in quest'occasione risulta essere particolarmente originale, dal momento che le rappresenta-

2. Domenicus van Wijnen
Atto di negromanzia di Manto
(pendant),
olio su tela,
61 x 73 cm.
Herzog Anton
Ulrich- Museum,
Braunschweig.

11. Lo stesso dettaglio si ritrova anche nel dipinto *L'indovina Manto*, già nella collezione di Lord Aldenham, passato in asta a Londra (Christie's, 19 maggio 1981, n. 10) con un'attribuzione a Salvator Rosa.

12. SALOMONSON, J.W., «“De dood aan de hemel” of “De nachtevening van de herfs”». Nogmals Dominicus van Wijnen, als schilder van apocriefe mythologische onderwerpen», *Kunst & Antiekrevue*, 10, 1984, pp. 16-27, in particolare 19-20.

3. Perin del Vaga
*Giove che
 fulmina i giganti
 ribelli*, affresco.
 Sala dei Giganti,
 Villa del
 Principe,
 Genova.



zioni di Manto sono rarissime e quasi del tutto limitate ai manoscritti illustrati dell'*Inferno* di Dante;¹³ questi, infatti, le conferisce un ruolo peculiare a causa della somiglianza tra il suo nome e quello della città d'origine di Virgilio, Mantova, di cui l'indovina sarebbe stata fondatrice (*Inferno*, xx, 52 - 99).

Proprio alla *Divina Commedia* potrebbe far riferimento un dipinto apparso in due aste ad Amsterdam nel 1992 e a Colonia nel 2002, interpretabile a mio avviso come *Dante e la visione dei regni del paradiso e dell'inferno* (illustrazione 4).¹⁴ Il poeta, di spalle e riconoscibile dai consueti attributi della corona di alloro e del manoscritto, introduce lo spettatore alla spettacolare visione dei due regni. La divinità adagiata sulle nubi sembra riferirsi al sesto cielo del paradiso, ovvero il cielo di Giove: lo confermano la presenza dei putti volanti simbolo delle anime luminose dei giusti, le quali secondo il testo dantesco davano forma all'immagine di un'aquila, allegoria dell'impero, che compare a sinistra (*Paradiso*, xix). L'aquila è sormontata da un busto romano che potrebbe personificare l'imperatore Traiano, il quale, pur essendo pagano, figura tra i cinque beati che compongono il ciglio dell'occhio del rapace, essendo tra coloro che maggiormente operarono in vita per la giustizia (*Paradiso*, xx, 67 - 72). All'inferno allude, invece, la rappresentazione dello Stige in basso a destra, dove si intravedono Caronte sulla barca e Gerione sul drago circondati da gruppi di dannati. La composita natura morta di cartigli, candele, vasi per unguenti, teschi umani ed animali si ricollega al contesto divinatorio, cui sembrano appartenere anche le due donne alle spalle di Dante rappresentanti «le triste che lasciaron l'ago, la spola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; fecer malie con erbe e con imago» (*Inferno*, xx, 121-123): alla pari di esse il poeta ci viene presentato come un mago in grado di condurci attraverso la sua poesia in una dimensione ultraterrena. Di là dai riferimenti al testo dantesco il dipinto richiede altresì un raffinato gioco di *connoisseurship* per essere pienamente compreso. Dal Salvator Rosa filosofico, piuttosto che da quello stregonesco, viene ripreso quell'affastellarsi sulla scena di oggetti sparsi, teschi, vasi e busti antichi, visibile nel *Democrito in meditazione* di Copenhagen, dove tutt'attorno al noto mago/astrologo/alchimista

13. Ringrazio Gianni Pittiglio per la consulenza sull'iconografia dantesca e per i proficui scambi sull'argomento. Sulle rappresentazioni di Manto e degli indovini incontrati da Dante nell'*Inferno* si veda PITTIGLIO, G., *Le immagini della Divina Commedia. Tradizione, deroghe ed eccentricità iconografiche tra XIV e XV secolo*, tesi di dottorato, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, 2018, pp. 164-168.

14. Asta Amsterdam, Christie's, 10 novembre 1992, n. 162A; asta Colonia, Lempertz, 15 maggio 2002, n. 965.



4. Domenicus van Wijnen
Dante e la visione dei regni del paradiso e dell'inferno, olio su tela, 50 × 45 cm. Ubicazione attuale sconosciuta.

sta/negromante dell'antichità sono raffigurati i simboli della vanità della vita umana e del passaggio inesorabile del tempo. Il personaggio seminudo alla destra del poeta rimanda, invece, all'interpretazione che Annibale Carracci aveva dato dell'*Atlante Farnese* nella scena con *Ercole - Atlante che regge il globo* nel camerino di Palazzo Farnese (illustrazione 5), mentre il gesto di Giove ricorda da vicino l'Adamo della *Creazione dell'uomo* di Michelangelo. La presenza più interessante è, però, costituita dalla citazione non letterale del busto de *L'Apoteosi di Claudio* (Museo Nacional del Prado, Madrid, illustrazione 6), che viene rappresentato privo della corona radiata e dei sottostanti trofei di guerra. L'opera, scaturita dal restauro barocco realizzato da Orfeo Boselli su un busto antico ritrovato negli anni quaranta del Seicento nelle proprietà di Girolamo Colonna, fu da questi donato a Filippo IV di Spagna nel 1664.¹⁵ Ne deduciamo che il gruppo scultoreo, ammirato da Giovan Pietro Bellori nel palazzo dei Colonna



5. Annibale Carracci
Ercole-Atlante che regge il globo, affresco. Camerino del Cardinale Odoardo, Palazzo Farnese, Roma.

15. Sullo scavo a «Tor Messer Paolo» in cui fu rinvenuto il busto de *L'Apoteosi di Claudio* si veda PICOZZI, M.G; CANDILIO, D. (a cura di), *Palazzo Colonna. Appartamenti. Sculture antiche e dall'antico*. Roma: De Luca, 2010, pp. 38-40. Sulla storia del gruppo scultoreo e sul suo restauro SCHRÖDER, S.F., *Katalog der antiken skulpturen des Museo del Prado in Madrid*, vol. 2. Magonza: p. von Zabern, 2004, pp. 470-481, cat. 206; *idem*, *La apoteosis de Claudio. Un monumento funerario de la época de Augusto y su fortuna moderna*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002.

6. *L'Apotheosi di Claudio*, marmo, 184 × 124 × 124 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.



e da lui ricordato nella *Nota delli Musei*,¹⁶ non si trovava più a Roma quando Van Wijnen soggiornò nella città, ma è probabile che egli lo abbia conosciuto attraverso alcune riproduzioni grafiche contemporanee,¹⁷ o che l'opera gli sia stata commissionata da uno dei membri di quella famiglia.

Indicativo è, peraltro, il fatto che tale citazione comparisse anche in un altro dipinto dell'artista noto solamente attraverso un'incisione di Johann Veit Kauperz (1741-1816, illustrazione 7), che è stato interpretato da Salomonson come *Medea e il ringiovanimento di Esone*, episodio tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (VII, 159-293).¹⁸ Domenicus van Wijnen si è in ef-

16. «Fra gli ornamenti delle statue che risplendono nel palazzo di questo principe [...] la Deificazione di Claudio con la sua testa radiata sopra l'Aquila e trofeo de' Britanni, hoggi questa maravigliosa scoltura destinata in dono alla Maestà Cattolica», in BELLORI, G.P., *Nota delli musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*. Roma: Del Falco, 1664, p. 19.

17. La prima riproduzione è costituita dall'incisione di Giovanni Battista Galestruzzi realizzata nel 1657, anno in cui il restauro dell'opera doveva essere stato ultimato; per ulteriori informazioni si veda GARCÍA LÓPEZ, D., «The fortunes of a royal gift. The "Apotheosis of Claudius" from Rome to Madrid», in SCHRÖDER, S.F., *La apotheosis de Claudio...*, 2002, pp. 91-104, in particolare 92-93, illustrazioni 22-23.

18. SALOMONSON, J.W., «Domenicus van Wijnen: een fantast...», pp. 27-29. L'episodio è presente soprattutto all'interno delle illustrazioni di testi ovidiani, ma risulta quasi assente, invece, nel panorama figurativo italiano, ad eccezione di due esempi attribuiti ad Antonio Maria Vassallo, uno agli Uffizi di Firenze (inv. 1421), l'altro segnalato prima del 1995 a Milano (Falanga).

fetti cimentato nella rappresentazione di questo tema in almeno due occasioni seguendo fedelmente il testo ovidiano,¹⁹ ma nell'opera in questione la presenza di una serie di dettagli induce a credere che essa rimandi in realtà ad un altro episodio mitologico. Il centro della composizione è occupato da una massiccia figura di donna ammantata con il capo cinto da una corona di tralci di vite, colta nell'atto di versare il contenuto di un'ampolla sul corpo di un giovane uomo riverso a terra. A sovrastare l'intera scena è il busto de *L'Apoteosi di Claudio* avvolto da tralci di edera che fuoriescono dal basamento, sul quale, confusa tra i rampicanti, compare una maschera di sileno. L'edera, insieme alla vite, era uno dei simboli del dio Bacco, il quale aveva per questo ricevuto l'appellativo di *Perikionos* (che si avvinghia alla colonna). Nel dipinto di Domenicus la pianta si avvinghia al busto classico e all'aquila emblema di Giove, padre di Bacco, forse a rimarcare la duplice natura divina e ferina del dio, aspetto cui allude il sileno sul basamento. Il fulmine che squarcia il cielo plumbeo alle spalle dell'aquila potrebbe far riferimento all'episodio in cui il padre degli dei, mostrandosi in forma di fulmine a Semele, madre di Bacco, ne provocò la morte rendendo però immortale il figlio non ancora nato. Tale drammatico atto era stato causato dalla gelosa Giunone, la quale per vendicarsi del tradimento subito apparve a Semele nelle sembianze della sua vecchia nutrice, convincendola a chiedere al suo amante di manifestarsi nello splendore della sua vera natura: le due donne in basso a sinistra nell'incisione potrebbero appunto rappresentare le protagoniste di quest'episodio. Dal momento che la letteratura greca abbonda di esempi che collegano dionisismo e ringiovanimento dalla vecchiaia, la scena può essere a mio avviso interpretata come la rappresentazione di un rituale nel quale una baccante rinnova la giovinezza di un vecchio.²⁰ L'immagine goliardica e solare di Bacco, che Van Wijnen ci propone nelle *Cerimonie dei Bentvueghels* e nel *Baccanale allegorico* già in collezione Marsal a St. Etienne (Loira),²¹ lascia qui spazio al lato più oscuro e perturbante di questa contraddittoria figura della mitologia antica. Si nota, inoltre, che l'artista ambienta la scena all'esterno del Colosseo, di cui riusciamo appena ad intravedere l'ordine superiore alle spalle della baccante. Tale scelta non sembra essere casuale, giacché, secondo quanto tramandatoci anche nella *Vita* di Benvenuto Cellini, la tradizione voleva che proprio nei pressi dell'Anfiteatro Flavio si svolgessero riti magici e negromantici.²² Il dipinto, dunque, intende esaltare i tratti comuni tra gli antichi riti in



7. J. Veit Kauperz (incisore)
Domenicus van Wijnen (inventore)
Scena di rito dionisiaco, incisione, 35 x 51 cm.
Städelches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno.

19. Una versione è conservata al Musée des Beaux Arts a Pau, l'altra si trovava presso la casa d'aste H.H. Cevat a Losanna nel 1954 e di J. Böhrer a Monaco di Baviera nel 1957.

20. Tra questi si segnala l'incontro tra Cadmo e Tiresia nelle *Baccanti* di Euripide, i quali, invasi da una forza misteriosa, dimenticano la loro vecchiaia per partecipare ai riti in onore del dio: «Cadmo: E allora io, un vecchio, guiderò per mano un altro vecchio come un bambino» v. 93; «Tiresia: Mi si dirà che io non ho rispetto per la mia vecchiaia / perché sono pronto a danzare incoronato dall'edera? / Ma questo dio non fa differenza tra giovani e vecchi, se danzare si deve», vv. 204-207. Altri paralleli si ritrovano nella danza di Iaccho nelle *Rane* di Aristofane («Il prato risplende di fuochi; fremono le ginocchia dei vecchi, che nel sacro rito si scrollano di dosso i dolori e i lunghi anni della vecchiaia», vv. 342-348) e in un passo delle *Leggi* di Platone («Fu proprio Dioniso che dette agli uomini il riso, perché con il suo benefico potere fosse rimedio alla durezza della vecchiaia. In tal modo noi possiamo ritornare giovani», v. 666b).

21. Asta Versailles, 21 novembre 1971, n. 61.

22. «Andaticene al Culiseo, quivi paratosi il prete a uso di negromante, si misse a disegnare i circoli in terra con le più belle cirimonie che immaginar si possa al mondo; [...] durò questa cosa più d'una ora e mezzo; comparse parecchi legione [di demoni], di modo che il Culiseo era tutto pieno»; in CELLINI, B., *La vita di Benvenuto Cellini seguita dai Trattati dell'oreficeria e della Scultura e dagli Scritti sull'Arte* [RUSCONI, J.; VALERI, A. (ed.)]. Roma: Società Editrice Nazionale, 1901, pp. 148-149.

8. Domenicus van Wijnen
Scena mitologica con Naiadi e Satiri,
 olio su tela,
 56,4 × 74,3 cm.
 Ubicazione
 attuale
 sconosciuta.



onore di Bacco e i sortilegi della moderna stregoneria, entrambi miranti al trionfo delle tenebre e dell'irrazionalità, entrambi incatenati all'enigmatico fascino di una realtà in continuo movimento.

Inoltre, esso si collega tematicamente anche ad un'altra opera che rappresenta *Il ringiovanimento delle Naiadi attuato da Medea per volere di Bacco*²³ (Musée des Baux-Arts, Carcassonne), a sua volta strettamente connessa alla *Scena mitologica con Naiadi e Satiri* apparsa in un'asta ad Amsterdam nel 2006²⁴ (illustrazione 8). L'ipotesi che le figure femminili di quest'ultima opera siano da identificare con le Naiadi, ovvero le nutrici di Bacco che presiedevano a tutte le acque dolci della terra, ci viene suggerita dalla presenza di un grande bacino da cui emergono dettagli tratti da due fontane romane di Gian Lorenzo Bernini. Dalla fontana del Tritone di Piazza Barberini —presente anche nel *Ringiovanimento*— è tratto il del-fino che si intravede alle spalle della ninfa al centro della composizione e quello che emerge sotto il tendaggio a sinistra, il quale sovrasta la figura del Rio de la Plata della fontana dei Quattro Fiumi di Piazza Navona. Al centro in primo piano, oltre all'immancabile rimando all'*Ercole-At-lante* del Camerino Farnese, scorgiamo una ninfa immersa nelle acque che rivolge lo sguardo allo spettatore, dettaglio in parte variato tratto da *La caccia di Diana* del Domenichino della Galleria Borghese.

23. Interpretato come *Celebrazioni in onore della dea Vesta* ed attribuito alla cerchia di G. de Lairese quando passa in asta a New York (Christie's, 15 gennaio 1986, n. 102); si veda SALOMONSON, W.J., «Zwei mythologische Bilder des 17. Jahrhunderts: Addenda zum Verzeichnis der Werke von Dominicus van Wijnen», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 27, 1988, pp. 101-114.

24. Asta Amsterdam, Sotheby's, 6 novembre 2001, n. 26.



9. Domenicus van Wijnen
Tentazione di sant'Antonio,
olio su tela,
72 × 72 cm.
National Gallery
of Ireland,
Dublino.

Tra le opere più originali realizzate da Domenicus figurano, infine, due dipinti interpretabili come *pendants*, ovvero la *Tentazione di sant'Antonio* della National Gallery di Dublino e la *Vanitas allegorica* in collezione privata a Zurigo, che, oltre ad avere le medesime dimensioni, furono entrambe vendute nell'asta di J.M. de Birckenstock a Vienna nel marzo 1811 (illustrazioni 9 e 10). Le due tele sono permeate da una distinta e riconoscibile atmosfera onirica in grado di materializzare davanti al nostro sguardo vere e proprie esplosioni di sfere cosmiche, corpi e luci che ci trasportano in un mondo magico.

Nella *Tentazione*,²⁵ di cui esiste una seconda versione in collezione privata in Slovacchia,²⁶ la figura del santo si presenta languidamente adagiata su un fianco e girata, non sappiamo se in direzione del crocefisso o della donna seminuda alle sue spalle, in una posa che lascia qualche dubbio sulla sua intransigenza. A circondarlo non troviamo le inverosimili figure mostruose comuni in area nordica, bensì entità fisiche che non solo personificano i sette peccati capitali, ma rimandano nel contempo a un campionario figurativo complesso e composito. Il personaggio con le mani incatenate attorniato da sacchi di monete rappresenta il peccato dell'avarizia e si collega, come già visto nelle opere precedentemente analizzate, all'*Ercole-Atlante*; la donna dai capelli a forma di serpi simboleggia l'invidia, mentre quella portata in trionfo da un gruppo di uomini, che incarna la superbia, ricorda da vicino i trionfi mitologici di Poussin;

25. SOLOMONSON, J.W., «Dominicus van Wijnen: een fantast...», pp. 32-34 (i due *pendants*); POTTERTON, H., *Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland*. Dublino: The Gallery, 1986, pp. 185-187, cat. 527, illustrazione 187; e BLANKERT, A. (a cura di), *Gods, saints, & heroes. Dutch paintings in the age of Rembrandt*, catalogo della mostra, 2 novembre 1980 - 4 gennaio 1981, National Gallery of Art, Washington; 16 febbraio 1981 - 19 aprile 1981, Institute of Arts, Detroit; 18 maggio 1981 - 19 luglio 1981, Rijksmuseum, Amsterdam. Washington: National Gallery of Art, 1980, p. 228, cat. 88.

26. Collezione A. Kemény, Bojnica (Slovacchia).



10. Domenicus van Wijnen
Vanitas allegorica, olio su tela, 72 × 72 cm. Collezione privata, Zurigo.

le due coppie di personaggi in basso a destra personificano rispettivamente l'ira —in cui leggiamo un influsso del *Caino e Abele* di Salvator Rosa presso la Galleria Doria Pamphilj— e la lussuria; il maiale, attributo del santo, che si aggira lento nel concitato turbinio di corpi allude all'accidia. Al centro del dipinto viene data particolare enfasi al peccato della gola, rappresentato da una serie di personaggi intenti a mangiare e bere in maniera spropositata: si tratta di un chiaro riferimento ai confratelli della *Schildersbent* romana che portano in trionfo un Bacco in abiti moderni a cavalcioni su una botte, immagine che compare con una certa frequenza in numerose rappresentazioni dei *Bentvueghels*, a partire da uno dei fogli di Rotterdam con i ritratti di membri della compagnia.²⁷ Vanno segnalati anche l'enorme scheletro al centro e il personaggio

27. Sulla frequenza di questa figura all'interno di opere legate ai *Bentvueghels* si veda DE NILE, T., *Ascanius e compagni a Roma...*, pp. 212-214.

in alto a sinistra con le natiche in bella vista, che si qualificano come citazioni fedeli tratte dall'incisione de *Lo Stregozzo* di Agostino Veneziano. L'aspetto più accattivante dell'intera scena è costituito, però, dalla presenza delle enigmatiche sfere su cui finora gli studiosi non si sono mai soffermati. I quattro mondi sospesi si legano a mio avviso ai quattro elementi: la sfera trasparente rappresenta l'Aria, quella azzurra allude all'Acqua, quella appena visibile sullo sfondo rimanda alla Terra (dove si nota al centro il dio Edoneo-Ade), infine quella rossastra si riferisce al Fuoco. Da quest'ultima si dipartono spirali incandescenti di corpi aggrovigliati che combinano motivi presenti in numerose cupole barocche romane ai giochi pirotecnici di fuoco e fiamme tipici degli inferni nederlandesi, da cui vengono ripresi anche i dettagli delle scale e delle ruote su cui venivano messi ad essiccare i corpi dei condannati a morte. La piccola sfera che sormonta il grande alambicco in basso potrebbe riferirsi alla quintessenza, vale a dire al quinto elemento che Aristotele aggiunge ai quattro di Empedocle: l'etere. Secondo la scienza alchemica, attraverso un processo di distillazione degli altri elementi era possibile ottenere l'etere, ovvero l'elisir di lunga vita con il quale trasmutare i metalli in oro e rendere gli uomini immortali. Non a caso nel dipinto di Van Wijnen gruppi di personaggi raggiungono attraverso lunghe scale l'interno dell'apparecchio alchemico per essere trasformati in luce e forza vitale.

Altrettanto complessa risulta essere l'interpretazione del *pendant*, dove la rappresentazione del mito di Diana ed Endimione diventa il pretesto per presentarci una enigmatica *Vanitas*, come si evince dai numerosi simboli del potere, della ricchezza e delle arti che circondano il giovane addormentato.²⁸ Tra essi, a rimarcare il senso allegorico del dipinto, troviamo un libro aperto su cui si legge la scritta in latino e in olandese «Et omnia vanitas: alles is Ijdelheid», accanto a cui si vede una tartaruga morta che simboleggia la fine dell'eternità. E alla vanità di ogni azione umana di fronte al sonno eterno della morte alludono anche il teschio, le bolle di sapone, ma soprattutto le due personificazioni della giovinezza e della vecchiaia, la quale indica una scritta in greco incisa su di un sepolcro che recita «Πάν Ουέλπιον», tutto è sogno, assunto che sostituisce l'«Et in arcadia ego» di Poussin ai cui dipinti Van Wijnen volle qui certamente collegarsi. La figura di Diana, quasi identica a quella della donna tentatrice di sant'Antonio, ricalca la Venere dell'incisione di Pietro Testa che rappresenta *La consegna delle armi ad Enea*, mentre la tipologia del grande vaso che sormonta il sepolcro ricorda quello colossale degli Uffizi, già a Villa Medici a Roma. L'Endimione addormentato risulta essere quasi in controparte rispetto al sant'Antonio di Dublino, aspetto che contribuisce a creare un parallelismo tra i due: se la *Vanitas* si qualifica, infatti, come un affascinante *memento mori* in cui il sonno si sostituisce alla vita e il sogno alla realtà, per sfuggire alla morte e raggiungere la vita eterna è necessario resistere come il santo alle lusinghe del mondo, piuttosto che affidarsi alla magica ricerca della pietra filosofale.

Per i collezionisti e gli acquirenti delle opere dell'artista, invece, doveva essere alquanto difficile resistere agli stimolanti rebus visivi inseriti nei suoi dipinti, la cui aura di mistero era resa ancor più perturbante dal manifestarsi dell'effetto del *déjà vu*. Il fatto che la quasi totalità delle citazioni proposte riguardi artisti ed opere viste a Roma sembra confermare quanto affermato da Van Gool, ovvero che è proprio per inserirsi nel mercato di quella città che Domenicus van Wijnen scelse questo peculiarissimo *schilderstrant*, al fine di catturare l'attenzione di «ogni spettatore conoscitore d'arte». Tale processo di seduzione veniva alimentato, quindi, proprio dal desiderio di riconoscere per conoscere: una tentazione in cui continuiamo a cadere anche noi.

28. Come *Diana ed Endimione* viene interpretata anche in MIRIMONDE, A.P., «Les vanités a personnages et a instruments de musique», *Gazette des Beaux Arts*, 94, 1979, pp. 115-130, laddove Salomonson riteneva che possa trattarsi della rappresentazione del regno di Hypnos visitato da Iride, in SALOMONSON, J.W., «Domenicus van Wijnen. Ein interessanter "Einzelgänger..."», pp. 134-137, nota 103; si veda anche TEN-DOESSCHATE CHU, p. (a cura di), *Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus dem Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*, catalogo della mostra, 14 luglio - 27 settembre 1987, Kunstmuseum, Basilea. Zurigo: Verlagshaus Zürich, 1987, p. 278.

Gregorio Guglielmi tra Stoccarda, Vienna e Berlino. Sviluppo e percorsi di un artista romano nell'Europa del Settecento

MATTEO BORCHIA

GREGORIO GUGLIELMI TRA STOCCARDA, VIENNA E BERLINO. SVILUPPO E PERCORSI DI UN ARTISTA ROMANO NELL'EUROPA DEL SETTECENTO

RIASSUNTO

Per molti anni della sua vita, Guglielmi lavorò in varie città tedesche e vi realizzò dipinti e affreschi. Nuovi documenti permettono di definire i suoi frequenti spostamenti e di comprendere l'importanza del suo soggiorno a nord delle Alpi. Il suo stile, fondato sulla tradizione accademica romana, si diffuse così in alcune delle principali corti europee. Notevole è la differenza tra le sue opere e quelle dei maestri del rococò germanico, attivi in quello stesso periodo.

GREGORIO GUGLIELMI BETWEEN STUTTGART, VIENNA AND BERLIN. DEVELOPMENT AND ITINERARIES OF A ROMAN ARTIST IN 18TH-CENTURY EUROPE

ABSTRACT

For many years of his life, Guglielmi worked in various German cities and created paintings and frescoes. New documents allow us to identify his frequent movements and to understand the importance of his stay to the north of the Alps. His style, based on the Roman academic tradition, spread throughout several of the main European courts. The difference between his works and those of the masters of the Germanic rococo, active in that same period, is indeed remarkable.

BORCHIA, M., «Gregorio Guglielmi tra Stoccarda, Vienna e Berlino. Sviluppo e percorsi di un artista romano nell'Europa del Settecento», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, pp. 87-95

PAROLE CHIAVE: Gregorio Guglielmi, affreschi, Maria Teresa, Stoccarda, Federico II, documenti

KEYWORDS: Gregorio Guglielmi, frescoes, Maria Theresa, Stuttgart, Frederick the Great, documents

Tra i numerosi artisti italiani che, nel corso del XVIII secolo, soggiornarono nelle corti tedesche, risulta emblematico il caso di Gregorio Guglielmi (1714-1773), un pittore che trascorse buona parte della sua vita peregrinando da una città all'altra d'Europa. Romano di nascita e di formazione, riscosse in patria grande successo, operando per vari ordini religiosi, per la corte pontificia e per la famiglia papale dei Corsini. Celebri furono in particolare le tele eseguite per onorare alcune canonizzazioni effettuate alla metà del secolo e il vasto affresco raffigurante la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* nel refettorio del convento romano di Sant'Agostino.¹ In questa fase giovanile, Guglielmi ricevette anche una formazione di carattere letterario che emerse, a molti anni di distanza, nella lettera indirizzata nel 1772 a Etienne Maurice Falconet (1716-1791) da Berlino, da cui appaiono evidenti interessi legati alla filosofia e alla teoria dell'arte.²

Nel 1752 diede inizio ai suoi spostamenti, trasferendosi per un certo periodo a Napoli. Qui venne chiamato a lavorare per la corte³ e, grazie alla propria intraprendenza, riuscì a stabilire i primi contatti con il mondo tedesco. Fu probabilmente la regina Maria Amalia, figlia di Augusto III di Sassonia e sposa di Carlo di Borbone, a raccomandare l'artista al proprio genitore. Già l'anno successivo, infatti, Guglielmi si trovava a Dresda, immerso nella vivacità culturale e artistica che all'epoca caratterizzava la città sulle rive dell'Elba. Secondo quanto affermato da Paul von Stetten (1731-1808), venne introdotto a corte da Carl Heinrich von Heineken (1707-1791), direttore della galleria reale, facendo valere anche il buon giudizio ottenuto da Sebastiano Conca (1680-1764), di cui era stato allievo a Roma.⁴

Nonostante queste premesse, il soggiorno a Dresda non fu però un successo. Le commissioni ricevute suscitarono, infatti, invidie e gelosie da parte dei molti artisti già presenti in città, tanto che nel giro di poco tempo Guglielmi decise di abbandonare i territori sassoni. Escluso dai grandi cantieri che Augusto III aveva avviato in città, il pittore preferì trasferirsi altrove, cercando nuove occasioni per mostrare il proprio talento.

Dopo un probabile rientro a Roma, dove era rimasta la famiglia, nel 1755 Guglielmi si stabilì a Vienna. Al momento non sono noti i contatti esistenti tra il pittore e la corte imperiale. Va però ricordato che negli anni si manifestò un suo contatto con il cardinale Alessandro Albani (1692-1779), celebre collezionista d'arte e antichità e protettore dell'Impero a Roma: non è

1. Sulla biografia dell'artista, si vedano in particolare MESSINGER, E., «Guglielmi Gregorio», in THIEME, U.; BECKER, E., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: Engelmann, 1922, vol. 15, pp. 254-256; LONGHI, R., «Il Goya romano e la "cultura di Via Condotti"», *Paragone. Arte*, 53, 1954, p. 37; GRISERI, A., «Gregorio Guglielmi a Torino», *Paragone. Arte*, 69, 1955, pp. 29-38; BORCHIA, M., «Due "ritratti" romani: un Giaquinto e un Guglielmi», *Paragone. Arte*, 83, 1956, pp. 61-66; GARAS, K., «Gregorio Guglielmi (1714-1773)», *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, IX, 1963, pp. 269-294; BORSELLINO, E., «Il Cardinale Neri Corsini mecenate e committente: Guglielmi, Parrocel, Conca e Meucci nella Biblioteca Corsiniana», *Bollettino d'arte*, 66, 1981, pp. 49-66; RUDOLPH, S. (a cura di), *La pittura del '700 a Roma*. Milano: Longanesi, 1983, p. 774 e illustrazioni 326-330; BARROERO, L., *La pittura a Roma nel Settecento*, in BRIGANTI, G. (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*. Milano: Electa, 1989, vol. I, pp. 404-405, illustrazioni 582-583; LANGEN, S. VON, *Die Fresken von Gregorio Guglielmi*. Monaco di Baviera: Tuduv Verlag, 1994; BORCHIA, M., «Vier wenig beachtete Deckenentwürfe von Gregorio Guglielmi», *Barockberichte*, 28, 2000, pp. 612-623; BORSELLINO, E., «Guglielmi, Gregorio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, vol. 60, pp. 724-728; BORSELLINO, E., «Sulla prima attività di Gregorio Guglielmi», *Bollettino d'arte*, 94, 2009, pp. 76-90; GABRIELLI, E. (a cura di), *Gregorio Guglielmi, pittore romano del Settecento*, catalogo della mostra, 5 febbraio - 15 marzo 2009, Ex Convento di Sant'Agostino, Roma. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009; DE GASPERIS, V., «Gli affreschi di Gregorio Guglielmi nell'ospedale romano di Santo Spirito in Sassia: cronaca di una distruzione annunciata (1908)», *Annali di critica d'arte*, 12, 2016, pp. 543-587; AMBROSINI MASSARI, A.M., «Per Gregorio Guglielmi "grande e sfortunato settecentista romano"», in BACCHI, A.; BARBERO, L.M. (a cura di), *Studi in onore di Stefano Tumidei*. Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 2016, pp. 351-361.

2. FALCONET, E., *Cœuvres d'Étienne Falconet, statuaire: contenant plusieurs écrits relatifs aux beaux-arts*. Losanna: Société Typographique, 1781, vol. V, pp. 110-116. Su questo si veda LONGHI, R., «Guglielmi e Falconet», *Paragone. Arte*, 63, 1955, pp. 14-18.

3. Si vedano in particolare le due sovrapposte eseguite per Palazzo Reale, ora a Capodimonte, in GABRIELLI, E. (a cura di), *Gregorio Guglielmi...*, pp. 100-102, note 14a-b (scheda di U. Bile).

4. STETTEN, P. VON, *Kunstgewerbe und Handwerksgegeschichte der Reichsstadt Augsburg*. Augusta: Conr. Heinr. Stage, 1788, p. 207.



1. Gregorio Guglielmi
Allegoria delle quattro facoltà dell'Università, c. 1755-1756, affresco. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna.

improbabile che sia stato lo stesso nipote di Clemente XI a raccomandarlo ai ministri asburgici, nonostante non ne sia emersa alcuna traccia archivistica.⁵

A ridosso del suo arrivo in città, il conte Ernst Guido Harrach (1723-1783), noto mecenate, cercò notizie sul pittore scrivendo al proprio agente a Roma, l'abate trentino Giuseppe Dionigio Crivelli (1693-1782). Questi espresse un giudizio non del tutto positivo: «Gregorio Guilelmi [sic] è stato scolaro in origine di Trevisani, e poi di Conca. In Sassonia non ha incontrato. Di Lui non ho veduto nulla, ma per quanto sento non è gran cosa».⁶ Tali parole, piuttosto severe ma aggiornate sugli ultimi trascorsi dell'artista, convinsero il conte a non affidargli alcuna commissione.

A Vienna il pittore romano trascorse ben sei anni, durante i quali compì almeno un soggiorno in terra ungherese. Nella capitale austriaca lavorò sia per l'università cittadina, sia per la corte di Maria Teresa. La prima esperienza, nell'Aula Magna dell'Università (oggi sede dell'Accademia delle Scienze), compiuta sotto i consigli di Pietro Metastasio (1698-1782), poeta cesareo a Vienna e romano come Guglielmi, è difficilmente valutabile a causa dei pesanti rimaneggiamenti subiti tra Otto e Novecento che hanno prodotto una completa reinterpretazione dell'affresco, conferendogli un aspetto più prossimo al gusto eclettico del XIX secolo (illustrazioni 1 e 2).⁷ Di certo, il pittore romano reinterpretò qui la tradizione locale della quadratura e dell'illusionismo prospettico che tanta fortuna aveva avuto dopo il soggiorno in città di Andrea Pozzo (1642-1709),

5. Sui rapporti tra Guglielmi e Albani si veda NOACK, F., «Des Kardinals Albani Beziehungen zu Künstler», *Der Cicerone*, XVI, 1924, p. 406.

6. FERRARI, S., «Giuseppe Dionigio Crivelli (1693-1782). La carriera di un agente trentino nella Roma del Settecento», *Studi trentini di scienze storiche*, LXXVIII, 2000, pp. 690 e 716.

7. Si vedano ZYKAN, J., «Deckengemälde des Gregorio Guglielmi in Wien und ihre Wiederherstellung», *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege*, 1-2, 1950, pp. 14-24, e KARNER, H., *Die Österreichische Akademie der Wissenschaften. Das Haus und seine Geschichte*. Vienna: Verlag ÖAW, 2007. Sul ruolo di Metastasio, VITZTHUM, W., «Guglielmi e Metastasio», *Paragone. Arte*, 165, 1963, pp. 65-71, e TELESKO, W., «Pietro Metastasio und das Programm für die Fresken in der österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Überlegungen zum Verhältnis zwischen Kunst und Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», in VALENTE, M., KANDUTH, E. (a cura di), *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*. Roma: Artemide, 2003, pp. 167-180.



2. Gregorio
Guglielmi
*Allegoria delle
quattro facoltà
dell'Università*
(particolare),
c. 1755-1756,
affresco.
Österreichische
Akademie der
Wissenschaften,
Vienna.

culminato negli affreschi che il gesuita aveva dipinto nella chiesa del proprio ordine e nel salone di palazzo Liechtenstein.

Ben diverso è il caso delle pitture nella piccola e grande galleria della residenza di Schönbrunn, nonostante siano state pesantemente danneggiate durante l'ultimo conflitto mondiale. Soprattutto la scena con la *Gloria della monarchia asburgica* testimonia il raffinato stile di Guglielmi che già caratterizzava le sue opere romane: imponenti figure di stampo accademico, disposte sui vari piani formati dalle nuvole, sono colpite e modellate da una luce brillante che ravviva i colori della composizione.⁸

Entrambe le opere sancirono il successo dell'artista che seppe sfruttare un momento di vuoto nella grande tradizione artistica austriaca e viennese del XVIII secolo. Il suo soggiorno nella città danubiana, infatti, si colloca al termine della prima fase, trionfante, del rococò austriaco, a ridosso della scomparsa di Daniel Gran e Paul Troger, morti rispettivamente nel 1757 e nel 1762. La più giovane generazione non aveva invece ancora raggiunto la piena maturità: Franz Anton Maulbertsch (1724-1796), che nel 1753 aveva dato prova delle proprie doti nel santuario piarista

8. Sull'affresco di Schönbrunn si veda anche YONAN, M., *Empress Maria Theresa and the Politics of Habsburg Imperial Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2011, pp. 80-83, e FUSCO, D., *Exuberant Apotheoses – Italian Frescoes in the Holy Roman Empire. Visual Culture and Princely Power in the Age of Enlightenment*. Leiden - Boston: Brill, 2016, pp. 543-544 e illustrazioni 207-208. Uno schizzo e un bozzetto dell'opera sono in LANGEN, S. VON, «Vier wenig beachtete Deckenentwürfe von Gregorio Guglielmi», *Barockberichte*, 28, 2000, pp. 618-619, illustrazioni 8-9. Sulla sua ricostruzione, TRIPP, G., «Zur Rekonstruktion des Guglielmi-Freskos in der Großen Galerie von Schönbrunn», *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 58, 3-4, 2004, pp. 531-540.

di Maria Treu, trascorse gli anni successivi tra l'Ungheria e la provincia austriaca, rimanendo lontano dalla capitale. Guglielmi seppe quindi inserirsi in questa fase di vuoto, accostandosi soprattutto nelle pitture di Schönbrunn al vivace rococò d'area alpina.⁹

La fama raggiunta a Vienna aprì all'artista numerose altre opportunità e nel 1761, chiuso il cantiere di Schönbrunn, si trasferì a Stoccarda. Si trattava di una piccola realtà, ben diversa dalla capitale imperiale, dotata però di un'intensa vitalità culturale. A promuovere iniziative sontuose era il duca Carl Eugen, appassionato soprattutto di musica: tra le residenze di Ludwigsburg e Stoccarda spendeva cifre enormi nell'allestimento di imponenti spettacoli teatrali, tali da mettere rapidamente in crisi l'economia del piccolo stato.

Anche in questo caso non è del tutto chiaro se a Guglielmi fosse stata promessa la commissione di un affresco in una delle residenze di Carl Eugen o se l'artista fosse stato più semplicemente attratto dalla risaputa disponibilità del duca a investire grandi somme nelle arti. Di certo l'artista romano poté godere di un ambiente culturale fortemente italofilo, contando che alle dipendenze del duca erano pittori, scarpellini, musicisti e cantanti provenienti da varie parti della penisola.

Al momento non si hanno notizie di un'attività di frescante svolta da Guglielmi a Stoccarda o a Ludwigsburg, né a essa si fa riferimento nelle antiche fonti biografiche sul pittore. Può sembrare strano, considerato il successo ottenuto a Vienna con le pitture di Schönbrunn, ma nel Württemberg Guglielmi realizzò esclusivamente dipinti da cavalletto. Nulla di questa sua fase è però giunto fino a noi. A supplire a queste perdite contribuiscono alcuni documenti, inediti fino a questo momento, che permettono di definire le commissioni ricevute a Stoccarda.

Nel settembre del 1765 l'inviato di Carl Eugen a Vienna, Friedrich Staube, scrisse al proprio sovrano per conto del pittore, chiedendo che a lui fosse concessa la cifra pattuita nel 1762 per un dipinto realizzato a Stoccarda. Nonostante fossero trascorsi ormai tre anni, nulla era stato versato a Guglielmi, che risultava creditore di ben cinquecento luigi d'oro.¹⁰ In allegato alla lettera dell'incaricato d'affari venne inserito un memoriale redatto dallo stesso Guglielmi, in cui viene descritta con dovizia di particolari l'opera realizzata dall'artista per il duca del Württemberg:

Memoire. G. Guglielmi Peintre de L:L:M:M:I:I: et R.R. depuis l'année 1762 laissa à S: A: S: Msgr le Duc de Wurtemberg un Tableau representant ce Prince à Cheval dans toute sa Magnificence precedé de tous les Pages, Hayduques [sic], Trabants, Coureurs, Valets de pied set suivi des tous ses Aides de Camp, et des plus grand Personages de Sa Cour. Outre cela on y voit tous ses Hussards à Cheval et le Corp des Chasseurs dans leur Superbe Uniforme. La Parade Militaire de sa garde à pied et à Cheval, et les Officiers et Ordonances de tous ses Regiments; on y voit aussi Sa nouvelle Residence remplie de Noblesse de sort que cet immense Ouvrage monte à plus des 800 Figures toutes tirés d'après la nature. S: A: S: le retint auprès de lui pour l'observer: mais depuis le tems la n'ayant jamais su les Intentions de S:A:S: sur ce laborieux Tableau. L'on prie très humblement ou de vouloir le faire render sans plus de dilation, ou de le faire payer à l'Artiste, don't la pretention n'est que de 500 Louis d'or y compris 160 louis depensés de propre Argent pour les frais de cet Ouvrage et pour Son Entretien à Stuttgart pour 9 mois et plus.¹¹

Stando alle parole dell'autore, si trattava di un'opera monumentale, in cui veniva rappresentata l'intera corte ducale. Benché non vengano precisate le dimensioni, doveva comunque

9. LANGEN, S. VON, *Die Fresken...*, pp. 280-284.

10. Hauptstaatsarchiv, Stuttgart (HstAS), vol. 245 (1765 *Relationen des Herzogl. Regierungs- und Legations Ratss Straube zu Wienn*), f.s.n., num. 633 (lettera di F. Straube al duca, Vienna 15 settembre 1765). Sul ruolo politico svolto da Straube alla corte imperiale nel complesso periodo della guerra dei Sette Anni, si veda WILSON, P.H., *War, State and Society in Württemberg, 1677-1793*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 22, 24, 27, 215 e 223-225. Si veda anche HAUSMANN, F. (ed.), *Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westphälischen Frieden (1648)*. Oldenburg: Gerhard Stalling, 1950, vol. 2 (1716-1763), p. 402.

11. HstAS, A 16a, vol. 245 (1765 *Relationen des Herzogl. Regierungs- und Legations Ratss Straube zu Wienn*), f.s.n.

3. Gregorio
Guglielmi
Ritratto d'uomo,
1762, carboncino
e gesso su carta
preparata.
Staatsgalerie,
Graphische
Sammlung,
Stoccarda.



trattarsi di una tela assai vasta, tale da contenere i ritratti degli oltre ottocento personaggi menzionati da Guglielmi. Al centro era ben riconoscibile Carl Eugen, circondato dai dignitari e dai principali notabili del proprio seguito, mentre tutt'attorno si svolgeva un'ampia parata militare. L'espressione «Sa nouvelle Residence» lascia intendere che la scena fosse ambientata nel cortile della reggia di Ludwigsburg o nella spianata antistante il Neues Schloß di Stoccarda, il primo ampliato e il secondo costruito *ex novo* per volere del munifico sovrano.

Il dipinto voleva quindi essere una celebrazione di Carl Eugen e del suo sontuoso stile di vita, ma costituiva anche una prova delle capacità pittoriche di Guglielmi. È probabile, infatti, che numerosi personaggi inseriti nella scena fossero membri reali della corte, effigiati dal vivo dall'artista romano. Già in precedenza, del resto, il pittore si era cimentato in questo particolare genere artistico, come mostra il raffinato *Ritratto di abate*, già in collezione Lemme e oggi nelle raccolte del Louvre. Proprio dall'analisi di quest'opera si può ipotizzare che la produzione ritrattistica di Guglielmi fosse in origine ben più consistente e improntata a un intenso realismo, memore degli esempi di Marco Benefial (1684-1764) e Pierre Subleyras (1699-1749) che aveva potuto conoscere e frequentare a Roma.

Escluso dai cicli d'affresco che in quegli stessi anni andavano ad abbellire le residenze ducali, Guglielmi impiegò i mesi trascorsi a Stoccarda nella creazione di un grande ritratto della corte. La preparazione fu lunga, a causa del gran numero di figure da inserire nella scena. Alla fase di studio della composizione risale, senza dubbio alcuno, un disegno a carboncino e gesso su carta preparata azzurra, conservato a Stoccarda (Staatsgalerie, Graphische Sammlung, C 1233). Vi è raffigurato il busto di un uomo, leggermente inclinato di tre quarti e con un copricapo nero a tricorno sotto il braccio sinistro: la firma e la data (*Guglielmi 1762*) permettono di collegarlo al dipinto commissionato da Carl Eugen (illustrazione 3). Si doveva trattare di un

membro del seguito ducale.¹² È assai probabile che esistano numerosi altri fogli simili, in attesa di essere correttamente identificati.

La tela descritta da Guglielmi non corrisponde ad alcun dipinto oggi presente nelle residenze del Württemberg e si può ritenere che sia andata perduta nel tempo, forse durante la seconda guerra mondiale. Anche dalle lettere scambiate nei mesi successivi da Stoccarda con l'agente a Vienna Straube non si ricavano ulteriori informazioni sulla sorte del quadro. Sembra comunque probabile che al pittore non sia stata indirizzata alcuna risposta e che la tela sia rimasta nelle mani del duca.

Dal memoriale che si è qui presentato si ricava anche la notizia di un nuovo soggiorno del pittore a Vienna nel 1765, sinora sconosciuto. Si tratta di una prova ulteriore dell'incredibile frequenza con cui l'artista italiano era solito spostarsi da una città all'altra dell'Europa. In effetti, nei tre anni trascorsi tra Stoccarda e la stesura della lettera Guglielmi fu a Bruxelles e per un certo periodo anche a Berlino, alla corte di Federico II di Prussia. Il sovrano, celebre sostenitore delle idee illuministe, mostrava un considerevole interesse nei confronti dell'arte italiana, come testimoniano i numerosi dipinti rinascimentali e barocchi raccolti nelle quadriere reali di Potsdam e Berlino.

Ad attrarre il romano nella capitale prussiana non fu probabilmente Federico ma suo fratello Enrico (1726-1802). Questi, pur conducendo un'impegnativa attività militare, si interessava alle arti e al collezionismo di antichità, dividendosi tra la propria residenza berlinese e il prediletto castello di Rheinsberg che il fratello gli aveva donato nel 1744.¹³ Al servizio di Enrico operò ad esempio Heinrich Wilhelm Muzell Stosch (1723-1782), trasferitosi definitivamente a Berlino nel 1766, mentre per Rheinsberg lavorò lo scultore carrarese Giovanni Antonio Cybei.¹⁴

Guglielmi venne coinvolto nella decorazione del palazzo di Enrico posto su Unter den Linden, non troppo distante dalla residenza dei re prussiani che sorgeva sull'attuale Isola dei Musei. L'edificio era stato eretto in forme classiciste dall'architetto Johann Boumann, su uno dei lati del cosiddetto Forum Federicianum, e costituisce attualmente la sede principale dell'Alexander von Humboldt Universität.¹⁵

Il primo riferimento alla presenza a Berlino dell'artista è contenuto in una lettera scritta da Federico II al fratello il 16 luglio 1763:

Puisque vous ne voulez pas décider des plafonds de votre salon, je tâcherai de m'en acquitter de mon mieux; nous ferons quelque repas des dieux dans la salle, et, dans le plafond de la galerie, nous y

12. HÖPER, C., «"Das Glück Württembergs". Europäische Künstler unter den Herzögen Eberhard Ludwig (1676-1733), Carl Alexander (1684-1737) und Carl Eugen (1728-1793)», in HÖPER, C.; HENNING, A. (a cura di.), *Das Glück Württembergs: Zeichnungen und Druckgraphik europäischer Künstler des 18. Jahrhunderts*, catalogo della mostra, 15 maggio - 26 settembre 2004, Staatsgalerie, Stuttgart. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004, p. 41, illustrazione. 35.

13. Sugli interessi culturali di Enrico di Prussia si veda *Prinz Heinrich von Preußen. Ein Europäer in Rheinsberg*, catalogo della mostra, 4 agosto - 27 ottobre 2002, Schloss, Rheinsberg. München: Deutscher Kunstverlag, 2002; GRÖSCHEL, S.-G., «Prinz Heinrich von Preussen und die Antike. Einige Bemerkungen», *Jahrbuch Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*, 4, 2003, pp. 77-103; VOGTHERR, C.M., «Gemälde aus der Sammlung des Prinzen Heinrich von Preussen in Bordeaux. Einige Nachträge zur Geschichte seiner Kunstsammlungen», *Jahrbuch Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*, 4, 2003, pp. 105-111.

14. Su Muzell Stosch si veda in particolare DENINA, C., *La Prusse littéraire sous Frédéric II*. Berlino: H.A. Rottmann, 1791, vol. III, p. 93, e SCHARTOW, W., «Friedrichs des Großen Leibarzt Dr. Friedrich Ludwig Hermann Muzel und dessen Bruder Baron Wilhelm Muzel-Stosch», *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*, 26, 1909, pp. 220-222. Per le sculture di Cybei si veda HÜNEKE, S., «Neun Marmorskulpturen von Giovanni Antonio Cybei im Park Rheinsberg», in *Prinz Heinrich von Preußen...*, pp. 434-439. Su questo scultore, RUDOLPH, S., *Cybei, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, vol. 31, pp. 557-559.

15. Sulla storia di questo edificio si veda in particolare il recente GANDERT, K.-D., *Vom Prinzenpalais zur Humboldt-Universität. Die historische Entwicklung des Universitätsgebäudes in Berlin mit seinen Gartenanlagen und Denkmälern*. Berlino: Henschelverlag, 1985. Per la decorazione di Guglielmi si vedano HERMANIN, F., *Gli artisti italiani in Germania*. Roma: Libreria dello Stato, 1943, vol. III (*I pittori e gl'incisori*), pp. 82-83; TINTELNOT, H., *Die Barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*. Monaco di Baviera: Bruckmann, 1951, p. 184, e LANGEN, S. VON, *Die Fresken...*, pp. 193-211.

mettrons Apollon conduisant son char, accompagné des Heures, précédé par l'Aurore, avec des génies qui répandent des fleurs. Le peintre qui y doit travailler s'appelle Guglielmi; c'est lui qui a fait les plafonds à Schönbrunn, et, selon le dire des connaisseurs, le plus habile qu'il y ait à présent en Italie.¹⁶

Stando a queste parole, Federico avrebbe quindi scelto personalmente il tema da affrontare sulla volta del salone, risolvendo in questo modo l'indecisione del fratello. Non è però da escludere che numerosi suggerimenti siano venuti da Enrico, dotato di maggiori interessi artistici rispetto al sovrano e destinatario dell'opera che era stata affidata a Guglielmi.

La lettera di Federico presenta il pittore come un maestro di chiara fama, anzi come il più abile tra i molti attivi in Italia. Il re, infatti, sembra essere a conoscenza delle numerose opere eseguite dal pittore entro quella data. La sua attenzione si concentra comprensibilmente sull'imponente affresco realizzato nella galleria del palazzo imperiale di Schönbrunn a Vienna che aveva reso celebre il nome di Guglielmi in tutta Europa. È chiaro che il sovrano prussiano intende in questo modo stabilire un confronto diretto con la corte asburgica di Maria Teresa: un confronto che, come è noto, era particolarmente vivo anche sul piano politico e militare proprio in quegli anni. Federico manifesta così il proprio desiderio di superare l'imperatrice che solo poco tempo prima aveva ospitato il pittore romano a Vienna.

Protagonista suo malgrado di questa competizione politica, Guglielmi si mise rapidamente all'opera e nel giro di poco tempo si disse pronto a iniziare l'affresco.¹⁷ Un paio di mesi più tardi il lavoro era già stato avviato, tanto che Federico poté comunicare al fratello: «puis je pourrai vous montrer des esquisses de vos plafonds, que Guglielmi a croquées».¹⁸

Anche a Berlino, l'italiano seppe sfruttare un momento particolare nel panorama artistico locale. La morte di Antoine Pesne nel 1757 aveva infatti privato Federico II del suo principale pittore di corte e per questo ci si dovette rivolgere altrove per ornare gli edifici della capitale prussiana. La decorazione eseguita da Guglielmi ottenne un considerevole successo, dovuto anche in questo caso alla luminosità della scena e all'ariosità della composizione. Alla fine dell'anno il sovrano lo ricompensò con duemila talleri imperiali per il lavoro svolto.¹⁹

Una breve descrizione dell'affresco di Guglielmi nel salone del palazzo è contenuta in una lettera scritta da Friedrich Nicolai a Christian Ludwig von Hagedorn nell'estate del 1764. Il celebre poligrafo prussiano sottolineò soprattutto il valore del colorito usato dal pittore italiano, del disegno svolto con grande leggerezza e dell'ampiezza della composizione, in cui le figure erano disposte in gruppi ben separati. Se ne ricava un'immagine piuttosto simile a quella degli affreschi di Schönbrunn.²⁰

Sempre Nicolai ricordò questo e l'affresco nella galleria del palazzo nel breve profilo dedicato a Guglielmi all'interno della sua *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam* del 1769: stando alle sue parole il romano aveva affrescato le volte di due ambienti, ma una era crollata poco dopo la sua partenza e il rifacimento era stato rapidamente affidato a Christian Bernhardt Rode (1725-1797), nuovo pittore di storia della corte, che vi avrebbe realizzato una delle sue prime prove di decoratore.²¹

La storia di questi due affreschi è dominata dalla sfortuna. Se già poco dopo il loro completamento, una volta aveva parzialmente ceduto, tanto da dover esser rifatta, nel XIX secolo la

16. *Œuvres de Frédéric le Grand*. Berlino: Imprimerie Royale, 1855, vol. 26, pp. 318-319. Si veda anche ZIEBURA, E., *Prinz Heinrich von Preussen*. Berlino: Stapp, 1999, p. 171.

17. *Œuvres de Frédéric...*, p. 322: «M. Guglielmi fait ses esquisses, et se prépare à décorer vos plafonds» (la lettera è del 23 luglio 1763).

18. *Ibidem*, p. 326 (la lettera è del 13 settembre 1763).

19. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlino (GStA PK), I. HA. Geheimer Rat, Rep. 36 (Hof- und Güterverwaltung), Nr. 570, f. 25.

20. *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*. Leipzig: Weidmannischen Buchhandlung, 1797, pp. 263-264.

21. NICOLAI, F., *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam*. Berlino: Friedrich Nicolai, 1769, p. 612.



4. Gregorio Guglielmi
Venere, 1763-1764, affresco.
Già Palais des Prinzen
Heinrich, Berlino
(distrutto).



5. Gregorio Guglielmi
Vulcano, 1763-1764, affresco.
Già Palais des Prinzen
Heinrich, Berlino
(distrutto).

galleria fu pesantemente compromessa dal riadattamento del palazzo a sede universitaria. Su quanto era sopravvissuto si abbatté infine il secondo conflitto mondiale, durante il quale l'edificio venne quasi completamente raso al suolo.²² Dell'intervento di Guglielmi sopravvivono solo alcune sbiadite fotografie degli anni trenta (illustrazioni 4 e 5).

Conclusa la sosta berlinese, il pittore romano compì ulteriori spostamenti e tra il 1766 e il 1767 operò anche nella ricca città di Augusta, nella Germania meridionale. Qui ricevette nuove commissioni, con gli affreschi sullo scalone e nel salone dello Schaezler Palais e della Köpfschen Haus (oggi distrutta).²³ Fu questa l'ultima produzione di Guglielmi in terra tedesca e si concludeva in questo modo la sua permanenza negli stati dell'Impero, durata circa quindici anni.

I suoi affreschi, nonostante un certo avvicinamento allo stile rococò dei pittori locali, sono tutti dominati da un'impostazione accademica, maturata a Roma durante gli anni giovanili. Le figure hanno pose studiate con attenzione, e ampia deve esser stata la mole di disegni preparatori che manca ancora di una trattazione specifica e, in buona parte, attende ancora di essere individuata. Elemento caratteristico di tutte queste pitture era l'intensa luminosità dei suoi colori, già in parte visibile nei suoi affreschi romani (penso soprattutto all'immagine con *La Storia ordina al Tempo di scoprire la Verità* nella Biblioteca Corsiniana). In area tedesca assume però un'importanza centrale nella costruzione delle ampie scene affrescate e richiama immediatamente gli affreschi di Giovanni Battista Tiepolo nella Residenz di Würzburg. Ci si può chiedere se Guglielmi si sia mai recato nella città bavarese per ammirare l'opera del maestro veneziano, compiuta tra il 1750 e il 1753. Alla luce delle conoscenze in nostro possesso non è possibile confermarlo, ma non sembra così improbabile che sia almeno passato da Würzburg in uno dei suoi numerosi spostamenti.

22. K.-D. GANDERT, *Vom Prinzenpalais zur...*, p. 39, e UNFER LUKOSCHIK, R. (ed.), *Italienerinnen und Italiener am Hofe Friedrich II. (1740-1786)*. Berlino: Duncker & Humblot, 2008, pp. 102-103.

23. Su queste opere, si veda *Augsburger Rokoko*, catalogo della mostra, Augsburg: Himmer, 1956, p. 26, e LANGEN, S. VON, *Die Fresken...*, pp. 227-246. Sul palazzo, invece, KOMMER, B.R., *Das Schaezlerpalais in Augsburg*. Berlino - Augsburg: Deutscher Kunstverlag, 2003; TREPESCH, C., *Das Schaezlerpalais und die Deutsche Barockgalerie*. Augsburg: Verl.-Gemeinschaft Augsburg, 2006, pp. 39-94; e MERZ, J.M., «Das Schaezlerpalais in Augsburg. Benedikt Adam Liebert von Liebenhofens auswärtige Künstler und Gäste und seine Motivationen», *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 100, 2008, pp. 215-231.

El *Kavalierstour* de Juan V por Europa: génesis, precedentes y significado de un viaje frustrado

PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA*

EL «KAVALIERSTOUR» DE JUAN V POR EUROPA: GÉNESIS, PRECEDENTES Y SIGNIFICADO DE UN VIAJE FRUSTRADO

RESUMEN

En este artículo se estudia la génesis, desarrollo y fracaso del ambicioso proyecto de lo que se ha dado en llamar *Grand Tour* que ideó Juan V durante los primeros años de su reinado y que no solo se convirtió en un asunto que dividiría a su corte, sino que también afectó a la visión de su papel y el de Portugal en el tablero europeo. Se avanzará una nueva hipótesis sobre la naturaleza de dicho viaje y su imbricación en la tradición europea, que refuta parcialmente la visión historiográfica imperante. Se aportan, asimismo, nuevos documentos que arrojan luz sobre la percepción del viaje desde la perspectiva francesa y que revelan nuevos detalles sobre la logística de la estancia real en Roma.

JOHN V'S EUROPEAN "KAVALIERSTOUR": GENESIS, MODELS AND MEANING OF A FAILED JOURNEY

ABSTRACT

This article deals with the genesis, development and failure of the ambitious project, typically known as a *Grand Tour*, that John V planned in the earlier years of his reign. The journey caused strong divisions within his court and had an impact on the vision of his own role and Portugal's in the European arena. A new hypothesis is presented regarding the nature of that journey and its links with the European tradition that partially refutes the current historiographical approach to the topic. New documents are also presented that shed some light on the subject from the French point of view, and which also reveal new particulars about the royal stay in Rome.

DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, P., «El *Kavalierstour* de Juan V por Europa: génesis, precedentes y significado de un viaje frustrado», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, págs. 97-111

PALABRAS CLAVE: *Grand Tour*, *Kavalierstour*, Juan V, Portugal, viaje

KEYWORDS: *Grand Tour*, *Kavalierstour*, John V, journey

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. Jean Ranc
D. Juan V
de Portugal,
c. 1729, óleo
sobre lienzo,
109 × 91 cm.
Museo Nacional
del Prado,
Madrid.



El 9 de diciembre de 1706 moría en Alcántara el rey Pedro II de Braganza (1683-1706), dejando su imperio al infante D. Juan (ilustración 1), príncipe de Brasil. La ceremonia que lo aclamaría era fruto de un cuidado plan iniciado en torno al 1705-1706 y orquestado por D. Tomás de Almeida (Lisboa, 1670-1752), futuro patriarca de Lisboa y secretario de Estado desde 1704.¹ El nuevo rey sería consagrado siguiendo la antigua tradición de la dinastía de Avís concedida por la bula de 1428 del papa Martín V y reafirmada por la bula *Sedes Apostolica* (1436) de Eugenio IV. Los reyes lusos podrían ser coronados siguiendo el ceremonial del Pontifical Romano siempre y cuando expresasen su obediencia al papa. También serían ungidos por el arzobispo de Braga en brazos y hombros, ceremonia que aludía a su carácter militar.² D. Tomás de Almeida habría encargado la traducción de la bula de Eugenio IV, teniendo ya presente la cercana sucesión de

1. DA COSTA DE BARBOSA, F.A., *Elogio historico: vida e morte do eminentissimo e reverendissimo senhor cardeal D. Thomás de Almeida*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1754.

2. BRÁSIO, A., «O problema da sagração dos monarcas portugueses», *Anais da Academia Portuguesa de História*, serie II, 12, 1962, págs. 39-40; y sobre el ceremonial: ARAÚJO, A.C., «Ritualidade e poder na corte de D. João V: A génese simbólica do regalismo político», *Revista de História das Ideias*, 22, 2001, págs. 175-208, en particular págs. 179-184.

Pedro II, con el objetivo de vincular al nuevo rey a la idea de un origen divino y a la «*missão providencial assinalada aos antepassados da casa real portuguesa*», y habría marcado así el inicio de un reinado excepcional para la casa de Braganza.³

Este particular ceremonial, que ponía el acento sobre la sacralización del poder real, señalaba el inicio del opulento período *joanino*, en el que el joven monarca absoluto gobernaría desde Lisboa con una renovada mirada sobre los asuntos europeos y, en concreto, sobre la Santa Sede. En Roma se conjuraban todos los deseos de equiparación de la Corona portuguesa con las grandes monarquías europeas, es decir, España, Francia y el Imperio, con las que Portugal quería presentarse en pie de igualdad a través de la concesión de una serie de privilegios que emanaban del papa.

A pesar de que la llegada al trono de Juan V (ilustración 2) se produjo en un momento de relativa calma, lo cierto es que las grandes potencias estaban inmersas en la Guerra Sucesión española que había estallado en 1702. La guerra dividía Europa entre los aliados del archiduque Carlos, cuya coronación habría supuesto la continuidad de la rama habsbúrgica, y los de Felipe de Anjou, el cual gobernaba España, desde 1701, como Felipe V, y cuyo triunfo implicaba el establecimiento de la dinastía borbónica en la Corona hispana, siguiendo los deseos expresados en el testamento del difunto Carlos II.

En una primera fase, Pedro II se había mantenido firme en su deseo de permanecer neutral en una guerra que sacudiría los cimientos del equilibrio de poderes en Europa; sin embargo, en 1703, tras firmar el Tratado de Lisboa, entra a formar parte de la Gran Alianza contra españoles y franceses al lado del Sacro Imperio, Inglaterra y las Provincias Unidas de Holanda.⁴ Posteriormente, con la firma del Tratado de Methuen, en el mismo año, une su destino al de Inglaterra por medio de una serie de acuerdos comerciales que serán muy criticados por algunos miembros de la nobleza, como D. Luís da Cunha (Lisboa, 1662 – París, 1749), uno de los diplomáticos más brillantes del XVIII portugués (ilustración 3), que veía en el acuerdo un acto de sumisión.

Este viraje convertía Portugal en la base de operaciones de la Gran Alianza, lo cual, además de responder a intereses estratégicos, se puede interpretar como un deseo patente del rey por entrar de lleno en la arena política europea al lado de importantes aliados. No obstante, las particulares condiciones de dicha alianza y lo súbito de la misma empujaron en cierto modo



2. Carlo Grandi (grabador) *Regiae Celstutine D. Emanuelis Joan V Lusitaniae Regis Fratrís*, 1729, grabado, 28,8 × 19,8 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

3. ARAÚJO, A.C., «Ritualidade e poder...», pág. 183; y véase también RIBEIRO, M. DE AZAMBUJA, «Legitimar um rei com profecias: messianismo, milenarismo e profetismo no discurso político do Portugal moderno (séculos XVI-XVIII)», *Magallânica*, 2-3, 2015, págs. 74-95.

4. Sobre la Guerra de Sucesión y Portugal conviene mencionar los dos clásicos: DAVIS FRANCIS, A., *The first peninsular war, 1702-1713*. Londres: E. Benn, 1975; y KAMEN, H., *The War of Succession in Spain*. Bloomington: Indiana University Press, 1969; y entre la abundante bibliografía más reciente: VV.AA., *O Tratado de Methuen (1703): diplomacia, guerra, política e economia*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003; CLUNY, I., *D. Luís da Cunha e a ideia de diplomacia em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999; *idem*, «A guerra de sucessão de Espanha e a diplomacia portuguesa», *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais*, 26, 2002, págs. 63-92; RIBOT, L., «Portugal y la sucesión en España a finales del siglo XVII», en MARTÍN MARCOS, D. (ed.), *Monarquías encontradas. Estudios sobre Portugal y España en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Sílex, 2013, págs. 95-137.

3. Jan Baptist
Xavery
*D. Luís da
Cunha*, 1737,
mármol,
80 × 66 × 31 cm.
Rijksmuseum,
Ámsterdam.



a Pedro II a publicar una suerte de explicación para sus súbditos, que aclaraba las razones que justificaban ese cambio.⁵ Juan V heredó esta situación y su cuidadosa elección de embajadores y enviados para formar parte del Tratado de Utrecht demuestra su vivo interés en no ser un actor pasivo entre las grandes potencias y en mantener, por tanto, la voluntad de su padre en lo que a la guerra concernía. Con todo, y a la postre, los escasos réditos políticos y diplomáticos obtenidos de sus negociaciones favorecieron que el monarca luso se apartase y volviese a la clásica neutralidad anterior en los sucesivos conflictos de las décadas siguientes.

5. *Justificación de Portugal en la resolución de ayudar a la ínclita nación española a sacudir el yugo francés y poner en el trono real de su Monarquía al Rey Católico Carlos III*. Lisboa: [s.e.] 1704.

En algún momento de los primeros años de reinado de Juan V se diseñó un viaje por las cortes más importantes de Europa. El periplo se desarrollaría en dos años y tendría el objetivo de lograr que el monarca se informase sobre los territorios, usos y costumbres de las diferentes ciudades europeas. Solo recientemente la historiografía ha comenzado a prestar atención a este viaje, que apenas aparecía mencionado y se consideraba una extravagancia o un peregrinaje a Roma.⁶ La única cosa en la que había un cierto acuerdo era en el hecho de calificarlo como un *Grand Tour*, aunque el énfasis sobre la ciudad pontificia ha sido reevaluado hace poco.⁷ En este trabajo se defenderá que el viaje responde con mayor exactitud a una tradición europea bastante extendida en el área germánica conocida como el *Kavalierstour*, con su variante del *Prinzenreise*.

El concepto de *Grand Tour* está íntimamente ligado a la historiografía anglosajona y, aunque como término aparece también en otras lenguas,⁸ la definición canónica implica:

A Grand Tour is not a Grand Tour unless it includes the following; first a young British male patrician [...]; second, a tutor who accompanies his charge throughout the journey; third, a fixed itinerary that makes Rome its principal destination; fourth, a lengthy period of absence, averaging two or three years.⁹

A su lado el ámbito y los participantes del *Kavalierstour* son más flexibles, ya que este tenía objetivos diferentes en función del estatus y el rango del viajero, así como comprendía otros territorios, más allá de la península italiana.¹⁰ El *Grand Tour* sirve, además, a la rica aristocracia británica como medio de significarse social y patrióticamente: ninguna comunidad nacional de la época se valió del viaje de forma tal que este se convirtiese en un convencionalismo representativo propio, hasta el punto de que la misma terminología se asocia a una práctica considerada eminentemente británica.¹¹

La planificación del viaje de Juan V se mantuvo, con toda certeza, como un secreto reservado a su círculo más afín hasta muy cercana la fecha de partida, prevista para el 4 de octubre de 1715. El secretismo en torno al mismo se rompe entonces, cuando se empiezan a filtrar informaciones sobre la ruta y la duración, pero la génesis de este ambicioso *tour* europeo probablemente respondiese a un proyecto muy temprano que hasta la firma de la paz con España no pudo materializarse.

El viaje estaba pensado para una duración de dos años y la ruta estaba diseñada al detalle para hacer coincidir la llegada del rey con determinadas celebraciones del calendario festivo,

6. Raggi ha publicado extensamente sobre el reinado de Juan V y ha llamado la atención en concreto sobre la necesidad de estudiar el impacto de ese viaje en el rey y en su política cultural. Véase con más referencias historiográficas RAGGI, G., «Italia e Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura», en ALESSANDRINI, N.; RUSSO, M.; SABATINI, G.; VIOLA, A. (eds.), «Di buon affetto e commercio»: relações luso-italianas na Idade Moderna. Lisboa: CHAM, 2012, págs. 177-211, en particular, págs. 192-194; RAGGI, G., «Lasciare l'orma: os passos de Filippo Juvarra na cidade de Lisboa», en ALESSANDRINI, N.; FLOR, P.; RUSSO, M.; SABATINI, G. (eds.), «Le nuove sono tanto e tante buone, che dir non se può». Lisboa dos italianos: história e arte (sécs. XIV-XVIII). Lisboa: CHAM, 2013, págs. 189-218.

7. Véase RAGGI, nota previa.

8. *Groote Tour, Große Tour*. LEIBETSEDER, M., *Die Kavalierstour. Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Colonia: Böhlau, 2004, págs. 18-23.

9. REDFORD, B., *Venice and the Grand Tour*. New Haven: Yale University Press, 1996, pág. 15.

10. Durante el absolutismo la figura del viajero se convirtió prácticamente en un actor más del juego diplomático, por ejemplo, en la corte francesa esos viajeros tenían un lugar preciso y adaptado dentro de la etiqueta de la corte, lo cual demuestra lo habitual de su presencia. LEIBETSEDER, M., *Die Kavalierstour...*, pág. 209.

11. LEIBETSEDER, M., «Educational Journey, Grand Tour», en *European History Online* (EGO), Leibniz Institute of European History (IEG), Mainz, 11-11-2013. Disponible en <http://www.ieg-ego.eu/leibetseder-2013-en>, URN: urn:nbn:de:0159-2013102901, pág. 4 con más referencias bibliográficas.

como su visita a Venecia en pleno carnaval de 1717. El rey viajaría de incógnito bajo un nombre falso, el de «marqués de Meleses»,¹² aspecto que respondía a razones tanto de tipo práctico, ya que esta identidad le permitía llevar un séquito relativamente menor (entre 120 y 300 personas), como económico, ya que no al no ser el rey al que se acogía e invitaba, tanto este como las personas con las que se encontraba podían reducir, en parte, el gasto representativo, así como relajar el complejo protocolo de las precedencias.¹³

Formaban parte de su selecto grupo de viajeros los nobles más cercanos y afines: «*oltre due camarieri che sono il Sr Marchese di Marialva e il Sr Conte di Unhão ancora il Sr Duca D. Jaime [de Cadaval] come suo cavalierizzo maggiore e il virtuoso et erudito Sr Conte di Ericeira*».¹⁴ A este círculo más estrecho debió de pertenecer, en una primera fase de planificación, el infante D. Manuel, hermano menor de D. Juan, que formaría parte de la aventura. Dos Santos sostiene que el viaje se concibió como un proyecto diseñado en exclusiva para D. Manuel, ya que en realidad este pretendía alistarse en alguna guerra y hacer fortuna en Europa.¹⁵ Esta posibilidad no parece apoyarse en ninguna documentación conocida, y nada hace pensar que se tratase únicamente de una iniciativa realizada para el infante, sobre todo si se atiende a las fuentes que relatan el empeño de Juan V. Ello no excluye la perfecta adecuación del viaje a un periplo de claro componente educativo, que constituiría una excelente ocasión para la formación del infante al estilo de los *Prinzenreisen*.¹⁶

A pesar de que la duración del viaje, veinticuatro meses, permitía visitas dilatadas, es indudable que la ruta era muy ambiciosa. El rey dejaría Lisboa por tierra, atravesaría España y Francia, sin visitar ni Madrid ni París, para ir directamente a Flandes, de donde partiría hacia Inglaterra para conocer la corte inglesa. Regresaría al continente por Holanda y desde allí atravesaría Alemania y Austria y llegaría a Venecia en febrero de 1717. Pasaría la Cuaresma en Nápoles y la Semana Santa en Roma, donde se detendría hasta el Corpus Christi. Después, durante dos meses exploraría Florencia, antes de visitar Turín y otras ciudades italianas por el camino. En su viaje de regreso conocería las dos cortes borbonas, la parisina y la madrileña, sus antaño enemigos, para regresar a Lisboa a través de Andalucía.¹⁷

El viaje sufrió un primer retraso sobre la planificación original de octubre de 1715 y se pospuso hasta el 20 de febrero de 1716 —dato conocido por la correspondencia del nuncio Vincenzo Bicchi con la Santa Sede—, momento en el que ya estaban al corriente del mismo otras cortes europeas.¹⁸ A pesar de que la organización se hizo en secreto, o al menos es lo que se desprende de la correspondencia de Bichi, ello no impidió que pronto se levantasen voces contrarias a la «*grande Idea*», que venían tanto del propio Portugal como de otras cortes.¹⁹ El bloque contrario al viaje estaba encabezado por el anciano y expertísimo duque de Cadaval, Nuno Álvares Pereira de Melo (Évora, 1638 – Lisboa, 1727), y por el secretario de Estado, Diogo Mendonça Corte-Real (Tavira, 1658 – Benfca, 1736), entre otros importantes nobles, mientras

12. Archivo Segreto del Vaticano (ASV), *Segreteria di Stato*, Portugallo, 72, fols. 363-364, carta de Bichi del 10 de diciembre de 1715. Citado por RAGGI, G., «Lasciare l'orma...», pág. 252.

13. Sobre el viaje de incógnito véase BENDER, E., *Die Prinzenreise: Bildungsaufenthalt und Kavalierstour im höfischen Kontext gegen Ende des 17. Jahrhunderts*. Berlín: Lukas, 2011, en particular, págs. 87-92.

14. ASV, *Segreteria di Stato*, Portugallo, 72, fols. 329-330, carta de Bichi del 27 de septiembre de 1715, citado por RAGGI, G., «Lasciare l'orma...», pág. 253.

15. DOS SANTOS, J.E., «Valioso subsídio para a biografia do Infante D. Manuel, Irmão de João V», *Olisipo*, 115-116, 1966, págs. 5-14 (pág. 6).

16. BENDER, E., *Die Prinzenreise*... El autor desarrolla pormenorizadamente los detalles logísticos de un viaje de esas características.

17. RAGGI, G., «Italia e Portugallo...», pág. 193, para ver la transcripción de la carta de Bichi con la referencia completa de la ruta.

18. ASV, *Segreteria di Stato*, Portugallo, 73, fols. 7-8, carta del 6 de enero de 1716. Citado por RAGGI, G., «Lasciare l'orma...», pág. 252.

19. ASV, *Segreteria di Stato*, Portugallo, fol. 39v, carta de 4 de febrero de 1716. Citado por RAGGI, G., «Italia e Portugallo...», pág. 194.

que el rey se apoyaba en algunos contemporáneos que compartían su interés y entusiasmo.²⁰ El IV conde de Ericeira, Francisco Xavier de Meneses (Lisboa, 1673-1743), fue uno de sus apoyos más importantes en este proyecto. El conde había participado en la guerra al lado de Pedro II y había sido distinguido por su actuación en las batallas de 1708 y 1709. Además de sus éxitos militares, para entender su ascendencia sobre el rey es esencial señalar que el conde de Ericeira era muy respetado por su amplia cultura y su temprana pertenencia y activa presencia en la Academia dos Generosos, que sería el germen de la Academia Portuguesa de 1717. Sin duda, Juan V encontró en él un gran aliado y posiblemente fue la figura que inspiró al monarca tan particular decisión.²¹

La facción contraria al viaje llegó a conseguir el apoyo de la reina, María Ana de Austria (Linz, 1683 – Lisboa, 1754), que había sido designada por su esposo como regente mientras durase su periplo. A la reina la asistiría el cardenal Nuno da Cunha e Ataíde (Lisboa, 1664-1750), personaje de gran influencia en los primeros años del rey, así como el duque de Cadaval. Incluso, después del primer aplazamiento, se quedaría como apoyo de la reina el secretario de Estado, Corte-Real, que inicialmente estaba previsto que participase en el viaje por deseo del rey.²²

Las razones que se esgrimían para evitar que el viaje se realizase se basaban en cuestiones de seguridad, tanto personal como nacional —puesto que el país podría encontrarse en una situación complicada a causa de la larga ausencia de su rey—. El duque de Cadaval llegó a escribir un informe en el que se detallaban aspectos económicos, debido al enorme desembolso que implicaba, y estratégicos, como una posible anexión española aprovechando la debilidad del país sin rey.²³ Con probabilidad las primeras presiones surtieron efecto, por lo que se retrasó la salida desde octubre de 1715 hasta febrero de 1716, lo cual, presuntamente, sería lo que impulsó al infante D. Juan a abandonar Lisboa en secreto en noviembre de 1715, un mes después de la fecha inicial de partida. Este episodio desencadenó un largo período de enemistad entre los hermanos.

D. Manuel, no se sabe si de forma impulsiva o movido por la convicción de que el viaje no se realizaría nunca, decidió escapar de Lisboa en un barco inglés con rumbo a Ámsterdam. El joven pretendía alistarse para luchar contra los turcos y viajó con tres sirvientes y acompañado de su amigo íntimo Manuel Teles da Silva, hijo de João Gomes da Silva, el IV conde de Tarouca (Lisboa, 1671 – Viena, 1738).²⁴ El conde sería la figura que los acogería en su primer destino, La Haya, donde era embajador. Allí entraron en contacto con D. Luís da Cunha, enviado especial para la firma del Tratado de Utrecht, que ejercería en adelante como protector del infante e intercedería para conseguir la paz entre los hermanos.

Las noticias del viaje del rey ya recorrían Europa y se comentaban en diferentes círculos; por ejemplo, en noviembre de 1715 Charles François Poerson (París, 1653 – Roma, 1725), director de la Academia de Francia en Roma, recoge en su habitual correspondencia con el duque d'Antin (París, 1665-1736), sobreintendente de los Edificios Públicos, nuevas informaciones sobre el viaje que han llegado gracias al nuncio:

20. RAGGI, G., «La circolazione delle opere della stamperia De Rossi in Portogallo», en ANTINORI, A. (ed.), *Studio d'architettura civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*. Roma: Quasar, 2013, págs. 143-163 (pág. 144).

21. El conde poseía un gabinete de física y participaba muy activamente en la organización de la biblioteca regia, ocupándose de asuntos relacionados con las matemáticas y las artes. FERREIRA FURTADO, J., «D. João V e a década de 1720: novas perspectivas na ordenação do espaço mundial e novas práticas letradas», en FRAGOSO, J.; GOUVEA, M. DE F., *O Brasil Colonial, c. 1720 – c. 1821*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, págs. 61-110 (pág. 93).

22. Agradezco a Giuseppina Raggi el acceso a esta información que forma parte de un trabajo inédito sobre la corte joanina, así como su disponibilidad para discutir diferentes aspectos de la controvertida figura del rey.

23. Para un mayor desarrollo del memorial véase VERÍSSIMO SERRÃO, J., *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1982, vol. v, pág. 247.

24. Su hermano era Fernando Teles da Silva, II marqués de Alegrete (Lisboa, 1662-1734).

Le nonce du Pape, qui est en Portugal, a écrit au St. Père que le Roy avoit pris, malgré le Prince son frère et tous les conseils de ses Ministres, la ferme résolution de venir à Rome au printemps prochain; que, pour cet effet, ce rince a desjà fait remettre 500 milles de livres Romaines à Gesnes, ce que fait plus de deux millions de livres. L'on adjoute qu'il passera par la France, voulant faire le voyage par terre. Sa Sainteté le logera, à ce qu'on croit, au Vatican.²⁵

Apenas tres semanas después del oprobioso episodio del infante, las noticias ya habían llegado a la corte romana y desde allí a oídos del duque d'Antin en París. Resulta interesante ver cómo Poerson sabe que el rey se mantiene firme ante sus críticos, aunque no tiene planes concretos sobre la ruta, ya que en primavera el monarca estaría en Bélgica y preparado para cruzar el canal hasta la corte Estuardo, y no en Roma, como menciona en la carta. Asimismo habían llegado noticias de la provisión de fondos que estaba preparándose para costear el viaje.

El oro de Río de Janeiro y de Bahía se destinaría a cubrir el extraordinario gasto que se esperaba que se produjese.²⁶ Brasil sufragaría lo que la historiografía posterior creería una extravagancia, aspecto que aprovecha el duque de Cadaval para avisar de los peligros de producirse la salida del Reino, ya que también se temía una insurrección americana por los altos impuestos que gravaban a sus súbditos brasileños.²⁷

LA VICTORIA DEL NO Y SUS CIRCUNSTANCIAS

A pesar de la firmeza del rey, así como de la cuidada planificación, una serie de eventos, no se sabe si fortuitos, aprovechados por los contrarios al viaje o incluso favorecidos por ellos, fueron empujando la fecha de partida hasta su definitiva cancelación. Todavía la correspondencia del nuncio de finales de 1715 y principios del 1716 parece confirmar la voluntad del rey.²⁸ Por ejemplo, en diciembre de 1715 Poerson vuelve a escribir al duque d'Antin diciéndole:

Le Pape continue toujours à garder la chambre à cause du rhume qu'il prit lors qu'il fut à Saint-Pierre, où il visita les appartemens du Vatican pour y loger, à ce que l'on croit, le Roy de Portugal, en cas que ce Prince exécute le dessein qu'il a formé de venir à Rome.²⁹

Donde se reitera la información que Poerson le había confiado en la otra misiva, en la que se mencionaba que el rey luso pasaría su estancia romana alojado en los palacios vaticanos. Se trata de un detalle de gran interés y que vendría a confirmar lo que se conoce por otras fuentes respecto al estado de los palacios ocupados por los legados portugueses en Roma, es decir, que no eran apropiados para el rey.³⁰

25. MONTAIGLON A.; GUIFFREY, J., *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*. vol. IV. París: Charavay Frères, 1893, carta 1933 de Poerson a Pardaillan, duque d'Antin, del 26 de noviembre de 1715.

26. BUESCU, A.I., «O peregrino instruído". Em torno de um projecto de viagem setecentista», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 2, 1988, págs. 27-58 (pág. 32).

27. VERISSIMO SERRÃO, J., *História de Portugal...*, pág. 247.

28. RAGGI, G., «La circolazione...», pág. 143.

29. MONTAIGLON, A.; GUIFFREY, J., *Correspondance des directeurs...*, carta 1935 de Poerson a Pardaillan, duque d'Antin, 3 de diciembre de 1715.

30. En 1716 se encontraban en Roma el enviado especial, André de Melo e Castro (1668-1753), conde das Galveias, y el embajador extraordinario, D. Rodrigo de Sá e Meneses (1676 - Abrantes, 1733), marqués de Fontes. El primero residía en el palacio Cesarini, en Torre Argentina, que había sido habilitado ex profeso para Melo y que tan solo tres años después sería abandonado por un palacio de mayor envergadura y más acorde con la imagen de la Corona portuguesa en Roma, el

La resistencia a la salida del monarca de su reino contaba en teoría con el apoyo de otras cortes, como el embajador francés Mornay y el duque de Orleans, regente de Francia, y esa facción acabó quebrando la voluntad de Juan V, que ya en la primavera de 1716 había renunciado a su «*fississima regia volontà*».³¹ Varios fueron los hechos que coadyuvaron, quizá de forma azarosa, a la cancelación definitiva del viaje y que están intrínsecamente ligados a Roma. En concreto, fueron la renovada amenaza turca en las costas de Morea y Corfú y la llamada de ayuda a las cortes cristianas realizada por Clemente XI lo que constituyó el diversivo principal.

La relación del pontífice con Portugal fue muy estrecha desde los últimos años de la contienda sucesoria española, en la que vio fracasar su proyecto de mediación y su plan de mantener la neutralidad.³² Portugal, de alguna manera, fue capaz de obtener una serie de privilegios importantes a pesar de haberse significado como aliada del bando imperial. En efecto, en febrero de 1716, casi providencialmente, el papa pide ayuda naval al rey por la acuciante amenaza otomana y este responde con enorme rapidez enviando una serie de naves.³³ Estas no llegarán a tiempo para los primeros enfrentamientos, pero serán esenciales en la batalla de Matapán de 1717. Así las cosas, a lo largo de la primavera de 1716, momento en el cual el viaje debería de haberse materializado, el rey se ve inmerso en los preparativos del apoyo militar marítimo, de forma que la partida se va posponiendo. El 8 de julio, apenas unos días después de que las naos abandonaran Lisboa, con motivo del día de Santa Isabel de Portugal, el marqués de Fontes acudió a su triunfal audiencia papal con sus magníficas carrozas alegóricas, atravesando Roma. El mensaje era claro y potente, Portugal acudía al rescate como potencia marina y reino con una obvia misión espiritual: defender la cristiandad. Además del espinoso asunto del *padroado real*, el marqués llevaba como embajada conseguir la división de Lisboa en dos diócesis y la elevación de la Capilla Real a Basílica Metropolitana y Patriarcal, y Clemente XI le concedió ambas, hecho que quedaría ratificado por la bula áurea, *In Supremo Apostolatus Solio*, del 7 de noviembre de 1716. Para entonces el viaje del rey yacía sepultado ante los éxitos diplomáticos de sus representantes.

EL SIGNIFICADO DEL VIAJE Y SUS PRECEDENTES

Aventurar qué habría sucedido si Juan V hubiese llegado a realizar su ansiado viaje por Europa resulta un ejercicio casi distópico, pero entender qué es lo que motivó ese viaje y su sentido en su reinado constituye una tarea que puede arrojar luz en especial en cuanto a política cultural se refiere.

El viaje de reyes no era una práctica muy habitual y cuando sucedía se debía sobre todo a cuestiones políticas o religiosas. Había, por ejemplo, viajes de Estado (sálvese el anacronismo),

palacio Sforza-Cesarini, en la actual vía Vittorio Emanuele. El marqués de Fontes se encontraba en un palacio, todavía hoy sin identificar, en la plaza Colonna, en el que se hallaba instalado desde 1712 con su pequeña corte de artistas.

31. ASV, *Segreteria di Stato*, Portogallo, 72, fol. 330. Citado por RAGGI, G., «Lasciare l'orma...», pág. 192. BUESCU, A.I., «“O peregrino instruído...”», pág. 32.

32. MARTÍN MARCOS, D., «El proyecto de mediación de la Santa Sede como alternativa a la guerra de sucesión española», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 25, 2007, págs. 129-147.

33. ASV, Portogallo, Signatura 73, fol. 64, 27 de febrero de 1716; fols. 95r, 100r, 19 de marzo de 1716; fol. 183r, 13 de junio de 1716: «Lista da Esquadra que S. Mag. He servido mandar de socorro a santidade do Papa Clemente a favor das armas da Igreja», citado por DELAFORCE, A., «Giovanni V di Bragança e le relazioni artistiche e politiche del Portogallo con Roma», en BORGHINI, G.; VASCO ROCCA, S., *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Argos, 1995, págs. 21-39 (pág. 37, n. 39 y n. 40). Véase también *Gazeta de Lisboa*, 28, 11 de julio de 1716.



4. Charles Frédéric Merveilleux *Mémoires instructifs*. Amsterdam: Sauzet, 1738, portada.

viajes pontificales o viajes de peregrinación,³⁴ pero un viaje de esta amplitud y duración solía destinarse a los jóvenes príncipes y herederos con una función indudablemente formativa, y no conllevaba desatender las obligaciones para con sus súbditos. A pesar de la rareza, no fue Juan V el primero en planificar un viaje de esa envergadura; de hecho, sus predecesores lo hicieron con mayor éxito.

Se han señalado como posibles precedentes el viaje de Cosimo III de' Medici a España y Portugal entre 1668 y 1669 —que no estaba tan alejado en el tiempo como para ser considerado un modelo remoto— y, sobre todo, la Gran Embajada del zar Pedro el Grande, centrada en los países del norte —Alemania, Holanda e Inglaterra—, entre 1697 y 1698.³⁵ El caso ruso aparece señalado como ejemplo en las *Mémoires instructifs* (ilustración 4) del naturalista francés Charles Frédéric Merveilleux, que visitó Lisboa, y es indudable que el viaje del zar tiene concomitancias claras con el periplo luso. En primer lugar, porque se trataba de un dirigente en activo, no de un príncipe; y en segundo lugar, porque ambos comparten el mismo afán de conocimiento.³⁶

En 1696, en la primera fase de la modernización de Rusia, que Pedro el Grande estaba tratando de implementar, se decidió enviar a cincuenta jóvenes de la nobleza a las cortes de Occidente para que fuesen educados, y no se les permitía volver sin un certificado firmado por un maestro extranjero que asegurase sus conocimientos.³⁷ Sin embargo, cuan-

do el zar vio que eso no era suficiente optó por acudir en persona: su objetivo era visitar los grandes centros del saber para regresar a Rusia con los nuevos avances y estimular una renovación en todos los ámbitos. Es en este punto donde se ven claras las diferencias con el caso portugués: la Rusia de ese momento era todavía un país que arrastraba estructuras medievales, mientras que Portugal era un país moderno y rico que había conseguido la estabilidad tras la *Restauração* (1640).

Otro precedente, más directo y obvio y que hasta la fecha no ha sido explorado, es el de los príncipes electores de Sajonia, que tuvieron siempre presente la necesidad del viaje educativo. Ya Christian I (1586-1591), que fue educado por un maestro de corte en italiano,³⁸ mandaría

34. La historiografía más tradicional convirtió el viaje de Juan V en una devota peregrinación a Roma, interpretación que ya fue refutada por Raggi y que a todas luces es insostenible: RAGGI, G., «Lasciare l'orma...», pág. 192.

35. RAGGI, G., «La circolazione...», pág. 159, n. 12; BUESCU, A.I., «"O peregrino instruído"...», pág. 33.

36. Véase GALE, G., «Leibniz, Peter the Great, and the modernization of Russia, or Adventures of a Philosopher-King in the East», *Divinatio*, 22, 2005, págs. 7-36 (pág. 13).

37. MASSIE, R.K., *Peter the Great: His life and world*. Nueva York: Knopf, 1980, págs. 149-150.

38. MARX, B., «Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext», en MARX, B. (ed.), *Elbflorenz: italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert*. Dresde: Kunst, 2000, págs. 7-36 (pág. 24). Sigismundo Kolreuter, médico de cabecera de Christian I, escribió una gramática a petición suya —*Regolette e precetto dell grammatica volgare* (1579)— para ayudarle en el estudio del italiano, que en aquella época empezaba a sustituir al latín entre los príncipes de habla alemana. Véase también LIEBER, M., «Die italienische Präsenz am Hofe Augustus des Starken und seiner Söhne. Erste Überlegungen», en MARX, B. (ed.), *Elbflorenz...*, pág. 143.

a su hijo Johann Georg I (1585-1656) a Italia dentro de la tradición del *Kavalierstour*.³⁹ La misma práctica se repetiría con su bisnieto Johann Georg IV de Sajonia entre 1685 y 1686 y, de nuevo, en 1690, pero con una mirada más amplia sobre el tablero europeo, ya que también visitaría París, Bruselas, Londres y varias ciudades alemanas, además de la ruta italiana.⁴⁰

Sin embargo, el viaje que probablemente tuvo un impacto más directo en la corte de Lisboa fue el protagonizado por Federico Augusto I el Fuerte —elector de Sajonia (1694-1733) y rey de Polonia (1697-1706 y 1709-1733)—, hermano menor de Johann Georg IV. Partió el 19 de mayo de 1687, cuando todavía era príncipe, y no regresó a la que sería su opulenta capital, Dresde, hasta abril de 1689. Su *Kavalierstour* no solo abarcó Francia, España e Italia, sino que también le llevó a Portugal —quizá el viaje más completo y ambicioso, solo comparable con el proyecto posterior de Juan V—. ⁴¹ Este es sin duda el modelo más cercano, ya que visitó Lisboa el año anterior al nacimiento del Braganza. En sus notas de viaje deja sus impresiones sobre la corte lisboeta, en la que confirió en numerosas ocasiones con el señor Lange, el cónsul danés, diversos representantes holandeses y el señor Simons, cónsul sueco. También tuvo audiencia con Pedro II y la reina, María Sofía de Palatinado-Neoburgo, con la que compartía lazos de sangre lejanos.⁴²

La génesis del viaje de Juan V es todavía hoy un misterio. No se conocen documentos que desvelen si la idea fue acuñada por el propio rey o por alguno de sus consejeros y se poseen pocos datos sobre su formación como príncipe, que parece que estuvo muy vinculada a los jesuitas.⁴³ Lo que es indudable es que la mayoría de los personajes que apoyaron el proyecto, como el conde de Ericeira o el marqués de Fontes, eran bastante jóvenes cuando el elector de Sajonia visitó tierras portuguesas, con la excepción de algunos personajes de su círculo, como los diplomáticos D. Luís da Cunha o D. André de Melo e Castro. Este viaje se gestó en un entorno altamente intelectualizado y no tan político, a la vista de la resistencia que encontró en los miembros más concentrados en la dirección del Reino, como el duque de Cadaval o el secretario de Estado Corte-Real. Tradicionalmente se ha atribuido al conde de Ericeira la influencia mayor en cuanto a este viaje se refiere, pero no hay que olvidar que el mismo D. Luís da Cunha, destinado en La Haya, protegió al infante en su particular *tour* europeo y era la cabeza visible del círculo erudito al que pertenecía el conde y toda una red de diplomáticos que se enmarcaban en la República de las Letras.⁴⁴

También se ha señalado la influencia del marqués de Fontes, aunque su ascendencia indudablemente creció al regreso, en 1718, de su exitosa embajada en Roma, es decir, ya cancelado el viaje.⁴⁵ Es tentador aventurar que la partida del marqués en 1712, tras ser nombrado embajador extraordinario por Juan V en 1709, era una forma de enviar una primera avanzadilla a la corte pontificia e ir tanteando el terreno de su ansiado plan. Entre el séquito del marqués iban artistas, arquitectos y hasta un poeta, y una de las misiones era documentar visualmente y por escrito todos los eventos, celebraciones, palacios, iglesias, etcétera, que visitasen: ya en-

39. LIEBER, M., «Die italienische Präsenz...», pág. 143, y LEIBETSEDER, M., *Die Kavalierstour...*

40. Para una transcripción del diario de viaje del príncipe véase KELLER, K., «Mein Herr befindet sich gottlob gesund und wohl». Sächsische Prinzen auf Reisen. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1994, págs. 20-180.

41. El diario del príncipe de Sajonia está transcrito en KELLER, K., «Mein Herr befindet...», págs. 181-390. En principio iba a visitar también Inglaterra, Holanda, Dinamarca y Suecia.

42. KELLER, K., «Mein Herr befindet...», págs. 272, 273, 441 y 442.

43. NIZZA DA SILVA, M.B., «D. João V», serie *Reis de Portugal*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2009, págs. 19-20; señala, además, que D. Luís da Cunha se lamentaba de la enorme influencia que tuvo en sus primeros años el futuro inquisidor general D. Nuno da Cunha de Ataíde.

44. FERREIRA FURTADO, J., «D. João V e a década...», págs. 83-84.

45. Así lo señalan BOTTINEAU, Y., «Le goût de Jean V: art et gouvernement», *Bracara Augusta. Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga*, vol. XXVII, 64 (76), 1973, págs. 341-464 (págs. 349 y 350), y AYRES DE CARVALHO, A., *João V e a arte do seu tempo*. Lisboa: Mafra Agrícola, 1960, vol. II, en particular el capítulo III, págs. 241-311.

tonces demostraba el monarca su curiosidad omnívora.⁴⁶ Merveilleux, en sus *Mémoires instructifs*, no deja dudas de su animadversión por el marqués de Fontes y lo señala como el principal culpable de la obsesión del rey por Roma; incluso apunta que influyó en la organización del viaje.⁴⁷ Sea como fuere, lo que parece probado es que, en la corte de Juan V, sus representantes en el extranjero y otros nobles de su círculo fueron el caldo de cultivo ideal para la gestación del viaje europeo y fueron también vehiculares en el extraordinario plan de compra de obras de arte, libros, instrumentos científicos, partituras, etc. y en el acceso a la novedades del saber, política implementada desde el 1716 en adelante.

La amplitud del proyecto fallido era tal que, a pesar de la carencia de datos, existen claros indicios que demuestran que la naturaleza del mismo rompe con la tradicional visión de un *tour* concentrado en Italia, en concreto en Roma. La historiografía, como señala certeramente Raggi,⁴⁸ ha sublimado Roma como la meta final y casi única del viaje sin atender a lo más obvio, esto es, que la ruta demuestra un interés por todas las cortes europeas, incluida la inglesa, y por tanto impera una visión, se podría decir, más «europeísta». Delaforce también señala Roma como objetivo último basándose en una cita de las cartas del nuncio, que dice: «*essendo il suo único e principale oggetto il portarsi a Roma*», pero es evidente que el nuncio no pudo sostener una posición tan parcial.⁴⁹ Además del itinerario en sí, que sería suficiente para refutar una aproximación al viaje como un *Grand Tour* canónico, resulta esencial detenerse en un manuscrito titulado el *O Peregrino Instruído. Devem aqueles que por meio das viagens querem conhecer útilm.^{te} o Mundo, informar-se em cada Lugar do estado natural, Ecclesiástico, Político e Militar delle*. Este manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de Portugal,⁵⁰ aparece también copiado en una miscelánea en la misma institución bajo el título: *Modo com q se deve informar todo sugeito, q fizer giro pela Europa, e mais partes do Mundo. Mandado fazer na Occazião, q S. Mages.^{de} o Sr. Rey D. João quinto esteve para ir incognito, ver as Cortes Estrangeiras* y firmado por el monje teatino Manuel Caetano de Sousa.⁵¹

El *Peregrino Instruído*, por tanto, constituye una fuente preciosa y clarividente para analizar el viaje frustrado del Juan V, aunque el hecho de que fuese anónimo ha llevado, según Ana Buescu,⁵² a que haya sido estudiado como una guía común para el viajero, cuando en realidad debería interpretarse como un pequeño manual al servicio de los intereses del rey. Partiendo de esta sólida hipótesis, la lectura del manuscrito descubre una concepción casi enciclopédica de lo que se puede y se debe aprender durante un viaje de esas características y es un interesante fruto de ese ambiente erudito ya citado. El rey encargó a Manuel Caetano de Sousa la redacción de dicho libro con motivo del viaje a Roma en 1709 para asistir al Capítulo General de los Clérigos Regulares, por lo que es plausible que ya entonces estuviese contemplando la posibilidad del viaje.⁵³

La obra se estructura como una serie de doscientas diez preguntas destinadas a obtener información pormenorizada del «estado moral» y del «estado natural» del territorio que se visita, sin distinción o mención específica al mismo, es decir, a pesar de haber sido una obra re-

46. Véase DIEZ DEL CORRAL, P., «A Lisboa, le spalle; a Roma, il volto». Vieira Lusitano, un artista português en la Roma del Primo Settecento», en TRUE, T.; VARELA BRAGA, A. (eds.), *Rome, a city of migrants. Dynamics of settlement and integration*. Roma: Pensieri ad Arte – Artemide, 2018, págs. 189-202 y págs. 189-191.

47. CASTELO BRANCO, C., *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, pág. 151.

48. RAGGI, G., «La circolazione...», pág. 159, n. 8, para más referencias bibliográficas.

49. DELAFORCE, A., «Giovanni V...», pág. 28. PIMENTEL, A.F., *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, págs. 196-198. Analiza también el viaje pero no lo consideró demasiado relevante en el marco de su reinado.

50. Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Reservados, código 618, fols. 1-8, y código 674, fols. 259-264. Este último es el que aparece firmado.

51. Según la *Bibliotheca Sousaana* (Lisboa, 1736), obra del conde de Ericeira, Caetano de Sousa llegó a publicar este librito como anónimo, pero no se conocen hasta la fecha ejemplares.

52. BUESCU, A.I., «O peregrino instruído...», pág. 31.

53. Nótese que 1709 es también el año en el que nombra embajador extraordinario al marqués de Fontes.

dactada en Roma, no está pensada solo para Roma.⁵⁴ Conviene destacar la presencia importante de cuestiones relativas a lo religioso y eclesiástico, pero también a lo militar, lo político y lo económico, con especial atención a la arquitectura. Con esta guía, el «peregrino» sería capaz de construir una visión polifacética y profunda del territorio, que con toda certeza podría ser de utilidad práctica una vez de regreso a Portugal. En este sentido, el *Peregrino Instruído*, más que en la reduccionista interpretación de guía, encajaría mejor en un modelo de *Breviarium imperii*, libro instrumental que el emperador Augusto redactó para servir de base a su Administración, en el que se detallaban aspectos como la organización militar y financiera del Imperio, en el que se mencionaban impuestos, sueldos, tasas, número de soldados, gastos, etcétera.⁵⁵ Y no es casual que la obra de Sousa sea comparable al *Breviarium imperii*; en el primer año de reinado de Juan V se difundió una carta del expedicionario portugués Manuel Pinto Pereira dirigida al cardenal Annibale Albani, sobrino del papa, con manifiesta función propagandística.⁵⁶ En dicha carta, entre otras cosas, se comenta que el rey se valía de un *Breviarium imperii* para manejar información de sus súbitos y tener un conocimiento profundo del territorio y sus materias primas, asegurando así la prosperidad del reino, al estilo de los emperadores romanos, sin duda una inteligente forma de erigirse en heredero del modelo imperial.⁵⁷

El *Peregrino Instruído* no parece otra cosa que la base sobre la que organizar toda la información y conocimiento que esperaba poder obtener de su viaje. Lo pormenorizado y profundo de la serie de preguntas demuestra una intencionalidad muy clara de recabar datos prácticos sobre otros territorios con un valor formativo evidente, que encaja a la perfección en la idea del viaje educativo de los príncipes y caballeros centroeuropeos. En palabras del conde de Tarouca, entonces embajador en Londres enviado a La Haya para las negociaciones de paz, el rey se proponía «*ver praças, marinhas, milícias. Exército, comércio, o génio das nações, ajustando artifices, professores para as ciências e artes que mais se ignoravam entre nós*».⁵⁸ El conde, João Gomes da Silva, pertenecía también a ese círculo intelectual antes mencionado, y de hecho sería el que acogería al joven infante D. Manuel cuando este huyó de la corte en busca de fama aquel noviembre de 1715.⁵⁹ D. Manuel fue, de alguna manera, el beneficiario último de ese ambicioso proyecto. Y si bien no realizó el itinerario previsto por su hermano, *si pudo*, en cambio, conocer las cortes de París, Viena y Roma, entre otras.

Aunque con el apoyo de D. Luís da Cunha llegó a negociar el perdón de su hermano y su regreso a Lisboa vía París, en el último momento D. Manuel decidiría poner rumbo a Viena y unirse al príncipe Eugenio de Saboya, que lideraba las tropas imperiales, para luchar contra los turcos en Hungría. Destacó en diferentes campañas militares y se convirtió en un héroe después de la batalla de Peterwardein y Temeswar, donde fue herido. Llegó a ser mariscal de campo y dirigió un regimiento de coraceros para el conde de Gronsfield. En 1721 fue condecorado con el Toisón de Oro y en 1722 regresó a la corte francesa, donde volvió a ser acogido por D. Luís da Cunha, entonces destinado en París.⁶⁰

54. En el código 618 aparecen doscientas diez cuestiones, mientras que el código 674 el número aumenta hasta doscientas doce.

55. Esta costumbre iniciada por Augusto fue seguida por otros emperadores romanos, por ejemplo Calígula, que publicó las cuentas del Imperio de esta manera.

56. BNP, Reservados, código 13212/7. *Copia de huma carta que escreveo Joseph Pinto Pereyra ao Excellentiss. Señ. D. Anibal Albani sobrinho de Sua Sanctidade* (Lisboa, 1707).

57. La carta, y su valor propagandístico, fue estudiada por MARTÍN MARCOS, D., «Beyond policy: shaping the image of John V of Portugal in Rome», en DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, p. (ed.), *Politics and the Arts in Lisbon and Rome: The Roman dream of John V of Portugal*. Oxford: The Voltaire Foundation (en prensa).

58. DOS SANTOS, J.E., «Valioso subsídio...», pág. 6.

59. El conde de Tarouca sería acusado por el rey de instigar a D. Manuel a la desobediencia y acabaría relevado de su cargo en La Haya y obligado a regresar a Lisboa. BNP, Reservados, manuscrito 26, n. 30.

60. La vida del infante transcurrió de aventura en aventura por Europa, lo que causó gran malestar a su hermano, el rey, que accedió a perdonarlo en otra ocasión y le permitió el retorno a Lisboa, de donde D. Manuel volvería a huir. Véase DOS SANTOS, J.E., «Valioso subsídio...», para más detalles.

Los éxitos militares de D. Manuel lo convirtieron en un personaje conocido en las cortes europeas, pero fue la manera en la que decidió huir de Lisboa lo que lo persiguió toda su vida. El hecho de que un segundón de la casa real optase por la vida militar no tenía nada de sorprendente, de hecho el viaje formativo diseñado para los dos hermanos traía consigo un fuerte componente militar. Si se vuelve sobre el *Peregrino Instruido*, se ve que hay cuarenta y una preguntas destinadas a obtener datos precisos sobre la organización militar de los territorios,⁶¹ lo que demuestra el valor pragmático de esa estancia formativa por Europa. Existen múltiples precedentes de viajes similares para formar a los jóvenes príncipes: por ejemplo, en el ducado de Sajonia-Gotha, los descendientes del duque Ernesto el Pío (1601-1675), en concreto sus hijos Albert y Heinrich, hicieron viajes educativos a Utrecht, y su primogénito, Friedrich, viajó en 1662 también a Holanda, y en 1667 a Francia.⁶² No resultaba, por tanto, extraño que en esos viajes se reuniese información sobre asuntos militares y se visitasen fortificaciones y bastiones, ya que se consideraba una parte esencial de la educación del príncipe.⁶³

CONSIDERACIONES FINALES

Con certeza Juan V diseñó su particular *Kavalierstour* enormemente influido por la red de eruditos y/o diplomáticos que lo apoyaron en esos primeros años de juventud, muchos de ellos con suficiente carrera y experiencia como para recordar el viaje del elector sajón Federico Augusto, entonces rey de Polonia. Ese viaje, destinado a quedar irrealizado, fue, sin embargo, un recordatorio constante para el monarca de todo aquello que habría querido aprender *in situ* y a lo que debió renunciar.

El impacto que tuvo en sus decisiones posteriores a 1716 es un aspecto que necesita de mayor investigación y de una visión que abarque la enorme amplitud de miras que exhibía el monarca y que manifestó, por ejemplo, en su política cultural. Hasta la fecha este asunto se ha abordado parcialmente, si bien cabe destacar los estudios sobre Juan V e Italia, con especial atención a Roma, que sin duda fue el foco principal de sus intereses, aunque no el único.⁶⁴

Una de las consecuencias más palpables todavía hoy, a pesar de las numerosas pérdidas de patrimonio artístico, librario, etcétera, a causa del terremoto de 1755, es la enorme impronta del gusto romano en la construcción del conjunto arquitectónico de Mafra o la valiosísima capilla dedicada a san Juan Bautista en la iglesia de São Roque (Lisboa), un verdadero trasplante de Roma al corazón de Lisboa. Entre las pérdidas irreparables estarían la Iglesia Patriarcal, con su ornamentación y su ajuar realizados *ad hoc* en la ciudad pontificia, y la magnífica colección de maquetas de monumentos y palacios de Roma, que decoraban uno de los salones del Paço da Ribeira (Palacio Real).

A pesar de lo que el azar del tiempo ha dejado en Lisboa, lo cierto es que Roma no era el único foco de atención, aunque sí el más intenso. Juan V emprendió numerosos proyectos que

61. BUESCU, A.I., «“O peregrino instruído”...», pág. 43.

62. THIELE, A., «The Prince as Military Entrepreneur? Why smaller Saxon Territories sent “Holländische Regimenter” to the Dutch Republic», en FYN-N-PAUL, J., (ed.), *War, Entrepreneurs, and the State in Europe and the Mediterranean, 1300-1800*. Leiden-Boston: Brill, 2014, págs. 170-192, pág. 178. También véase BENDER, E., «Die Prinzenreise», *idem*, págs. 229 y ss.

63. Incluso esto hacía que determinados países fuesen especialmente atractivos, por ejemplo, Holanda durante la guerra de los Ochenta Años. LEIBETSEDER, M., «Educational Journey...», pág. 11.

64. VASCO ROCCA, S., BORGHINI, G.; FERRARIS, P., *Roma lusitana - Lisbona romana*. Roma: Argos, 1990; BORGHINI, G.; VASCO ROCCA, S. (eds.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Argos, 1995; DELAFORCE, A., *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, P. (ed.), *Politics and the Arts...* (en prensa).

demostraban su voracidad por toda fuente de conocimientos y saberes y se valió de su estrecha red de diplomáticos y agentes repartidos por el mundo para atraer a Lisboa no solo los libros, las partituras, las pinturas o los instrumentos científicos, sino también a sus artífices para recrear en su capital todo aquel saber que no pudo recabar él mismo. Entre esas órdenes de compras, realizadas en su mayoría en los primeros treinta años de reinado, se puede destacar el proyecto de la colección de estampas, que debía de recoger toda la producción existente. El 12 de julio de 1724 el secretario de Estado, Corte-Real, manda una «circular» a todos los representantes lusos en las cortes europeas, incluida Rusia, para solicitar la creación de los volúmenes con la producción de estampas de las últimas tres décadas; un año después se amplía a toda la historia.⁶⁵ La compra y creación de la colección sigue ordenadamente hasta 1727, cuando ya iban por ciento seis volúmenes enviados a la corte. A finales de 1728 el rey tiene en sus manos ciento cincuenta volúmenes de la escuela francesa y ocho volúmenes de los grabados de Rubens, que consiguió D. Luís da Cunha, figura esencial en toda la iniciativa.⁶⁶

Este fabuloso proyecto enciclopédico *avant la lettre*, destinado a la biblioteca real y perdido hoy casi por completo, forma parte de una visión mucho más amplia y original de lo que pudiera parecer. Su objetivo último era, sin duda, colocar a Portugal a la cabeza de Europa reuniendo todo el saber disponible en la época. Es probable que el ambicioso y joven Juan V quisiera inaugurar esta misión protagonizando un triunfal *Kavalierstour*, pero aunque este finalmente acabó como un mero propósito, sin embargo fructificó en numerosas obras e iniciativas desde su suntuosa corte a orillas del Tajo.

65. MANDROUX-FRANÇA, M.T.; PRÉAUD, M. (eds.), *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*. París: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, pág. 55.

66. MANDROUX-FRANÇA, M.T., «La collection d'estampes du roi Jean V de Portugal: une relecture des Notes Manuscrites de Pierre-Jean Mariette», *Revue de l'Art*, 73, 1986, págs. 49-54 (pág. 50).

Sergel in Naples and Pompeii: an Artistic Station in the Dark

TOMAS MACSOTAY*

SERSEL IN NAPLES AND POMPEII: AN ARTISTIC STATION IN THE DARK

ABSTRACT

This contribution considers eighteenth-century visits to the antiquarian collections in Naples in the context of recent accounts of neoclassical art, and in particular Andrei Pop's reading of it through his introduction of the notion of "Neopaganism". The article argues that visits to Portici and the excavations at Herculaneum and Pompeii have been improperly amalgamated with the Roman study journey undertaken by artists and tourists. Noting the novelty and excitement of the archeological findings, but also the tight control on visitors and strict prohibition of any form of copy that signified the "extraction" of images of the Neapolitan treasures, the article argues that artists' visits to collections of antiquities must be treated as an anomaly in the study regime. The contribution draws from several records of visits, highlighting a small artists' excursion that included the Swedish sculptor Johan Tobias Sergel. In such records, but also in Sergel's sculpture, it finds evidence for the idea that Naples can be framed in terms of the budding fascination with a violent antiquity and with "natural" drives accompanying the rise of "Neopaganism" in the late 1760s. The intimate nature of some of the objects recovered, along with the dramatic relationship to the drama of sudden death and the sense of history having been "cancelled out" for the buried towns, made it difficult to sustain traditional attitudes of "admiration" for antique models.

SERSEL A NÀPOLS I POMPEIA: UNA ESTACIÓ ARTÍSTICA A LA FOSCOR

RESUM

Aquesta contribució analitza la visita a les col·leccions d'antiguitats a Nàpols durant el segle XVIII a partir d'una lectura creuada amb estudis recents de l'art neoclàssic, i en particular la interpretació que d'ell en fa Andrei Pop en introduir el seu concepte de «neopaganisme». L'article argumenta que les visites a Portici i a les excavacions d'Herculà i Pompeia s'han amalgamat de manera tendenciosa amb el viatge d'estudis d'artistes i turistes a Roma. Notant la novetat i la commoció creada per les troballes arqueològiques, però també l'estrict control sobre els visitants i la prohibició a tot tipus de còpia que permutés «extreure» imatges dels tresors napolitans, l'article argumenta que les visites dels artistes a les col·leccions d'antiguitats han de ser tractades com una anomalia en el règim d'estudi. La contribució es basa en diverses notes de visites, destacant una petita excursió d'artistes a la qual es va unir l'escultor suec Johann Tobias Sergel. Aquestes anotacions, però també l'escultura de Sergel, aporten una evidència que permet establir la hipòtesi que Nàpols es va convertir en sòl fèrtil per a la incipient fascinació per una antiguitat violenta i pels impulsos «naturals» que acompanyen el sorgiment del «neopaganisme» a la fi de la dècada de 1760. La naturalesa íntima d'alguns dels objectes recuperats, juntament amb l'associació dramàtica de la mort sobtada, així com la idea que la història no va

* The research for this article was carried out under the RYC-2015-18371 (Ministerio de Economía y Competitividad) program. I wish to issue a particular word of acknowledgement to the anonymous reader of this article for her or his invaluable comments and suggestions. The ACAF/ART seminar *Italia: Ida y Vuelta* ("Italy: Round Trip"), Faculty of Geography and History, Universitat de Barcelona (9 May 2018), and a paper entitled *Natural Casting. Time and Image-Transmission in the Neapolitan sites and collections c. 1750-90*, delivered for the *Bilderfahrzeuge* conference *Images on the Move* at Warburg House, London (11-12 May 2018) elicited responses that are echoed in the current contribution.

transcórrer per a les ciutats ja soterrades, van fer difícil mantenir les actituds tradicionals d'«admiració» pels models antics.

MACSOTAY, T., "Sergel in Naples and Pompeii: an Artistic Station in the Dark," *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, pp. 113-129

KEYWORDS: Neoclassical sculpture, Naples, Pompeii, Grand Tour, reception of classical antiquity, Neopaganism, images of violence

PARAULES CLAU: Escultura neoclàssica, Nàpols, Pompeia, Grand Tour, recepció de l'antiguitat, neopaganisme, imatges de violència

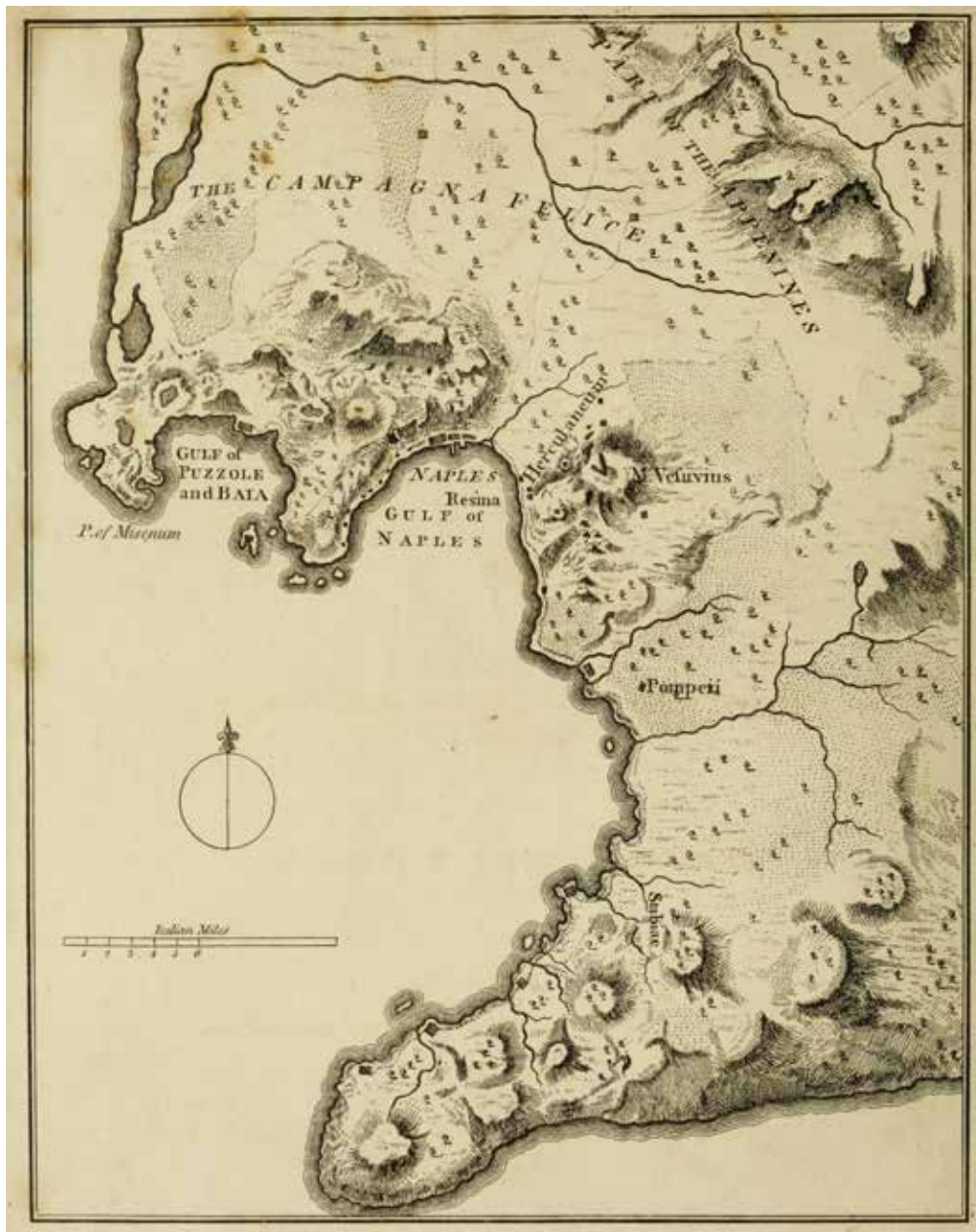
INTRODUCTION

In 1994, the Nationalmuseum in Stockholm purchased a notebook and diary kept by the Swedish sculptor Johann Tobias Sergel (1740-1814) during the first years of his study journey to Rome. For the length of three weeks in October of 1768, Sergel wrote in his journal of his viewings in Naples and the recent excavations along the Gulf of Naples (figure 1). An English translation of Sergel's notebook is not available, but in 2016 the Portici and Pompeii passages were specially translated and commented by Marie Leander Touati and Ulf Cederlöf for the exhibition catalogue *Returns to Pompeii. Interior Space and Decoration Documented and Revived 18th-20th Century*.¹ To judge by the evidence of other artists' correspondence and diaries, Sergel left us with a rare personal account of the Neapolitan and Vesuvian visit, matched by few others for the second half of the eighteenth century. Part of that uniqueness stems from the fact that for Sergel, Naples functions as an early and influential episode, rather than as a curtain fall, of the Roman sojourn.

Sergel's newly available account reminds us of the layered and fragile documentary basis of the purposes and pathways of the Italian study journey in the eighteenth century, which deserves to be considered here as a new opportunity to reflect on the practical and cultural aspects of artistic identity and engagement with the antique. Accounts of artists' lives on the visit to Italy have tended to lend excessive credibility to the received notion of the introverted artist on a youthful sentimental journey, obsessed with discovering an antiquity conceived as an ethereal ideal. In doing so, it has obscured evidence of the oscillating and arbitrary conditions attending to identifications with the antique. Particularly for sculptors like Sergel, this association to an imaginary antiquity had a marked collective quality, and was conditioned by commerce, livelihood and the physical realities of socio-political incertitude and Roman studio practice.² Through a number of witness accounts of the Neapolitan site more or less contemporary to Sergel's, the following pages will underline the difficulties and contingencies attending to the specific experiences an artist could harvest around 1768 in the subtly changing terrain of Pompeii and Portici. Some of these have been widely noted, no less so by Leander Touati and

1. See LEANDER TOUATI, A.-M.; CEDERLÖF, U., "Observations on the Museums in Portici and the Vesuvian Sites Made by Two Swedish Professionals in 1756 and 1768, Respectively", in HALES, S.; LEANDER TOUATI, A.-M. (eds.), *Returns to Pompeii. Interior Space and Decoration Documented and Revived 18th-20th Century*, exh. cat., Nationalmuseum, Stockholm. Stockholm: Swedish Institute in Rome, 2016, pp. 151-165. Many thanks to Anne-Marie Leander Touati for facilitating access to this catalogue.

2. MACSOTAY, T., "Close Up and Far Away", in *idem* (ed.), *Rome, Travel, and the Sculpture Capital (1770-1820)*. London: Routledge, 2016, pp. 1-27.



1. *The Gulf of Naples, The Antiquities of Herculaneum; translated from the Italian by Thomas Marty and John Lettice...* London: Printed for S. Leacroft, 1773 [Ottavio Antonio Baiardi *et al.*, *Le Antichità di Ercolano Esposte*. 8 vols. Naples: Regia Stamperia, vol. 1, 1757].

Cederlöf: the fact of the astounding preservation of everyday objects and erotic wall paintings in Pompeii, but also the implementation of a policy of controlled viewing, although an added accent here will be on how such characteristics can be seen as directly affecting inherited attitudes to the Roman study journey. Something was putting at risk the idea that an artistic or scholarly attachment to the great pieces of antiquity was fuelled by feelings of admiration for a legacy that the passage of time and partial destruction had converted into a treasure trove of great masterworks. The Sergel journal has echoes of an excessive and dispersed outlook on antiquity, echoing other travellers' responses, for which the Vesuvian area became synonymous with a world that was *of* antiquity but not "classically" interred, ruined and reconstructed.

SERHEL AND HIS CIRCLE IN ROME: THE “NEOPAGANS”

The standard account of Serhel’s decade-long Italian stint, bringing together evidence from the artist’s letters and other evidence of visitors to his Roman studio, is Lars Olof Larsson’s eloquently titled “Between Depression and Rebirth” (“Zwischen Depression und Neugeburt”),³ although the activities of the sculptor during his stay in Rome and Paris have been the subject of invaluable contributions by Per Bjurström, Martin Myrone, Nancy L. Pressly, Jorgen Andersen and Anne-Marie Leander Touati.⁴ These authors have brought together evidence of a lively circle of artists that included the German Jakob Philipp Hackert (1737-1807), the Dane Nicolai Abilgaard (1743-1809), the Frenchman Julien de Parme (1736-1799), the Scot John Brown (1749-1787), and, the best-known of the group, the Swiss self-taught painter Henri Füssli. Indeed, Füssli’s singular energy placed him in the vortex of a small society of artists whose focus on the more tormented but also irrational aspects of antiquity became fused with a love of profanity and libertine interest in sexual and morbid imagery. This tendency of the 1770s has mostly received derivative labels, from the literary “Sturm und Drang” in earlier surveys, by way of the obvious references to proto-Romanticism, through to the label of “Neopaganism” to which I would subscribe. The latter term was coined by Andrei Pop in his recent book-length study *Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli*.⁵ Pop offers his neologism as a means of stressing that Füssli’s work, although central to these developments, should be considered as a legacy shared in a community—not just a local community of artists, but an intellectual framework affecting perhaps first and foremost contemporary theatre, which from the 1760s onward was deeply energized by attempts to recover the ancient plays and the forms of Greek tragedy.⁶ Thus, the taste for a dark stain of erotic and violent scenery, mostly fused in Füssli’s drawings with readings from Homer, Shakespeare and Euripides, was neither exclusive to him nor without parallels in contemporary efforts to revive the plays of Shakespeare, Sophocles and Seneca. Moreover, they should be interpreted, Pop suggests, as evidence of a tectonic shift in the age-old relationship to antiquity. The “Neopagan” outlook heightened the sense of antiquity as a primitive expression of heroic vitality, sexual abandon and primal violence. Pop sees the boldest expression of such an attitude in the work of Johann Gottfried Herder (1744-1803), who traded the idea of a distinguished genealogy connecting modern enlightened culture to a Greco-Roman classical past with the “idea of equality of cultures in the plural, as civilizations sufficient in themselves”. Both the focus on something too singular and too close to primitive culture to be imitable deeply destabilized the cultural practices of conventional classicism. It directly undermined the idea of an easy succession through the ages of “superior” cultural expressions from the time of Athens and Augustus to the great European nations of the modern world. Accordingly, Füssli and other “Neopagans” cast aside what had typically been celebrated as constitutive

3. LARSSON, L.O., “Zwischen Depression und Neugeburt. J.T. Serhel und Thorvaldsen in Rome”, in SEIDEL, M. (ed.), *L’Europa e l’arte italiana*. Venice: Marsilio, 2000, pp. 517-530.

4. BJURSTRÖM, P. (ed.), *Johan Tobias Serhel - Kunst um 1800*. Hamburg: Prestel Verlag, 1975; PRESSLY, N.L., *The Fuseli Circle in Rome: Early Romantic Art of the 1770s*. New Haven and London: Yale Center for British Art, 1979; MYRONE, M., *Bodybuilding. British Historical Artists in London and Rome and the Remaking of the Heroic Ideal c. 1760-1800*. New Haven and London: Yale University Press, 2008, pp. 275-294; MYRONE, M., “Gigantic Talents in a Frivolous Age? Ambition and Desire in Rome in the 1770s”, in LEDERBALLE, T., *Nicolai Abilgaard: Revolution Embodied*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2009, pp. 164-77; LEANDER TOUATI, A.-M., “How to Choose Ancient Models: the Example of Johan Tobias Serhel (1740 - 1802)”, in FEJFER, J.; RATHJE, A. (eds.), *The Rediscovery of Antiquity: The Role of the Artist*, Series Acta Hyperborea no. 10. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2003, pp. 147-179, as well as the untranslated ANDERSEN, J., *De Ar I Rom. Abilgaard Serhel Füssli*. Copenhagen: Christian Ejlers, 1989, and ANDERSEN, J. (ed.), *Serhel*. Stockholm: Nationalmuseum, 1990, which I have not been able to consult.

5. POP, A., *Antiquity, Theatre, and the Painting of Henry Fuseli*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

6. *Ibidem*, pp. 43-48.

of greatness in Greco-Roman statuary and literature, and revelled instead in the singularity and eccentricity of a primitive vision that constituted its true “universality”.⁷

Hedonistic camaraderie comes to the fore in the aforementioned Neapolitan journey of October 1768, about a year and a half before Füssli's arrival in the city in May 1770, confirming that a “Neopagan” attitude bore no debt to the Swiss who later led the group. It is instructive to look at an account from Johann Christian von Mannlich (1741-1822) of the excursion to Naples, or rather the adventures that led a group of artist friends from Rome, which included Sergel and Mannlich along with the painters Dominique Lefevre (1737-1769), César Vanloo (1745-1821) and Christian Traugott Weinlich (1739-1799), to undertake the journey.⁸ Mannlich placed the group of friends inside the Villa Farnesina, on the shores of the Tiber, drawing after Raphael's Loggia di Pische. In a real-life doubling of the Loggia's loves of the gods, Mannlich wrote that he had attracted the gaze of a young Roman lady, who peeped on the friends from the neighbouring Palazzo Corsini. The young artists in their turn discovered her interest in Mannlich, and bullied him into a courtship involving ever bolder demonstrations of his masculinity. This stopped when the lady's father, the steward of Cardinal Corsini, discovered the affair. He demanded that the young German marry his daughter, swearing in the presence of the Director of the French Academy in Rome, Charles-Joseph Natoire, that failure to meet his demands would end in a bloody attempt on Mannlich's life. After this, Mannlich and his friends decided to leave Rome, scurrying from the father's demands and hoping that matters would calm down in Rome while they were away in Naples. Ulf Cedetlöf, in commenting on Sergel's journal, has underplayed Mannlich's story, choosing instead to validate Natoire's own diplomatic letter to the *Surintendant des Bâtiments* in Paris. Natoire knew it was not as a matter of course that French *pensionnaires* would be allowed to leave Rome and collect letters to see the antiquities in Naples. Natoire himself did so only on counted occasions, and his assistance to the Mannlich excursion was explained to Paris as an attempt to succour Lefevre, who had been plagued by a very poor state of health in the humid airs of Rome.⁹ Yet none of the elements of the Mannlich story seem to be out of place in mid-to-late eighteenth-century Rome—not even the danger of an attempt on the artist's life, which calls to mind Winckelmann's murder just months before, or the later murder of the British sculptor John Deare in 1797.¹⁰

Anne-Marie Leander Touati underlined that the intersection between hedonism and the properly artistic study of ancient models, already dimly present in Mannlich's adventure, was pervasive and informed Sergel's later development as an artist. In Mannlich's tale, it is the ease with which the artists stepped from an exercise in sexually tinted artistic piety (Raphael's Loggia di Psiche, after all, is about feasting gods) to one of romantic pursuit. To judge by the evidence of Sergel's journal given later in this article, the mentality that switched art for sex was well established. It is echoed, moreover, by Sergel's choice and assimilation of an antique model: the *Drunken Satyr from the Villa of the Papyri*, a work Sergel certainly saw among the royal exhibits in Naples (figure 2). A drawing that may have been made in Naples has a strong similarity with this raucous sculpture, and the parallels with Sergel's *Drunken Faun*, a small marble which the Swede finished in 1774, is again striking and would be difficult to explain by recourse to antiquities in the Roman collections (figure 3). But what should be underlined in the present context is how Sergel's succeeded in striking a note of deep sensuality and moral irreverence with his figure. To treat the ravings of drunken fauns and satyrs in bronze and marble is to deny sculpture

7. On “Neopaganism” see POP, A., *Antiquity...*, pp. 43-54.

8. For Mannlich's recollections, see STROLLREITHER, E. (ed.), *Ein deutscher Maler und Hofmann: Lebenserinnerungen des Johann Christian v. Mannlich 1741-1822*. Berlin: E.L. Mittler, 1910, pp. 123 ff.

9. For the problem of “bad airs” and influenza affecting artists in Rome, see WRIGLEY, R., *Roman Fever: Influence, Infection and the Image of Rome, 1700-1870*. New Haven-London: Yale University Press, 2013, especially, pp. 21-43.

10. On Deare's Roman career and the versions of the story of his murder, see FOGELMAN, P.; FUSCO, P.; STOCK, S., “John Deare (1759-1798): A British Neo-Classical Sculptor in Rome”, *Sculpture Journal* 4, 2000, pp. 85-126 (91).

2. *Drunken Satyr*
from the *Villa of*
the Papyri,
1st century AD,
bronze. Museo
Archeologico
Nazionale di
Napoli, Naples.



the exemplary or representative function that still belonged to the courtly and academic aspirations of the time. It suffices to call to mind Etienne-Maurice Falconet's famous dictum, in his *Réflexions sur la sculpture* from 1759, that antiquity was to be admired for its cult of great men, but derided whenever, as in images of Venus, it united sex with cult.¹¹

Sergel's *Faun* moves his body sideways and glares up in a not altogether innocent invitation. Yet the figure shuns the anecdotic animation of the *Villa of the Papyri* bronze, which John Flaxman described in 1788 as "snapping the fingers of his right hand"¹² Sergel's *Faun* has not the energy to sit up or even to gesture. But Sergel also imbued his figure with an almost baroque breathing vigour: thoroughly toned in the torso and solidly shaped in the leg area, suggesting a life of solid physical strain, its sideways turn has something predatory about it. This, then, was Sergel's response to one of the great discoveries of Charles VII's Neapolitan excavations, a work that was cast and shipped as early as 1766 to the collection of Madrid's Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, where the cast was recently put on public display again (figure 4). In the

11. On Falconet's passage and the debate over natural drives in late Enlightenment discussions of ancient statuary, see MACSOTAY, T., "Baron d'Hancarville's *Recherches* on the evolution of sculpture: submerged emblems and the collective self", in VAN ECK, C. (ed.), *From Idols to Museum Pieces. The Nature of Sculpture, its Historiography and Exhibition History 1640-1880*. Paris, École du Louvre - De Gruyter Verlag 2017, pp. 127-144.

12. WRIGHT, A.E., "Flaxman's Taste for the Antique: Some Themes in the Early Months of Flaxman's Grand Tour", in BRIGSTOCKE, H.; MARCHAND, E.; WRIGHT, A.E., *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*. Wakefield: Walpole Society, 72, 2010, pp. 47-60 and the transcription of the UCL Notebook on pp. 187-218 (191).



Swede's hands, the bronze from Herculaneum becomes a testimony of the unceremonious spirit that had taken a hold of young artists' attitudes by the late 1760s. "Neopagan", to return to the label mentioned earlier, is an adequate name for such attitudes. As in Mannlich's plot of love of art, courtship and conquest, Sergel's reclining figures, which also include his spectacular, tragic *Othryades* (figure 5), attest to Sergel's affinity with Hellenist and Roman naturalist sculpture in figures heavily invested with an ideal of virile physicality.

The "libertine" breeze that blew through artists' communities around the turn of the 1770s has again attracted important interpreters, like Nancy Pressly and Joan Sureda—the latter with a thorough collaborative study on Francisco de Goya's sojourn in Rome in 1769–71. It must, however, not be read purely in terms of a dismissal of "tradition".¹³ The principal gesture was not one of rupture with regard to a confining canon. Both Mannlich's *Loggia di Pische* and Sergel's Neapolitan antiquities belong to a broader spectrum of copy models, just as was the case with French academic precedents, particularly those that flourished under inspired directors of the French Academy on the Via del Corso, which included Nicolas Vleughels in the 1730s and Charles-Joseph Natoire in the 1750s and 1760s.¹⁴ What began to put these academic practices under strain was not an upheaval in the choice of traditionally admired artists and antiquities, but rather the amalgamation of a choice of certain works with visions of violence and virile (and sometimes also womanly) presence and power. It seems as if a personal attitude to life found an echo in the venality of the *Faun* and *Othryades*, an unusual sculptural achievement that was not mimicked by the likes of Canova and Thorvaldsen. The question that must be asked next is: did the Neapolitan archaeological visit constitute a site of such libertine and pagan "emancipations"?

3. Johan Tobias Sergel
Drunken Faun,
1774, marble,
47 × 86 cm.
Finnish National
Gallery, Helsinki.

13. PRESSLY, N.L., *The Fuseli Circle...*, and SUREDA, J. (coord.), *Goya e Italia*, exh. cat., 1 June – 15 September 2008, Museo de Zaragoza, Zaragoza, 2 vols. Madrid: Fundación Goya en Aragón – Turner, 2008.

14. MACSOTAY, T., *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*. Oxford: Oxford University Studies in the Enlightenment, 2014, pp. 161–168.

4. *Drunken Satyr*
from the *Villa of*
the Papyri,
before 1766,
plaster. Real
Academia
de Bellas Artes
de San Fernando,
Madrid.



5. Johan Tobias
Sergel
Othryades, after
1779, plaster,
63 × 61 cm.
Göteborgs
Konstmuseum,
Gothenburg.



It has often been remarked that the eighteenth-century reception of artworks recovered from the lava of the Vesuvius has been a history of deceptions: travellers confronted with collections of the wall paintings that were moved by the Neapolitan King Charles VII to the Royal Cabinet in Portici tended to be disappointed. However, a narrowly framed focus on pictorial taste and criticism has meant that the materiality of the Neapolitan objects and sites has been examined less often.¹⁵ The cities that lay buried underneath the pumice and lava from the Vesuvian eruption in 79 AD were being purchased piecemeal, and as excavation and backfilling advanced their treasures were taken to a special gallery accessible only upon special royal concession. The Herculaneum Museum, installed in two separate galleries in the adjacent Palazzo Caramanico and Palazzo Reale, would soon be known simply as the Portici Museum. It was an exciting place to visit, for it teemed with ancient painting of which so few examples survived elsewhere.

These treasures were being published in the form of scholarly descriptions and reproductive engravings, but only at slow pace: *Le Antichità di Ercolano Esposte*, the Accademia Ercolanese's official report on excavated treasures, was published between 1757 and 1792.¹⁶ *Le Antichità* came in for a good measure of criticism for its tendency to mask the original wall paintings' faulty perspective or embellish contours, but also for its slow publication history and pedantic approach to distribution, which depended on subscription of limited print runs. In 1751, when a team of scholars and draughtsmen were already at work on *Le Antichità*, the French engraver and theorist Charles-Nicolas Cochin was allowed to view the collections and see the draughtsmen at work. He soon noticed the effort to "improve" on the originals and gave notoriety to this in his *Observations sur les antiquités d'Herculaneum*, which he later reissued in an English translation.

Cochin's visit to Naples had been an important diplomatic event, involving not just two young architects, Jacques-Germain Soufflot and Jérôme-Charles Bellicard, who left an elaborate notebook of his visit, but also l'Abbé le Blanc, historiographer to the French king. In his earliest published account, the *Lettre sur les peintures d'Herculaneum* from 1751, Cochin characterized the Neapolitan management of the paintings, and the official engravings workshop, as possessive and opaque, wishing that a friendlier politics would ensue, so that

the learned, the antiquarians, and above all the skilled draughtsmen, would be able to enlighten the public by their studies, or do, in one word, on those precious monuments that which they have been always at liberty to do in every country, even in those where the fact of Religion and barbarism have made it difficult.¹⁷

The royal benefactor, King Charles VII (who vacated the throne in 1759 to be crowned Emperor Charles III of Spain), was thus cast in the role of a royal censor, standing in the way of

15. See, for studies on antiquarianism and the focus on vase painting and the wall paintings, SCHNAPP, A., "Antiquarian Studies in Naples at the End of the Eighteenth Century. From Comparative Archaeology to Comparative Religion", in IMBRUGLIA, G., *Naples in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 154-166, and RAMAGE, N., "Flying Maenads and Cupids: Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth-Century Decorative Arts", in MATTUSCH C.C. (ed.), *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890*, Studies in the History of Art 79. Washington: National Gallery of Art, 2013, pp. 161-176.

16. On the process of excavation and production of engravings for the *Antichità di Ercolano Esposte*, see PARSLow, C.C., *Rediscovering Antiquity: Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, and RAMAGE, N., "Flying Maenads..."

17. "Les Sçavans, les Antiquaires, ou surtout les bons Dessinateurs, pourront alors éclairer le public par leurs études, ou faire, en un mot, sur ces précieux monuments, ce qu'il leur a toujours été libre de faire dans tous les païs, même dans ceux que la différence de Religion & la barbarie ont rendu le moins praticables". COCHIN, C.N., *Lettre sur les peintures d'Herculaneum*. [S.l.]:[s.n.] 1751, pp. 9-10.

the penetrating and enlightened gaze of informed viewers and “skilled draughtsmen” and preventing them from giving direct scrutiny to the objects.¹⁸

To be sure, Naples was attracting a sort of painter that had little interest in studying the antique: as one of the principal ports of call for wealthy travellers and gentry on the *Grand Tour*, there was a lively trade in panoramic views of the Bay of Naples, Mount Vesuvius and the adjacent countryside.¹⁹ Foreign painters and sculptors who visited Naples from a more stationary address in Rome often had to bypass permissions and obstacles put up by their beneficiaries, and in some cases the French Academy in Rome and other diplomatic missions would need to arm them with appropriate letters. Artists also gained access to Naples’ inaccessible antiquities by learning from the drawings their friends made. As Marianne Roland-Michel demonstrated, many who did travel to Naples and other destinations off the principal route of access to Rome made counterproofs of drawings that their peers in Rome would in their turn study or copy.²⁰

Yet the new museum at Portici remained problematic. Winckelmann was initially denied a visa when he tried to visit Naples in 1756, and needed to call in help from the court of Dresden to be finally admitted into Portici in 1758.²¹ An expression Cochin used is that of a “frightening captivity”²² in which the Neapolitan crown held its archaeological remains, hinting perhaps at a link to the cult of relics and to the veiling nature of Catholic and idolatrous objects that has enormous potential in considering the impact of the Vesuvian sites. Cochin’s dismissal of the Bourbon archaeological apparatus would become recognizable to later travellers: Goethe’s visit on 18 March, 1787, is a case in point. Goethe had called Portici “the alpha and omega of antiquities collections”, but he complained about the restrictive supervision to which visitors were subjected, prohibiting them from keeping any kind of written notes or attempting drawings of any sort. A pushy guide forced the visitors to pass from room to room, giving them just enough time to “snatch away”, as Goethe writes, “delight and learning”. In combination with the slow progress of the reproductive venture, there were attempts at image smuggling through quick records: this happened in 1755 when a sculptor by name of Laurent Guiard, “smuggled” in his memory, or perhaps in some notes, the *Balbus*. Guiard modelled his “copy” with a fiat from Natoire and exhibited it at the French Academy in Rome, causing quite a diplomatic stir with the Neapolitan court.²³

The typical joint working sessions that Mannlich described in the Farnesina, where groups of artists sat together to copy, were harder to “implement” in Naples’ principal repository of antiquities than in the churches or collections of Rome. In part, this was because the painting could barely pass the test of a discriminating audience. Writing an opinion echoed for much of the remaining century, Cochin wrote in 1751 that “by any account and in all times, the paintings of Herculaneum have never been comparable to those of the capital villages in which the fine arts reigned.”²⁴ On top of this, the jealous supervision at Portici stood in the way of patient prac-

18. On Cochin’s expedition and Bellicard’s contemporary notebook, see GORDON, A.R., “Jérôme-Charles Bellicard’s Italian Notebook of 1750–1751: The Discoveries of Herculaneum and Observations on Ancient and Modern Architecture”, *The Metropolitan Museum Journal*, 25, 1990, pp. 49–142, and MICHEL, C. (ed.), *Le Voyage d’Italie de Charles-Nicolas Cochin*. Rome: École française de Rome, 1991. The most influential account, first published in 1755, was COCHIN, C.N.; BELLICARD, J.-C., *Observations sur les Antiquités d’Herculaneum avec quelques réflexions sur la peinture & la sculpture des anciens; & une courte description de plusieurs antiquités des environs de Naples*. Paris: Jombert, 1755.

19. For a reconstruction of lives of these vedute painters, see the exhibition catalogue *In the Shadow of Vesuvius. Views of Naples from Baroque to Romanticism 1631–1830*. London: Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate, 1990.

20. See ROLAND-MICHEL, M., “Dessiner à Rome au temps de Pajou”, in SCHERF, G. (ed.), *Augustin Pajou et ses contemporains*. Actes du colloque, Musée du Louvre, 7–8 November 1997. Paris: Ecole du Louvre, 1998, pp. 287–98.

21. HARRIS, J., *Pompeii Awakened: A Story of Rediscovery*. New York: I.B. Tauris, 2007, p. 59.

22. “Je crois vous avoir déjà prévenu, mais il est à présumer que l’on ne tiendra plus ces trésors de l’antiquité dans l’effroyable captivité où il sont à présent.” COCHIN, C.N., *Lettre sur les peintures...*, p. 9.

23. For the anecdote, see MACSOTAY, T., *The Profession...*, p. 203–204.

24. “Dans tous les cas et dans tous les tems, les Peintures d’Herculaneum n’ont jamais été comparables à celles des Villes capitales où regnoient les Beaux Arts”. COCHIN, C.N., *Lettre sur les peintures...*, p. 7.

tices whereby copy drawings could be produced and stored in albums. In its stead, Sergel and his friends needed to store images in their memories or remember stories. Something similar also applied in places like Pompeii to the excavated houses, streets and graves; what seems to have struck many there was not a clear alignment of admirable masterworks, but rather a laden mood created by a landscape of uncovered houses, a temple, and some graves. Herculaneum was a hole cut into the deep group: a theatre could be seen only by torchlight.

As C.C. Mattusch has underlined, some of the pieces best valued by eighteenth-century visitors to Portici were sculptures from the Villa of the Papyri, which include the above-mentioned *Drunken Faun*, so central to Sergel's own reception of antique models.²⁵ The special figure that the Vesuvian area struck in an artistic and archaeological imaginary of the Enlightened visitor was indeed closely allied with the sense that the visitor passed a private threshold, discovering the intimate world of the recovered houses. Such imaginative recreations were amplified by the profound knowledge about the drama of Pompeii's destruction mediated by the surviving eyewitness account of Pliny the Younger's much read letters on the catastrophe.

Nowhere is this better captured than in speculation over the few skeletons that were found in the terrain.²⁶ In his letter to the count Heinrich von Brühl from 1764, Winckelmann explained the established theory on the process of asphyxiation, ignition and slow encasing to which a small group of original inhabitants had been subjected. He remarked that the slowness was attested by the fact that Pompeii had no human remains, but that excavations in nearby Gragnano and Stabia had yielded a group of three women who had perished on an escape route: two mistresses wearing bracelets and a slave who was leaning on an object that disintegrated when it was touched—Winckelmann thought it had been a small wooden box.²⁷ Pliny's account concurred in this initial reconstruction—later contradicted by additional finding of bodies—of an initial layering of fine ashes, pumice and blackened stones, which would have asphyxiated, then gently encased the bodies (figure 6).

Artists' responses to these fossil-like casings include, in 1788, notes left by John Flaxman in one of his journals, currently preserved at the UCL in London. In Portici, he confronted

the upper part of the front of the body with the breasts of a woman[.] one of the unhappy victims on the destruction of Pompeia, the mould is about the colour & consistence of rotten stone, the impression is exact[.] the drapery remains in folds[.] it is fine open linen [*sic*], & the folds in fineness exactly resemble that on the antique statues.²⁸

When in Pompeii, Sergel, Flaxman and other travellers were paraded to see the few recovered skeletons and moulds. Like the skeleton Winckelmann had identified as a reclining slave, they saw a woman who reclined and languished. In one instance, we find mention in the *Recherches sur l'origine, l'esprit et le progrès des arts de la Grèce* from 1785 of a "skeleton of a woman who had not been able to leave the place where she was found".²⁹ The *Recherches* was authored

25. On the *Drunken Faun* and other sculpture found at the Villa dei Papiri, see MATTUSCH, CC., *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*. Los Angeles: Getty Institute, 2005.

26. On the long tradition of casting the Vesuvian visit as an encounter with death, see HALES, S., "City of the Dead", in HALES, S.; PAUL, J. (eds.), *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*. Oxford: Oxford University Press, pp. 153-70.

27. "On a lieu de conjecturer par le petit nombre de corps morts, que les habitans eurent le temps de prendre la fuite; car on n'a trouvé aucun squelette ni à Portici, ni à Resina, ni à Pompeii; ce n'est qu'à Gragnano ou à Stabia, qu'on a découvert trois corps de femmes, dont l'une, qui étoit sans doute la servante des deux autres, portoit vraisemblablement une petite cassette de bois qui s'est trouvée placée à ses côtés, ou qui, lorsqu'on a voulu y toucher, est tombée en poussière." WINCKELMANN, J.J., *Lettre de M. l'abbé Winckelmann, antiquaire de sa Sainteté, à monsieur le comte de Brühl, chambellan du roi de Pologne sur les découvertes d'Herculaneum. Traduit de l'allemand*. Dresden: Tilliard, 1764, p. 13.

28. WRIGHT, A.E., "Flaxman's Taste...", p. 191.

29. D'HANCARVILLE, BARON (Pierre-François Hugues), *Recherches sur l'origine, l'esprit et le progrès des arts de la Grèce, sur leur connection avec les arts et la religion des plus anciens peuples connus*. 2 vols. London: B. Applayard, 1785, vol. 2, p. 13.

6. Resin casts of two women unearthed in the garden of the house of Cryptoporticus at Pompeii. On display in several locations.



by Pierre-François Hugues d'Hancarville, an acquaintance of Flaxman's, who divided his time between the famous luxurious edition of William Hamilton's "Etruscan" vase collection—again a collection that was kept in Naples—and stints as an anonymous pornographer. He was a fellow of the "Neopagan" network as defined by Andrei Pop, which in part explains that he, much against the prevailing thesis, thought the ashes had entrapped some people to their deaths. This woman's skeleton was found, or at least displayed, in the Sarno Baths, the earliest bath site recovered in Pompeii, and integrated into the guided visit, one can assume, for dramatic effect. Dramatic too was d'Hancarville's interest in the delicacy of the figure's pose and pale bones:

one of her elbows leaned on the rim of a very large vase, next to which she sat; her attitude marked by the most profound despondency: all the bones of this skeleton had remained in place, and they were of the most perfect whiteness, as in the most perfect conservation.³⁰

It is hard to read the description and not be reminded, somehow of Sergel's *Faun* or *Othryades*. As for Sergel, he too was able to enter the Sarno Baths site and see the same figure, which he took to be a man, when he visited in 1768. The Swede was convinced that the ash had covered the figure "without his being able to save himself", and indeed reported an ominous sign of subterranean effusion, perhaps of sulfur: "an unbearable offensive air which prevents anyone from long remaining there".³¹

30. *Ibidem*, vol. 2, p. 13.

31. LEANDER TOUATI, A.-M.; CEDERLÖF, U., "Observations on the museums...", pp. 157-158.



7. *Tintinnabulum* (bell-bearer), with a figure of Mercury bearing a sack of coins and a halo of phalli on his head, 1st century AB, bronze. Gabinetto Segreto, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Naples.

But human remains and the constant reminders of death were not the only haunting element in the sites. The priapic or grotesque inflection of the three-dimensional figure when incorporated into a lamp or tripod, amulet or jug, gave Sergel a particular thrill. In one of the rooms of the museum, a lamp formed in the shape of “a satyr whose privy member is erect” drew the sculptor’s attention.³² Sergel was given to understand by his guide that it was in fact a milk pitcher, so that when milk was dispensed, it poured out in suggestion of semen. Sergel took it for fact that the artefact “also served for carnal stimulation”.³³ Pompeii gave the viewer Hellenist and Roman naturalist observation in the Villa of the Papyri’s animal sculpture and satyrs, ideal beauty in the running athletes, but also erotica and Piranesi-like eccentricity in amulets, home appliances and utensils. A lot of this blended the anthropomorphic with the ornamental, sculpture with furniture (figure 7). The erotica, which invaded some of the wall paintings, was prominent in objects meant to be handled, giving the gaping Nubian mouths and faun’s furs and priapic furniture an explicitly epicurean thrill to the owner.

32. *Ibidem*, p. 157.

33. *Idem*.

The wax-museum quality of some of these objects of course amplifies the sense of what Cochin could have been aiming at, when he wrote of a “frightful captivity”. The primacy of touch, exacerbated by the inclusion of moulds of victims’ bodies or the ghostly return of skeletons in the open field of the excavated Pompeii, must have drawn associations with primitive shrines or the cult of relics in precious containers typical of the Catholic sanctuary. In that sense, royal benefactors and visitors alike navigated a space fraught with immediacy, an immediacy that sat oddly with the Bourbonic sense of its ownership of the objects and monopoly on reproductive images made after them. But it was also at odds with the spirit of Enlightened inspection favoured by Cochin or Winckelmann: the sense that the beholder had a place to occupy which was fixed, distinct and opposite from the antiquarian objects, neatly organized to appear as containers of encyclopaedic knowledge unfolding before their very eyes. There was a visceral and emotional element to Pompeii that visitors needed to develop a taste for, and which slipped through the cracks of a system of immaterial images that Pascal Griener has identified as the main object of an Enlightenment-era knowledge of art.³⁴

FROM ADMIRATION TO SHOCK

One can see Sergel’s visit to Naples as a meeting of worlds: a libertine spirit which had been appearing among artists’ circles in Rome played out its fantasies on the Portici and the fields of Pompeii. It begs the question of a changed attitude to antiquity along lines of a “Neopagan” interest in antiquity as a vital, but also irrational and darkened culture. And it is likely we should take even more of Naples into consideration here. One of the memorable sights for many who visited Naples in the 1770s and 1780s as guests of the famous collector of antiquities and volcanologist William Hamilton was the night-time entertainment provided by his then wife, Emma Hart, known as Lady Hamilton. Andrei Pop again has argued that Hart’s enactment of poses from figures seen in antique vases or inspired by ancient characters was meant to convey the experience of a dream, much like Füssli’s incantatory image of a woman and her reactions to monstrous presences in his painting of a *Nightmare*.³⁵ The fact that many who would see Hart’s attitudes at night had visited Portici or Pompeii in previous days has not been given the attention it deserves. Naples forwarded a more dynamic way of imagining antiquity.

Between 22 July and 20 August of 1779, it was Jacques Louis-David who descended upon Naples, in all likelihood armed with letters from the French Academy. An oral tradition, recorded by a number of early nineteenth-century biographies, had it that David travelled to Naples to see the antiquities, and that he too was accompanied, according to some, by a sculptor by the name of Suzanne, while others claim it was Quatremère de Quincy, the sculptor, architect and soon-to-be theorist. In a recollection from 1845, Auguste Jal offers a version which fails to detail what was to be seen in and around Naples. It submits, however, that David had long been struggling in Rome to improve his ability on the best masters of antiquity and the Renaissance, and that when stepping on Vesuvian soil, David experienced a “sudden revelation” (*illumination soudaine*), a real turning point in his artistic path:

34. For the creation of an episteme of the immaterial image, see above all GRIENER, P., *La République de l’Oeil. Expérience de l’art au siècle des Lumières*. Paris: Odile Jacob, 2010.

35. POP, A., “Sympathetic Spectators: Henry Fuseli’s *Nightmare* and Emma Hamilton’s Attitudes”, *Art History*, 34.5, November, 2011, pp. 935-957.



8. Henry Füssli
*The Artist's
Despair Before
the Grandeur of
Ancient Ruins*,
1778-1780, red
chalk on sepia
wash, 42 × 36 cm.
Kunsthaus
Zürich, Zurich.

It seemed to me that I had just undergone an operation of Cataracts, he said. I understood that I could not improve my manner (*manière*) of which the foundation was wrong, and that I needed to break away from all that I believed at first to have been beautiful and true.³⁶

The cataract operation inaugurated for David the practice that proceeded in analogy to the famous Molyneux operation, returning sight to a man who had never been able to see. David, like Molyneux, would become a witness to the process of his own entry into the realm of visual experience. For what his eyes conveyed to him he had no anterior referent.³⁷ Jal was more able to capture the wording of a convulsed subjectivity than to specify what sights, if any, could have contrived such a change. But the sudden revelation, like that of Saint Paul, can be deciphered as a shock, a moment of deep instability after a long immersion in “misguided” practices of studying the antique. In that sense, it is a worthy companion to Füssli’s image of an ailing artist at the foot of two fragments of the colossal statue of Constantine, his famous *The Artist’s Despair Before the Grandeur of Ancient Ruins* (figure 8), made between 1778-1780—in another exact overlap with David’s excursion to Naples. To be sure, the mood of Füssli’s drawing has become one of the favourite hobby horses of art history writing on the Roman episode. Young artists are imagined as helpless apprentices, reduced by the masterpieces of antiquity to a devastating filial devotion

36. “Il me sembla qu’on venait de me faire l’opération de la cataracte, disait-il. Je compris que je ne pouvais pas améliorer ma manière dont le principe était faux, et qu’il falloit divorcer avec tout ce que j’avais cru d’abord être le beau et le vrai.” JAL, A., “Notes sur Louis David, peintre d’histoire”, *Revue étrangère de de la littérature, des science et des arts*, 55:15, 1845, pp. 623-700 (624).

37. On Molyneux and the mid-century debate on aesthetic perception, see LICHTENSTEIN, J., *La Tache aveugle: essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l’âge moderne*. Paris: Gallimard, 2003, pp. 68-93.

mixed with self-effacement. Indeed, initial crises and depressive lapses, resolved by meteoric or delusional enthusiasm and fever for the antique, are phenomena that seem to have affected a number of Rome's visitors. In fact, Sergel, along with Bertel Thorvaldsen and Théodore Géricault, are documented examples.³⁸ But art history has not warmed much to the sense of an entitled, unhinged, sexualized release before antiquity. And Füssli and Sergel's work shows examples that provide a more accurate context for *The Artist's Despair*.

Support for understanding these processes, and Naples' role therein, is available in the form of experiences by ordinary travellers from fashionable *Grand Tour* literature.³⁹ A single example can be included here: Lewis Engelbach, writer of an amusing and evocative collection of fictional letters, recounts a tour through Naples and the surrounding countryside. In a letter on a visit to Pompeii Engelbach eloquently described a sense of time coming to a halt as a result of his sudden trespass from a modern cultivated field to the ancient cityscape, made in just a few human steps. The passage is highly graphic on the psychic power of the Vesuvian area, and at the same time shows a visitor who responds to it as a man of sensibility:

It is from a corn-field you descend into the excavated upper end of the High-street of this town. An awful sensation of melancholy seized upon my mind when I beheld these sad remains of former opulence and comfort. In viewing the remnants of remote ages, we are generally capable of tracing the period of their duration from exterior marks left upon them by the hand of time. But here, I confess, my ideas of time were so strangely assailed and bewildered, that, were I to repeat all the whimsical doubts which on this occasion found their way into my brain, my possession of the latter might, I truly fear, be disputed. What, said I, is this string of events, this something, which history intercalates between the catastrophe and discovery? A point in the infinite series of eternity; the passing of which we contrive to ascertain by the apparent rotation of the sun, or of some heavenly body or other within our observation.⁴⁰

Engelbach, who puts "time" in capital letters, dwells on the minimal effort that is required to pass the threshold into a place that existed two thousand years ago and got sealed into the landscape. Time has gone missing between 79 AD and now. We lose our footing in it: distance somewhere got lost. Along with Sergel's notes, and those of Flaxman and d'Hancarville, a case can be made for the Neapolitan settings as representing something more alive than a simple amalgamation of objects recovered from the soil. It seemed to have the capacity to turn into a theatre where visitors felt transported, where relic-like remains and uncanny foodstuffs and lamps gave a sense of visceral immediacy to some of the sights offered to visitors. Indeed, the objects—and this includes the naturalistic sculptures recovered from the Villa of the Papyri—crept up on the visitors, making them sense the sudden extinction of life around Vesuvius as something at once uncannily unreal and forcefully true.

Another image of Pompeii-like pathos may be examined here to venture into the issues posed by the memory of Pompeii and Portici. Jean-Baptiste Stouf was a sculptor who, upon having won second medal in the Paris Academy's *concours* in 1769, set out to live in Palazzo Mancini with private support from July 1770 through to the spring of 1775.⁴¹ This made him a contemporary of the high tide of "Neopaganism", and although a good number of *pensionnaires* found it difficult to obtain permissions to interrupt their Roman stay and visit Naples, a privately protected sculptor like him-

38. For the depressive confessions of Sergel and Thorvaldsen, see LARSSON, L.O., "Zwischen Depression..." For Géricault, see MICHEL, R., *Géricault: L'Invention du réel*. Paris: Gallimard, 1992.

39. See CHARD, C., *A Critical Reader of the Romantic Grand Tour: Tristes Plaisirs*, Manchester: Manchester University Press, 2014, which includes an introduction on Engelbach.

40. ENGELBACH, L., *Naples and the Campagna felice: in a Series of Letters, Addressed to a Friend in England, in 1802*. London: R. Ackerman, 1817, p. 109.

41. SCHERF, G., "Une statuette en terre cuite de Jean-Baptiste Stouf au Nationalmuseum", *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 20, 2013, pp. 27-36.



9. Jean-Baptiste Stouf
Abel Expiring,
1785, marble,
102 × 46 cm.
Musée du
Louvre, Paris.

self would have been unrestrained in undertaking the journey. Upon his return to France, Stouf carved a shocking image of death, in his *morceau de réception* of *Abel Expiring* (figure 9).

Stouf had done away with heroic conventions that animated the series of death scenes of eighteenth-century sculptors' reception pieces. Similar to Sergel in his *Drunken Faun*, his attention is caught instead by the inarticulateness of the body no longer capable of holding itself together: that one tweaked arm, so gracelessly turned over in a painful contortion of itself, yet with no grimace or response on the face. There is in this sculpture a desolation that makes previous *morceaux de réception* seem operatic in comparison.⁴² Had Stouf somehow been reminiscing here on a victim of the Vesuvius? Had he perhaps seen one of those human moulds that were being recovered from the ashes from the 1750s onward, and which became part of the displays at Portici and Pompeii? In the Stouf, the skin is so tensely stretched over a ribcage, a pelvis and shoulder girdle, that it suggests the very frailty of life within it. Both Sergel's Dionysian *Drunken Faun* and the desperate *Abel* are closer to baroque martyrs than classical gods: they have such minutely carved skin, their bones and muscle show through almost menacingly, as if all gesture were insufficient. And their minds are dark, completely engulfed by a bodily state. If there is an aesthetic here, it is probably one of immediacy, and of shock. It may owe a debt to an epicurean walk through Pompeii. With no sure answer to a question of influence, these remarks must fade into speculation.

42. For the tradition of the *morceau* see STRÖBELE, U., *Die Bildhaueraufnahmestücke der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris 1700-1730*. Petersberg: Michael Imhof, 2012; MACSOTAY, T., *The Profession...*, chapter 1, and MACSOTAY, T.; MYSSOK, J. (eds.), *Die bildhauerischen Aufnahmestücke europäischer Kunstakademien im 18. und 19. Jahrhundert*. Vienna-Cologne-Weimar: Böhlau, 2016.

Domingo Álvarez Enciso: redes de apoyo e influencias

MYRIAM FERREIRA*

DOMINGO ÁLVAREZ ENCISO: REDES DE APOYO E INFLUENCIAS

RESUMEN

El pintor Domingo Álvarez Enciso fue uno de los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando enviados como pensionados a Roma entre 1758 y 1764. Su figura había sido tratada por diversas publicaciones recientes, en especial tras descubrirse su *Taccuino* o cuaderno de dibujo en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Sin embargo, eran varias las lagunas que existían en su vida, además de que algunos datos citados habitualmente —como el año y el lugar de su nacimiento o la fecha de su muerte— no eran correctos. En este trabajo se intenta rellenar esas lagunas, aunque centrándonos sobre todo en un aspecto: los apoyos que facilitaron sus viajes y su establecimiento en Roma, con el fin de ir completando el mapa de contactos entre los artistas españoles en Italia.

DOMINGO ÁLVAREZ ENCISO: SUPPORT NETWORKS AND INFLUENCES

ABSTRACT

The Spanish painter Domingo Álvarez Enciso was one of the students that the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sent to Rome on a scholarship between 1758 and 1764. He has been the subject of several recent publications, especially after the discovery of his *Taccuino*, or sketchbook, in the Museu Nacional d'Art de Catalunya. However, there were still some gaps in his biography, and the fact that some commonly cited data (such as his birth year and place, and date of death) were not correct. This paper attempts to fill in these gaps, while focusing especially on the support he had on his travels and while establishing himself in Rome, with the aim of completing the map of contacts between Spanish artists in Italy.

FERREIRA, M., «Domingo Álvarez Enciso: redes de apoyo e influencias», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, págs. 131-143

PALABRAS CLAVE: Domingo Álvarez Enciso, siglo XVIII, pintor, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pensionados, Roma

KEYWORDS: Domingo Álvarez Enciso, eighteenth century, painter, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *pensionnaires*, Rome

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Domingo Álvarez Enciso fue un pintor español que formó parte del grupo de pensionados que envió la Real Academia de San Fernando a Roma entre 1758 y 1764.¹ Sin embargo, a diferencia del resto de los pensionados de su grupo, apenas desarrolló su carrera artística en España; por el contrario, mantuvo una gran vinculación con Roma, adonde regresó en cuatro ocasiones más, y vivió allí un total de casi veinticinco años. En este trabajo analizaremos las causas de esos continuados viajes entre Roma y España y los contactos en los que fue apoyándose en ambos lugares.

NACIMIENTO E INFANCIA (1736-1747)

Domingo Álvarez Enciso, hijo de Juan Antonio Álvarez Enciso y de Teresa Sáinz Alfaro, nació el 19 de diciembre de 1736 en Ventrosa, entonces provincia de Burgos y hoy parte de La Rioja.² Con tres años aproximadamente se trasladó a Mansilla de la Sierra, donde estaba asentada su familia (ilustración 1). Al parecer se trataba de una familia acomodada y pertenecían al estado noble: su padre era cirujano, por lo que desempeñaba una profesión liberal,³ y dos hermanos de su madre, Agustín y Manuel Sáinz Alfaro, trabajaban en la corte, en concreto al servicio del rey en la Real Furriera. Además, varios miembros de su familia destacaron en los negocios: un tío suyo, Pedro Álvarez, emigró a América, donde se hizo con una hacienda en México;⁴ un primo suyo, Fernando Álvarez, fue oficial de la Mesa de Comercio de los Cinco Gremios Mayores de Madrid;⁵ y otro primo, Ambrosio Álvarez, fue oficial de la Administración General de la Real Gracia del Excusado del Reyno de Aragón.⁶ En cambio, no tenemos constancia de que ningún miembro de la familia se hubiera formado o trabajara como artista.⁷

1. Sobre las publicaciones que más se han centrado en la figura de Domingo Álvarez podemos citar MUÑOZ Y MANZANO, C. (VIÑAZA, CONDE DE LA), *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez* [facsimil del original de 1889-1894], 4 vols. Madrid: Atlas, 1972, vol. I, pág. 15; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2 vols. Madrid: Ramón Moreno, 1868, vol. I, págs. 24-25; MORALES MARÍN, J.L. (coord.), *Los pintores de la Ilustración*, cat. exp., Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1988. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1988, págs. 203-205; CONTENTO MÁRQUEZ, R. (coord.), *Formación del buen gusto. Dibujos de pensionados en Roma (1752-1786)*, cat. exp., 17-31 de mayo de 1995, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1995, págs. 31 y 32; URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pág. 182; CRUZ ALCÁÑIZ, C., «Entre la fortuna y el olvido. La actividad pictórica del pensionado romano Domingo Álvarez (1739-1800)», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 13-14, 2007-2008, págs. 53-70; CONTENTO, R., «Domingo Álvarez Enciso», 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. I, págs. 249 y 250; FERNÁNDEZ BASTOS, L., «Álvarez Enciso, Domingo», en ANES, G. (dir.), *Diccionario biográfico español*, 50 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, vol. III, págs. 538 y 539; SUREDA, J., «Sobre el viaje a Roma. El caso de Domingo Álvarez Enciso», en MARCH, E.; NARVÁEZ, C. (coords.), *Narratives biographiques en la història de l'Art*, Seminario Internacional de Investigación, 19-22 de octubre de 2011, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, conferencia pronunciada el 21 de octubre de 2011, archivo audiovisual disponible en www.ub.edu/ubtv_proves/es/video/sobre-el-viaje-a-roma-el-caso-de-domingo-alvarez-enciso [fecha de consulta: 4 de octubre de 2017].

2. Archivo Histórico Diocesano de Logroño (AHDL), Ventrosa, *Bautizados*, libro 4, 1725-1785, fol. 50v.

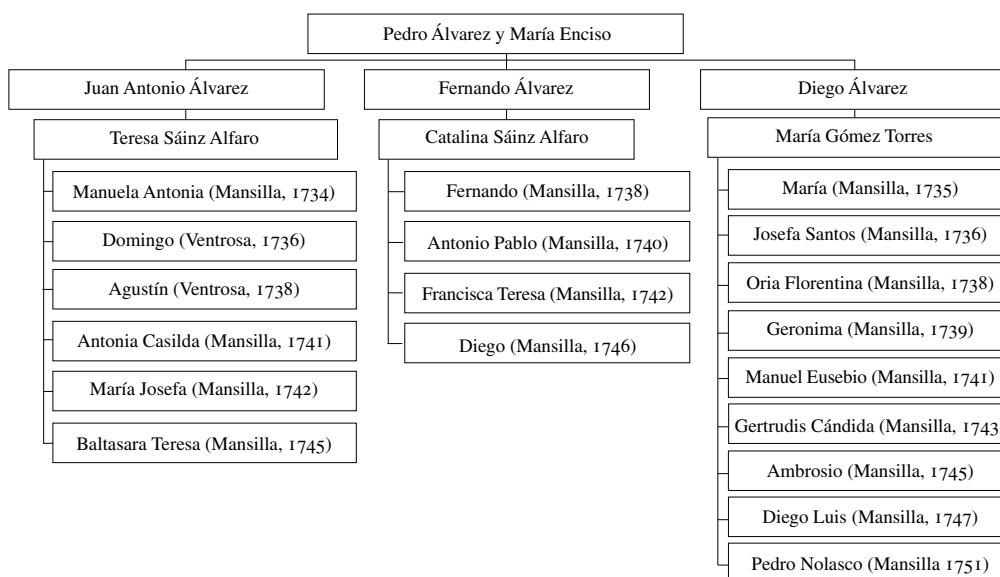
3. En la partida de nacimiento de Domingo se dice de su padre que era «asistente en esta d[ic]ha v[ill]a de Ventrosa p[or] cirujano»; AHDL, Ventrosa, *Bautizados*, libro 4, 1725-1785, fol. 50v.

4. Universidad de Texas - Centro Dolph Briscoe de Historia Americana, carta de Pedro Álvarez Enciso a Fernando Álvarez Enciso, 6 de marzo de 1769, fol. 2r., disponible en www.cah.utexas.edu/projects/bexar/docs.php?type=c&date=1769 [fecha de consulta: 17 de noviembre de 2017].

5. «Lista de los señores subscriptores a la Historia General de España del p. Juan de Mariana», en MARIANA, J., *Historia general de España*. Valencia: Benito Monfort, 1783.

6. ÁLVAREZ ENCISO, A., *Discurso sobre las ventajas que pueden proporcionar a el estado las Sociedades Económicas de los Amigos del País, con el fomento de la agricultura, artes y comercio*. Zaragoza: Juan Ibáñez, 1784.

7. La única excepción será su recién citado primo Ambrosio, quien se matriculó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero ya en 1766, bastante más tarde que Domingo: PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, pág. 6.



1. Árbol genealógico de la familia Álvarez Enciso.

PRIMERA FORMACIÓN ARTÍSTICA (1747-1758)

En 1747, con once años, Domingo se trasladó a Madrid con su familia.⁸ De hecho, la documentación indica que poco a poco fueron abandonando Mansilla todos los Álvarez Enciso, tal vez porque la capital les ofrecía buenas perspectivas, dado que tenían familiares en la corte. Quizá por medio de estos familiares, Domingo conoció al pintor Andrés de la Calleja, que también trabajaba en la Real Furriera y que posiblemente tuviera cierta cercanía con los Sáinz Alfaro, porque procedía también de la sierra riojano-burgalesa.⁹ Y es probable que Domingo se sintiera atraído por la actividad del pintor y por ese motivo acabara entrando a formarse en su taller.¹⁰

El 16 de octubre de 1752 el joven se matriculó en la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que Calleja se había incorporado como profesor.¹¹ Domingo se fue presentando a los concursos que se organizaban en esta institución, aunque solo fue premiado en uno de ellos (ilustración 2).¹² Simultáneamente, Calleja le fue dando encargos como dibujante en la Real Fábrica de Tapices, para la que él trabajaba.¹³ En 1758 Domingo Álvarez participó en un nuevo concurso en la Academia: una convocatoria para enviar pensionados a formarse en Roma. Y en esta ocasión la suerte le favoreció, pues obtuvo el primer puesto en la clase de pintura.¹⁴

8. Archivo Storico del Vicariato di Roma (ASVR), *Dossieres matrimoniales*, Bernardino Monti, 1767, s/f. En este documento declaraba «*esser partito dalla sua Patria l'anno 1747: in età di anni 11 con essersi portato in Madrid*».

9. MORALES PIGA, M.L., *Andrés de la Calleja*, tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

10. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Libro de actas, 1757-1769, leg. 3-82, fol. 28v.

11. ARABASF, *Libro de matrícula*, 1752-1778, leg. 3-300, fol. 24r; PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula...*, pág. 7.

12. ARABASF, *Libro de actas*, 1752-1757, leg. 3-81, fol. 34r, 43r-44v, 58v-59v; LÓPEZ DE MENESES, A., «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 41, 1933, págs. 261-263; CRUZ ALCANIZ, C., «Entre la fortuna...», pág. 54.

13. MORALES PIGA, M.L., «Andrés de la Calleja, autor de los cartones para la Pieza de Café del Palacio de El Pardo», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75, 1992, pág. 440; MORALES PIGA, M.L., *Andrés de la Calleja...*, pág. 249.

14. LÓPEZ DE MENESES, A., «Las pensiones...», págs. 268-271; CONTENTO MÁRQUEZ, R., *Formación del buen gusto...*, pág. 25; CRUZ ALCANIZ, C., «Entre la fortuna...», pág. 54.

2. Participación de Domingo Álvarez Enciso en los concursos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

AÑO DEL CONCURSO	TIPO DE CONCURSO	TEMA DE LA PRUEBA DE PENSADO	TEMA DE LA PRUEBA DE REPENTE	RESULTADO
1754	Premios generales	Hércules Farnesio	Gladiador	Primer premio de tercera clase de pintura
1756	Premios generales	Suintila expulsa a los bizantinos de la Península	La pelea entre don Pedro I y don Enrique de Trastámara	Sin premio en la segunda clase de pintura
1757	Premios generales	Fernando III entra a Sevilla a hacer oración ante la Virgen	Fernando III rechaza los cálices que le ofrece un obispo de Sevilla	Sin premio en la segunda clase de pintura
1758	Oposición para seleccionar a los pensionados en Roma	Pedro Ansúrez se presenta ante Alfonso el Batallador después de haber entregado todas sus posesiones a la reina Urraca que este había repudiado		Premio en la categoría de pintura

3. Domingo Álvarez Enciso *Desnudo masculino sentado en escalones con los brazos abiertos*, 1760, sanguina sobre papel, 44 × 55 cm. Colección de dibujos antiguos, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.



PRIMERA ESTANCIA EN ROMA (1758-1764)

La estancia de Álvarez en Roma es posiblemente el aspecto mejor conocido de su biografía.¹⁵ Llegó el 20 de diciembre de 1758 y fue recibido por el pintor Francisco Preciado de la Vega, recién nombrado director de pensionados. Comenzó a ejercitarse dibujando en el palacio Farnese, el Campidoglio, el Vaticano y diversas iglesias romanas, así como en la Scuola del Nudo (ilustración 3). Incluso acudió en 1764 a dibujar a las Estancias de Rafael, recién abiertas tras años de restauración. Participó en alguno de los concursos que se organizaron para jóvenes artistas, como el de la Academia de Parma en 1762, aunque no obtuvo ningún premio.¹⁶ También sabe-

15. CRUZ ALCANIZ, C., «Entre la fortuna...», págs. 55-59; SUREDA, J., «Sobre el viaje a Roma...»; MATILLA RODRÍGUEZ, J.M. (ed.); ZOLLE, L., *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013, págs. 73-79; URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas...*, pág. 182.

16. ARABASF, *Libro de actas*, 1757-1769, leg. 3-82, fols. 150v-152v.

AÑO DE ENVÍO	OBRAS ENVIADAS POR DOMINGO ÁLVAREZ	ACTA DE LA REAL ACADEMIA EN QUE FIGURA
1760	<i>Júpiter y Juno</i> (original de Annibale Carracci, en Palacio Farnese) <i>Mercurio y Paris</i> (original de Annibale Carracci, en Palacio Farnese) <i>Flora Capitolina</i> (original romano, en Palacio Capitolino) <i>Antínoo Capitolino</i> (original romano, en Palacio Capitolino) <i>Zenón</i> (original romano, en Palacio Capitolino) <i>Amor y Psique</i> (original romano, en Palacio Capitolino) Dos docenas de Academias	8 de abril de 1760
1761	<i>El rapto de las sabinas</i> (original de Pietro Cortona, Palacio Capitolino)	9 de agosto de 1761
1763	<i>San Gregorio</i> (original de Annibale Carracci, en San Gregorio al Celio) <i>Tarquino y Lucrecia</i> (diseño propio) Cuatro academias	6 de marzo de 1763
	<i>San Miguel</i> (original de Guido Reni, en iglesia de los Capuchinos)	4 de septiembre de 1763
1764	<i>Martirio de san Esteban</i> (original de Pietro de Cortona, en San Lorenzo de Miranda)	
1765	Tres academias	5 de mayo de 1765

4. Listado de obras de Domingo Álvarez Enciso remitidas a Madrid según las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

mos que plasmaba muchos de esos dibujos en un cuaderno de dibujo o *taccuino*, y que a partir de ellos iba pintando lienzos, que fue enviando periódicamente a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (ilustración 4). Y es posible que visitara los talleres de los grandes pintores romanos, como Mengs, Batoni o Corvi.¹⁷

Por otro lado, son bien conocidos los problemas de disciplina de Álvarez durante la época de su pensión, ya que se gastaba el dinero en vestir con elegancia, elegía por sí mismo las obras que quería dibujar, en vez de seguir los consejos de Preciado, y mantenía una relación amorosa a pesar de que esto estaba terminantemente prohibido en los estatutos de los pensionados.¹⁸

Además, Preciado cita otro aspecto de su indisciplina que contiene la clave de gran parte de la actividad posterior de Álvarez: junto con el pintoresco relato de sus aventuras amorosas, Preciado también se quejaba de «que como todos quieren vestirse más de aquello a lo que alcanza su pensión, hacen obras unos a escondidas y otros públicamente sin acordarse de que les está prohibido».¹⁹ En efecto, todo indica que Domingo vendía a particulares las obras que realizaba durante su pensión: es llamativo que el número de obras remitidas a la Academia por Domingo iba siendo cada vez menor cuanto más tiempo pasaba en la ciudad, y las que enviaba debían de ser las de peor calidad, porque la Academia se quejaba de que no apreciaba en él ningún avance.²⁰ De hecho, en la última remesa para la Academia, Domingo mandó solo tres academias, y ni un solo lienzo.²¹ Por lo tanto, ya en esta primera estancia Álvarez debió de descubrir las posibilidades que ofrecía Roma para la venta de copias de las grandes pinturas de la ciudad.

17. GALLEGO, R., «Francisco de Goya: vivir en Roma», en SUREDA, J. (coord.), *Goya e Italia...*, vol. 2, págs. 45-60, en concreto pág. 47. Queremos agradecer a Raquel Gallego sus orientaciones para la búsqueda de bibliografía y documentación en los archivos y bibliotecas de la ciudad de Roma.

18. CRUZ ALCAÑIZ, C., «Entre la fortuna...», págs. 61-64; SUREDA, J., «Sobre el viaje a Roma...»; CONTENTO MÁRQUEZ, R., *Formación del buen gusto...*, pág. 27; GARCÍA SÁNCHEZ, J., *La Italia de la Ilustración*. Madrid: Nowtilus, 2014, pág. 97; URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas...*, págs. 133 y 182; MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.; ZOLLE, L., *Roma en el bolsillo...*, pág. 16; BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, págs. 259-263; GARCÍA SÁNCHEZ, J., «Pintores españoles del Grand Tour», en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (coord.), *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009, pág. 35.

19. ARABASF, *Libro de actas*, 1757-1769, leg. 3-82, fol. 141v.

20. *Ibidem*, fol. 256r. Sureda supone que debía vender incluso las obras que había prometido a la Academia, como un *San Miguel Arcángel* copiado de Guido Reni, excusándose luego con la institución por no enviarlo diciendo que se le había roto; SUREDA, J., «Sobre el viaje a Roma...».

21. ARABASF, *Libro de actas*, 1757-1769, leg. 3-82, fol. 301r.

SEGUNDA ESTANCIA EN MADRID (1765-1767)

Al acabar el tiempo de su pensión, Domingo embarcó desde Roma con el también pensionado Mariano Salvador Maella.²² Sin embargo, mostrando nuevamente su independencia, se separó de Maella —quien llegó a Madrid tres meses antes que él— y aprovechó el trayecto para visitar diversas localidades. En su expediente matrimonial aseguraba que en los últimos tiempos había visitado:

Siracusa, Barcelona, Monpiliér, Genova, Porto Spezia, Pisa, Livorno, parte per mare e parte per terra, ed altre città, tannto della Spagna che Genovesato, senza essersi trattenuto piú di uno o due mesi per ciaschedun luogo.²³

En Barcelona encontró el barco con los cajones de los pensionados, enviados el 27 de febrero desde Roma, y escribió a Preciado que haría con ellos el viaje hasta Madrid.²⁴ Allí debió de buscar una colocación, para lo cual recurrió al ya citado Mengs, a quien conocía de su estancia en Roma.²⁵ Mengs lo tomó bajo su protección y le consiguió un encargo en un destino que Álvarez ya conocía: la Real Fábrica de Tapices. En 1765 Álvarez se encontraba ya trabajando en ese destino.²⁶

Simultáneamente, igual que el resto de sus compañeros, solicitó el nombramiento como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Academia contestó el 14 de diciembre de 1766 otorgándoselo, pero no como académico de mérito, que era el que había concedido a sus compañeros pensionados,²⁷ sino como supernumerario, un título que se aplicaba a artistas que aún estaban en formación y no podían optar a puestos como el de profesor en la Academia.²⁸ De este modo, la posibilidad de progresar como profesor en la Real Academia quedaba cerrada para Álvarez.

SEGUNDA ESTANCIA EN ROMA (1767-1768)

En julio de 1767 Álvarez viajó de nuevo a Roma, donde comenzó de inmediato las diligencias para contraer nupcias. Su futura esposa era Angela Morosini, de veintiséis años, perteneciente a una familia romana, tal vez con vínculos con el mundo artístico²⁹ pero no muy pudiente: Domingo indicará que al «matrimonio no trujo la susodicha más bienes que la ropa de su vestir, y yo llevé lo mismo».³⁰ Sabemos que en 1767 Angela vivía en una casa contigua al palacio Lante en compañía de su madre, Antonia Raffi, cuatro hermanos y un sobrino, ya que su padre, Ottavio Morosini, había abandonado el hogar familiar (ilustración 5).

22. URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas...*, pág. 182.

23. ASVR, *Dossieres matrimoniales*, Bernardino Monti, 1767, s/f.

24. GARCÍA SÁNCHEZ, J., «Cartas de Francisco Preciado de la Vega a Manuel de Roda (1765-1779)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 104-105, 2007, pág. 62.

25. CRUZ ALCÁÑIZ, C., «Entre la fortuna...», págs. 60 y 61.

26. JORDÁN DE URRÍES, J., «El clasicismo en los discípulos...», pág. 101.

27. GARCÍA SEPÚLVEDA, M.P.; NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *Relación general de académicos (1752-2015)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2016, págs. 109, 118, 264, 265, 376 y 484.

28. ARABASF, *Libro de actas*, 1757-1769, leg. 3-82, fols. 414r-414v.

29. DEBENEDETTI, E., *Artisti e artigiani a Roma, II: dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775*. Roma: Bonsignori, 2005, págs. 199, 253 y 331.

30. Archivo Municipal de Jerez (AMJ), *Protocolos notariales*, José Álvarez, leg. 2975, 1798-1800, fol. 674v.

AÑO	PARROQUIA	PERSONAS QUE VIVÍAN EN LA CASA	CALLE O MANZANA	REFERENCIA DE LOS ESTADOS DE ÁNIMAS
1767	San Eustaquio	Antonia Raffi moglie reli:ta di Ott ^o Morosini, 53 Marianna, 31 Alessandro, 27 Giuseppe, 23 Paolo, 17 Andrea Ravieri, fil. di Ant ^o Rom ^o , 7	Isola Lante	ASV, Stati delle anime, S. Eustachio, 1767, fol. 73 r.
1768	San Eustaquio	Sig. Domenico Alvares figlio q ^o Giovanni Antonio Burgens Diec: in Spagna, 30 Sigr. Angela Morosini, moglie, figlia di Ottavio, romana, 26 Paolo Morosini germano di Angela, 18 Antonia Raffi, figlia di Francesco, moglie di Ottavio Morosini e madre di Angela, 54	Isola Lante	ASV, Stati delle anime, S. Eustachio, 1768, fol. 73 r.
1774	San Lorenzo in Lucina	Dom ^{co} Alvarez, pitt ^e Angela Morosini mug ^e Camillo figlio an. 9	Seguito Ssmo. verso Strada Vittoria	ASV, Stati delle anime, S. Lorenzo in Lucina, 1774, fol. 46 r.
1775	San Lorenzo in Lucina	Dom ^{co} Alvarez, pitt ^e Angela Morosini mug ^e Camillo figlio an. 10	Strada della Croce	ASV, Stati delle anime, S. Lorenzo in Lucina, 1775, fol. 45 v.
1776	San Lorenzo in Lucina	Dom ^{co} Alvarez, pitt ^e Angela Morosini mog ^e Camillo figlio an. 11	Strada della Croce	ASV, Stati delle anime, S. Lorenzo in Lucina, 1776, fol. 46 r.
1777	San Lorenzo in Lucina	Domenico Alvarez, pitt ^e Angela Morosini mog ^e Camillo fig ^e an. 12	Strada della Croce	SV, Stati delle anime, S. Lorenzo in Lucina, 1777, fol. 43 r.
1778	San Lorenzo in Lucina	Dom ^{co} Alvarez, pitt ^e Angela Morosini m ^e Camillo f ^o an. 12	Strada Paolina	ASV, Stati delle anime, S. Lorenzo in Lucina, 1778, fol. 34 r.
1788	San Lorenzo in Lucina	Dom ^{co} Albz pitt ^e Angela Morosini mug ^e Camillo fig ^e di an. 22 Faleg ^{me}	Strada Paolina	ASV, Stati delle anime, S. Lorenzo in Lucina, 1788, fol. 32 v.

5. Listado de residencias de Domingo Álvarez Enciso en Roma según los datos del Archivo Storico del Vicariato di Roma.

Para poder casarse, Domingo debía aportar dos testigos que acreditaran que no tenía un matrimonio previo. En un principio solicitó una exención, pero al ver que ese trámite se alargaba en el tiempo, presentó a dos pintores españoles, pensionados en esos momentos en Roma y ambos del entorno de Mengs: Alejandro de la Cruz y Severo Asensio.³¹ Finalmente, gracias a la declaración de estos, Domingo pudo casarse el 27 de septiembre de 1767 en la parroquia de Sant'Eustaquio.³² Apenas un año después toda la familia abandonó el domicilio de Isola Lante.

¿Por qué tenía Domingo tanta prisa por casarse? En 1774, cuando Domingo regresó de nuevo a Roma, vivía con Angela y con un hijo, Camillo, que en esos momentos tenía nueve años.³³ Según este dato, Camillo habría nacido en 1765, es decir, antes del matrimonio de Domingo y Angela. Por lo tanto, parece que Domingo abandonó Roma cuando Angela esperaba ya un hijo suyo y que, tras lograr una colocación en Madrid, regresó a Roma para contraer matrimonio con ella.

Sobre este hijo sabemos que vivió con sus padres al menos hasta 1788, fecha en que Domingo y Ángela abandonaron Roma. Para entonces, Camillo, que era carpintero, tenía veintidós años. No viajó con sus padres a Cádiz,³⁴ aunque parece lógico que, con esa edad, permaneciera en Roma desempeñando su oficio. Sin embargo, no tenemos noticias posteriores sobre él, ni siquiera referencias en la correspondencia de su padre durante los siguientes viajes que hizo a Roma. Y, lo que es más desconcertante, cuando Domingo hizo testamento, en 1800, indicó expresamente, al hablar de su matrimonio: «del qual no he tenido hijos algunos, lo declaro así para que conste».³⁵ Lo más probable es que Camillo hubiera fallecido y Domingo quisiera indicar que no le quedaba ningún hijo que pudiera heredar.

31. ASVR, *Rubricella matrimoniarum*, Bernardo Monti, 1766-1767, fols. 596r-597v.

32. ASVR, *Matrimoni*, Sant'Eustachio, 1665-1784, fol. 309v; GALLEGO, R., «Sobre las capitulaciones matrimoniales de Francisco de Goya y la prisa del aragonés en abandonar Roma», *Archivo Español de Arte*, vol. 87, 346, 2014, pág. 117.

33. ASVR, *Stati delle anime*, San Lorenzo in Lucina, 1775, fol. 46r.

34. ARABASF, *Secretario general. Enseñanza. Escuelas de dibujo. Cádiz*, 1769-1838, leg. 2-38-28, s/f.

35. AMJ, *Protocolos notariales*, José Álvarez, leg. 2975, 1798-1800, fols. 673r-676v.

TERCERA ESTANCIA EN MADRID (1768-1773)

En 1768 Álvarez volvió a abandonar Roma para regresar a Madrid. Nada más llegar se incorporó al trabajo que Mengs le había conseguido para pintar unas sobrepuestas en el Palacio Real³⁶ y para trabajar en la Fábrica de Tapices.³⁷ Sin embargo, pocos meses después de la llegada de Álvarez, Mengs marchó a su vez a Roma, y Domingo, que no debía de estar contratado de forma directa sino al servicio de Mengs, perdió su trabajo en el Palacio Real. En esas circunstancias, Domingo regresó al taller de Andrés de la Calleja, aunque la insuficiencia de encargos hizo que tuviera que vivir de la ayuda de sus tíos Agustín y Manuel Sáinz Alfaro.³⁸

Sin el apoyo de Mengs y dependiente económicamente de sus tíos, Domingo decidió regresar a Roma. Es posible que hubiera tomado esta decisión ya en 1769, cuando Mengs abandonó Madrid. Ese año, su primo Fernando escribió a su tío Pedro, asentado en México, preguntando si recordaba que tuvieran algún pariente en Roma. Pedro hizo memoria de un exjesuita pariente de la familia, José de Nájera Enciso, y recomendó a Fernando que le escribiera.³⁹ Podemos suponer que la pregunta provenía de Domingo —no será la única vez que Fernando escriba una carta a petición de Domingo—,⁴⁰ quien deseaba encontrar apoyos familiares en la Ciudad Eterna. No obstante, el viaje acabó por posponerse hasta 1773.

TERCERA ESTANCIA EN ROMA (1773-1788)

Nada más llegar a Roma hacia marzo de 1773, Domingo hizo lo posible por entrar a formar parte del ambiente artístico de la ciudad. En primer lugar, se inscribió en el concurso Balestra, organizado por la Accademia di San Luca.⁴¹ No obtuvo ningún premio, pero en cualquier caso el hecho de participar le permitió volver a integrarse en el grupo de artistas de la capital.

En segundo lugar, es significativo el sitio en el que se instaló para vivir: el vecindario de San Lorenzo in Lucina, en los alrededores de plaza Spagna. Este espacio le situaba en las inmediaciones de los talleres de artistas de prestigio, como Pompeo Batoni y Domenico Corvi —también vecinos de San Lorenzo in Lucina, parroquia a la que también pertenecieron Mengs y su cuñado, Von Maron—.⁴² Se sabe que los talleres de estos grandes pintores eran un lugar de vi-

36. JORDÁN DE URRÍES, J., «El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs», en NEGRETE PLANO, A. (ed.), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Fundación Mapfre, 2013, pág. 97.

37. Archivo General de Simancas (AGS), *Estado*, leg. 4999, carta de Manuel Sáinz Alfaro, 31 de diciembre de 1785, s/f.; CRUZ ALCAÑIZ, C., «Entre la fortuna...», págs. 60 y 61; JORDÁN DE URRÍES, J., «“Crear artífices y luminados en el buen camino de el Arte”: los últimos discípulos españoles de Mengs», *Goya*, 340, 2012, pág. 215; *idem*, «Los últimos discípulos españoles de Mengs: Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa», en *I Congreso Internacional Pintura española siglo XVIII*, 1998, pág. 439; *idem*, «El clasicismo en los discípulos...», pág. 101.

38. CRUZ ALCAÑIZ, C., «Entre la fortuna...», págs. 60 y 61.

39. Universidad de Texas – Centro Dolph Briscoe de Historia Americana, carta de Pedro Álvarez Enciso a Fernando Álvarez Enciso, 6 de marzo de 1769, fol. 2r.

40. ARABASE, *Secretario general. Académicos de mérito y académicos supernumerarios por la Pintura*, 1754-1795, leg. 5-174-1, s/f.

41. CIPRIANI, A.; VALERIANI, E., *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 1991, vol. III, pág. 96; CÁNOVAS DEL CASTILLO, S., «Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma», *Accademia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, 1989, pág. 174.

42. Véase, por ejemplo, ASVR, *Stati delle anime*, San Lorenzo in Lucina, 1773, fol. 35v (Domenico Corvi) y 60v (Pompeo Batoni). Véase también GALLEGO, R., «Artistas y lugares en Roma hacia 1770», en SUREDA, J. (coord.), *Goya e Italia...*, vol. 1, págs. 245-247, en concreto pág. 245; MICHEL, O., *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*. Roma: École Française de Rome,

sita casi obligada para los viajeros del *Grand Tour*, quienes solían encargar obras a estos artistas. Y no es descabellado pensar que otros artistas, con menos prestigio, se beneficiarían también de las visitas y encargos de algunos visitantes menos pudientes.

Así, Domingo comenzó a realizar copias de diversas pinturas de Roma que iba vendiendo a particulares, tal y como había hecho —entonces ilegalmente— en su primera estancia romana. Copiaba obras de Mengs, de Maratta y, sobre todo, de Rafael, adquiriendo un gran prestigio por sus copias de las Estancias, hechas en pequeño tamaño para facilitar su venta y traslado.⁴³

Aun así, Domingo continuó buscando el apoyo de otras personalidades con prestigio en Roma: siguió en contacto con Mengs y, a pesar de rondar los cuarenta años, asistió como alumno a las clases de natural que impartía este pintor; mantuvo también el contacto con Preciado de la Vega, al que llegó a retratar;⁴⁴ y formó parte del círculo de los ministros Azara y Grimaldi, que procuraron favorecerle por su estrecha relación con Mengs.⁴⁵

Otro apoyo, como ya lo había sido a lo largo de toda su vida, fue su familia, en algunos casos por un azar del destino: Álvarez contaba en su testamento que la mayor parte del dinero que poseía lo había logrado por la herencia de un tío suyo, Manuel Alejano, que vivía en Madrid.⁴⁶

En otros casos, en cambio, el apoyo familiar fue más consciente. En enero de 1785, pocos días después del fallecimiento de su antiguo maestro, Andrés de la Calleja, Domingo envió un memorial a la Real Academia a través de su tío Agustín Sáenz de Alfaro. Tal vez pensó que el memorial sería mejor acogido si llegaba firmado por su tío, cuyo prestigio en la corte seguía vigente. En el memorial, Álvarez hacía valer sus méritos para solicitar a la Academia dos posibles puestos: uno como sustituto del citado Calleja en la Real Academia de Madrid, y otro como sustituto en Roma de Preciado de la Vega «en sus ausencias y enfermedades».⁴⁷ Como se ve, parece que lograr un puesto como profesor que le proporcionara más estabilidad seguía siendo la esperanza de Álvarez. La Academia, antes de responder a la petición, solicitó diferentes opiniones, incluidas la de Ana María Mengs y la de Eugenio Llaguno, quienes remarcaron la habilidad de Álvarez para copiar las obras de Rafael.⁴⁸ El rey decidió encargar a Álvarez que fuera enviando a Madrid copias de las Estancias destinadas a la Academia (ilustración 6).⁴⁹ De este modo, Domingo tuvo que resignarse nuevamente a no lograr el ansiado puesto como profesor y seguir viviendo como copista en Roma.

1996, págs. 44-46; GARCÍA SÁNCHEZ, J., «Vida, obra, mecenazgo y clientela de los artistas españoles en la Roma del siglo XVIII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 100, 2007, pág. 55.

43. TELLECHEA IDÍGORAS, J.I., «Cartas inéditas de Manuel Salvador Carmona a Eugenio Llaguno Amírola (1780-1781)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 28, 1969, pág. 59; MATILLA RODRÍGUEZ, J.M.; ZOLLE, L., *Roma en el bolsillo...*, pág. 79; JORDÁN DE URRÍES, J., «Los últimos discípulos...», pág. 442; *idem*, «“Crear artífices y luminados...”», pág. 215.

44. CRUZ ALCAÑIZ, C., «Entre la fortuna...», págs. 65-67.

45. Jordán de Urríes dice que si Álvarez logró sobrevivir en Roma fue gracias al apoyo de Azara y de Grimaldi; JORDÁN DE URRÍES, J., «Los últimos discípulos...», pág. 442.

46. Tenemos constancia de un Manuel Alejano, abogado en Madrid en la década de 1780, aunque no la seguridad de que se trate del tío de Domingo, al no haber encontrado más datos sobre su vida; ASTORGANO ABAJO, A., «Biografía de Salvador M.ª de Mena (1754-1788), el abogado de la Escuela Poética Salmantina (I)», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 24, 2016, pág. 127.

47. CRUZ ALCAÑIZ, C., «Entre la fortuna...», pág. 66.

48. AGS, *Estado*, leg. 4999, carta de Eugenio Llaguno y Amírola, s/f.; JORDÁN DE URRÍES, J., «“Crear artífices y luminados...”», pág. 215; *idem*, «Los últimos discípulos...», pág. 442.

49. ARABASF, *Secretario general. Académicos por la Sección de Pintura*, 1747-1856, leg. 1-49-4, s/f.; CRUZ ALCAÑIZ, C., «Entre la fortuna...», págs. 66 y 67; JORDÁN DE URRÍES, J., «Los últimos discípulos...», págs. 442 y 443; *idem*, «“Crear artífices y luminados...”», pág. 215; GARCÍA SÁNCHEZ, J., «Vida, obra, mecenazgo...», pág. 55.

6. Domingo Álvarez Enciso *Escuela de Atenas* (copia de Rafael), c. 1786-1787, óleo sobre lienzo, 62 × 88 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



ESTANCIA EN CÁDIZ Y ÚLTIMOS VIAJES A ROMA (1788-1800)

En 1787 Azara recibió una solicitud de la ciudad de Cádiz unas esculturas de yeso para la Escuela de Dibujo que se iba a poner en marcha en esa ciudad.⁵⁰ No sabemos si Domingo Álvarez se enteró de esta gestión y solicitó su ayuda o si la iniciativa partió del propio Azara. El hecho es que, además de enviar los yesos, Azara propuso a los comitentes que contrataran a Domingo como director de pintura de la futura escuela. En Cádiz consultaron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y dieron una respuesta positiva, al tiempo que pidieron a Azara que realizara el contrato de Álvarez en su nombre.⁵¹ Por fin, Domingo tenía el ansiado puesto como profesor en una escuela artística.

En 1788 Domingo llegó a Cádiz con su mujer, y comenzó la docencia en la escuela al año siguiente. Su labor era dirigir la sala de pintura, para lo cual contaba con hasta cuatro asistentes. Además, su sueldo duplicaba el de los profesores de arquitectura y escultura, y por su mayor prestigio y edad ejercía una cierta supervisión sobre estos.⁵² También realizaba pinturas —sobre

50. Archivo de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz (ARABAC), *Cuentas generales de la Academia*, libro 1, 1787-1789, 26 de diciembre de 1787. Queremos dar las gracias a Rosario Martínez y a José María Collantes por habernos facilitado la transcripción de los documentos de este archivo.

51. ARABASF, *Secretario general. Enseñanza. Escuelas de dibujo. Cádiz*, 1769-1838, leg. 2-38-28, s/f; *Secretario general. Académicos por la Sección de Pintura*, 1747-1856, leg. 1-49-4, s/f; Archivo Histórico de Cádiz (AHCA), *Fondo Pettenghi, Escuela de Nobles Artes*, leg. 35650, exp. 54, contrato de Domingo Álvarez como director de dibujo de la escuela, 19 de julio de 1788; ARABAC, *Cuentas generales de la Academia*, libro 1, 1787-1789.

52. OROZCO ACUAVIVA, A., *Orígenes de la Academia de Nobles Artes de Cádiz y artistas de su tiempo*. Cádiz: Ateneo de Cádiz, 1973, pág. 9; GASCÓN HEREDIA, M.T., *Estudio histórico de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz. 1789-1842*. Cádiz: Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, 1989, págs. 36-38; BANDA Y VARGAS, A. DE LA, «La pintura gaditana del Academicismo al Romanticismo», en ANTÓN SOLÉ, P. (dir.), *Enciclopedia gráfica gaditana*, 5 vols. Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1984-1988, vol. 4, fasc. VII, págs. 101-102.

todo de carácter religioso— para las empresas artísticas que se impulsaban en la ciudad.⁵³ Estos años fueron también los de su consagración artística: en 1794 consiguió por fin el nombramiento como académico de mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵⁴ y, en 1795, el de pintor de cámara del rey.⁵⁵ Es interesante señalar que en ambos casos volvió a tener un papel muy importante su familia: la instancia para académico de mérito fue remitida por su ya citado primo Fernando, tal vez para beneficiarse de su reputación en los Cinco Gremios Mayores de Madrid;⁵⁶ y el nombramiento como pintor de cámara se le concedió no por su mérito, que según Bayeu era «regular», sino porque «su tío D[o]n Manuel Sainz de Alfaro sirvió de Ayuda de la R[ea]l Furriera».⁵⁷

Asimismo, Domingo debió de estar en contacto con las élites ilustradas de Cádiz, como revela una pequeña anécdota. Un personaje destacado en la ciudad era Sebastián Martínez, comerciante y célebre coleccionista de arte, oriundo, como Álvarez, de un pequeño pueblo de la sierra riojana.⁵⁸ En 1789 Martínez recibió desde Roma varias estampas que reproducían las Estancias de Rafael. Sin embargo, el inquisidor de la ciudad, Pedro Manuel Sánchez Bernal, se enteró de que algunas de ellas representaban «diferentes figuras de hombres y mujeres enteramente desnudos». Para que un perito determinara la decencia de las mismas, solicitó el criterio de Álvarez. Este, sin entrar en el juego,

formó el juicio que teniéndolas Su Santidad en su mismo palacio y comprándolas en Roma todos los Príncipes Christianos para llevarlas a sus Cortes, por consiguiente, pueden traerse a esta ciudad y tenerse por qualquiera persona en su casa.⁵⁹

Por lo tanto, Álvarez entró pronto a formar parte del entorno artístico e ilustrado de Cádiz.

Aun así, los años pasados en Roma le habían convertido casi en un extranjero en España, por lo que incluso en Cádiz parece que mantuvo especialmente contacto con la comunidad italiana de la zona. Es sintomático que en su testamento, redactado en 1800, Álvarez cite solo a tres personas de su entorno, de las que dos eran italianas: su criada, Catalina Berruti, y un amigo pintor, Juan Santiago Cerruti.⁶⁰

Tal vez por esa nostalgia italiana, Álvarez se ofreció en varias ocasiones para viajar a Italia con la finalidad de cumplir encargos de la escuela. El primer viaje tuvo lugar en agosto de 1791, sin que sepamos más sobre sus actividades en la ciudad.⁶¹ Más conocido es el segundo viaje, el cual realizó entre agosto de 1795 y agosto de 1796.⁶² El pintor viajó acompañado de su esposa

53. ALONSO DE LA SIERRA, J.; ALONSO DE LA SIERRA, L., *Cádiz: guía artística y monumental*. Cádiz: Sílex, 2006, pág. 80.

54. ARABASF, *Libro de actas*, 1795-1802, leg. 3-86, fol. 2r.

55. CRUZ ALCAÑIZ, C., «Entre la fortuna...», pág. 70; CONTENTO MÁRQUEZ, R., *Formación del buen gusto...*, pág. 32.

56. ARABASF, *Secretario general. Académicos de mérito y académicos supernumerarios por la Pintura*, 1754-1795, leg. 5-174-1, s/f.

57. CRUZ ALCAÑIZ, C., «Entre la fortuna...», pág. 70.

58. PEMÁN MEDINA, M., «Don Sebastián Martínez, amigo de Goya», en *El arte del siglo XIX. II Congreso Español de Historia del Arte*, 11-14 de diciembre de 1978, Valladolid. Valladolid: Comité Español de Historia del Arte, vol. 1, págs. 141-143; GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I., «Sebastián Martínez, el amigo de Goya», *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 38, 2014, págs. 197-209.

59. GACTO FERNÁNDEZ, E., «El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)», *Revista de la Inquisición*, 9, 2000, pág. 45.

60. AMJ, *Protocolos notariales*, José Álvarez, leg. 2975, 1798-1800, fols. 674v-675r.

61. En septiembre de 1791 se indicó en las cuentas de la escuela: «En esta relación no se incluye el sueldo de D. Domingo Álvarez por hallarse ausente con licencia en Italia, para cuyo destino salió de esta ciudad el día 8 del mes p^o. pas^o. de agosto»; ARABAC, *Comprobantes de Arcas*, libro I, 1790-1791, 26 de septiembre de 1791, hoja 3.

62. JORDÁN DE URRÍES, J., «Crear artífices y luminados...», pág. 215. De hecho, no se le pagó el sueldo desde julio de 1795 hasta agosto de 1796; ARABAC, *Comprobantes de Arcas*, libro III, 1794-1795, 27 de agosto de 1795; *Comprobantes de Arcas*, libro IV, 1796-1797, septiembre de 1796, hoja 9.

OBRAS	TEMAS / AUTORES
1 escultura grande	Hércules Farnesio, por Carlo Albacini
5 esculturas medianas	Baco Amor y Psiquis Lucha Sacerdote de Juno Discóbolo
11 dibujos de cabezas	Marco Benefali Andrea Sacchi Carlo Maratta Guido Reni 3 sin autor
1 academias	4 de Buenaventura Salesa 2 de Carlos Espinosa 1 de Corrado Giaquinto 1 de Antonio Vighi 1 de autor no conocido copiando a Mengs 1 de Giuseppe Cades 1 de Franz Caucig 1 de Vinenzo Camuccini 2 de Teodoro Matteini 1 de Stefano Tofanelli 2 de Domenico Corvi 2 de Pompeo Batoni

7. Listado de obras enviadas por Domingo Álvarez Enciso de Roma a Cádiz en 1796.

otras pertenencias de su marido que ella estaba vendiendo, aunque al final no compró ninguna.⁷⁰ Además, durante su estancia en Roma Domingo fue propuesto por Giuseppe Cades —también antiguo conocido de Preciado— y otros pintores como académico de San Luca, cuando era director de la misma precisamente Vincenzo Pacetti.⁷¹

Mientras llevaba a cabo esas gestiones, Domingo se ofreció también para recibir a los cinco pensionados que la escuela de Cádiz mandaba a Roma. Este envío de alumnos debió de ser promovido por él mismo: es sintomático que todos ellos fueran de la sala de pintura, la que él dirigía. Se trataba de cinco jóvenes llamados Manuel Montano, Antonio Font, Antonio Roca, José García y José Ramonet.⁷² Domingo estuvo pendiente de su llegada a Roma, y durante la espera pidió a Azara que los protegiera, el cual prometió «faborezerlos en q[uan]to esté de su parte».⁷³ Cuando llegaron, en enero de 1796, Álvarez fue a buscarlos, los alojó en una posada («una osteria bastante infeliz», suspiraba Montano)⁷⁴ y los llevó a conocer a Azara.⁷⁵ Como se acabaron instalando en casas separadas, Domingo, para que no se sintieran aislados, indicaba que «bienen

y ambos se instalaron en su antigua calle, della Croce.⁶³ Su encargo era conseguir yesos y dibujos que facilitaran la formación de los estudiantes de la escuela (ilustración 7).⁶⁴

Las gestiones que realizó esos meses nos muestran los vínculos y contactos que aún tenía en Roma y que fundamentalmente están ligados a los dos artistas con los que más contacto tuvo allí: Preciado de la Vega y Mengs: así, Álvarez visitó a Alberico Mengs para comprarle «cinco estatuas medianas»;⁶⁵ al escultor Vincenzo Pacetti, gran amigo de Preciado de la Vega,⁶⁶ para comprar un yeso del *Hércules Farnesio*⁶⁷ y dos academias de Batoni;⁶⁸ a sus antiguos condiscípulos Salesa y Espinosa, a los que también pidió academias;⁶⁹ y a Catalina Cherubini, viuda de Preciado de la Vega, para ojear libros y

63. AHCA, *Fondo Pettenghi*, leg. 35651, exp. 3, carta de Manuel Montano, 6 de julio de 1796.

64. *Ibidem*, exp. 8, carta de Domingo Álvarez, 29 de diciembre de 1795; y «Nota de los Dibuxos q^e ha traído de Roma D^o Domingo Albarez para esta Academia de Bellas Artes»; ARABAC, *Comprobantes de Arcas*, libro IV, 1796-1797, julio de 1796, hojas 5 y 7; septiembre de 1796, hoja 8.

65. AHCA, *Fondo Pettenghi*, leg. 35651, exp. 8, 6 de abril de 1796.

66. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (coord.), *Francisco Preciado de la Vega...*, pág. 83.

67. CIPRIANI, A. (ed.), *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*. Pozzuoli: Naus, 2011, págs. 162-165; CRUZ ALCANIZ, C., «Entre la fortuna...», pág. 68.

68. CIPRIANI, A. (ed.), *Roma 1771-1819...*, pág. 165. Pacetti anotó en su diario que en realidad le dio una de Pompeo Batoni y otra suya, que Álvarez creyó también de Batoni; véase CRUZ ALCANIZ, C., «Entre la fortuna...», pág. 68.

69. AHCA, *Fondo Pettenghi*, leg. 35651, exp. 8, carta de Domingo Álvarez, 6 de abril de 1796.

70. *Ibidem*, exp. 3, carta de Manuel Montano, 18 de mayo de 1796.

71. CIPRIANI, A. (ed.), *Roma 1771-1819...*, pág. 164; CÁNOVAS DEL CASTILLO, S., «Artistas españoles...», pág. 174; JORDÁN DE URRÍES, J., «“Crear artífices y luminados...”», pág. 215.

72. Sobre estos pensionados, GASCÓN HEREDIA, M.T., *Estudio histórico...*, págs. 119-122.

73. AHCA, *Fondo Pettenghi*, leg. 35651, exp. 8, carta de Domingo Álvarez, 29 de diciembre de 1795; y exp. 7, carta de José Nicolás de Azara, 18 de noviembre de 1795.

74. *Ibidem*, exp. 3, carta de Manuel Montano, 8 de enero de 1796.

75. *Ibidem*, exp. 7, carta de José Nicolás de Azara, 6 de enero de 1796.

a mi casa las más noches y yo boi a las suyas y todos juntos bamos los días de fiesta a ver lo mejor de Roma».⁷⁶ Sería interesante saber qué consideraba Domingo «lo mejor de Roma», pero la correspondencia de los pensionados no da muchas pistas: Montano solo indica que cuando llegaron a la ciudad Domingo les llevó a visitar San Pedro, y Font, más prosaico, solo cita «la merienda en la hosteria de Sta. Maria in Trastiber donde hay el vino bueno».⁷⁷ Por último, Álvarez intentó que mantuvieran los vínculos que él ya tenía en Roma: por ejemplo, llevó a Montano a conocer a Catalina Cherubini y le animó a visitarla con frecuencia, lo que este cumplió.⁷⁸

Además, mientras estuvo en Roma, Álvarez fue orientando su aprendizaje. Y, curiosamente, los consejos que les dio recuerdan mucho a su formación artística: les envió a dibujar al Campidoglio y al Vaticano, donde copiaron algunas de las mismas obras que había copiado Álvarez en su juventud, incluidas las Estancias del Vaticano,⁷⁹ aunque Domingo también propuso modelos más «barrocos», como el *Anima beata* de Bernini, que mandó dibujar a Montano.⁸⁰ Álvarez supervisaba las obras que realizaban: según Montano, «dicho señor D[o]n Domingo no se descuida en venir a ver lo que trabajamos»;⁸¹ y en otra ocasión llevó los dibujos realizados «a mostrárselos a nuestro Excelentísimo Señor, el q[u]e con mucho amor y paciencia fue mirando una por una y dándonos de ellas su sabio parecer».⁸² Finalmente, viendo tal vez la dificultad de estos jóvenes para formarse sin un director, propuso al pintor Stefano Toffanelli para que guiara su aprendizaje.⁸³

En 1796 Álvarez se hallaba ya de vuelta en Cádiz, aunque su estancia estaba destinada a ser breve. En septiembre de 1800 se originó en Cádiz la primera gran epidemia de fiebre amarilla que conoció la ciudad.⁸⁴ Domingo y su esposa Angela escaparon a Jerez de la Frontera y se alojaron en casa de su amigo Juan Santiago Cerutti.⁸⁵ Sin embargo, ninguno de los dos logró evitar la enfermedad. El 23 de octubre murió Angela.⁸⁶ Ese mismo día Domingo hizo testamento, nombrando heredera a Úrsula Morosini, sobrina de Angela.⁸⁷ También daba una ayuda económica a su criada Catalina Berruti y dejaba todos los utensilios de su oficio a Cerutti.⁸⁸ Como albaceas nombraba a Antonio Sierra, conserje de la Escuela de Dibujo de Cádiz, y al propio Cerutti.⁸⁹ Cuatro días después, el 27 de octubre de 1800, Domingo Álvarez fallecía en Jerez de la Frontera.⁹⁰

76. *Ibidem*, exp. 8, carta de Domingo Álvarez, 6 de abril de 1796.

77. *Ibidem*, exp. 1, carta de Antonio Font, 11 de octubre de 1796.

78. Contaba Montano: «a esta s^a [Catalina Cherubini] ay algun tiempo qe la visito una o dos veces en la semana de noche (pr que vivimos muy serca) y me edifica además de su talento en pintar, qe es un prodigio, pa^a tanta ansianidad la ql executa, pr su virtud»; *ibidem*, exp. 3, carta de Manuel Montano, 18 de mayo de 1796.

79. *Ibidem*, exp. 8, «Nota de los Dibuxos qe ha traído de Roma Dn Domingo Albarez para esta Academia de Bellas Artes».

80. *Ibidem*, exp. 3, carta de Manuel Montano, 18 de mayo de 1796.

81. *Ibidem*, 3 de febrero de 1796.

82. *Ibidem*, 6 de julio de 1796.

83. *Ibidem*.

84. RODRÍGUEZ CARRIÓN, J., *Jerez, 1800. Epidemia de fiebre amarilla*. Jerez: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1980; IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J., *La epidemia gaditana de fiebre amarilla de 1800*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1987.

85. *A checklist of painters c. 1200-1994 represented in the Witt Library, Courtauld Institute of Art, London*. Londres: Mansell, 1995, pág. 89. En esta obra se aporta la siguiente información: «Cerutti, Juan Santiago. Spanish (?), 18th century».

86. Domingo indicó en su testamento que había quedado «viudo en este mismo día de doña Angela Morosini»; AMJ, *Protocolos notariales*, José Álvarez, leg. 2975, 1798-1800, fol. 673r.

87. Orsola o Úrsula Morosini, nacida hacia 1786, era hija de Paolo Morosini, hermano pequeño de Angela, quien desempeñaba el oficio de barbero; ASVR, *Stati delle anime*, San Lorenzo in Lucina, 1790-1791, fol. 28r.

88. AMJ, *Protocolos notariales*, José Álvarez, leg. 2975, 1798-1800, fol. 675r.

89. *Ibidem*, fol. 673r-676v.

90. Archivo Diocesano de Jerez (ADJ), San Dionisio, libro 5.º de finados, 1784-1838, fol. 189v. En el acta de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz (ARABAC, *Libro de actas*, acta 27, 7 de enero de 1801) se anotó por error la fecha del testamento el 23 de octubre, que es la que Huarte comunicó a la Real Academia de Madrid; ARABASF, *Secretario general. Académicos por la Sección de Pintura*, 1747-1856, leg. 1-49-4, s/f. De ahí pasó a la mayoría de las publicaciones.

Carlos Félix de Vargas Machuca y la *Coleccion de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Paladio: sacada de la que publicó Octavio Bertotti Scamozzi,* con la version castellana de las ilustraciones que hizo este autor

FRANCISCO MERINO RODRÍGUEZ*

CARLOS FÉLIX DE VARGAS MACHUCA Y LA «COLECCION DE LOS EDIFICIOS
Y PLANES DEL CÉLEBRE ARQUITECTO ANDREA PALADIO: SACADA DE LA QUE PUBLICÓ
OCTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, CON LA VERSION CASTELLANA DE LAS ILUSTRACIONES
QUE HIZO ESTE AUTOR»

RESUMEN

En 1795 el militar Carlos Félix de Vargas Machuca (1773-1849) publicó la *Coleccion de los edificios y planes* en el contexto de su formación como arquitecto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. La principal razón que nos ha motivado a llevar a cabo su estudio es que, aunque esta obra sea conocida, hasta este momento ha permanecido inédita y carente de un estudio analítico y crítico. Por lo tanto, para afrontar esta investigación se procederá a realizar un análisis monográfico exhaustivo de la misma. Asimismo, se prestará una especial atención a su contenido gráfico con el propósito de contextualizar sus ilustraciones en relación con el interés que durante toda la época moderna suscitaron los dibujos de Andrea Palladio. De la misma manera, también se intentará arrojar luz sobre los motivos por los cuales la publicación de Vargas Machuca quedó inconclusa. Y, por último, se configurará una cartografía biográfica del autor con objeto de situar esta obra dentro de su trayectoria vital.

CARLOS FÉLIX DE VARGAS MACHUCA AND THE “COLECCION DE LOS EDIFICIOS
Y PLANES DEL CÉLEBRE ARQUITECTO ANDREA PALADIO: SACADA DE LA QUE PUBLICÓ
OCTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, CON LA VERSION CASTELLANA DE LAS ILUSTRACIONES
QUE HIZO ESTE AUTOR”

ABSTRACT

In 1795, Carlos Félix de Vargas Machuca (1773-1849) published the *Coleccion de los edificios y planes* in the context of his architectural studies at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid. Although this work was known, it has remained unpublished until now

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

and lacks an analytical and critical study. Therefore, in order to conduct this research, an exhaustive monographic analysis will be carried out. Special attention will also be paid to its graphic content in order to contextualise its illustrations in relation to the interest that Andrea Palladio's drawings have aroused throughout the modern era. In the same way, we will also try to shed light on the reasons why Vargas Machuca's publication remained unfinished. Finally, a biographical map of the author will be drawn up in order to situate this work within his life trajectory.

MERINO RODRÍGUEZ, F., «Carlos Félix de Vargas Machuca y la *Colección de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Palladio: sacada de la que publicó Octavio Bertotti Scamozzi, con la versión castellana de las ilustraciones que hizo este autor*», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, págs. 145-157

PALABRAS CLAVE: Andrea Palladio, Carlos Félix Vargas Machuca, Ottavio Bertotti Scamozzi, *I quattro libri dell'architettura, Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, palladianismo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Villa Rotonda, Villa Emo.

KEYWORDS: Andrea Palladio, Carlos Félix Vargas Machuca, Ottavio Bertotti Scamozzi, *I quattro libri dell'architettura, Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Palladianism, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Villa Rotonda, Villa Emo.

«COLECCIÓN DE LOS EDIFICIOS Y PLANOS DEL CÉLEBRE ARQUITECTO ANDREA PALLADIO»

La obra del arquitecto e ingeniero militar Carlos Félix de Vargas Machuca, *Colección de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Palladio: sacada de la que publicó Octavio Bertotti Scamozzi, con la versión castellana de las ilustraciones que hizo este autor*,¹ no ha sido objeto de un estudio monográfico detallado, a pesar de ser conocida y citada en la literatura artística y en la teoría arquitectónica.² Creemos que esta investigación puede aportar nuevos elementos discursivos en relación con la recepción y el nivel de penetración y asimilación en el ámbito arquitectónico hispánico de la obra de Andrea Palladio. Igualmente, consideramos que este análisis puede aportar nuevos elementos valorativos con los que abordar el asunto

1. Tenemos que señalar que la realización de este estudio se ha visto directamente condicionada por la escasez de ejemplares que se han conservado hasta la actualidad de la obra de Carlos Félix de Vargas Machuca. De hecho, solo hemos podido localizar un ejemplar, que se conserva en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y que ha sido nuestro objeto de estudio.

2. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), *Yndice de los libros que existen en la biblioteca de la Rl. Academia de Sn. Fernando*, 1752-1826; PALLADIO, A., *Los quatro libros de arquitectura de Andres Palladio, Vicentino* [ORTIZ Y SANZ, J.F., (ed.)]. Madrid: Imprenta Real, 1797 [1570], pág. XI; PEVSNER, N., «Palladio e l'Europa», en *Venezia e l'Europa*, actas del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 12-18 de septiembre de 1955, Venecia. Venecia: Arte Veneta, 1956, pág. 93, nota 4; SAMBRICIO, C., «Benito Bails et l'architecture espagnole de la seconde moitié du XVIII^e siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, 92, 1978, págs. 173-186; *idem*, *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1986, pág. 88; RODRÍGUEZ RUIZ, D.; ORTIZ Y SANZ, J., *Teoría y crítica de la arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991, págs. 33-63; LEÓN TELLO, F.J.; SANZ SANZ, M.V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, pág. 412; SAMBRICIO, C., «Los textos y tratados de arquitectura en la España ilustrada», en *Goya, la Ilustración y la arquitectura: el nacimiento del arte moderno*, cat. exp., 26 de febrero – 30 marzo de 1996, Colegio Oficial de Arquitectos, Zaragoza. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1996, pág. 47; GARCÍA MELERO, J.E., *Literatura española sobre artes plásticas*. Vol. 1: *Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*. Madrid: Encuentro, 2002, pág. 78, nota 161.

tanto del palladianismo y el neopalladianismo hispánico, en general, como de las bases y fundamentos teóricos en la tratadística de arquitectura hispánica de la época moderna.

En 1795, se publicó en Madrid el *Quaderno Primero* de la obra de Carlos Félix de Vargas Machuca, *Colección de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Palladio*. La obra se compone de una portada (ilustración 1), sin ningún tipo de ilustración, en la que se indica el título y el autor, al tiempo que se pone de manifiesto que esta publicación se encuentra íntimamente relacionada con la de Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*.³ Asimismo, se hace mención de que en el momento de imprimir esta obra Vargas Machuca era discípulo de la sección de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que en aquellos momentos se encontraba bajo la dirección de Pedro Arnal y Manuel Martín Rodríguez.

La portada da paso a un breve prólogo, y este, a dos textos: en uno se describe la casa de campo de los marqueses de Capra, llamada «La Rotunda», situada en las inmediaciones de Vicenza; y en el otro, la casa del excelentísimo señor Emo, ubicada cerca de Castel Franco. En ambos casos, los textos se acompañan de grabados —realizados por Manuel Alegre—, de la planta, alzado y sección de cada edificio, así como de dibujos de los detalles arquitectónicos más relevantes. Hay una particularidad que llama la atención y es la brevedad de este cuaderno, que se desarrolla a lo largo de catorce páginas. Sin embargo, y a pesar de la limitada extensión de la obra, Vargas Machuca expresa en el prólogo de forma condensada algunas de sus ideas y opiniones sobre la arquitectura y sobre la obra de Andrea Palladio, imprimiendo a esta parte del *Quaderno* un enfoque y un matiz más personales.

El prólogo comienza con un elogio tanto a la arquitectura renacentista, que califica de «verdadera ciencia»⁴ que vino «a disipar las tinieblas de la barbarie en la que yacía sepultada la Europa»,⁵ como a los artífices que se dedicaron al estudio de «los monumentos de la sabia y admirable antigüedad»,⁶ y menciona a Andrea Palladio. No obstante, Vargas Machuca destaca que en la formación del arquitecto vicentino, junto al análisis de las ruinas, tuvo un papel fundamental el magisterio de Vitruvio para poder inferir la «razón, proporción y hermosura» de la



1. Carlos Félix Vargas Machuca *Colección de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Palladio*. Madrid, 1795, portada. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

3. BERTOTTI SCAMOZZI, O., *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*. Vicenza: Francesco Modena, 1776-1783.

4. VARGAS MACHUCA, C.F., *Colección de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Palladio: sacada de la que publicó Octavio Bertotti Scamozzi. Quaderno primero*. Madrid: Imprenta Real, 1795, pág. 1.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

arquitectura de la antigüedad. Sin mencionarlo de una forma expresa, Vargas Machuca considera que Palladio no solo plasmó todo este conocimiento adquirido en su tratado de arquitectura,⁷ sino que lo hizo con un carácter didáctico y utilitario, argumentando este juicio con una cita de la traducción realizada por Francisco de Praves:

Y pareciéndome cosa digna de un hombre que no ha nacido para sí solo, sino también para utilidad de los demás, dar al público los diseños que de aquellos edificios hice con mucho dispendio de tiempo, y a costa de tantos peligros míos, con una explicación sucinta de lo que creía más digno de observar en ellos, añadiendo también al mismo tiempo las reglas que yo he observado y observo en el fabricar.⁸

Según Vargas Machuca, a la hora de concebir *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Ottavio Bertotti Scamozzi también se basó en estas mismas premisas, utilitaristas y fundamentadas en la necesidad de ofrecer modelos dignos de imitar. De hecho, Vargas Machuca hace propio este enfoque al considerar que «no parece dudoso quan útil pueda ser la publicación en nuestro idioma de la citada obra».⁹ No obstante, a pesar de la claridad expresada en cuanto a los fines y los términos para cometer esta empresa editorial, Vargas Machuca no desvela en ningún momento cuál es el plan de la obra. Solamente indica que «en cuanto a su publicación hemos determinado que sea por cuadernos, cada uno de los cuales contendrá seis estampas, que expresaran dos edificios». Suponemos que el resto de los cuadernos seguirían las mismas premisas, basadas en el análisis de tipologías arquitectónicas palladianas que el autor estableció para el primero. Además, en ningún momento ofrece pista alguna sobre el contenido de los mismos, que nunca se llegaron a imprimir y, a la luz de la obra de Bertotti Scamozzi que sirve como referencia a Vargas Machuca, nos resulta imposible formular una hipótesis plausible sobre las eventuales tipologías desarrolladas en estos cinco cuadernos restantes.

Por lo tanto, la *Colección de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Palladio* quedó inconclusa. En ningún caso se ha entrado a valorar cuáles pudieron ser las causas que motivaron esta circunstancia. Quizá una pista la ofrezcan otras dos empresas editoriales de tema arquitectónico coetáneas, que igualmente se desarrollaron al abrigo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en las que también estuvo involucrado el grabador Manuel Alegre: la obra *Colección de diferentes vistas del Magnífico Templo y Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, fábrica del Católico y prudente Rey Felipe II, construido por los insignes arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera su discípulo*,¹⁰ de José Gómez de Navia, y la edición de *Los cuatro libros de arquitectura*¹¹ de Andrea Palladio, realizada por José Francisco Ortiz y Sanz. Sobre esta última obra, Tomás Enguñados, biógrafo de Ortiz y Sanz, aportó un dato que, según juzgamos, es a todas luces esclarecedor: «No se concluyó la obra por causa de las guerras».¹²

Llegados a este punto, creemos que es oportuno recordar brevemente el contexto histórico de España en los últimos años del siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX, que distaba mucho de poder explicarse con la sencillez casi reduccionista de la que hizo gala el propio Tomás Enguñados, pues, como ha indicado Juan Pablo Fusi, la situación en la que se encontraba el país estaba bastante más alejada de tener una explicación tan simple:

España experimentó entre 1808 y 1840 una larga y profundísima crisis —ocupación francesa y guerra de la Independencia; revolución gaditana, 1810-1812; reacción fernandina, 1814-1820; trienio liberal, 1820-

7. PALLADIO, A., *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*. Venecia: Domenico de' Franceschi, 1570.

8. PALLADIO, A., *Libro primero de la Architectura de Andrea Palladio* [PRAVES, F. (ed.)]. Valladolid: Iuan Lasso, 1625.

9. VARGAS MACHUCA, C.F., *Colección de los edificios y planes...*, pág. 2.

10. *Calcografía nacional: catálogo general*, 2 vols. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Calcografía Nacional, 2004, vol. 2., págs. 237-239.

11. PALLADIO, A., *Los quatro libros de arquitectura...* [ORTIZ Y SANZ, J.F. (ed.)].

12. *Calcografía nacional...*, vol. 1, pág. 227.

1823; década absolutista, 1823-1833; regencia de María Cristina y guerra carlista, 1833-1839—, que alteró radicalmente su realidad como nación: pérdida completa del poder naval (Trafalgar, 1805); guerra devastadora (1808-1813); catastrófico reinado de Fernando VII, veinte años perdido (1814-1833); guerra civil de casi siete años, 1833-1840 (unos 150.000 muertos en un país de trece millones de habitantes).¹³

Estas turbaciones y turbulencias tuvieron un indudable efecto inmediato: un frenazo a todas las iniciativas y políticas ilustradas de carácter reformista, que, desde el cambio dinástico en el trono hispánico y durante todo el siglo XVIII —pero en especial durante los reinados de Fernando VI y Carlos III—, se fueron implementando de forma paulatina en todas las áreas y ámbitos de la sociedad española, y que en cierta forma trataban de subvertir la situación de atraso generalizado e ineficacia de la Administración. Un ejemplo muy elocuente de esta situación puede ser la descripción que en 1788 realizó de Madrid Juan Sempere y Guarinos:

Madrid, Corte de los Reyes de España, en algún tiempo los más poderosos, y siempre de los más respetables, y temibles de Europa, estaba sin policía; llena de inmundicias; sin luz de noche; sin buenos paseos, ni más diversiones diarias, que el de tenderse a la larga a tomar el sol, o un teatro licencioso, y corrompido, tanto en la moral de las composiciones, como en la representación, y conducta de los cómicos, y de sobrada libertad de los espectadores. De artes, fábricas, edificios, comercio, establecimientos útiles, tanto para las comodidades de los ricos, como para el socorro de los pobres, y recogimiento de los vagabundos, y mendigos viciosos, había muy pocos, o estaban mal administrados, y dirigidos.

Carlos III, que venía de ser el Augusto de Nápoles; que amaba las artes; que conocía el grande influxo que tienen en las costumbres, y cultura de las naciones la belleza, la regularidad, y el ornato de los objetos públicos, el orden en las concurrencias, y sobre todo el aseo y propiedad en el vestido, no podía mirar con indiferencia estos objetos: y así trató desde luego de poner en ellos el orden conveniente.¹⁴

Por lo tanto, en primer lugar también nos inclinamos a pensar que en las primeras décadas del convulso siglo XIX español no se daban unas condiciones favorables ni necesarias para la continuación de la empresa editorial de Vargas Machuca con la publicación de los cinco cuadernos restantes de la *Colección de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Palladio*. Además, es posible que en la propia biografía del autor se halle otra pista que podría esclarecer los motivos por los cuales esta obra quedó inconclusa, una cuestión que abordaremos en el siguiente apartado.

CARLOS FÉLIX DE VARGAS MACHUCA, MILITAR Y ARQUITECTO

Antes de continuar con el análisis de la *Colección*, creemos que es oportuno realizar un pequeño inciso para aportar unas breves notas sobre la biografía del autor,¹⁵ pues consideramos

13. FUSI AIZPURÚA, J.P., *Historia mínima de España*. Madrid - México DF: Turner - El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2012, pág. 187.

14. SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, 2 vols. Madrid: Imprenta Real, 1788, vol. 2, págs. 168 y 169.

15. En el estudio introductorio a la edición facsímil del *Atlas de fortificaciones de la Isla de León de Carlos Vargas Machuca*, José Sancho Roda trazó una biografía del personaje en la que prestó una mayor atención a aquellos hechos relacionados con su carrera militar; VARGAS MACHUCA, C.F., *Atlas de fortificaciones de la Isla de León de Carlos Vargas Machuca* [SANCHO RODA, J. (ed.), edición facsímil]. San Fernando: Ayuntamiento de San Fernando, 2004.

que buena parte de su trayectoria vital podría llegar a explicar algunos aspectos relacionados con la obra objeto de nuestro estudio.

Carlos Félix Vargas Machuca nació en Madrid en 1773. Era hijo del coronel mariscal de campo Carlos Vargas Machuca y de María Teresa Vidal. Desde sus primeros años destacó por su afición al arte, por lo que comenzó a estudiar dibujo y arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Sin embargo, en 1796 inició su carrera militar ingresando como cadete en el regimiento de Murcia. Su formación académica, así como sus conocimientos en dibujo y arquitectura, hicieron que en 1797 fuera nombrado profesor de cadetes en el Real Cuerpo de Cosmógrafos, donde alcanzó el grado de teniente. En paralelo al desarrollo de su carrera castrense, en 1804, se le encargó la construcción de un edificio auxiliar del Real Observatorio Astronómico de Madrid para proteger el telescopio Herschell, destinado al edificio proyectado por Juan de Villanueva, y cuyas obras avanzaban con lentitud.

Sin embargo, la invasión napoleónica de España y la posterior Guerra de la Independencia marcaron en cierta medida su trayectoria: en 1808 desarrolló labores de inteligencia y espionaje, que dieron como fruto un plano con las fortificaciones que el ejército napoleónico había realizado en el madrileño parque del Retiro. Dos años más tarde, en 1810, se encontraba en Cádiz, donde se le comisionó como ingeniero para el trazado de un atlas de las fortificaciones de la isla de León, Sancti Petri y Cádiz,¹⁶ con objeto de acometer su construcción en unos casos y la mejora en otros. Todos estos servicios, así como su participación activa en la contienda, le valieron en 1816 la condecoración de la Cruz de la Real Orden de San Hermenegildo de manos de Fernando VII. En 1821 obtuvo el retiro de su carrera militar y fijó su residencia en Madrid, pero en 1823 volvió a reincorporarse, y en 1824 fue nombrado gobernador militar en Alcira.

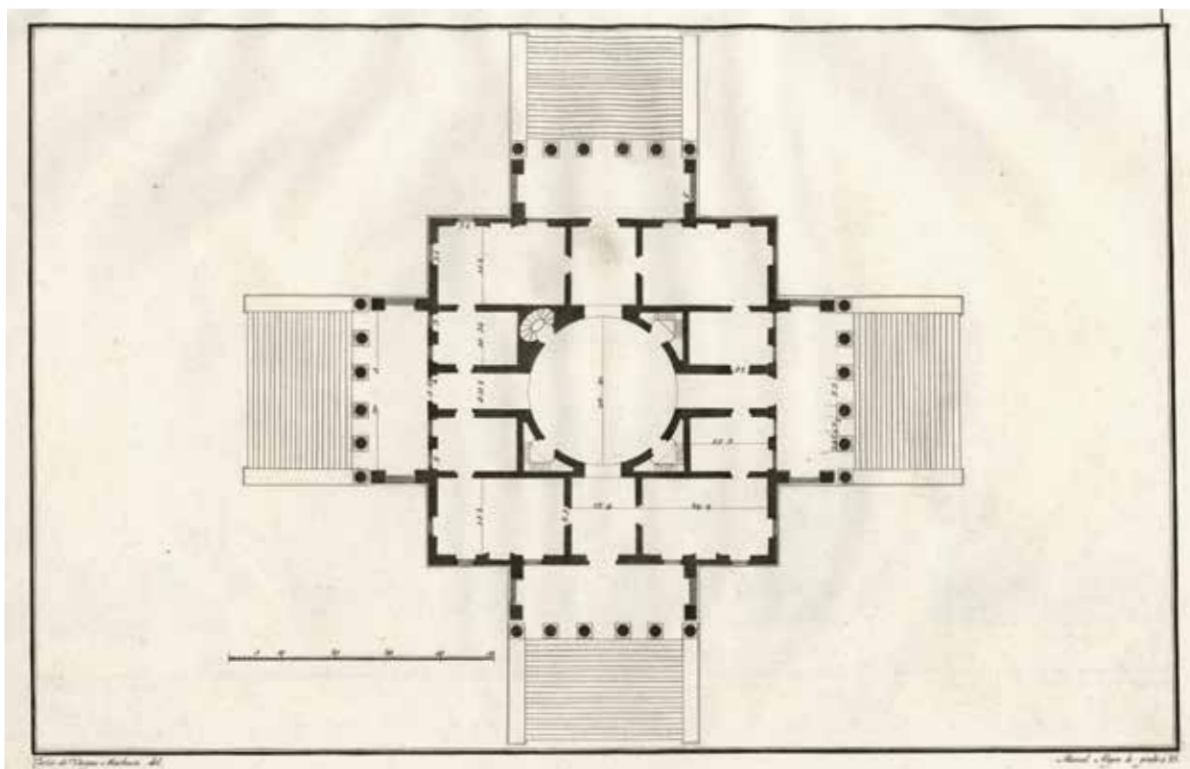
A pesar de su activa vida militar, en cierta forma marcada por el devenir de los acontecimientos históricos, el año 1817 se configura como otro punto de inflexión en su vida: vuelve a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid al ser nombrado académico de honor. Tras esta distinción llegaron otras: en febrero de 1824 fue nombrado consiliario de la institución y, en el mes de mayo, académico de mérito de la sección de arquitectura, cargo que mantendría hasta su muerte, en 1849.

LAS VILLAS PALLADIANAS SEGÚN CARLOS FÉLIX VARGAS MACHUCA: LA VILLA ROTONDA Y LA VILLA EMO

A pesar de la brevedad del *Quaderno primero*, la obra de Vargas Machuca reflejaría un cierto cambio en la consideración del tratado y de la obra de Andrea Palladio en el ambiente arquitectónico español. De una preocupación por los órdenes arquitectónicos¹⁷ se pasa al interés por las tipologías arquitectónicas. En este sentido, puede ser muy ilustrativo el gran número de ediciones parciales o fragmentarias de *I quattro libri dell'architettura* que se realizaron en España durante los siglos XVII y XVIII, centradas en su mayoría en el libro primero.

16. Instituto de Historia y Cultura Militar (IHCM), Cartoteca, Carlos Félix Vargas Machuca, *Atlas de fortificaciones de la Isla de León*, 1812-1814.

17. Sobre el interés y debates, así como sobre la implementación, desarrollo y evolución de los órdenes arquitectónicos en la arquitectura hispánica durante los siglos XVI al XVIII remitimos al lector al texto de MARÍAS, F., «Orden y modo en la arquitectura española», en FORSSMAN, E., *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao: Xarait, 1983 [1973], págs. 7-45.



Sobre la tipología de la villa, Vargas Machuca manifiesta sin ambages en el prólogo del *Quaderno primero* la «fertilidad extraordinaria»¹⁸ del ingenio palladiano en su conceptualización y desarrollo, y afirma que «supo dividir sus planes según el uso de aquellos tiempos»;¹⁹ para ello, pone como ejemplos la Villa Rotonda (ilustraciones 2, 3 y 4) y la Villa Emo (ilustraciones 5 y 6), si bien en ningún momento el autor nos hace partícipes de un criterio claro o de la justificación de tal elección. Bertotti Scamozzi describe la Villa Rotonda en el segundo volumen²⁰ de *Le fabbriche e i disegni*, y la Villa Emo en el tercer volumen. La importancia que otorga Vargas Machuca a esta tipología edificatoria podría explicar que se alejase del esquema y contenido de *Le fabbriche e i disegni* de Bertotti Scamozzi. El motivo de la elección de estos dos ejemplos no es claro, y tampoco se podría descartar la posibilidad de que esta selección se pudiera haber fundamentado en criterios y preferencias personales. No obstante, Vargas Machuca afirma que Palladio:

se propuso casi siempre alzar sus fábricas a solo un piso noble colocado sobre un zócalo, a cuya altura disponía las piezas de la servidumbre, además de los graneros y desvanes que reservaba para el tercer piso, con la mira (según se cree) de hacerlas más cómodas sin el embarazo de tener que subir y bajar escaleras, y no exponerlas a los insultos de los vientos. Es de observar asimismo de quan poca extension son por lo regular sus prospectos para proporcionar el ancho con su altura. En el medio de sus fachadas, alzó casi siempre una lonja o pórtico, unas veces con arcos y otras con

2. Carlos Félix Vargas Machuca
Planta de la Villa Rotonda, ilustración de la *Coleccion de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Palladio*. Madrid, 1795. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

18. VARGAS MACHUCA, C.F., *Coleccion de los edificios y planes...*, pág. 2.

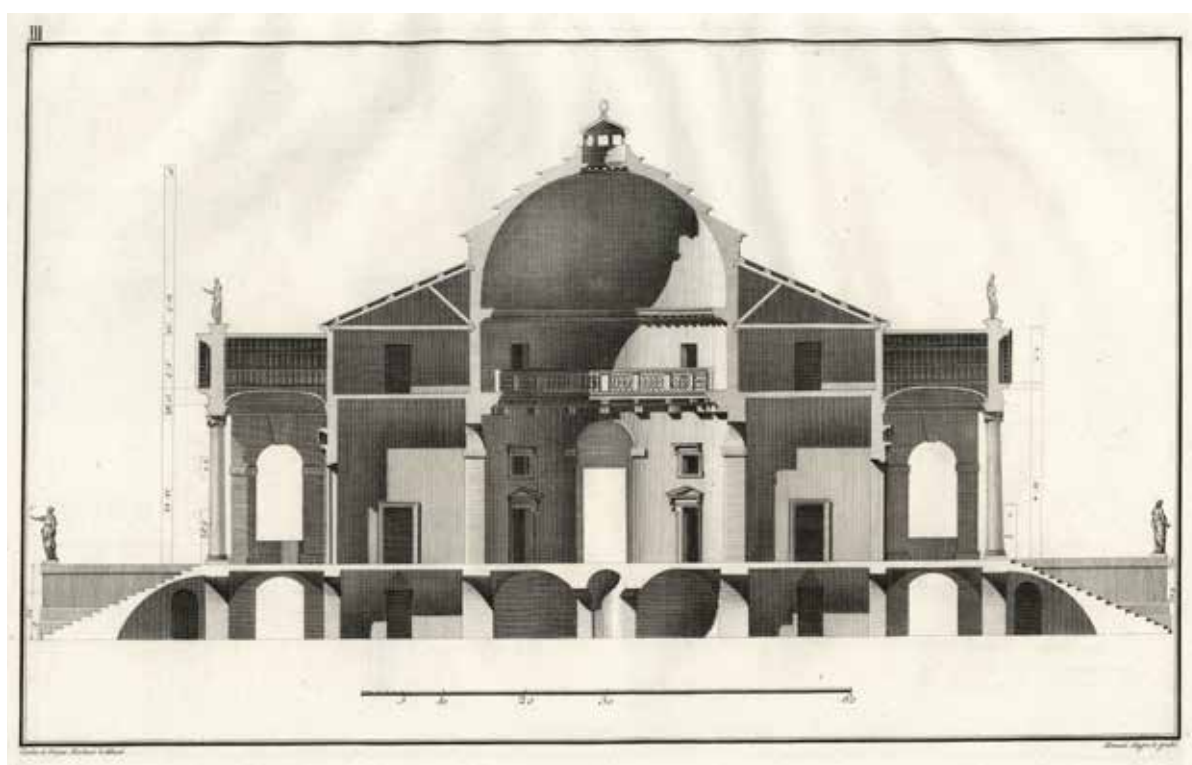
19. *Ibidem*.

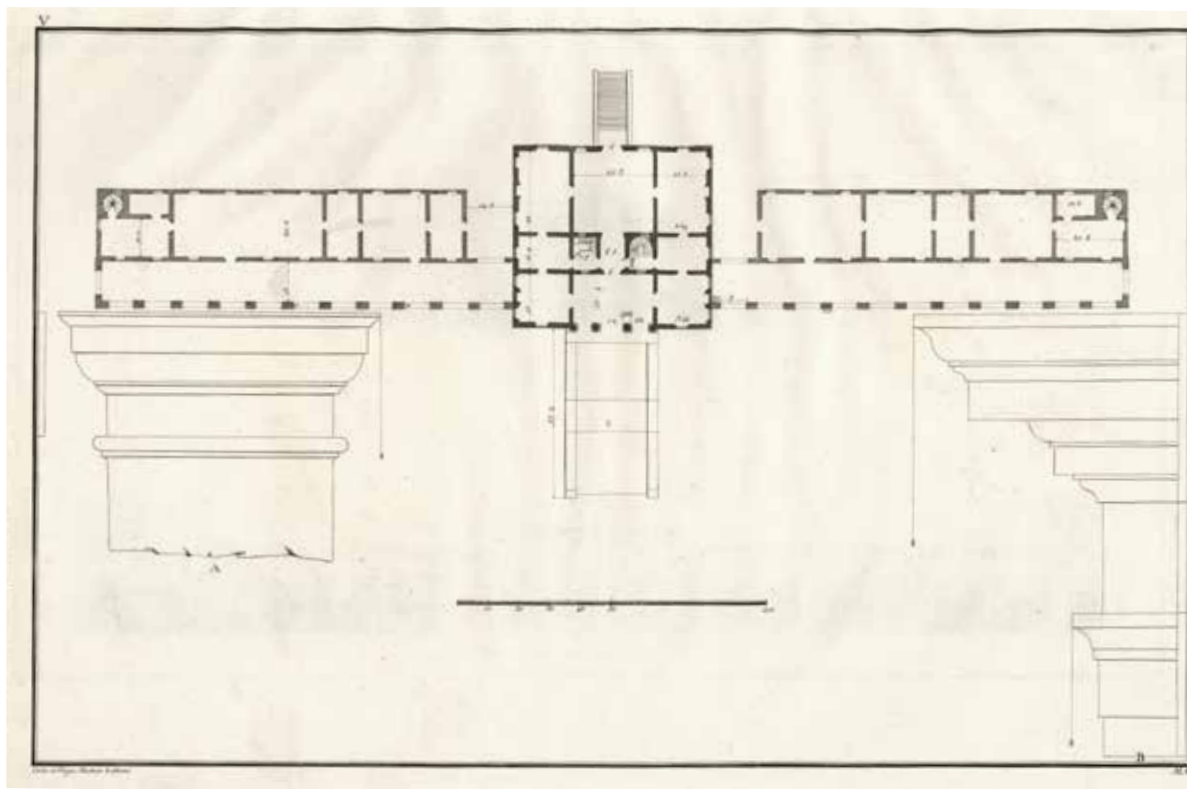
20. En el segundo volumen Bertotti Scamozzi describe las siguientes villas: Rotonda, Pisani, Pisani – Placco, Godi Porto, Alessandro Piovene, Valmarana, Pioana, Pietro Caldogno (Saraceno), Ragona, Thiene, Cerato, Tornieri Schio, Trisino dal Vello D'Oro (Badoer), Francesco Tornieri, Pietro Caldogno (Pagello), Fratelli Bissaro (Muzani) y Angelo Marcelo. En el tercer volumen compendia las siguientes villas: Foscari-Malcontenta, Trisino, Sarego, Rapetta, Adriano Thiene, Emo, B. Manin, Gradenigo, Zeno, Luigi Corner, Morosini, Villa Sarego – Boccoli, Mocenigo (Badoer), Molin, Prazio Porto y Giacomo Foscari.

3. Carlos Félix Vargas Machuca
Casa de Campo de los marqueses de Capra llamada la Rotunda,
 ilustración de la *Coleccion de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Paladio*.
 Madrid, 1795.
 Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



4. Carlos Félix Vargas Machuca
 Sección de la Villa Rotonda,
 ilustración de la *Coleccion de los edificios y planes del célebre arquitecto Andrea Paladio*.
 Madrid, 1795.
 Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.





5. Carlos Félix Vargas Machuca
Planta de la Villa
Emo, ilustración
de la *Colección
de los edificios
y planes del
célebre arquitecto
Andrea Palladio*.
Madrid, 1795.
Biblioteca
de la Real
Academia
de Bellas Artes
de San Fernando,
Madrid.



6. Carlos Félix Vargas Machuca
*Casa de Campo
del Exmo. Sr. Emo
cerca de
Castelfranco*,
ilustración
de la *Colección
de los edificios
y planes del
célebre arquitecto
Andrea Palladio*.
Madrid, 1795.
Biblioteca
de la Real
Academia
de Bellas Artes
de San Fernando,
Madrid.

columnas aisladas, dividiendo de esta suerte sus prospectos en tres partes, de las cuales cada una es armónica en sí y proporcionada con el todo: y para hacer más cómodas estas Casas, añadía por lo regular dos pórticos en los extremos de los prospectos.

Es de advertir también, que en estos se servía por lo común del orden Dórico sin basas, cuyos intercolumnios eran espaciosos, esto es, del género Areóstilos; y no pocas veces omitía las metopas en los frisos, poniendo solamente los triglifos sobre las columnas y en medio de los intercolumnios, para manifestar las cabezas de los traves principales que sostienen la techumbre, las cuales descansan en aquellos parages. A lo largo de alguno de los dichos pórticos dispuso cómodas habitaciones para huéspedes, y en otros caballerizas y quartos de criados, arreglándolo todo con la mayor economía, destinando una parte, quando lo exigía, y a una proporcionada distancia, para el uso rural, como establos para bueyes, cantinas, graneros, y demás, sin que la proximidad de estos causase el menor embarazo a la habitación de los dueños.²¹

El texto es lo suficientemente claro para poder deducir que, en cierta manera, Vargas Machuca identificaba una serie de elementos y reglas compositivas que en unos casos son comunes y en otros casos son predominantes en el diseño de las villas palladianas. A pesar de ello, no elabora una clasificación basada en un análisis sistematizado del uso de estos elementos y reglas. Por lo tanto, esto nos llevaría a pensar que tal vez Vargas Machuca eligió la Villa Rotonda y la Villa Emo en función de la presencia del mayor número de estos elementos y reglas.

EL DEVENIR DE LOS DIBUJOS PALLADIANOS EN ÉPOCA MODERNA: DE ANDREA PALLADIO A CARLOS FÉLIX VARGAS MACHUCA. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA INNOVACIÓN EN LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA

En los años posteriores a la muerte del arquitecto vicentino, el conjunto de sus dibujos despertó el interés de numerosos arquitectos y estudiosos. De esta forma, en la temprana fecha de 1727 algunos de los dibujos de Andrea Palladio correspondientes a la iglesia de San Giorgio Maggiore de Venecia, que habían pertenecido al arquitecto inglés Inigo Jones, fueron publicados por el arquitecto William Kent junto con varios dibujos de Jones.²² En 1730 Richard Boyle, III conde de Burlington, sacó a la luz la primera publicación monográfica de dibujos de Palladio.²³ y en 1776 el arquitecto Ottavio Bertotti Scamozzi realizó en los cuatro volúmenes de *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*²⁴ una amplia y extensa recopilación, documentación y análisis del corpus de los dibujos palladianos. Además, unos años más tarde el mismo Bertotti Scamozzi sacó a la luz otra publicación centrada exclusivamente en los dibujos de las termas romanas realizados por Palladio, *Le terme dei romani diseguate da Andrea Palladio*.²⁵ El ámbito artístico y arquitectónico hispánico no quedó en absoluto ajeno a este interés, y Carlos Félix Vargas Machuca, a través de la lectura de la obra de Bertotti Scamozzi, entroncó directamente con esta corriente.

A pesar de la importancia de los aspectos relacionados con la ascendencia y filiación de los dibujos, nosotros centraremos nuestra atención en las innovaciones que introdujo Carlos Var-

21. VARGAS MACHUCA, C.F., *Colección de los edificios y planes...*, pág. 3.

22. KENT, W., *The designs of Inigo Jones: consisting of plans and elevations for publick [sic] and private buildings*. Londres: William Kent, 1727.

23. BOYLE, R., *Fabbriche antiche diseguate da Andrea Palladio Vicentino e date in luce da Riccardo Conte di Burlington*. Londres: 1730.

24. BERTOTTI SCAMOZZI, O., *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*. Vicenza: Francesco Modena, 1776.

25. *Idem*, *Le terme dei romani diseguate da Andrea Palladio*. Vicenza: Francesco Modena, 1785.

gas Machuca en los dibujos de Andrea Palladio, tanto en las técnicas como en las referentes a recursos gráficos. Bertotti Scamozzi, primero, y Vargas Machuca, después, siguieron los preceptos de Palladio en lo relativo a la representación gráfica arquitectónica, al decantarse sin ningún género de dudas por la proyección ortogonal para representar el objeto arquitectónico. En relación con esta circunstancia, coincidimos plenamente con Juan Calduch, cuando afirma que:

A Palladio no le interesaba aportar una representación capaz de estimular unas determinadas reacciones subjetivas ante el espacio arquitectónico, ni expresar la magnificencia monumental de las obras, ni mover a la reflexión melancólica sobre la decadencia de las ruinas. Él sólo quería suministrar los datos precisos del edificio representado.²⁶

Asimismo, en *I quattro libri* no encontramos largos fragmentos que pudieran ser considerados como definiciones exhaustivamente detalladas de la proyección ortogonal, ni textos en los que se haga una defensa de las ventajas proyectivas, tanto desde el punto de vista metodológico como desde el operativo, de la coordinación entre las diferentes vistas ortogonales. En la obra de Palladio la proyección ortogonal adopta el rol que le corresponde: una herramienta al servicio del arquitecto.

De igual modo que el arquitecto vicentino, tanto Bertotti Scamozzi como Vargas Machuca hicieron uso de otros recursos gráficos subsidiarios de la proyección ortogonal: las tramas, los rayados y las líneas auxiliares. De forma general, en su tratado Palladio no rellenó los elementos estructurales seccionados con ningún tipo de trama cuya misión fuese la de indicar esta circunstancia. Solo reservó el uso de tramas para especificar materiales de construcción y sistemas constructivos. Sin embargo, tanto Bertotti como Vargas Machuca siguen un criterio diferente a la hora de destacar los elementos estructurales seccionados. Ambos optan por rellenarlos con una trama de líneas continuas muy finas a cuarenta y cinco grados, como podemos apreciar en la sección de la Villa Rotonda (ilustración 3) y en la sección de la Villa Emo (ilustración 6).

En cuanto a las líneas auxiliares, hay que indicar que Palladio prescinde de su uso, tanto para marcar el eje de simetría en la representación conjugada del alzado y sección de la Villa Rotonda en *I quattro libri* (ilustración 7) como en la acotación de las diferentes vistas del edificio. En este punto, Bertotti Scamozzi y Vargas Machuca también se apartaron del criterio usado por Palladio y se decantaron por el uso de unas líneas continuas muy finas que, por un lado, sirven de soporte a la acotación y, por el otro, que indican el ámbito de la medida. Las representaciones de la Villa Rotonda y la Villa Emo de Bertotti Scamozzi y Vargas Machuca se completan con la inclusión de una escala gráfica y con la rotulación en cada uno de los dibujos.

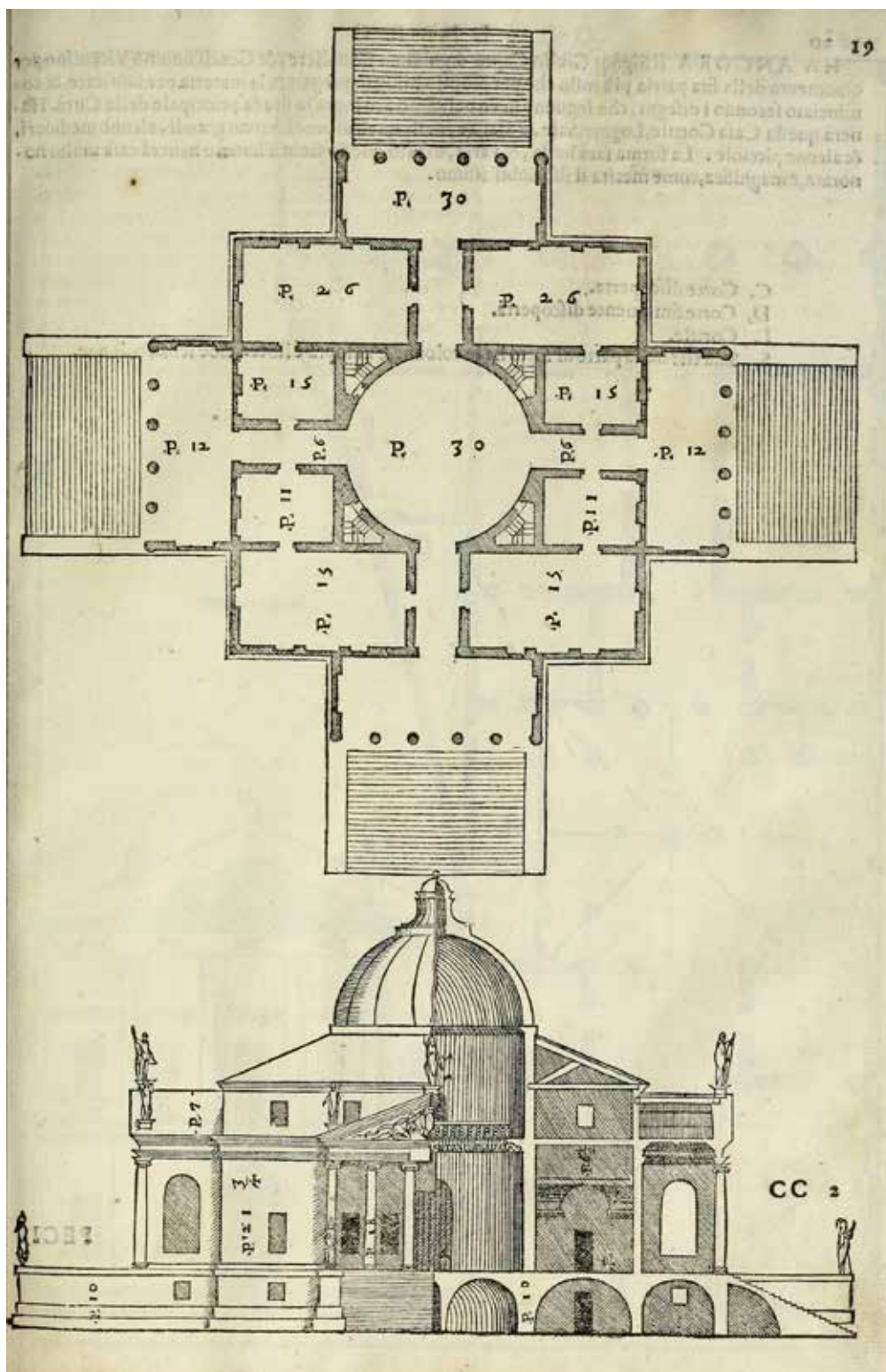
Sin embargo, Vargas Machuca introduce una innovación en la representación de la Villa Rotonda y de la Villa Emo que se encuentra directamente relacionada con la representación de las sombras:

Adoptando el método de los quarenta y cinco grados de luz, que siguen los Profesores más acreditados de la Academia de San Fernando, por ser más sencillo y propio para manifestar el relieve de los cuerpos. Y aunque pudiera decirse que esta parte no es la más esencial de la Arquitectura para no sujetarse a los diseños de Bertotti; debemos considerarla sin embargo como la ortografía del Arte, de la qual no pueden desentenderse los juiciosos Profesores que desean en sus obras la debida perfección.²⁷

26. CALDUCH, J., «...Comprendere, & in disegno ridurlo» (Dibujo y pensamiento arquitectónico en Palladio)», en ARNAU AMO, J. (dir.), *Palladio, 1508-2008: una visión de la Antigüedad*, actas de las Jornadas Internacionales Conmemorativas y de Investigación: Andrea Palladio (1508-2008), 7-8 de noviembre de 2008, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008, pág. 123.

27. VARGAS MACHUCA, C.F., *Colección de los edificios y planes...*, pág. 2.

7. Andrea Palladio
Planta, alzado
y sección
de la Villa
Rotonda,
ilustración de *I quattro libri dell'architettura*.
Venecia, 1570.



A través de esta cita, Vargas Machuca nos informa de que tanto él mismo como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando están al tanto de las últimas innovaciones relativas a la proyección ortogonal en general y a la representación ortogonal de las sombras, en particular, que se están desarrollando sobre todo en Francia, y que se materializarán tres años más

tarde con la publicación de la *Geometría descriptiva* de Gaspard Monge.²⁸ En esta obra Monge codificaba y sistematizaba de forma definitiva la proyección ortogonal.

CONCLUSIONES

A la luz del análisis que hemos realizado sobre la obra de Vargas Machuca podemos afirmar que se trata de una traducción fragmentaria de la obra de Ottavio Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, basada en el interés personal del militar por la tipología desarrollada por parte del arquitecto vicentino. No obstante, Vargas compartía con Bertotti Scamozzi los mismos planteamientos utilitaristas y los mismos objetivos de ofrecer una colección de modelos, aunque en el caso de Vargas estaba limitada a la Villa Rotonda y a la Villa Emo. Entendemos que ofrecían estos dos modelos con los que ejemplificar las villas palladianas tras identificar una serie de elementos y reglas compositivas en esta tipología arquitectónica. En cuanto a la representación de estas villas, tanto Bertotti Scamozzi como Vargas Machuca siguieron los planteamientos de Palladio en el uso riguroso de la proyección ortogonal, y ambos hicieron uso también de otros recursos gráficos, como son las tramas, rayados y líneas auxiliares, aunque con criterios diferentes a los empleados por Palladio en *I quattro libri*. Sin embargo, Vargas introdujo una innovación relacionada con la proyectividad de las sombras arrojadas por un objeto, al representarla mediante un rayado a cuarenta y cinco grados.

En otro orden de cosas, no podemos obviar que Vargas desarrolló su actividad profesional en diferentes unidades del ejército. Por lo tanto, es lógico pensar que en los años sucesivos a la publicación de su obra, mientras se hallaba en activo y movilizado en diversas campañas militares, le pudo resultar difícil —si no imposible— dedicarse a completar la empresa editorial que había comenzado en 1795. Bien es cierto que a lo largo de su vida mostró estar perfectamente dotado para la arquitectura, como así lo demuestra el magnífico dibujo que realizó en 1823 sobre el actual edificio del Museo Nacional del Prado. A pesar de ello, no hemos podido encontrar ninguna noticia o referencia en la que por lo menos manifestase la intención de concluir los cinco cuadernos restantes de la *Colección*. Por este motivo nos inclinamos a pensar que tal vez se produjo un cambio en sus inclinaciones y motivaciones personales, que estarían íntimamente relacionadas con sus ocupaciones castrenses.

28. MONGE, G., *Géométrie descriptive. Leçons données aux Écoles normales, l'an 3 de la République*. París: Baudouin, 1798. Véase la traducción española en *idem, Geometría descriptiva*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1996 [reproducción facsímil de la edición de 1803, Madrid: Imprenta Real].

The image features three overlapping triangles on a white background. A blue triangle is positioned in the upper left, a red triangle is in the upper right, and a yellow triangle is in the lower right. The red triangle overlaps the blue one, and the yellow triangle overlaps the red one. The text 'Aportacions breus' is located in the upper right area, partially overlapping the red triangle.

Aportacions
breus

Políticas culturales de la Casa Ducal de Pastrana. Recepción de obras italianas en el convento de Carmelitas Descalzos de San Pedro de Pastrana (siglos XVII y XVIII)

ESTHER ALEGRE CARVAJAL

POLÍTICAS CULTURALES DE LA CASA DUCAL DE PASTRANA. RECEPCIÓN DE OBRAS ITALIANAS EN EL CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZOS DE SAN PEDRO DE PASTRANA (SIGLOS XVII Y XVIII)

RESUMEN

Estudio de las pinturas de artistas italianos del convento de frailes Carmelitas Descalzos de Pastrana (Guadalajara), para establecer su posible donación por parte de los diferentes miembros de la familia ducal de Pastrana, su origen y la fecha de su llegada a Pastrana.

CULTURAL POLICIES OF THE DUCAL HOUSE OF PASTRANA. RECEPTION OF ITALIAN WORKS IN THE CONVENT OF CARMELITAS DESCALZOS IN SAN PEDRO DE PASTRANA (17TH AND 18TH CENTURIES)

ABSTRACT

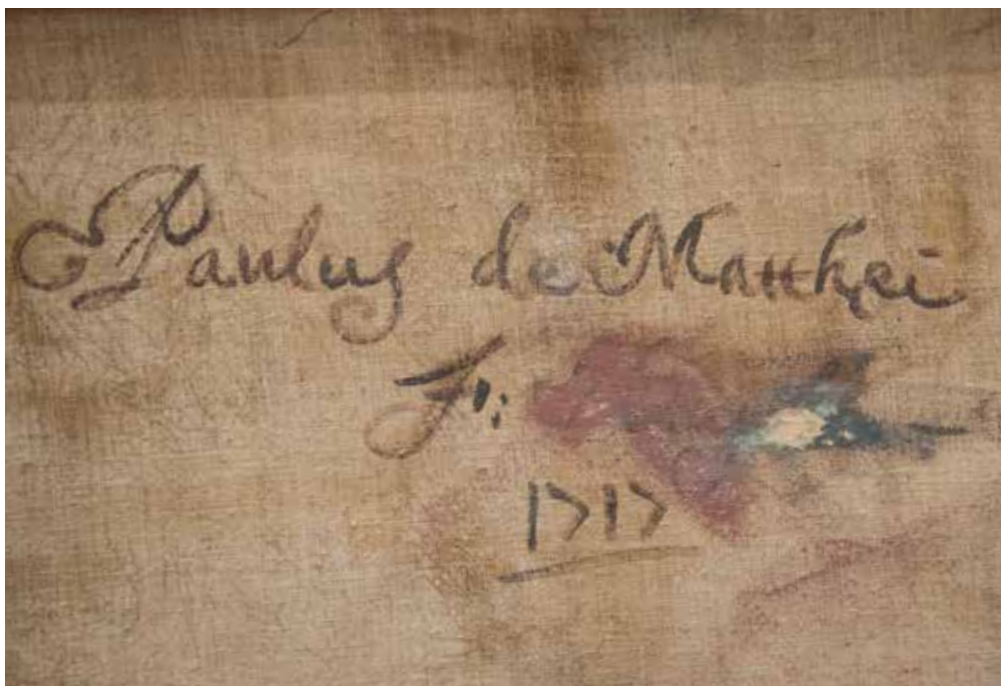
Study of the paintings of Italian artists from the Convent of Discalced Carmelites of San Pedro de Pastrana (Guadalajara), establishing their possible donation by the different members of the ducal family of Pastrana, their origins and the dates of arrival in Pastrana.

ALEGRE CARVAJAL, E., «Políticas culturales de la Casa Ducal de Pastrana. Recepción de obras italianas en el convento de Carmelitas Descalzos de San Pedro de Pastrana (siglos XVII y XVIII)», *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 6, 2018, págs. 161-173.

PALABRAS CLAVE: Pastrana, Orden Carmelita, convento de San Pedro, Segismundo Laire, Odoardo Puccinelli, Paolo De Matteis, Luca Giordano, Virgen de Gallora, Giovanni Battista Salvi «Il Sassoferrato», duques de Pastrana, Rubens

KEYWORDS: Pastrana, Carmelite Order, Convent of San Pedro, Segismundo Laire, Odoardo Puccinelli, Paolo De Matteis, Luca Giordano, Virgin of Gallora, Giovanni Battista Salvi «Il Sassoferrato», Dukes of Pastrana, Rubens

1. Paolo De Matteis
Stella Maris
 (detalle del
 reverso con la
 firma de Paolo
 De Matteis), 1717,
 óleo sobre lienzo.
 Museo del
 V Centenario
 de Santa Teresa
 de Jesús,
 Pastrana.



El 20 de octubre de 1718 en el *Libro Becerro* del convento de Carmelitas Descalzos de San Pedro de Pastrana se anotó la llegada de «dos pinturas muy ricas, una de Nra S^{ra}. [Nuestra Señora] y otra de N.M. S^{ta} [Nuestra Madre Santa] Teresa, que vinieron de Nápoles». ¹ Ambas habían sido realizadas un año antes por el afamado pintor napolitano Paolo De Matteis, tal y como reza en el reverso de uno de los lienzos: «*Paulus de Matthei fecit Neapoli 1717*» (ilustración 1).

Se trata de dos pinturas poco conocidas del pintor napolitano Paolo De Matteis, ² de gran tamaño, en las que se representa una santa Teresa escritora (ilustración 2) y una Virgen del Carmen interpretada en una visión tan napolitana como una *Stella Maris* (ilustración 3). Sin duda, la excepcionalidad no solo de su temática sino también de su procedencia —y de su calidad— fue lo bastante significativa como para consignarla en el Becerro de la comunidad. Ambas pasaron a ocupar un lugar preferente en la iglesia conventual y dos años después, el 9 de abril de 1720, en el mismo libro se anota el encargo de sus dos marcos, «dos marcos dorados y jaspeados para las pinturas de Nápoles», ³ después de una importante remodelación general de dicha iglesia.

No obstante, no era la primera vez que esta comunidad de frailes carmelitas recibía obras llegadas directamente de Italia. De menor rango pero no menos significativa, en el mismo asien-to fechado el 9 de abril de 1720, se anota como nueva adquisición «una pintura de Nra Sra que está a los pies del S^{to} Christo». ⁴ Se trataba de una obra, de tamaño medio, que hoy podemos atribuir al taller de Giovanni Battista Salvi, apodado «Il Sassoferrato».

1. Archivo del Convento de los Carmelitas Descalzos de Toledo (ACDT), *Libro Becerro del convento de San Pedro de Pastrana* (en adelante *Libro Becerro*). Cajón 76, leg. 3, fol. 199r.

2. Fueron publicadas por primera vez en MUÑOZ MARTÍN, A.; PRIETO PRIETO, M.; TERRADILLOS ORTEGA, V. (dirs.), *Homenaje IV centenario de san Juan de la Cruz. Catálogo*. Guadalajara: Ayto. Pastrana-Diputación Provincial, 1991, págs. 118, 119, 122 y 123. Sin embargo, las últimas publicaciones sobre la obra de Paolo De Matteis no las han recogido: DELLA RAGIONE, A., *Paolo de Matteis: opera completa*. Nápoles: Napoli Arte, 2015; PESTILLI, L., *Paolo de Matteis: Neapolitan painting and cultural history in baroque Europe*. United Kingdom: Ashgate, 2013. Nuevamente han sido analizadas en: ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística del convento de carmelitas descalzos de San Pedro de Pastrana. Catálogo del Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús*. Guadalajara: Intermedio Ediciones, 2018.

3. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 199v.

4. En MUÑOZ MARTÍN, A.; PRIETO PRIETO, M.; TERRADILLOS ORTEGA, V. (dirs.), *Homenaje IV centenario...*, págs. 252 y 253, se señala que esta obra se situó a los pies del Santo Cristo (Cristo yacente), lugar en el que permaneció hasta 1991; este



2. Paolo De Matteis
Santa Teresa escribiendo, 1717,
óleo sobre lienzo,
142,5 × 117 cm.
Museo del
V Centenario
de Santa Teresa
de Jesús,
Pastrana.



3. Paolo De Matteis
Stella Maris, 1717,
óleo sobre lienzo,
143,5 × 117 cm.
Museo del
V Centenario
de Santa Teresa
de Jesús,
Pastrana.

Estas obras, que nos introducen en la colección pictórica, escultórica y de mobiliario litúrgico que lentamente fue adquiriendo esta institución a lo largo de sus casi tres siglos de vida (1569-1836),⁵ tienen una importancia y una singularidad acordes con el rango y la relevancia del propio convento dentro de la Orden Carmelita a la que pertenecen, pero también acordes al rango y la alcurnia de su protectora y promotora, la Casa Ducal de Pastrana, cuyos titulares fueron personajes destacados en los reinados de Felipe III, Felipe IV, Carlos II y Felipe V.

Dentro de la colección tienen un lugar notorio un elenco de piezas de pintores italianos, que llegaron gracias a la mediación y el patronato activo de los duques y por las relaciones que mantenían con la corte pontificia de Roma, la corte de Madrid y el virreinato de Nápoles, relaciones que eran unas veces políticas o diplomáticas —por cargos directos como embajadores de la monarquía— y otras, familiares.⁶ Vamos a dedicar los siguientes párrafos a estas obras de arte.

Pero hagamos antes un breve repaso por lo que fue la fundación de esta institución religiosa. El convento de frailes carmelitas descalzos de San Pedro de Pastrana⁷ (Guadalajara) fue una fundación directa y personal de Teresa de Jesús, realizada en 1569 bajo la protección de Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli, en ese momento nombrado I duque de Pastrana, dentro del

hecho es el que permitió su identificación. Por otra parte se indica en ACDT, *Libro Becerro*, fol. 199v: «Mas un marco dorado y tallado y una vidriera de cristal para la dicha pintura», marco que todavía conserva la obra.

5. Estudiada en 1991 por MUÑOZ MARTÍN, A.; PRIETO PRIETO, M.; TERRADILLOS ORTEGA V. (dirs.), *Homenaje IV centenario...* y en 2018 por ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística...*

6. Desde que Felipe II lo fundó, el Consejo de Italia fue una herramienta al servicio del príncipe de Éboli, una institución con la cual podía asegurar el control de Italia para su clientela; en RIVERO RODRÍGUEZ, M., «Italia en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII)», *Studia Historica: Historia Moderna*, 26, 2004, págs. 19-41.

7. Este convento es conocido en la documentación como de San Pedro, de San Pedro de la Vega y del Carmen (por carmelitas). «Libro de la Fundación, y Estado del convento de Religiosos Descalzos de NA. SA. De El Carmen de la Villa de Pastrana», ACDT, *Libro Becerro*, fol. 1r.

proyecto de engrandecimiento de su estado de Pastrana.⁸ El asentamiento original, a media legua del núcleo urbano, tuvo un carácter eremítico y ascético, y una estructura rupestre, compuesta exclusivamente por una ermita, un palomar y un conjunto de cuevas donde habitaron los primeros frailes carmelitas. Como tal, se mantuvo hasta que, a finales de siglo, en 1598, una fuerte tormenta arruinó y hundió todo el sistema rupestre, que fue sustituido por un amplio edificio conventual y una nueva iglesia. Ambos se pusieron bajo el patronato directo de la Casa Ducal de Pastrana,⁹ suscrito en primer lugar por doña Ana de Portugal y Borja (1570-1629), duquesa viuda de Rodrigo de Silva y Mendoza, II duque de Pastrana (1562-1596), y tutora de su hijo Ruy, menor de edad. A su iniciativa se deben el impulso de la construcción de la iglesia y las primeras dependencias conventuales, dirigidas por fray Juan de Jesús María y fray Alberto de la Madre de Dios, arquitectos de la Orden, y la aportación de una interesante obra, hoy perdida: el retablo mayor de la iglesia, que se conformó con cinco pinturas de Pantoja de la Cruz.¹⁰

A partir de este momento, finalizadas las obras de construcción del convento, hacia 1630,¹¹ llegan las primeras donaciones destinadas a la institución gracias a la iniciativa del III duque de Pastrana, Ruy Gómez de Silva-Mendoza (1583-1626), gran coleccionista de pintura, gran bibliófilo¹² y un espléndido mecenas para Pastrana, donde instauró una fábrica de tapices importante.¹³ Dentro de este grupo de obras, entre las que se encuentran una interesante serie denominada *Los Padres del Yermo* compuesta por ocho retratos de eremitas de los que se conservan seis, y una *Virgen del Popolo*¹⁴ —obras realizadas por su pintor de cámara, el flamenco Francisco de Cleves—,¹⁵ llegaría la primera pieza de origen italiano: una *Santa Faz* que podemos atribuir al pintor Segismundo Laire¹⁶ (ilustración 4).

De origen bávaro, nacido en Múnich en 1552, Segismundo Laire desarrolla casi toda su carrera artística en Roma como pintor y miniaturista, donde permanece hasta su muerte en 1632. Básicamente es un pintor de obras de pequeño formato realizadas sobre piedras duras, que en la corte papal gozaban de gran fama. En Roma conoce al III duque de Pastrana, Ruy Gómez, que se encuentra como embajador extraordinario de Felipe IV ante la Santa Sede (1623-1626) defendiendo los intereses españoles sobre la Valtelina. El gusto del III duque por este tipo de obras está

8. Sobre la actuación de Ruy Gómez como señor de Pastrana y sobre sus fundaciones religiosas véase ALEGRE CARVAJAL, E., «Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli y Pastrana. Un espacio y su señor», en *idem*; GUILLÉN BERRENDERO, J.A.; HERNÁNDEZ FRANCO, J. (eds.), *Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli. Su tiempo y su contexto*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2018, págs. 123-160; ALEGRE CARVAJAL, E., *La Villa Ducal de Pastrana*. Guadalajara: Aache, 2003.

9. Instaurado el 23 de febrero de 1598. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 1r.

10. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 108r: «Un retablo que está en el altar mayor que en el cuadro principal está la transfiguración y en los dos pequeños San Sebastián y la conversión de San Pablo»; y en nota marginal: «Este retablo se alterado y hecho de nuevo y no se pudieron acomodar estos cuadros pequeños». La información de que fueron realizados por Pantoja de la Cruz se halla en MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M., *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1987, pág. 374.

11. Concluyen las obras con la construcción de la fachada de la iglesia, por fray Alberto de la Madre de Dios, posiblemente en 1625. Ese mismo año, fray Alberto, que estaba dirigiendo diversas partes de la construcción del convento, fue requerido por fray Pedro González de Mendoza, hijo de los príncipes de Éboli, para que diera las trazas de reedificación de la Colegiata de la Villa de Pastrana.

12. DADSON, T.J., «Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III duque de Pastrana (1626)», en *idem*, *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del siglo de oro*. Madrid: Arco Libros, 1998, págs. 165-175.

13. ALEGRE CARVAJAL, E., *La Villa Ducal...*, págs. 153-159.

14. Actualmente en el Museo Parroquial de Tapices de Pastrana.

15. Pintor del que apenas se han catalogado obras conocidas. GONZÁLEZ RAMOS, R., «Francisco de Cleves: un pintor flamenco en las cortes ducales del Infantado y Pastrana», *Archivo Español de Arte*, 79, 313, 2006, págs. 61-76.

16. Sobre Segismundo Laire véase: BRACCHI, E., «Vita de Sigismondo Laire, pittore», en AGOSTI, B. (ed.) *Giovanni Baglione, Le Vite*. Milán: Officina Libraria, 2018 (en prensa); BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. París: Gründ, 1924, vol. II, pág. 16. Para su obra en España: RAMALLO ASENSIO, G., «Toda la obra conservada en España y hasta ahora conocida, del pintor Segismundo Laire: alemán en Roma», *Archivo Español de Arte*, 315, 2006, págs. 243-261; *idem*, «Una joya con pintura del miniaturista Segismundo Laire», en RIVAS, J. (ed.), *Estudios de Platería*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, págs. 603-609.



4. Segismundo Laire, atribuido a, *Santa Faz*, c. 1626-1630, óleo sobre alabastro, 35 × 29,5 cm. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.

documentado, tanto en sus encargos directos a Laire¹⁷ como en la presencia de diversas pinturas y miniaturas sobre piedra en su colección particular, por lo que pensamos que esta *Santa Faz*, sobre alabastro y monocroma, pudo ser una de las suyas. De hecho, en el inventario de la colección de pinturas realizado a la muerte del duque aparece un «cuadro de Ecce Homo con su cerco de peral negro»¹⁸ que pasó, junto con los mencionados cuadros de *Los Padres del Yermo* pintados por Cleves, al convento de Pastrana, una vez terminadas las obras y tras el fallecimiento del duque.

Presumiblemente esta *Santa Faz* llegó a Pastrana junto con otra singular pieza sobre piedra y de gran tamaño. Se trata de un óleo sobre piedra de ágata, obra del pintor francés Jacques Stella.¹⁹ Lleva la firma: «Jaq. Stella...1624», es decir, que la realizó durante su etapa romana (1621-1634) por encargo del propio papa Urbano VIII, para el que trabaja a menudo.²⁰ La pintura fue uno de los regalos del papa al III duque —además de una piedad de marfil y unos vasos litúrgicos—,²¹ porque «era grandissima la aficion y amistad que le tenia»²² y por la ayuda prestada

17. COLLOMB, A.L., «La peinture sur pierre entre Rome et Madrid: Sigismondo Laire parmi ses contemporains», *Paragone*, 69, 2006, págs. 75-87.

18. DADSON, T.J., «Inventario...», pág. 254.

19. THUILLIER, J., *Jacques Stella: 1596-1657*. Metz: Serge Domini, 2006; LAVEISSIÈRE, S.; CHOMER, G. (dirs.), *Jacques Stella (1596-1657)*. París: Somogy, 2007.

20. TORRES-PERALTA GARCÍA, M.J. DE, «Una obra inédita de Jacques Stella en Pastrana (Guadalajara)», *Archivo Español de Arte*, 56, 224, 1983, págs. 377-379.

21. Hoy en el Museo Parroquial de Tapices de Pastrana. ESTELLA, M., «Los relieves en marfil de la Colegiata de Pastrana y del convento de Santa Teresa de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 1975, págs. 684-689.

22. DADSON, T.J., «Inventario...», pág. 254.

para su elección al pontificado. Los regalos fueron elementos habituales en la negociación diplomática; en este sentido, en la Roma papal de la primera mitad del siglo XVII, los cuadros en piedras duras gozaron de gran prestigio,²³ y sin duda a ellos eran grandes aficionados tanto el papa como el duque.

Es más que probable que ambas obras, la piedra de ágata y la *Santa Faz*, vivieran el mismo viaje azaroso hasta alcanzar la península ibérica, durante el cual el navío del aristócrata sufrió un naufragio donde presumiblemente se perdió una parte del extenso ajuar. Una vez en España, Ruy Gómez, como patrono de la iglesia colegial, donó a esta institución la pieza más importante y de mayor tamaño, la de Stella —hoy la podemos admirar en el altar mayor de la colegiata de Pastrana—, mientras que a los conventos de Pastrana destinó piezas más pequeñas. Al de San Pedro no se le pudieron entregar hasta después de su fallecimiento, por la persistencia de las obras hasta 1630. En este sentido ya hemos puesto en relación esta *Santa Faz* de Laire con el *Ecce Homo* de su colección.

En cambio, al convento de Frailes Franciscanos Observantes de San Francisco, situado también en Pastrana, e igualmente bajo el patronato de la Casa Ducal llegaron «una Magdalena», y «unos ermitaños, pequeños y sobre piedra»,²⁴ obras desaparecidas en la actualidad.

Tras la muerte del III duque (1626) y por la minoría de edad del IV, el gobierno de la Casa de Pastrana es ejercido con eficacia por su tío, fray Pedro González de Mendoza (1570-1639), arzobispo-obispo de Sigüenza, hijo de los príncipes de Éboli. Pese a sus importantes promociones artísticas tanto en Pastrana²⁵ como en este mismo convento, las obras donadas son siempre de factura castellana y de entornos próximos a sus sedes obispales —Sigüenza, Zaragoza o Granada—. Prueba de ello es el ciclo narrativo de la fundación del convento de San Pedro, que mandó realizar para esta comunidad, compuesto por seis grandes lienzos de autor anónimo y, como se ha indicado, de factura castellana, donde se narra de forma pormenorizada la creación de la institución y se retrata al conjunto de personajes que participaron en ella, con una clara misión de rememoración de la magnificencia de la Casa Silva-Mendoza.²⁶

En adelante, en la segunda mitad del siglo XVII, va a ser decisiva la presencia destacada de los miembros de la familia ducal en la corte madrileña, en la que el IV duque, Rodrigo de Silva y Mendoza (1614-1675), y el V, Gregorio María de Silva y Mendoza (1649-1693), van a jugar un notorio papel a lo largo de los reinados de Felipe IV y Carlos II. Sus relaciones y su influencia en ella, el primero como mayordomo mayor de la reina regente Mariana de Neoburgo, y el segundo como *sumiller corps* del rey, determinan que su activo mecenazgo hacia el convento de Pastrana esté relacionado con el elenco de artistas que giran en torno a esa corte y que han recibido el apelativo de «escuela madrileña».²⁷ La mayor parte de los pintores, posteriores a Velázquez y activos en el reinado de Carlos II, están presentes en la colección de los Carmelitas de Pastrana: Francisco Rizi, con una *Huida a Egipto* que llega al convento en 1668;²⁸ Juan Antonio Frías Escalante, con una *Transverberación de Santa Teresa*, una de sus pocas obras firmadas («ESCALANTE/FAT»), posiblemente de ese 1668; Antonio Palomino, con una *Inmaculada*;

23. ZENON DAVIS, N., *The gift in Sixteenth-century France*. Oxford: Oxford University Press, 2001; AGUILÓ, M.P., «Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII», en CABAÑAS, M.; LÓPEZ-YARTO, A.; RINCÓN, W. (coords.), *Arte, poder y sociedad en los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008, págs. 49-62.

24. DADSON, T.J., «Inventario...», pág. 254. Estas obras son descritas en el inventario de bienes desamortizados de este convento como «dos cuadritos de Piedra, uno de la magdalena y otro que presenta el atrio de un templo». Archivo Histórico Provincial (AHP), *Inventario de Bienes Desamortizados del convento de San Francisco de la Villa de Pastrana 1836*, caja 58, núm. 30, fols. 11 y 12.

25. Reconstruyó y dotó la Colegiata y fundó, construyó y dotó el Colegio de Niños Cantores de San Buenaventura. ALEGRE CARVAJAL, E., *La Villa Ducal...*, págs. 162-193.

26. ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística...*

27. ÁNGULO, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura madrileña del siglo XVII. Primer tercio*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1969; *idem*, *Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1987.

28. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 109r: «Item otro quadro grande de la Virgen i San Josef i el niño Jesus quando ivan a Egipto, con su marco dorado». Anotación de fecha 6 de abril de 1668.



5. Odoardo Puccinelli
San Silverio Papa, 1674, óleo sobre lienzo, 54 × 41 cm. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.

el escultor Juan Sánchez Barba, con un *Cristo yacente* llegado en 1670; y sobre todo Juan Carreño de Miranda, con una obra de gran formato —*San Joaquín y santa Ana con la Virgen niña*— de la que no tenemos noticias en el convento hasta 1718.²⁹ Pese a la tardía cronología de su llegada no la podemos extraer del mecenazgo e influencia del V duque, muerto en 1693, para quien Carreño realizó, hacia 1679, un magnífico retrato —conservado en el Museo del Prado— y, en 1668, el lienzo *El premio lácteo a san Bernardo*,³⁰ el cual donó a la Colegiata de Pastrana.

Es indudable que el conjunto de estas obras llegan a Pastrana ligadas a un mismo impulso,³¹ contexto en el que podemos circunscribir la presencia en la colección carmelita de dos nuevas obras italianas, ciertamente singulares. La primera de ellas —realizada en 1674 por Odoardo Puccinelli, un desconocido pintor italiano— representa un retrato del papa san Silverio (ilustración 5). En el dorso del lienzo podemos leer: «*Fatto dall originale esistente nella Galleria de Mosaici in San Pietro Vaticano, da Odorardo Puccinelli. Roma 1674*». Esta anotación abre grandes incógnitas; la primera, sobre la opaca identidad de su pintor; la segunda, sobre

29. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 199r. En la visita de 2 de abril de 1718, la pintura ya está en el convento y se realiza un retablo para enmarcarla en su pequeña capilla.

30. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pág. 121.

31. Con el que también podríamos relacionar la entrega a la Colegiata de Pastrana, en el año 1667, por parte del IV duque de Pastrana, de los famosos tapices flamencos que representan las hazañas del rey Alfonso V de Portugal en el norte de África.

el origen del modelo que la inspira, ya que la galería de retratos de los papas se encuentra en la basílica de San Pablo Extramuros de Roma y no en San Pedro, donde la serie de los retratos originales, iniciada por el papa León I (440-461), estaba realizada en pintura al fresco. Este *Retrato de san Silverio*, de gran calidad, está ideado a partir de estos modelos originales,³² aunque el fondo del lienzo está pintado simulando el pan de oro y las teselas de mosaico, a semejanza de los retratos, que fueron restaurados en mosaico en 1847, tras el incendio que en 1823 destruyó la basílica casi por completo. Esto nos lleva a pensar que el *Retrato de san Silverio* que hoy contemplamos muestra la intervención realizada en 1869 por el pintor madrileño Regino Páramo,³³ quien repintó el fondo con la imitación de teselas de mosaico e hizo la anotación del reverso. Regino Páramo recibió el encargo de restaurar muchas de las obras del convento carmelita³⁴ y presumiblemente en este lienzo decidió emular la contemporánea restauración de los originales.

La falta de documentación nos impide, por el momento, conocer con exactitud cuál fue la vía de llegada al convento tanto de la comentada obra de Puccinelli como de una pintura muy original, de delicada factura, dedicada a la Virgen de Gallura, o *Madonna della Gallura*. Cuenta con una cartela en la parte inferior del lienzo que reza: «Verdadero retrato de la Devotísima Virgen de Galora, enviado a Doña Catalina Sabelli, princesa de Albano», por la que sabemos que se trata de una imagen que copia un retrato original de esta Virgen conservada en una pequeña región de Cerdeña, Gallura, realizada en torno a 1631 para Catalina Savelli, esposa de Paolo Savelli,³⁵ princesa de Albano desde 1607. Esta aristócrata favoreció a la Orden Franciscana —orden que inició la devoción por esta *Madonna di Gallura*— y, en agradecimiento, los franciscanos de Gallura le enviaron esta obra, que evidencia la deuda contraída con la tradición artística bizantina de los iconos.³⁶

Aunque este conjunto de circunstancias no aclaren cómo se produjo la donación de esta pintura al convento de Pastrana, sí es posible rastrear a lo largo de todo el siglo XVII una constante relación entre la familia Savelli y los diferentes miembros de la Casa Ducal de Pastrana, que se intensifica en los años finales del siglo,³⁷ sin olvidar que la esposa del V duque fue doña María de Haro y Guzmán, hija de Luis de Haro y Guzmán, VI marqués del Carpio, valido de Felipe IV, y por tanto hermana de Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, quien, al igual que su padre, fue un gran coleccionista, embajador en Roma y virrey de Nápoles.

El siglo XVIII, una vez superados los críticos acontecimientos y la inestabilidad vivida durante la Guerra de Secesión (1701-1713), abre una coyuntura de expansión y riqueza para esta comunidad religiosa que se ve reflejada en el conjunto de importantes obras de transformación de las instalaciones conventuales, en la renovación general de la iglesia y en la aportación de nuevas e importantes obras de arte italianas, entre las que se encuentran las dos pinturas de Paolo

32. Los retratos han sido analizados en: BRUYNE, L. DE, «L'antica serie di ritratti dei papi conservati nel monastero di S. Paolo fuori mura», en *RAC* 7, 1930, págs. 107-137; *idem*, *L'antica serie di ritratti papali della basilica di S. Paolo fuori mura*. Roma: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1934.

33. OSSORIO y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX (1883-1884)*. Madrid: Giner, 1975, pág. 94.

34. Los Padres Franciscanos Misioneros de Filipinas obtuvieron este edificio y recibieron muchas de las obras ligadas a la fundación carmelita, que fueron restauradas por el pintor Regino Páramo. Archivo Franciscano Ibero-Oriental (AFIO), signatura 246: Correspondencia entre Regino Páramo y el padre fray Francisco de Cañaveras, carta del 15 de septiembre de 1869.

35. Paolo Savelli era duque de Castel Gandolfo y de Ariccia. Pablo V lo nombró príncipe de Albano en 1607 y embajador en la corte del emperador Fernando II. Murió en 1632. Sobre la familia Savelli véase: MAZZETTI DI PIETRALATA, C., *I Savelli: arte e storia di una famiglia romana all'alba della crisi*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2018 (en prensa). MAZZETTI DI PIETRALATA, C.; AMENDOLA, A. (eds.), *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2017.

36. GIORNI, F., *Storia di Albano*. Roma: Puccinelli, 1842, pág. 140.

37. Tal vez la señal más clara de un posible intercambio de regalos se produce con la recepción de una carta, fechada en 1685 y dirigida al duque del Infantado, en la que el cardenal Savelli (Paolo) le da las gracias al duque por sus favores y le ofrece su influencia para la confirmación de los privilegios al convento de San Bartolomé de Lupiana. AHNOB, 1.8.8.6, OSUNA, CT. 269, D. 65.

De Matteis y la del taller del Sassoferato, ya reseñadas, y dos pinturas de Luca Giordano. Aspectos todos a los que van a estar muy activamente vinculados el VI duque de Pastrana, Juan de Dios de Silva y Haro (1672-1737),³⁸ y sobre todo su hija y heredera, María Teresa de Silva Hurtado de Mendoza (1707-1770), VII duquesa.³⁹

En este sentido, 1718 es un año decisivo en el inicio de una auténtica política artística dentro de esta institución conventual, fijada en transformaciones tanto arquitectónicas como ideológicas, que busca la reafirmación, cada vez más contundente, de una narración propagandística y didáctica estrictamente carmelita. Las dos magníficas obras de Paolo De Matteis con su elaborada y compleja iconografía inauguran este período de renovación en busca de una lectura barroca más homogénea y persuasiva de carácter carmelita.

La obra *Santa Teresa escritora* revela que el autor se hallaba familiarizado con las grandes representaciones pictóricas sobre la santa: de pie frente a la mesa, con sus utensilios de escritura y el magnífico crucifijo, sigue el prototipo que habían plasmado grandes pintores del siglo XVII, como Rubens, José de Ribera o Alonso del Arco, pero introduciendo, de forma estricta, un estudio del rostro, en la línea del *vero retrato* pintado por fray Juan de la Miseria, que evidencia el profundo conocimiento de De Matteis de la iconografía teresiana.⁴⁰ Muy especialmente ese carácter carmelita es remarcado en la novedosa interpretación que el pintor realiza de la Virgen del Carmen como *Stella Maris*, inspirada en el célebre icono napolitano de «La Bruna» (Virgen de la Ternura), conservado en la basílica santuario de Santa Maria del Carmine Maggiore de Nápoles, para mostrar a la Virgen como estrella del mar, como reina y como madre, que al exhibir el escapulario en su mano derecha, principal signo del culto mariano carmelita, queda transformada en la advocación de la Virgen del Carmen.⁴¹ Esta rica narración iconográfica nos permite pensar que fue una pintura cuidadosamente encargada, y por supuesto ejecutada, cuyo prototipo va a repetir el propio pintor en obras de su taller.⁴²

En 1718 se acomete también la remodelación arquitectónica de una de las capillas laterales, terminada en 1720, la del Santo Sepulcro, que amplía su espacio para embutir en su grueso muro un nuevo retablo sobre cuya mesa de altar se sitúa una magnífica urna dorada destinada a contener el *Cristo yacente* de Juan Sánchez Barba. Sobre ella, un efectista transparente barroco. Y en el ático del retablo, una interesante pintura —de autor desconocido— que remarca una vez más la iconografía carmelita de la Virgen como reina, vestida con el hábito pardo carmelita pero con capa blanca de armiño y corona de reina. Recordemos que este es también el año que se recibe la pintura de Carreño de Miranda *San Joaquín y santa Ana con la Virgen niña*, en la que la Virgen-niña, como «primera carmelita», se engalana con el hábito pardo de la Orden —la capa blanca y el escapulario—, y como reina es coronada de rosas.

El conjunto de estas imágenes marianas conmemoran el centenario de una fecha clave para la Orden Carmelita, por la que el papa Pablo V, en 1613, instituyó la festividad de Nuestra Señora del Monte Carmelo —el 16 de julio— como la principal de la Orden,⁴³ reconociendo a la Virgen (del Carmen), como Reina y Madre del Carmelo, como su patrona y como su prime-

38. El duque Juan de Dios, tras la guerra, no tuvo una vida política y cortesana muy activa. Se refugió en sus estados, en su administración y acrecentamiento económico, lo que le convirtió en uno de los hombres más ricos del momento: DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Madrid: Ariel, 1990.

39. Fue la primera mujer heredera directa del ducado de Pastrana, no así del Infantado.

40. De Matteis estaba familiarizado con la iconografía teresiana dado que, en torno a 1652, había trabajado en la decoración interior de la iglesia de Santa Teresa degli Scalzi en Nápoles.

41. MARTÍNEZ CARRETERO, I., *La advocación del Carmen. Origen e iconografía*. San Lorenzo de El Escorial: Advocaciones marianas de Gloria, 2012.

42. El tema de la *Stella Maris* se repite en: *Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio* (1723), iglesia de San Stefano de Capri; *Virgen del Carmen y san José y santa Teresa de Ávila*, iglesia de San Michele de Anacapri; *San Tomás Stok*, iglesia de Santa Maria del Carmine de Barletta. Véase DELLA RAGIONE, A., *Paolo de Matteis...*; PESTILLI, L., *Paolo de Matteis...*

43. El 16 de julio de 1251 la Virgen María se apareció a Simón Stock, prior de la Orden Carmelita, posteriormente canonizado, y le concedió el don del Escapulario, diciéndole: «Este es para ti y los tuyos un privilegio: quien lo porte será salvado de todo».



6. Luca Giordano
La negación de san Pedro,
c. 1740, óleo
sobre lienzo,
212 × 172 cm.
Museo del
V Centenario de
Santa Teresa de
Jesús, Pastrana.

ción de la capilla del Santo Sepulcro, y continúa con la renovación de la cabecera de la iglesia y con la llegada de las pinturas de Luca Giordano.

En 1740 se había concluido la primera fase de esta renovación, la pequeña cabecera original había sido sustituida por otra de considerables dimensiones, elevación y profundidad, destinada a albergar un nuevo y flamante retablo. Este se encontraba en proceso de dorado,⁴⁷ y se acabó erigiendo como un potente reclamo visual dentro del conjunto. Su naturaleza teatral lo convirtió en un decisivo instrumento propagandístico del espíritu carmelita, condición que, desde luego, no había contemplado el retablo antiguo de Pantoja de la Cruz. Presidido por una talla de la Virgen del Carmen y flanqueado por las imágenes de san José y santa Teresa,⁴⁸ sirvió sobre todo para cobijar en su ático el lienzo de *La negación de san Pedro* (ilustración 6), pintado para este fin por Luca Giordano. Por primera vez, un san Pedro —santo de la advocación del convento— presidía, junto a una Virgen del Carmen, esta iglesia conventual (ilustración 7).

ra carmelita. Además, ratificó el controvertido «privilegio sabatino», que concedía validez salvífica al Escapulario.

Ciertamente, la llegada de piezas artísticas tan destacadas al convento, y el desarrollo de las significativas obras de remodelación y actualización barroca en el gusto y carisma de la iglesia, solo se pueden justificar por la iniciativa personal de la inédita María Teresa de Silva Hurtado de Mendoza, como ella se hacía llamar, que se convirtió en la VII duquesa de Pastrana (desde 1737 hasta 1770), por falta de un descendiente varón.⁴⁴

María Teresa hereda de su padre, don Juan de Dios Silva de Haro, una saneada y cuantiosa hacienda, que le permite desarrollar una extensa política artística, como mecenas y como destacada coleccionista de obras de arte.⁴⁵ Su generoso patronazgo sobre el convento de Pastrana se inicia entre 1718 y 1720, cuando es todavía duquesa de Arcos,⁴⁶ con la restructura-

44. Su verdadero nombre era María Francisca Ildefonsa de Silva y Gutiérrez de los Ríos, pero en él se perdía la alusión mendocina, por lo que ella se hizo llamar con el apellido principal de la Casa del Infantado, Hurtado de Mendoza, su más prestigioso título nobiliario. Aunque, significativamente, mantuvo el Silva, de la Casa de Pastrana, como primer apellido. Como María Francisca se la recoge en las genealogías de la Casa del Infantado.

45. BARRIO MOYA, J.L., «El inventario de los bienes de doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hija de los duques del Infantado», en *Wad-al-Hayara*, 15, 1988, págs. 255-268.

46. En ese momento no había heredado todavía los ducados de Pastrana ni Infantado, y era esposa de Joaquín Cayetano Ponce de León y Spínola, VIII duque de Arcos.

47. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 150v: «se empezó a dorar el Retablo mayor y dejó dorado el primer cuerpo y el segundo quedó ya preparado para dorarse». Sabemos que en esta fecha la parte que se doró del retablo mayor costó once mil reales y que, cuando «se concluyó la obra del retablo», esta costó quince mil ochocientos reales más. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 150r.

48. ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística...*



7. Retablo mayor de la iglesia del convento de San Pedro, c. 1740. Museo del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, Pastrana.

En el presbiterio y, enfatizando el valor teatral del retablo y su narración alegórica, en los muros adyacentes, se situaron las pinturas de Paolo De Matteis, *Santa Teresa escritora* y la *Stella Maris*, perfectamente adornadas con costosos aderezos.⁴⁹

49. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 152r: «Item se hicieron y doraron los adornos de los cuadros que estan orilla del Altar mayor, que tubieron todo coste mil y trescientos reales».



8. Luca Giordano
Cristo camino del Calvario, c. 1740,
óleo sobre lienzo
128 × 104 cm.
Museo del
V Centenario
de Santa Teresa
de Jesús,
Pastrana.

Pero la escenografía sacra de carácter barroco no se había completado todavía. De Luca Giordano se habían recibido dos pinturas, la de *San Pedro* del retablo mayor y un *Cristo camino del Calvario* (ilustración 8), lo que dio pie a transformar la capilla del Cristo de la Misericordia o de la Verdad, para la cual se realizó un nuevo retablo con la evidente intención de poder acomodar en él esta obra de Giordano. Pese a que era un espacio que se había remodelado y ampliado pocos años antes —en 1733, cuando se recibió por donación la emblemática talla de un Cristo crucificado realizado por Gregorio Fernández—,⁵⁰ de nuevo se interviene en él para modificar su retablo e introducir la pintura de Giordano que remarcaba el patrocinio ducal, pese a otras donaciones.

Las dos capillas —la del Cristo de la Verdad y del Santo Sepulcro—, jerarquizadas por su tamaño y con un programa iconográfico y escenográfico complementario, establecían un recorrido devocional, dentro del templo, sobre el tema de la Pasión, en el que la preeminencia de la promoción ducal era sumamente sutil, pero distintiva y evidente: frente a las teatrales tallas policromadas —objetos de gran piedad—, producto de donaciones individuales, el prestigio de la Casa Ducal y la legitimación de su patronazgo, no compartido, se remarcaba por la presencia de las piezas de pintura de factura internacional. La procedencia de las obras y la técnica con la que están ejecutadas son las que establecen una subordinación entre las obras donadas y un rango de jerarquía entre donantes y patronos.

50. ALEGRE CARVAJAL, E. (dir.), *La colección artística...*

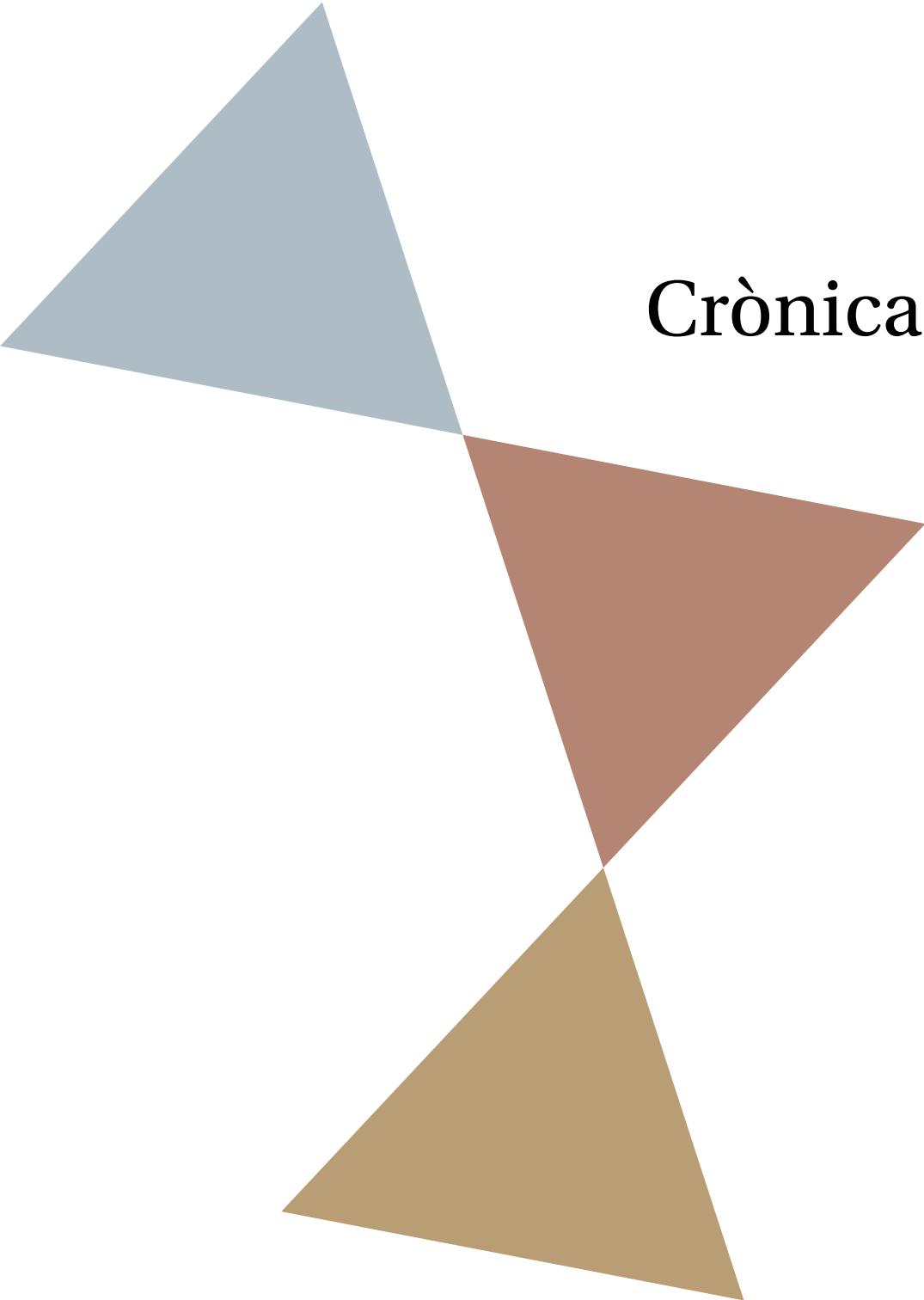
En este sentido, aunque desborde los límites establecidos en este trabajo, no podemos dejar de referirnos a la recepción en el convento, en torno a 1754,⁵¹ de dos hipotéticas obras de Rubens, de las que solo tenemos una sugerente y enigmática referencia documental: «Item se adquirieron dos pinturas grandes del pintor Rubenes, la una de San Antonio y la otra de San Pedro saliendo de la cárcel».⁵² La alusión al pintor «Rubenes»⁵³ es única, puesto que, en la cuantiosa documentación general del convento que hemos manejado, no hay ningún otro caso en que se haga mención concreta a un artista ni se ponga en relación directa con sus obras. Solo podríamos compararlo con la indicación de las obras «de Nápoles» (las de Paolo De Matteis). Lo que nos permite creer que realmente existieron dos pinturas de Rubens en la colección artística de este convento, vinculadas al mecenazgo de la duquesa María Teresa,⁵⁴ que se perdieron tras la dispersión de las obras por la desamortización, y que, al igual que las «pinturas de Nápoles», de lo que nos hablan los *Rubenes* es de la calidad y rango de su promotora.

51. Los dos cuadros fueron adquiridos en el trienio de fray Luis de San Joseph, que se inicia en 1754. ACDT, *Libro Becerro*, fol. 5r.

52. Poco tiempo después sabemos que se ubicaron en la sacristía y se doraron sus marcos: «se doraron los marcos de los cuadros de San Antonio de Padua y de San Pedro saliendo de la cárcel que están en la sacristía y costaron 400 reales». ACDT, *Libro Becerro*, fol. 152r.

53. Una alusión a Rubens como «Rubenes» la tenemos en BURKE, M.; CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles: The J. Paul Getty Trust, 1997, vol. 2, pág. 1158, donde se consigna la existencia de una obra titulada *La abundancia de Rubenes con muchas figuras de su familia*, en la colección del marqués del Carpio.

54. Esta hipótesis se afianza al constatar que la duquesa María Teresa poseía varios Rubens auténticos en su colección particular. Véase BARRIO MOYA, J.L., «El inventario...», pág. 259.

The image features three overlapping triangles on a white background. A blue triangle is positioned in the upper left, a red triangle is in the middle right, and a yellow triangle is in the lower right. They overlap in a way that creates a central area where all three colors meet. The word "Crònica" is written in a black serif font to the right of the blue triangle.

Crònica

Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento

MARZIA FAIETTI

Viaggiare insegna lo spaesamento, a sentirsi sempre stranieri nella vita,
anche a casa propria, ma essere stranieri fra stranieri
è forse l'unico modo di essere veramente fratelli.
Per questo la meta del viaggio sono gli uomini.

CLAUDIO MAGRIS, *L'infinito viaggiare*, Milano 2005

Secondo appuntamento con il disegno in Spagna dopo l'esposizione aperta nel 2016 alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid,¹ la mostra *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*² è stata concepita in modo assai diverso rispetto alla *venue* madrilenica. Due, soprattutto, le differenze sostanziali: il taglio cronologico circoscritto al secolo XVI rispetto al periodo più ampio documentato a Madrid compreso tra la metà circa del Cinquecento e la metà del Settecento; la presenza di opere di varia tipologia (dipinti, sculture, medaglie, incisioni e libri antichi) dovute ad artisti anche italiani, assenti invece alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dove erano in mostra solo disegni di autori spagnoli selezionati dal fondo grafico degli Uffizi³ —questi ultimi, viceversa, a Firenze sono stati integrati da qualche foglio di altre collezioni, italiane e spagnole—. Nelle intenzioni dei tre curatori della mostra, Corinna T. Gallori, Tommaso Mozzati e chi scrive, le varianti apportate consentivano di focalizzare meglio un'area geografico-culturale di strategica importanza in un periodo assai significativo della storia europea e di illustrare la circolazione culturale dell'epoca con la selezione di opere sia di artisti italiani attivi in Spagna (come Pellegrino Tibaldi), sia di importanti interlocutori di un dialogo a distanza (quali Sebastiano del Piombo, Daniele da Volterra e Giorgio Vasari).

1. NAVARRETE PRIETO, B.; ALONSO MORAL, R., (a cura di), *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, catalogo della mostra, 12 maggio-24 luglio 2016, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Madrid: Fundación Mapfre, 2016.

2. FAIETTI, M.; GALLORI, C.T.; MOZZATI, T., (a cura di), *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra. Firenze: Giunti, 2018. Il presente articolo riprende sinteticamente i contenuti principali del saggio da me pubblicato all'interno di quel catalogo; FAIETTI, M., «Per una storia globale del disegno. "El dibujo en España" nell'età di Carlo V e Filippo II», *ibidem*, pp. 18-37.

3. La più cospicua raccolta di fogli spagnoli presenti oggi agli Uffizi è pervenuta al museo fiorentino nel 1866 grazie alla donazione di Emilio Santarelli; si veda da ultimo ALONSO MORAL, R., «El escultor Emilio Santarelli, coleccionista de dibujos», in NAVARRETE PRIETO, B.; ALONSO MORAL, R., (a cura di), *I segni nel tempo...*, pp. 62-77, con bibliografia precedente.

1. Jusepe (José) de Ribera, detto lo Spagnoletto
Noli me tangere,
 penna e
 inchiostro su
 carta,
 23,5 × 17,8 cm.
 Gabinetto dei
 Disegni e delle
 Stampe, Gallerie
 degli Uffizi,
 Firenze.



Le ragioni che mi hanno indotto a modificare l'esposizione agli Uffizi sono tuttavia anche altre, legate a questioni di natura essenzialmente metodologica come indicavo già in chiusura del mio intervento nel volume madrileno⁴ accennando al «caso» piuttosto emblematico di Jusepe (José) de Ribera, detto lo Spagnoletto (illustrazioni 1 e 2), artista nato nel 1591 e dunque assente a Firenze per motivi cronologici. Unico pittore spagnolo a essere rappresentato nella collezione fiorentina sin dalle sue origini, lo Spagnoletto venne classificato in ordine alfabetico tra gli autori

4. FAIETTI, M., «La "Scuola Spagnuola" de Pasquale Nerino Ferri (1895-1901)», in NAVARRETE PRIETO, B.; ALONSO MORAL, R., (a cura di), *I segni nel tempo...*, pp. 78-87 (p. 86).



2. Jusepe (José) de Ribera, detto lo Spagnoletto
Crocifissione di Policrate, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta, 22,5 × 20,3 cm. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie degli Uffizi, Firenze.

italiani da Filippo Baldinucci (il primo curatore delle raccolte medicee per conto del cardinal Leopoldo de' Medici)⁵ nella sua *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni*, stampata l'8 settembre 1673, ma aggiornata sino al 1 agosto 1675 con note manoscritte autografe apposte su una copia oggi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.⁶ Probabilmente, a favorire la sua assimilazione agli artisti italiani (e in particolare partenopei) fu il fatto che fogli dello Spagnoletto agli Uffizi provengono anticamente da Napoli. Poco meno di due secoli dopo, Luigi Scotti, pittore aggregato alla direzione della Reale Galleria di Firenze e autore di un catalogo dei disegni datato 30 ottobre 1832, distribuí i fogli assegnati all'artista in due cartelle rispettivamente

5. Sul cardinal Leopoldo, collezionista di disegni, si veda da ultimi ALIVENTI, R.; RIN BETTINA, L. DA; FAIETTI, M.; GRASSO, M.; SASSI, R., «Una "muta historia": la storia dell'arte per immagini nella collezione di disegni di Leopoldo de' Medici», in CONTICELLI, V.; GENNAIOLI, R.; SFRAMELI, M. (a cura di), *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra, 7 novembre 2017-25 febbraio 2018, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, Firenze. Livorno: Sillabe, 2017, pp. 116-131.

6. BALDINUCCI, F., *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno Disegni*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, postillato 97, 1673-1675; si veda FILETTI MAZZA, M., *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*. Firenze: Leo S. Olschki, 2009, p. 234. I disegni erano quattro nel 1673, cui se ne aggiunsero altri nove entro il 1675.

affendenti alle scuole spagnola e napoletana.⁷ In assenza di descrizioni e numeri di inventario, non possiamo però conoscere i criteri di quella differente distribuzione, sui quali sarebbe invece stato interessante soffermarsi. Solo verso la fine dell'Ottocento, in ogni caso a partire dal 1890, con Pasquale Nerino Ferri, direttore dell'allora Gabinetto Disegni e Stampe della Reale Galleria degli Uffizi, lo Spagnoletto venne considerato un autore esclusivamente spagnolo.⁸

Ribera, dunque, può essere assunto a caso paradigmatico delle incoerenze e contraddizioni in cui ci imbattiamo nella catalogazione delle opere quando, passando dalla dimensione critica dello studio monografico su un autore all'esposizione analitica della sua produzione in strumenti miscelanei come, per esempio, i cataloghi di mostre, privilegiamo criteri di descrizione tassonomica che frammentano il fenomeno culturale in singoli segmenti, significativi ma non esaustivi.⁹ Ci può allora capitare di impiegare in modo scarsamente flessibile alcuni concetti basilari acquisiti dalla storiografia artistica,¹⁰ restringendo in maniera eccessiva il campo in cui collocare o interpretare la multiforme attività di un autore. Viceversa, si può involontariamente causare qualche incertezza o dubbio ai nostri lettori cui capita di imbattersi, mentre sfogliano cataloghi di mostre o di collezioni permanenti, in talune figure che rappresentano alternativamente scuole diverse e magari con le stesse opere.

L'esistenza di artisti con esperienze multiformi e maturate in ambienti geografico-culturali diversi —a volte affini, a volte decisamente disomogenei tra loro— sollecita alcune questioni inerenti al concetto storiografico di *scuola* (la cui piena consapevolezza venne raggiunta solo tra la prima e la seconda decade del Seicento) e induce a valutarne l'efficacia come criterio di ordinamento museografico. Si è giustamente osservato che «strumenti di classificazione stilistica di orizzonte diverso, ma di origine comune» come la scuola intesa nella sua accezione genealogico-banausica (vale a dire, il gruppo di allievi e collaboratori di bottega che assorbono in modi diversi la lezione del maestro) e la scuola in senso locale (ad esempio, la scuola spagnola) «derivano [entrambi] dall'esigenza collezionistica, oltre che critico-storiografica, di distinguere stili diversi, raggruppandoli però in famiglie omogenee, che rispettino griglie dotate di coordinate spazio-temporali».¹¹

La rivoluzione informatica ha consentito la reperibilità simultanea di molteplici opere e differenti artisti e favorito rapidi incroci di dati e informazioni relativi a contesti culturali assai distanti tra loro; nel far ciò ha stimolato la verifica dei presupposti conoscitivi del sistema classificatorio per scuole e della sua efficacia sul piano dell'organizzazione museografica dei materiali. Mi riferisco in particolare alla *scuola nazionale*, poiché il processo di rivisitazione della nozione di stato nazionale in atto nell'ambito della storiografia¹² ha indubbiamente ricadute anche sul piano della storia dell'arte, particolarmente evidenti in un'area geografico-politica caratterizzata da una complessa ricchezza di scambi e da incroci di esperienze culturali come l'Europa.

7. SCOTTI, L., *Catalogo dei Disegni originali dei Pittori, Scultori, et Architetti, che si conservano nella celebre Collezione esistente nella Imperiale e Reale Galleria di Firenze*, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze, ms. datato 30 ottobre 1832 (con aggiunte sino al 1837), c. 40, cartelle 10 e 156.

8. FERRI, P.N., *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*. Roma: Principali Librai, 1890, pp. 862-863.

9. Si veda FAIETTI, M., «I disegni di scuola napoletana agli Uffizi dall'Ottocento a Walter Vitzthum», in SOLINAS, F.; SCHÜTZE, S. (a cura di), *Le Dessin Napolitain*, atti del colloquio internazionale, 6-8 marzo 2008, École Normale Supérieure, Parigi. Roma: De Luca, 2010, pp. 297-312 (pp. 308-309).

10. Sul tema si vedano i diversi contributi presenti in DACOSTA KAUFMANN, T.; PILLIOD, E. (a cura di), *Time and place. The geohistory of art*. Aldershot: Ashgate 2005, nonché DACOSTA KAUFMANN, T., «Introduction», pp. 1-19, per il rapporto tra arte e geografia, con bibliografia ragionata.

11. PERINI, G., *Arte in Europa, 1550-1650. L'età dei conflitti religiosi*. Torino: UTET, 2008, pp. 219-220 (citazione a p. 219); vedi anche BOLOGNA, F., *La coscienza storica dell'arte d'Italia. Introduzione alla «Storia dell'arte in Italia»*. Torino: UTET, 1982, pp. 123-163.

12. Si veda in particolare SPINELLI, A., *La crisi degli stati nazionali*. Bologna: Il Mulino, 1991; HOBBSBAWN, E.J., *Il secolo breve*. Milano: Rizzoli, 1995; GIDDENS, A., *Il mondo che cambia. Come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*. Bologna: Il Mulino, 2000; HOBBSBAWN, E.J., *La fine dello Stato*. Milano: Rizzoli, 2007.

Mi sembra, dunque, emergere l'opportunità di concepire *cataloghi aperti*, volti a rettificare sia l'enfasi municipalistica — o regionale — dello schema narrativo delle *Vite*, sia l'ordinamento troppo rigidamente incentrato sulla *scuola nazionale*, entrambi conseguenze di determinati momenti storici piuttosto che criteri dotati di validità universale. Le opere di un artista sono il frutto finale di un'ininterrotta circolazione di idee e di forme. Scrivere sul disegno in Spagna, come su quello praticato in Italia o in qualsiasi altro luogo, significa ampliare costantemente gli orizzonti di ricerca, giungendo a sfiorare il punto di rottura della nozione di scuola nella sua accezione genealogico-banausico e locale, senza tuttavia rinunciare al recupero filologico del tessuto artistico di un luogo specifico e all'analisi della trasmissione del sapere nelle diverse botteghe. Solo dall'insieme coordinato di due movimenti dialetticamente opposti (la ricerca improntata inizialmente secondo i sistemi identificativi tradizionali delle scuole e la progressiva elaborazione di criteri metodologici che indirettamente giungano ad ampliare quei sistemi) nasce, a mio avviso, la piena comprensione di fenomeni storico-artistici articolati e sedimentati.

Luigi Scotti pareva aver accolto la nozione della scuola in senso locale nel suo catalogo datato 1832, come del resto anche Pasquale Nerino Ferri, che peraltro dovette attingere le sue informazioni basilari da compilazioni biografiche settecentesche, ad esempio *El museo pictórico* di Antonio Palomino per gli spagnoli¹³ e le *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* di Bernardo De Dominici per i napoletani (queste ultime riedite tra il 1840 e il 1846, in tempi non lontani dai suoi).¹⁴ Quando Ferri mise a punto nel 1893 un nuovo allestimento dei disegni in Galleria, intese seguire una sistemazione geografico-cronologica per scuole, di cui diede puntualmente conto in opere manoscritte e a stampa.¹⁵ Quella suddivisione era senza dubbio favorita dal contesto storico: nell'epoca dell'affermazione degli stati nazionali, le scuole europee affiancavano la scuola italiana rafforzando in modo indiretto la rappresentatività di quella giovane nazione ancora in parte da costruire, ma già in procinto di entrare nel primo conflitto mondiale.

Soltanto alla scuola italiana, comunque, Ferri riservò la distinzione al suo interno in diverse scuole regionali, mentre considerò le scuole straniere esclusivamente su base nazionale, compresa quella spagnola dove, viceversa, la suddivisione in aree culturali regionali rimane un criterio di identificazione ancora oggi in uso. Viene da chiedersi se la distinzione in diverse scuole italiane (a loro volta sottocategorie della scuola italiana all'interno della quale venivano tutte ricomprese) fosse determinata dal numero complessivo dei disegni presenti in collezione e dall'indiscussa ricchezza del patrimonio culturale del nostro paese o se, al contrario, fosse la conseguenza di una mancata conoscenza delle particolari accezioni locali del disegno riscontrabili anche nelle altre scuole. In effetti, solo con la generazione successiva a Ferri si fece strada una maggiore consapevolezza del disegno praticato in Spagna. Il curatore che gli successe, Odoardo Hillyer Giglioli, aveva tra l'altro conosciuto Diego Angulo Íñiguez in occasione della sua visita agli Uffizi, rimanendo in seguito in corrispondenza con lo studioso spagnolo. Ai suoi tempi fortunatamente non esisteva più l'allestimento dei disegni in Galleria, dal momento che nel 1909 era stata inaugurata una sala adibita alle esposizioni temporanee del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, in seguito all' incisivo riordinamento delle collezioni promosso da Corrado Ricci. La creazione di quello spazio espositivo, determinata dalla raggiunta consapevolezza del danno arrecato dall'azione prolungata della luce sulle opere cartacee, pose radicalmente fine agli allestimenti permanenti che si erano succeduti dal 1854 in poi. Non sappiamo se la

13. Per l'ipotesi di altre pubblicazioni ancora a disposizione di Ferri si veda FAIETTI, M., «Per una storia globale...», nota 17, p. 35.

14. FAIETTI, M., «I disegni di scuola napoletana...», p. 307.

15. FERRI, P.N., Catalogo riassuntivo..., pp. 68-70; idem, «I disegni della Regia Galleria degli Uffizi», *Arte e Storia*, XII, 9, 1893, pp. 65-70; idem, Catalogo dei disegni, cartoni e bozzetti esposti al pubblico nella Reale Galleria degli Uffizi ed in altri musei di Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze, 1895-1901.

decisione museografica di rinunciare alle esposizioni permanenti fosse all'origine di un diverso criterio di riorganizzazione dei materiali e degli artisti, con il conseguente annullamento, sugli scaffali dei depositi, della separazione tra autori italiani e stranieri —come accade oggi— motivata fino a poco più di un decennio prima dall'adozione del principio espositivo per scuole. Sappiamo però che la registrazione dei disegni per ordine alfabetico degli artisti aveva radici lontane, rifacendosi al primo documento ufficiale della collezione, la *Listra* di Baldinucci; qui, peraltro, gli autori «Oltremontani» erano distinti dagli italiani e collocati in fondo a ogni lettera alfabetica, salvo poche eccezioni.

Circa una ventina d'anni dopo Firenze conobbe un rinnovato interesse verso i disegni spagnoli e maturò una più adeguata comprensione della complessità dell'argomento. In seguito al suo viaggio nella città toscana, tra il 1927 e il 1928 Angulo Íñiguez pubblicava nella rivista *Archivo Español de Arte y Arqueología* tre studi relativi alla collezione degli Uffizi, uno dei quali incentrato su un foglio di Vicente Carducho, gli altri due dedicati alla raccolta più in generale.¹⁶ Lo studioso spagnolo non mancò di manifestare la sua particolare gratitudine al curatore fiorentino Giglioli. Quest'ultimo, rispetto a Ferri, poteva disporre di un maggior numero di pubblicazioni uscite nel frattempo, come si evince da diversi suoi appunti manoscritti.¹⁷ Tra queste, ricorrono frequentemente alcuni contributi fondamentali di August L. Mayer licenziati nel corso degli anni dieci, dove erano citati anche fogli degli Uffizi: l'articolo *Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada* (1910) e le due opere intitolate rispettivamente *Geschichte der spanischen Malerei* (1913) e *Dibujos originales de maestros españoles. 150 apuntes y estudios de artistas del siglo XVI hasta el siglo XIX* (1920).¹⁸ Tuttavia, il rapporto senza dubbio più intenso che si arguisce dalla lettura delle note manoscritte è proprio quello stabilito con Angulo Íñiguez, di cui, tra l'altro, Giglioli possedeva pagine di appunti spediti dall'Università di Granada, risalenti al dicembre del 1924. Non è dato sapere se egli destinasse le sue annotazioni (non prive di osservazioni personali) a una pubblicazione poi non uscita, oppure se vi facesse ricorso soltanto per comprendere meglio quel fondo di disegni presente in collezione, tanto ricco di autori madrileni del XVII secolo da calamitare l'attenzione di uno studioso assai attratto dal Seicento e dal Settecento italiani, come lui.¹⁹

Nelle note manoscritte, Giglioli usa frequentemente l'espressione *scuola spagnola* allo stesso modo del suo predecessore Ferri e come, in epoca ancora precedente, appariva sia nei documenti relativi all'acquisto di disegni dai fratelli Felice, Giovanni e Luigi Michelozzi (1779),²⁰ sia nel catalogo di Scotti. Prima di allora non abbiamo traccia di tale locuzione anche in conseguenza del fatto che artisti provenienti dalla Spagna non erano contemplati nei più antichi documenti finora reperiti, il che non significa che non vi fossero presenti sotto mentite spoglie.²¹

16. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Un dibujo de Vicente Carducho en el Museo de los Uffizi, de Florencia», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3, 1927, pp. 95-96; *idem*, «Dibujos españoles en el Museo de los Uffizi», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3, 1927, pp. 341-347; *idem*, «Dibujos españoles en el Museo de los Uffizi, II», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 4, 1928, pp. 45-55.

17. Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze, ms. *Elenco consistenza*, n. 67.

18. Giglioli cita, ad esempio, MAYER, A.L., «Der Racionero Cano und die Kunst von Granada», *Jahrbuch der Preussisches Kunstsammlungen*, XXX, 1910, pp. 1-29; *idem*, *Geschichte der Spanischen Malerei*, 2 voll. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1913; *idem*, *Dibujos originales de maestros españoles. 150 apuntes y estudios de artistas del siglo XVI hasta el siglo XIX*, 2 voll. Leipzig - New York: The Hispanic Society of America, 1920 (edizione in lingua spagnola della precedente edizione in lingua tedesca licenziata a Lipsia nel 1915 e non citata dal curatore fiorentino).

19. Su questo aspetto si legga FAIETTI, M., «Dalla Firenze di Lanzi alla Bologna di Malaguzzi Valeri. Vicissitudini del disegno bolognese del Settecento», in FROMMEL, S. (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII)*, atti del convegno internazionale di studi, 22-24 maggio 2012, Bologna. Bologna: Bononia University Press, 2013, pp. 377-396.

20. Su tale acquisto si veda da ultimo, con bibliografia, NAVARRETE PRIETO, B., «El triunfo del dibujo español en la Galería de los Uffizi», in NAVARRETE PRIETO, B.; ALONSO MORAL, R., (a cura di), *I segni nel tempo...*, pp. 12-43 (pp. 14-17).

21. Per qualche esempio si legga FAIETTI, M., «La "Scuola Spagnuola"...», p. 85.

Nel 1930 Sánchez Cantón ebbe il merito di inserire nei volumi dei suoi *Dibujos Españoles*²² le fotografie raccolte da Angulo Íñiguez durante il viaggio fiorentino e non tutte illustrate nei suoi articoli. Ma, commenta severamente Alfonso Pérez Sánchez nell'*Introduzione* al catalogo dell'esposizione fiorentina del 1972, Sánchez Cantón finì per scegliere «senza dubbio per scrupolo di principiante, soltanto quei disegni che, o anonimi o erroneamente attribuiti, egli era riuscito a identificare, senza invece accogliere né [sic] riprodurre quelli che erano già correttamente catalogati».²³ Viceversa, la mostra a Firenze del 1972 si poneva agli esordi di una rinnovata stagione di ricerche sul disegno spagnolo che coinvolgeva diversi paesi oltre alla Spagna: una fioritura di studi che in seguito non si sarebbe mai esaurita fino a proseguire, con rinnovato vigore, sino ai nostri giorni. Tralascio qui una disamina dei titoli principali per la quale rinvio a quanto ho scritto nel catalogo della mostra fiorentina,²⁴ limitandomi a osservare che a monte di quei fondamentali strumenti di lavoro si colloca una pubblicazione di taglio veloce e divulgativo data alle stampe nel 1970, all'interno della collana *I disegni dei maestri* curata da Walter Vizthum per i Fratelli Fabbri Editori. Si trattava di un saggio intitolato *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, in realtà assai significativo fin dalle considerazioni iniziali:

I disegni degli artisti spagnoli sono stati e sono, in un certo qual modo, dei grandi sconosciuti. Scarsamente studiati e raramente riprodotti, sono stati oggetto di una sorta di sistematica dimenticanza e disdegno, e si è arrivati quasi a dimenticarne l'esistenza e il valore.²⁵

Nella traduzione italiana di Lucia Cerutti la parola «disegno» (non conosco purtroppo il testo originale in spagnolo) risulta piuttosto forte e la dice lunga sullo sviluppo degli studi in quegli anni e sulla rivendicazione di un ruolo del disegno spagnolo nel contesto della storia della grafica occidentale, una rivendicazione che, tra l'altro, si prefiggeva di smentire il pregiudizio della mancanza di interesse nei confronti dell'esercizio del disegnare da parte degli artisti spagnoli, considerati pittori «alla prima».²⁶ Non mi sembra privo di interesse il fatto che un'analoga intitolazione fosse stata scelta pochi anni addietro per l'esposizione *Spanische Zeichnungen von El Greco bis Goya*:²⁷ aperta nel 1966 ad Amburgo e corredata da un succinto catalogo curato da Wolf Stubbe, quella mostra aveva avuto il merito di accostare tra loro fogli conservati presso la notevole collezione della Hamburger Kunsthalle²⁸ ad altri pervenuti da tre importanti istituzioni madrilene, il Museo Nacional del Prado, la Biblioteca Nacional de España e la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Il nome El Greco introduce sin dall'inizio un principio di contraddizione: artista di origine greca, peraltro mai dimenticata come testimonia il soprannome, vissuto anche in Italia prima di approdare a Toledo, seppe fondere, nelle sue suggestive opere, tradizioni artistiche dei luoghi della propria esperienza biografica e professionale, giungendo a elaborare un'arte personale e originalissima, una specie di sintesi antico-moderna. Un artista, dunque, che parve assimilare l'essenza stessa dei paesi dove aveva trascorso la sua vita e maturato le sue conoscenze, esprimendola in un linguaggio artistico non precisamente localizzabile in un determinato luogo; e, nondimeno, un artista che

22. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Dibujos españoles*, 5 voll. Madrid: Hauser y Menet, 1930.

23. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «Introduzione», in PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Mostra di disegni spagnoli*, catalogo della mostra, 1972-1973, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze. Firenze: Leo S. Olschki, 1972, p. 5.

24. FAIETTI, M., «Per una storia globale ...», pp. 24-26.

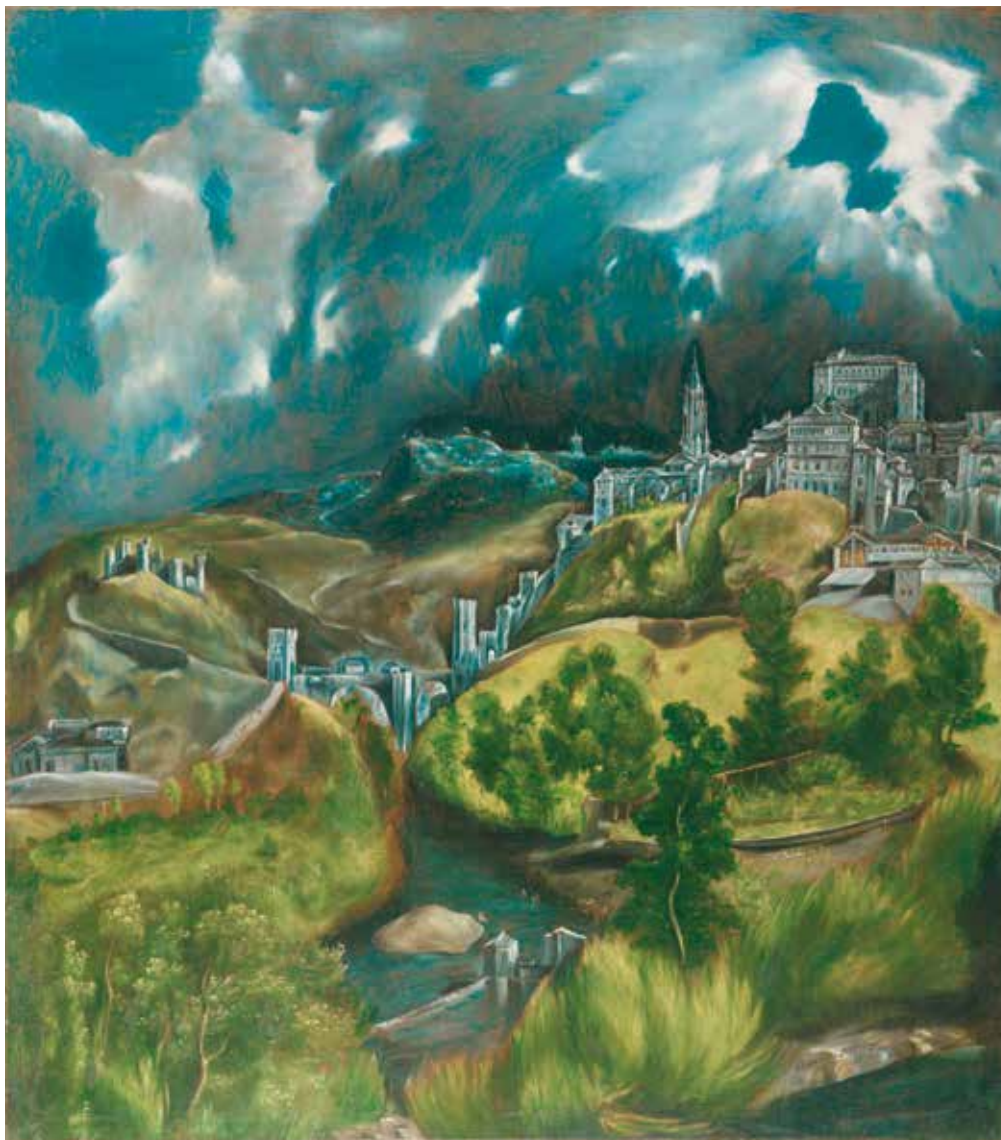
25. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Gli spagnoli da El Greco a Goya*. Milano: Fratelli Fabbri, 1970; fa parte della collezione pubblicata a VIZTHUM, W. (a cura di), *I disegni dei maestri*; citazione a p. 5.

26. Si veda anche PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «Introduzione», in PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Mostra di disegni...*, p. 7.

27. STUBBE, W. (a cura di), *Spanische Zeichnungen von El Greco bis Goya*, catalogo della mostra, ottobre-novembre 1966, Hamburger Kunsthalle, Amburgo. Amburgo: Hans Christians, 1966.

28. Si veda a questo proposito il recente catalogo di HOFFMANN-SAMLAND, J. (a cura di), *Dibujos Españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*, catalogo della mostra, 30 ottobre 2014 - 8 febbraio 2015, Museo Nacional del Prado, Madrid. Dallas - Madrid - Amburgo: Museo Nacional del Prado, 2014.

3. Domenikos Theotokopoulos, detto El Greco *Veduta di Toledo*, c. 1599-1600, olio su tela, 121,3 × 108,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.



viene collocato più spesso tra gli autori spagnoli. Persino lo storico Fernand Braudel, nel suo *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, parlando del «Mediterraneo aereo» che sovrasta il «Mediterraneo di terra e d'acqua»,²⁹ gli dedicò un breve e intenso passaggio che lo legava indissolubilmente a Toledo: «Sopra Toledo, grazie all'umidità atlantica, l'inverno è responsabile di quei cieli offuscati, patetici, tempesta e luce, dipinti dal Greco» (illustrazione 3).³⁰

Artisti come Ribera e Il Greco rafforzano le mie convinzioni: il Museo ideale dovrebbe essere oggi impegnato, sotto il profilo museografico, nel superamento delle interpretazioni più rigidamente cristallizzate del termine *scuola*, lasciando alle spalle la sua accezione nazionale e, soprattutto, abbattendo le artificiose dogane culturali del nazionalismo ottocentesco. L'obiettivo finale che mi sembra necessario perseguire è l'apertura del museo a una dimensione più

29. BRAUDEL, F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo*, 2 voll. Torino: Einaudi 2010 (1949), p. 238, traduzione italiana di C. Pischella, aggiornata alla quinta edizione francese del 1982.

30. *Ibidem*, p. 240.

ampia e a una circolazione globale della cultura che siano coerenti con gli scambi ininterrotti fra paesi europei ed extra-europei favoriti dalle vicissitudini storiche, economiche e sociali. Il progetto scientifico sotteso a questa mostra va, dunque, ben oltre l'intento classificatorio del fondo grafico degli Uffizi e l'individuazione di una fisionomia del disegno spagnolo o, ancora meglio, del disegno praticato in Spagna (*Historia del dibujo en España* è l'incipit significativo del titolo di un'opera fondamentale di Pérez Sánchez del 1986),³¹ nei diversi aspetti assunti, senza ombra di dubbio, nelle varie aree geo-culturali di quel paese. La classificazione delle singole opere in riferimento alle differenti regioni artistiche e l'identificazione di alcune caratteristiche ricorrenti, e possibilmente precipue e identificative del disegno in Spagna, costituiscono dunque il primo traguardo del nostro percorso conoscitivo. Nelle tappe successive, precedute da un «lavoro sul campo» riguardante i nuovi materiali grafici, tale percorso tenderà al riconoscimento degli aspetti culturali più generali che differenziano e accomunano tra loro i paesi afferenti all'area mediterranea. Si intende che in questo caso si sta parlando di una porzione piuttosto limitata di quell'area: non certo del *più Grande Mediterraneo* suggestivamente rievocato da Braudel e dallo studioso misurato sui parametri della storia, le cui dimensioni oltrepassano di gran lunga i confini tracciati dai geografi, dai geologi e dai biogeografi,³² ma una zona circoscritta del *Mare Interno*. Il che non significa che il nostro sguardo sui fenomeni artistici maturati in quelle regioni e in quel periodo debba essere necessariamente circoscritto, dal momento che quei fenomeni si inscrivono all'interno di vicende nodali della storia europea. La mostra si ripromette, dunque, di contestualizzare il modo di disegnare di autori spagnoli o attivi in Spagna nell'età di Carlo V e di Filippo II,³³ facendo riferimento a un tratto minore del *Mare Interno*, che potremmo definire il *Piccolo Mediterraneo*, dal quale sono separate e unite tra loro Italia e Spagna.

Il soggetto presenta tutte le caratteristiche di un *case study* dal punto di vista metodologico per i flussi culturali che in Spagna si succedettero incessantemente dal secolo precedente, manifestandosi dapprima in forma centripeta e poi centrifuga, e interessando progressivamente il Nord e il Sud dell'Europa, l'Africa, l'Asia e l'America centro-meridionale. A metà del quinto decennio del Novecento, qualche anno prima della pubblicazione di Braudel (peraltro già fissata nelle sue linee generali, se non scritta per intero, sin dal 1939),³⁴ Angulo Íñiguez si era spinto sulle rotte oceaniche con la sua *Historia del arte hispanoamericano*.³⁵

Rientrando nelle acque più pacifiche del *Piccolo Mediterraneo*, occorre fare ancora qualche considerazione relativamente al disegno in Spagna, cui altre seguiranno man mano che conosceremo sempre meglio i materiali grafici elaborati in aree più vaste.³⁶ In primo

31. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986; sul significato del titolo si intrattiene anche MENA MARQUÉS, M.B., *La efímera historia del dibujo español*, in NAVARRETE PRIETO, B.; ALONSO MORAL, R., (a cura di), *I segni nel tempo...*, p. 45. Si veda anche, a tal proposito, CAVI, S. DE, «Benito Navarrete Prieto (dir.), "I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi"», *Goya*, 361, 2017, pp. 352-354; l'autrice menziona inoltre il testo fondamentale di MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989, in relazione alla reinterpretazione dell'identità artistica e architettonica del Rinascimento in Spagna come fenomeno di lunga durata delle tradizioni artistiche locali.

32. BRAUDEL, F., *Civiltà e imperi...*, vol. I, pp. 166-236 (pp. 166-169).

33. Sui rapporti tra Italia e Spagna durante il regno di Filippo II, si veda LOTTI, L.; VILLARI, R. (a cura di), *Filippo II e il Mediterraneo*. Roma-Bari: Laterza, 2003.

34. BRAUDEL, F., *Civiltà e imperi...*, vol. I, p. xxx (prefazione alla seconda edizione francese del 1966).

35. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Historia del arte hispanoamericano*. Barcellona - Buenos Aires: Salvat, 1945. Vorrei inoltre ricordare il volume di KUBLER, G.; SORIA, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*. Harmondsworth: Penguin Books, 1959, che considerava anche l'arte e l'architettura del Portogallo e delle sue colonie americane.

36. Per il disegno delle arti decorative in chiave trasversale tra Portogallo, Spagna, Italia, Malta e Grecia si veda CAVI, S. DE (a cura di), *Dibujo y Ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en Honor de Fuensanta García de la Torre*, atti del convegno *Dibujar las Artes Aplicadas: dibujo de ornamentación para platería, mayólica, mobiliario, arquitectura efímera y retablistica entre Portugal, España e Italia (siglos XVI-XVIII)*, 5-8 giugno 2013, Universidad de Córdoba. Córdoba - Roma: Diputación de Córdoba - De Luca, 2015. Si veda anche l'ottima

luogo sarebbe un esercizio inutile tracciare le caratteristiche di un disegno spagnolo autonomo, per esempio con lo scopo di limitare la portata del ruolo propulsivo esercitato nel suo sviluppo dagli artisti italiani. La prima condizione di un'effettiva autonomia è infatti la capacità di assorbire stimoli differenti, tanto più che nella ricostruzione delle dinamiche culturali non ci sono propriamente né vincitori (in questo caso, gli italiani con la supremazia nell'arte del disegno), né vinti (gli spagnoli con la subordinazione al disegno degli italiani). Nel nostro processo di abbattimento di vecchi pregiudizi, ci è d'aiuto qualche caso di filologia testuale: ogni studioso di arte italiana ricorda le parole spese da Giorgio Vasari nella *Vita* di Tiziano, uscita nell'edizione Giuntina del 1568, sull'incapacità dei veneziani nel disegnare,³⁷ un'accusa priva di fondamento che, in fondo, risulta piuttosto simile a quella rivolta per lungo tempo agli artisti spagnoli. È sufficiente una lettura critica del testo vasariano e del progetto sotteso alle *Vite* per comprendere come quell'opinione contenesse il manifesto programmatico della necessità della formazione accademica e la pretesa dell'eccellenza didattica della neonata Accademia del Disegno fiorentina (1563), cui Vasari voleva assicurare il primato nelle fasi progettuali che precedono e indirizzano l'esecuzione pittorica.³⁸ In realtà, come ben sappiamo, esistono modi diversi di disegnare e nessuno di essi può vantare un primato in termini assoluti.

In quella porzione circoscritta del Mediterraneo costituita dalla Spagna e dall'Italia, gli artisti parteciparono a uno scambio ininterrotto e, a seconda dei momenti e delle esperienze personali, orientato verso direzioni molteplici, piuttosto che univoche. Non vorrei parlare di influssi, condividendo a tal riguardo le giuste riserve a suo tempo avanzate da Michael Baxandall,³⁹ ma di una traiettoria di andata e ritorno, durante la quale i caratteri originali del punto di partenza subiscono sensibili metamorfosi e contaminazioni reciproche —ho in mente, ad esempio, «los italianos escorialenses» Federico Zuccaro (illustrazione 4), Luca Cambiaso (illustrazione 5), Pellegrino Tibaldi (illustrazioni 6, 7 e 8) e Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco—. ⁴⁰ Ecco, allora, che studiare il disegno in Spagna nel Cinquecento ci induce a intraprendere un viaggio senza sosta, destinato ad allargare i confini geo-culturali e ad abbattere le barriere pregiudiziali.

A riprova della necessità di uno studio del disegno in Spagna in una prospettiva globale (prospettiva che peraltro si attaglia al disegno *tout court* per la sua intrinseca adattabilità alla circolazione su ampia scala), vorrei concludere con un esempio piuttosto significativo in cui mi sono imbattuta diversi anni fa.⁴¹ Riguarda un autore spagnolo attivo a Roma fra il 1516 e il 1518, nei cantieri di Raffaello nella Stufetta e nella Loggetta del cardinal Bibbiena nonché nelle Logge Vaticane, che a Bologna ricoprì un ruolo rilevante nella diffusione di un'idea compositiva con ogni probabilità derivata da idee raffaellesche. Pedro Machuca —è di lui che parlo— rivestì quella funzione tramite un foglio, oggi conservato al Louvre, con la *Deposizione dalla croce* (illustrazione 9), la cui cronologia ha oscillato tra il soggiorno italiano, il periodo iniziale del

recensione di BOUBLI, L., «Dibujo y Ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en Honor de Fuensanta García de la Torre. Sabina de Cavi», *Revue de l'art*, 197, 2017, pp. 82-83.

37. VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* [BETTARINI, R.; BAROCCHI, P. (ed.)]. Firenze: Sansoni, 1987, edizione 1568, p. 156.

38. FAIETTI, M., «Giorgio Vasari's Life of Titian: Critical Misinterpretations and Preconceptions Concerning Venetian Drawing», in WHISTLER, C. (a cura di), *Drawing in Venice. Titian to Canaletto*, catalogo della mostra, 15 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016, Ashmolean Museum, Oxford. Oxford: Ashmolean Museum - University of Oxford, 2015, pp. 38-49.

39. BAXANDALL, M., *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven - London: Yale University Press, 1985, pp. 58-62.

40. La definizione è di PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. Dibujos españoles siglos xv-xvii*. Madrid: Alfiz 1972, p. 13.

41. FAIETTI, M., «Pedro (Machuca), Biagio (Pupini), Innocenzo (Francucci) e la "Deposizione di Cristo"», in BOSCHLOO, A.W.A.; GRASMAN, E.; SMAN, G.J. VAN DER (a cura di), *"Aux Quatre Vents" A Festschrift for Bert W. Meijer*. Firenze: Centro Di, 2002, pp. 49-54.



4. Federico Zuccari
Studio per l'Annunciazione dell'altare dell'Annunziata nella basilica dell'Escorial, c. 1586, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta blu, 25 × 15,4 cm. Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Parigi.

rientro in Spagna —nel 1520 Machuca risulta stabilitosi definitivamente a Granada— o anche qualche tempo dopo.⁴² In quel disegno l'artista forse interpolava tra loro uno o più prototipi

42. Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques, inv. 6303; sul disegno si veda BOUBLI, L., in BOUBLI, L.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (a cura di), *Dessins espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles*, catalogo della mostra, 18 aprile-22 luglio 1991, Musée du Louvre, Parigi. Parigi: Réunion des Musées Nationaux, 1991, pp. 63-65, n. 13, con la precedente bibliografia;

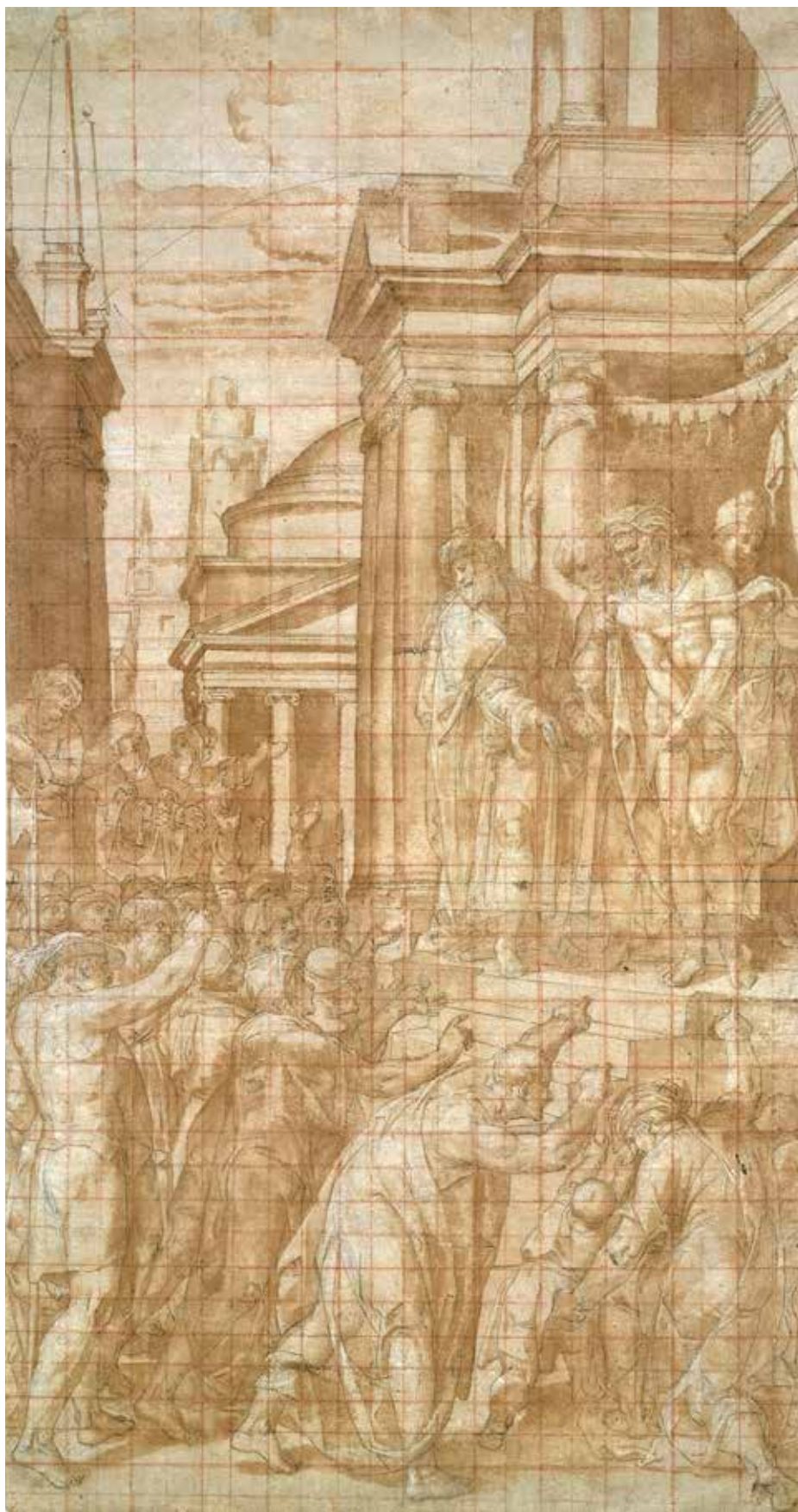
5. Luca Cambiaso
Gloria dei beati,
 1584, affresco,
 volta del coro,
 basilica,
 monastero di
 San Lorenzo de
 El Escorial, San
 Lorenzo de
 El Escorial.



appresi nei cantieri romani di Raffaello, dando luogo a una composizione originale che ritroviamo nel suo dipinto con la *Deposizione dalla croce* ora al Prado.⁴³ In realtà, quest'ultimo non

idem, Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques. *Inventaire Général des dessins. École Espagnole XVI^e-XVIII^e siècle*. Parigi: Réunion des Musées Nationaux, 2002, pp. 32-34, n. 12. Si veda anche la bibliografia indicata nella nota seguente.

43. Si leggano, con la bibliografia precedente, McDONALD, M.P., *Renaissance to Goya: prints and drawings from Spain*. Londra: The British Museum Press, 2012, p. 126; BOUBLI, L., «Studio e invenzione: Pedro Machuca e Alonso Berruguete, disegnatori tra Italia e Spagna», in MOZZATI, T.; NATALI, A. (a cura di), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della*



6. Pellegrino Tibaldi
Cristo presentato al popolo per il chiostro dell'El Escorial, 1587-1590, penna, inchiostro, inchiostro diluito su gesso nero, arricchito con bianco, 54,8 × 29,3 cm. Department of Prints and Drawings, The British Museum, Londra.

7. Pellegrino Tibaldi
Cristo presentato al popolo, c. 1586,
 affresco, chiostro,
 monastero di
 San Lorenzo
 de El Escorial,
 San Lorenzo
 de El Escorial



è la sola trasposizione pittorica del foglio parigino:⁴⁴ esso, infatti, funse senza dubbio da modello per l'affresco omonimo riemerso a seguito di restauri nella sala dei Capitoli conventuali invernali, sita accanto al Refettorio nell'ex convento bolognese dei canonici regolari del Santissimo Salvatore (illustrazione 10). L'affresco mi sembra riferibile a Innocenzo Francucci, più noto

«maniera moderna», catalogo della mostra, 5 marzo - 26 maggio 2013, Galleria degli Uffizi, Firenze. Firenze: Giunti, 2013, pp. 146-155 (pp. 147-150); BISCEGLIA, A., «Roma e gli spagnoli agli inizi del Cinquecento: la Sistina, Raffaello, le Logge vaticane», in *ibidem*, pp. 106-119 (p. 117); BOUBLI, L., *Le dessin en Espagne à la Renaissance. Pour une interprétation de la trace*. Turnhout: Brepols, 2015, pp. 175-185; BISCEGLIA, A., «Berruguete e Machuca: composizioni religiose», in FAIETTI, M.; GALLORE, C.T.; MOZZATI, T., (a cura di), *Spagna e Italia in dialogo...*, pp. 110-118 (pp. 115-116).

44. Per una versione presente in una collezione privata di Madrid e dovuta allo stesso Machuca si veda BOUBLI, L., *Le dessin en Espagne...*, pp. 183 e note 95 e 185.



8. Pellegrino Tibaldi
Studio per la decorazione della Biblioteca dell'El Escorial, 1588-1592, penna, inchiostro e inchiostro diluito su gesso nero, 33,2 × 48,5 cm. Department of Prints and Drawings, The British Museum, Londra.



9. Pedro Machuca
Deposizione dalla croce, c. 1517-1520, penna, acquerello grigio, lumeggiato a tempera bianca, matita nera, 31,5 × 28,4 cm. Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Parigi.



10. Innocenzo Francucci, detto Innocenzo da Imola
Deposizione dalla croce,
c. 1539, affresco,
Sala del Capitolo
d'inverno, ex
convento di San
Salvatore,
Bologna.

in un foglio finora sconosciuto e che i due disegni superstiti costituiscano una rivisitazione parziale e successiva del soggetto. In questo caso egli stesso potrebbe aver trasmesso la *Deposizione* di Pedro al collega Innocenzo. Le sue esperienze artistiche non contraddicono questa ipotesi: inizialmente vicino al linguaggio grafico di Polidoro da Caravaggio (artista messo a sua volta in relazione con Machuca) e con ogni probabilità più volte presente a Roma, con la sua copiosa attività disegnativa egli fu a Bologna il principale tramite delle idee elaborate nell'Urbe

come Innocenzo da Imola,⁴⁵ che l'avrebbe realizzato non molto dopo l'inizio dei lavori in San Salvatore (avviati nel 1517 nel plesso Refettorio-Libreria sul lato sud-orientale dell'attuale secondo cortile) e la sua attività nel convento degli olivetani di San Michele in Bosco, per i quali nel dicembre del 1517 aveva sottoscritto il contratto relativo agli affreschi della «sagrestia nuova» e alla *Madonna con il Bambino in gloria* e i santi Michele Arcangelo, Pietro e Benedetto destinata all'altar maggiore della chiesa.⁴⁶ Un'esecuzione della *Deposizione dalla croce* successiva al 1517 e compresa nei primi anni venti mi pare probabile in relazione al linguaggio pittorico maturato in quegli anni da Innocenzo e alla circolazione del modello di Machuca tra altri artisti attivi nel convento, come Biagio Pupini.⁴⁷ La parte inferiore della composizione ricompare, infatti, in un foglio di Pupini segnalato nel 1994 nella collezione Morton B. Harris,⁴⁸ mentre un ulteriore disegno presso l'Art Gallery of South Australia di Adelaide, attribuito di nuovo al pittore bolognese, richiama quell'invenzione ma con notevoli varianti e limitatamente alle figure di Cristo, Nicodemo e san Giuseppe d'Arimatea.⁴⁹ Non si può escludere che Pupini possa aver copiato integralmente e con fedeltà il modello di Machuca

45. FAIETTI, M., *Pedro (Machuca)*..., pp. 49-54.

46. Ora presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna; si legga la scheda di PEDRINI, C., in BENTINI, J., CAMMAROTA, G.P.; MAZZA, A.; SCAGLIETTI KELESCIAN, D.; STANZANI, A. (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 2. Da Raffaello ai Carracci*. Venezia: Marsilio, 2006, pp. 69-71, n. 48.

47. Propende per una datazione più tarda, verso il 1539, BOUBLI, L., «Studio e invenzione...», p. 148; *idem*, *Le dessin en Espagne...*, p. 176. Qui la datazione è proposta in modo ipotetico.

48. Sul disegno si veda la scheda di WOLK-SIMON, L., in GRISWOLD, W.M.; WOLK-SIMON, L., *Sixteenth-century Italian Drawings in New York Collections*, catalogo della mostra, 11 gennaio-27 marzo 1994, The Metropolitan Museum, New York. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994, pp. 4-5, n. 3.

49. Inv. D717. Non avendolo potuto esaminare dal vivo, non sono in grado di stabilirne con certezza l'autografia.

da Raffaello e dalla sua cerchia.⁵⁰ Ma non si deve neppure sottovalutare il ruolo autonomo di Innocenzo da Imola nella promozione di una nuova stagione di confronto con l'Urbinate, che stimolò nella città felsinea, tra la fine degli anni dieci e il primo quinquennio circa degli anni venti, una produzione di dipinti piuttosto interessante, soprattutto come fenomeno culturale, e a sua volta conseguenza di quella intensa circolazione di idee di Raffaello già avviata nello scorcio del primo decennio con i bulini di Marcantonio Raimondi e proseguita in seguito con copie disegnate.⁵¹ Verso la metà del terzo decennio Innocenzo, Pupini, Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo e Girolamo da Carpi licenziavano dipinti derivati o ispirati a prototipi dell'Urbinate e della sua scuola; ricordo qui soltanto la *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta, san Giovannino e il fondatore del Collegio*, Egidio Albornoz, desunta dalla *Sacra Famiglia di Francesco I*, realizzata da Biagio nel 1524 per una committenza spagnola nel chiostro superiore del Collegio di Spagna.⁵²

Dunque, Pedro Machuca, tramite il suo disegno noto a Innocenzo da Imola e a Biagio Pupini, contribuì a quella laboriosa fucina del riciclaggio di composizioni raffaellesche, in particolare di ambito romano, sviluppatasi a Bologna soprattutto dalla fine degli anni dieci alla metà circa degli anni venti, quando anche i prestigiosi committenti del Collegio di Spagna parvero apprezzarla. Con la sua *Deposizione dalla croce* divenne infatti il capostipite di una nuova genealogia di immagini che discendeva da uno o più modelli raffaelleschi riproposti ai colleghi italiani tramite la sua personale rielaborazione, a sua volta destinata a diventare normativa.⁵³

I disegni —*oggetti* in sé spesso complessi e intriganti e allo stesso tempo strumenti privilegiati per la circolazione di spunti inventivi, figurativi e decorativi grazie alle dimensioni ridotte e alla leggerezza del supporto cartaceo— sono tanto riconducibili sul piano artistico e storico all'ambiente che li ha prodotti, quanto facilmente decontestualizzabili dal loro ambito originario per essere nuovamente contestualizzati ogni volta che i viaggi e le esplorazioni culturali dell'artista, nonché le esigenze diversificate della committenza lo richiedano. Partendo da tali premesse, la mostra fiorentina ha inteso concorrere alla costruzione di una prospettiva globale del disegno mediante il caso emblematico del *dibujo en España* nell'età, soprattutto, di Carlo V e Filippo II.

50. Si leggano le schede di FAIETTI, M., in FAIETTI, M. (a cura di), *Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto* (con la collaborazione di CORDELLIER, D.), catalogo della mostra, 18 maggio-18 agosto 2002, Pinacoteca Nazionale, Bologna. Milano: Electa, 2002, pp. 124-135 (pp. 102-103), note 25-29.

51. Sul riciclaggio di idee raffaellesche a Bologna in quel periodo si veda FAIETTI, M., «Parmigianino "alter Raphael"», in FAIETTI, M. (a cura di), *Raffaello, Parmigianino, Barocci: metafore dello sguardo*, catalogo della mostra, 2 ottobre 2015-10 gennaio 2016, Musei Capitolini - Palazzo Caffarelli, Roma. Roma: Palombi, 2015, pp. 62-109 (pp. 68-69).

52. Musée du Louvre, Parigi, Département des Peintures, inv. 604; si veda MEYER ZUR CAPELLEN, J., *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings. II: The Roman Religious Paintings, c. 1508-1520*. Landshut: Arcos, 2005, pp. 29-31 e 170-177, nota 62, con la precedente bibliografia; HENRY, T.; JOANNIDES, P., *Raphaël. Les dernières années*, catalogo della mostra, 12 giugno-16 settembre 2012, Museo Nacional del Prado, Madrid - Musée du Louvre, 11 ottobre 2012 - 14 gennaio 2013, Parigi. Malakoff: Éditions Hazan, 2012, pp. 135-143, nota 16 (*Raphaël et atelier?*).

53. Per la diffusione delle sue idee figurative e dei suoi motivi iconografici in ambito napoletano, presso Polidoro da Caravaggio, Marco Cardisco e altri ancora si veda MIERI, S. DE, «Pittura iberica nel vicereame (e ai suoi confini). Appunti su Pedro Machuca, "Domenico Spagnolo", Luis de Vargas e Luis de Morales», in GAETA, L. (a cura di), *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia*. Galatina (Lecce): Mario Congedo, 2017, pp. 162-181, con ampia rassegna bibliografica sul soggiorno di Machuca a Napoli.

La remodelació de la col·lecció d'art del Renaixement i el Barroc del Museu Nacional d'Art de Catalunya (2018)

JOAN YEGUAS I GASSÓ

ANTECEDENTS

El passat 24 de gener de 2018, el Museu Nacional d'Art de Catalunya va inaugurar una nova ordenació de les anomenades sales permanents, cada vegada més mutables. Qualsevol remodelació parteix del mateix museu, és a dir, aprofita les obres existents dins de la col·lecció. Algunes obres són força conegudes per la tradició historiogràfica i d'altres han estat recuperades del magatzem gràcies als treballadors que ens han precedit. En aquest punt, vull destacar la tasca de M. Margarita Cuyàs i Robinson, responsable de la col·lecció del Renaixement i el Barroc del Museu entre el 1980 i el 2013. La seva feina segurament no ha estat prou valorada des de l'àmbit acadèmic, però ella ha conegut millor que ningú el fons del Museu, d'on ha sabut rescatar múltiples obres, que va estudiar en fitxes escampades en publicacions d'allò més variades i, també, va fixar una gran quantitat d'atribucions, moltes de les quals encara avui són inèdites en l'àmbit bibliogràfic, però romanen a les cartelles o a les bases de dades.¹

El Museu té les obres que té, producte de la història del país. D'una banda, cal tenir en compte el recull patrimonial realitzat en el segle XIX per diferents institucions. Una fou l'Escola de Dibuix creada per la Junta de Comerç l'any 1775, que des d'un bon començament va iniciar una col·lecció amb obres d'art que recolzava la seva tasca docent. La Junta va desaparèixer el 1847, però les tasques culturals foren continuades per l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona (des del 1929 va prendre el nom de Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi) i part de la seva col·lecció fou dipositada al Museu l'any 1902 (l'ingrés, però, no es va concretar fins al 1906).² Una altra institució fou l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, que l'any 1835 va crear el Museu Lapidari, en el qual també va deixar obres la Comissió Provincial de Monuments de Barcelona (constituïda el 1844); ambdós fons van ingressar el 1879 al Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, que va romandre a la capella de Santa Àgueda i va tenir

1. Vegeu un recull de dades sobre obres i col·leccions a CUYÀS, M.M., «La pintura al Museu d'Art de Catalunya. Segles XVI, XVII i XVIII», a *L'època dels genis*. Girona: Ajuntament de Girona, 1988, pàgs. 49-76; CUYÀS, M.M., «El gust pel Renaixement i el Barroc. A propòsit de la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya», a *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Palma: Govern Balear, 1998, pàgs. 11-25.

2. Vegeu FONTBONA, F.; DURÀ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I-Pintura*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, pàgs. 13-25.

gestió estatal fins al 1932, quan van passar al nou Museu d'Art de Catalunya, a Montjuïc.³ Una altra via va ser la Junta Municipal de Museus de Barcelona (creada el 1891), integrada dins la Junta de Museus de Catalunya (creada el 1907), sense oblidar la contribució de la Diputació de Barcelona i de la Generalitat de Catalunya.

També cal tenir en compte les aportacions que arriben des de col·leccions privades, ja sigui en concepte de donació, dipòsit o compra. Entre les donacions més importants, una de les més primerenques és la d'Enric Batlló (1914) a la Diputació de Barcelona; després van arribar el llegat de Francesc Fàbregas (1934) i la donació de Maria Badeigts —marquesa de Cornellà— (1935) a la Junta de Museus, i a partir d'aquí, un llarg reguitzell a l'Ajuntament de Barcelona: el llegat de Francesc Cambó (1949; la majoria de les obres ingressaren el mateix any, però tres ho feren el 1951 i nou el 1954), el llegat de Santiago Espona (1958), el llegat de Domènec Teixidó (1962), el llegat de José Antonio Bertrand (1970, ingressat el 1981 —al qual cal sumar un altre lot donat el 1985—) i la donació de Joan Prats (1973). Entre les col·leccions adquirides més conegudes hi ha la de Lluís Plandiura (1932), la de Leopold Gil (1944, comprada a la seva vídua, Elisa Nebot, i un bodegó de Zurbarán el 1946 —però totes en dipòsit al Museu des del 1922—) i la de Matías Muntadas (1956, comprada als seus hereus). També val la pena destacar la presència de quatre obres: dues procedents d'un conveni amb la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic i dues més procedents de la col·lecció de Julio Muñoz Ramonet i lliurades en dipòsit judicial.

En els darrers cent cinquanta anys, les obres d'art de l'època del Renaixement i el Barroc han estat menyspreades pel gust estètic predominant a Catalunya. A redós de la Renaixença i de la filosofia de Hegel, a finals del segle XIX semblava que no valia la pena res d'aquell període, perquè aleshores va davallar l'esperit de catalanitat. Un criteri que s'articulava a partir de dos paràmetres: la inexistència de literatura en llengua catalana i el fet de no poder decidir políticament per nosaltres mateixos. Aquesta interpretació esbiaixada fa temps que fa aigües, perquè xoca frontalment amb les diferents dades socials i econòmiques.⁴ Malgrat les excel·lents obres que conté la col·lecció, sovint s'ha vist marginada a un racó del Museu, comprimida entre l'art medieval i el contemporani. Paràmetres similars van guiar l'acció de la Junta de Museus durant el primer terç del segle XX i la política d'alguns directors del Museu. En paraules de Pere Coromines i Montanya, el dia de la inauguració del Museu d'Art de Catalunya el 1934: «De la història del barroquisme a Catalunya poca cosa en sabem i no trobareu aquí d'aquest art més que alguna escadussera i encara mal compresa manifestació [...]. Es tracta de tres segles de la nostra decadència que cal estudiar, perquè les poques figures d'aquell temps que emergeixen d'un injust oblit ens permeten d'esperar que hi hagi belles descobertes a fer».⁵ Però aquesta voluntat mai no es va concretar en cap projecte ni en cap intenció d'omplir els buits en el patrimoni català que existeixen.

UN TREBALL EN EQUIP

La remodelació ha estat una obra realitzada per un grup de persones. A diferència d'escriure un llibre o un article, o de fer una classe o una conferència, que en el sector de les humanitats suposa «habitualment» una tasca exercida de forma individual, en un museu els projectes es

3. Vegeu CASANOVAS MIRÓ, J., *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009.

4. Vegeu GARRIGA, J., «L'art cinccentista català i l'època del Renaixement: una reflexió», *Revista de Catalunya*, 13, 1987, pàgs. 117-144.

5. COROMINES, P., *Inauguració del Museu d'Art de Catalunya. Parc de Montjuïc. 7 d'octubre del 1934*. Barcelona: Junta de Museus, 1934, pàgs. 4-5.

desenvolupen «sempre» en equip. El procés va iniciar-se a la primavera del 2016, quan el director del Museu, Pepe Serra i Villalba, va encarregar una primera versió del projecte al llavors cap de col·leccions del Museu, Juan José Lahuerta i Alsina, seguint els paràmetres amb què havia portat a terme la reforma de la col·lecció d'art modern l'any 2014. A partir d'aquí, un llarg reguitzell de professionals hem anat definint les idees i concretant els resultats dins un calendari.

D'entrada, a mi, com a conservador d'art del Renaixement i el Barroc, Juan José Lahuerta va confiar-me la tasca de desbrossar el terreny. En una preclassificació de les obres més interessants del fons, foren seleccionades unes 450 obres i escaig d'un total de 1.350 i escaig. Alguns criteris eren bàsics: obres que hi havia a la permanent (incloent-hi les del llegat Cambó i el dipòsit Thyssen-Bornemisza), obres que havien estat històricament a la permanent, obres que s'utilitzaven per a substitucions, obres d'art decoratives, obres per restaurar, etc. Altres criteris eren més definitoris: natures mortes, retrats, religiositat, tríptics, reliquiàries, Segle d'Or espanyol, pintura veneciana del XVI, Itàlia al segle XVII, pintura catalana, etc. Amb aquest material, el professor Lahuerta va bastir una primera proposta, dividida per àmbits temàtics, que fou lliurada a la Direcció al juliol del 2016.

Tornant de vacances d'estiu, al setembre del 2016, Juan José Lahuerta va passar a ocupar la càtedra Gaudí de la Universitat Politècnica de Catalunya. Això va obligar la Direcció del Museu a fer alguns canvis, sobretot pel que fa a l'enfocament d'alguns dels projectes que hi havia en marxa. A l'octubre del 2016 se'ns va encarregar la continuació de la reforma a Francesc Quílez, coordinador de col·leccions del Museu, i a mi mateix. Com que no volíem perdre una de les ments més brillants que ha passat pel Museu en les últimes dècades, vam comptar amb l'assessorament extern del professor Lahuerta.

Com totes les propostes inicials, el projecte Lahuerta era idíl·lic. En Francesc Quílez i un servidor vam haver d'afinar-lo i de donar-li una important dosi de realisme: ajustar la selecció a l'espai disponible, refer el recorregut del visitant i triar el nombre d'obres amb les quals es podia comptar. Aquesta tasca es va fer en molt poc temps, ja que es treballava amb terminis concrets i calia iniciar la restauració d'algunes obres. A partir d'aquí, entraren en joc una gran quantitat de persones. Una àrea determinant ha estat la de Mediació i Programació Cultural, amb Lluís Alabern al capdavant i on trobem els departaments de Museografia i de Moviments d'Obres d'Art. Un altre departament implicat ha estat el de Registre d'Obres d'Art, ja que cal controlar els moviments de les obres d'art en els diferents desplaçaments que efectuen. La recuperació i el manteniment de les obres que s'exposen han anat a càrrec de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu, un equip encapçalat per Mireia Mestre. Els treballs d'adequació arquitectònica han estat gestionats per l'Àrea d'Infraestructures i Serveis Generals, amb Xavier Abelló com a responsable. La tasca de trobar finançament la fa l'Àrea de Marca i Desenvolupament, amb departaments com Patrocini i Màrqueting. Pel que fa a la difusió, hi ha implicades l'Àrea d'Estratègia, Innovació i Transformació Digital, amb la Conxa Rodà al capdavant, i el Departament de Premsa, amb la Charo Canal. Finalment, també hi han intervingut operaris externs, entre els quals cal destacar: Wladimir Marnich, com a dissenyador gràfic; l'empresa Croquis, en el muntatge museogràfic i el disseny d'elements de suport i vitrines (a càrrec de Juan Carlos Laverde), i l'empresa ILM BCN, pel que fa a la il·luminació, amb Jordi Moyà.

LA TRIA I L'ORDENACIÓ DE LES OBRES

Seguint les directrius de la direcció del Museu, la nova distribució s'ha realitzat pensant en el públic. Per aquest motiu, s'ha fugit dels discursos expositius adreçats només a una minoria

culta i formada en història de l'art, perquè es pretén ser accessible a un percentatge de visitants més elevat. I com que els museus han de ser centres on es transmeti el saber, també s'han donat continguts més digeribles pel públic. Partint d'aquesta base, és important arribar a un punt d'equilibri entre allò que vol mostrar el Museu i allò que estimula les emocions del visitant, i fer-ho mitjançant els recursos comunicatius que permetin establir ponts entre ambdós.⁶ Si l'espectador participa de l'art, es connecta mentalment amb l'art, llavors és quan gaudeix de l'experiència. Com afirma Queralt Garriga, el més interessant d'aquesta remodelació és la invitació a mirar, ja que l'art «no és l'obra en si sinó l'efecte que produeix en nosaltres».⁷

La col·lecció d'art de qualsevol museu és com un iceberg: hi ha un petit percentatge d'obres que es troben a la superfície, visibles al públic, mentre que un percentatge d'obres molt superior romanen submergides als magatzems de reserva. Més enllà de les dèries i dels gustos personals, qualsevol remodelació s'ha de concebre com un projecte global, amb unes determinades pautes distributives dels espais que, per força, condicionen la selecció de les obres d'art. És totalment imprescindible fer aquesta tria per mor de l'espai disponible, i, a causa de la diversitat del fons que existeix al Museu, cal fer-la mitjançant un criteri ponderat.

Les pautes de distribució sempre són arbitràries, és a dir, les accions humanes individuals se solen classificar a partir de criteris subjectius. El sistema tradicional ha estat la presentació de les obres d'art seguint un esquema cronològic, això és, una ordenació temporal que s'articula a través de les modes d'estil vigents a cada període històric. Es tracta d'un mètode útil, mitjançant el qual s'han fet (i hem fet) les remodelacions als museus fins fa poc i que encara articula la majoria dels manuals d'història de l'art. El fet de triar un model acadèmic suposa romandre dins els paràmetres habituals, fer un discurs «correcte» i «únic», però, de la mateixa manera, també esdevé una opció conservadora.

Llevat dels grans museus enciclopèdics, la majoria dels museus tenen forats enormes a l'hora de fer una organització cronològica i estilística a partir de l'heterogeneïtat dels fons. Per tant, teníem dues opcions: 1) continuar perseguint l'ideal ple de mancances, o 2) fabricar un discurs a partir de les obres existents i trencar els esquemes tradicionals. Vam creure oportú d'interrelacionar les obres en agrupacions temàtiques, on diferents assumptes o matèries articulen l'itinerari. Malgrat tot, la variable cronològica o estilística també és present en aquesta presentació, i la fem aflorar quan ens aporta un valor afegit, però no condiciona el recorregut. El llegat Cambó i el dipòsit de la col·lecció Thyssen-Bornemisza, que fins ara ocupaven un espai propi autònom, s'han fusionat amb la resta del fons i, en part, això ha estat possible gràcies al fet que la premissa temàtica articula l'espai.

L'ordenació temàtica dels àmbits s'ha realitzat com si cada sala fos una petita exposició, entenedora per si mateixa. El fet que el tema canviï a cada sala permet al visitant connectar i desconnectar segons si li agrada més o menys el que observa. Tot amanit amb una nova museografia, que organitza les obres i l'espai amb la voluntat de captar l'atenció de l'espectador: la presentació agrupada dels quadres o de la il·luminació, diferents aspectes que emfatitzen punts de vista, cromatismes, textures, etc. Malgrat tots els avantatges que hi ha per al públic, aquest sistema d'organització és més complex que el tradicional per al comissari, perquè no es pot guiar per criteris ortodoxos i ha de tenir un coneixement profund del fons de la col·lecció. En aquest punt emergeix, per necessària, la figura del conservador del museu.

6. Vegeu LLONCH, N.; SANTACANA, J., *Claves de la museografia didáctica*. Lleida: Milenio, 2011.

7. GARRIGA GIMENO, Q., «Mirar i veure-hi», *El Punt Avui*, 14 de febrer de 2018, pàg. 4.

Per no violentar la transició entre la col·lecció d'art gòtic i la del Renaixement i el Barroc, el recorregut s'inicia amb un espai que intenta fer visible la coexistència de dues cultures artístiques a l'entorn de l'any 1500. El primer àmbit s'ha titulat «Bartolomé Bermejo» i el color de la paret és vermell, diferent del de la resta del discurs. El protagonista de l'espai és un personatge el·líptic, Lluís Desplà i d'Oms (1444-1524), que fou ardiaca major de la seu de Barcelona i un personatge fascinant, per la seva formació humanista, que no es coneix a fons (està documentat a Roma entre el 1470 i el 1474), i per la seva vessant de promotor i col·leccionista d'art. Desplà serveix de metàfora per parlar del gust eclèctic en una època de canvi de llenguatge artístic i de com l'arribada del nou codi formal renaixentista no va fer desaparèixer bruscament la tradició medieval. El 1490, l'ardiaca Desplà va encarregar una taula amb una Pietat al pintor Bartolomé Bermejo, ara conservada a la catedral de Barcelona, però al mateix temps posseïa antiguitats romanes (entre les quals hi havia dos retrats d'emperadors romans realitzats en marbre per un escultor italià del Renaixement). La sala immediata encara roman dins l'art gòtic d'influència flamenca, amb les sarges de l'orgue de la catedral de la Seu d'Urgell.

El primer àmbit pròpiament d'època moderna l'hem anomenat «La inèrcia medieval. Tipologies i models visuals» i s'hi exposen obres realitzades en suports materials de característiques diferents, per exemplificar la diversitat de tipologies que pot adoptar el missatge, ja sigui de caire religiós o civil. És un sector temàtic amb una presència d'obres majoritàriament de la primera meitat del segle XVI i realitzades amb fustes o sobre fusta, dins del qual hem distingit dos subàmbits. El primer agrupa obres que van decorar espais a la Catalunya d'aquella època, tot i que, curiosament, les obres que hi ha a la sala foren realitzades per artistes de fora del Principat, i que ajuden a entendre la varietat de maneres com va introduir-se la moda renaixentista. I el segon subàmbit tracta sobre la diversitat de les tipologies (retalles, tríptics, taules d'altar, reliquiariis, mobiliari, etc.), un ampli repertori que servia de suport per difondre un determinat missatge, sobretot de caire religiós.

El discurs segueix per «La finestra oberta al món», un espai que pren el nom d'una metàfora del teòric i arquitecte Leon Battista Alberti, que explica que l'obra d'art havia de representar el que veïen els ulls de l'artista: la realitat tangible del món que l'envoltava. Una escena que, per fer-la més versemblant, havia d'estar ordenada dins un entorn paisatgístic o arquitectònic i amb profunditat espacial. Una il·lusió òptica que es porta a terme gràcies a la tècnica de la perspectiva. Aquest teló de fons naturalista està subordinat a un relat, però progressivament va adquirint entitat pròpia fins a convertir-se en la pintura de paisatge. Fruit d'aquesta autonomia, al segle XVIII també apareixen les *vedute* o vistes urbanes, amb la descripció panoràmica de llocs típics de ciutats com Venècia o Roma, un producte ideal per a l'aristocràcia que en aquella època realitzava el *Grand Tour*.

El proper àmbit es titula «Amor i maternitat» i la protagonista és la Mare de Déu, amb les obres d'art de devoció que se li han dedicat en el curs de la història. Maria fou la mare de Jesucrist i quasi sempre apareix relacionada amb el seu fill. Concebuda com a protectora del seu fill i, per extensió metafòrica, de tots els fidels cristians. Amb iconografies variades, des de les més dogmàtiques fins a interpretacions més lliures, com les «Sagrades converses», on la Mare de Déu ocupa un lloc central com a testimoni de la veritat revelada.

La sala següent s'anomena «Passió i sacrifici» (il·lustració 1) i exposa que el patiment a què foren sotmesos Jesucrist i els sants, a còpia de violents martiris, és un model de virtut que serveix als fidels per emmirallar-se. Per tant, la imatge de Crist és protagonista, juntament amb la creu, emblema per excel·lència de la comunitat cristiana.

A continuació trobem l'àmbit «Místics i visionaris», on l'art de la contrareforma ens presenta els sants com a models de vida que cal imitar perquè són mediadors entre l'home i Déu.



Els fidels es commouen pietosament quan observen exemples de plenitud religiosa, com ara la inspiració sobrenatural a través de visions d'èxtasi místic, o l'actitud abnegada amb què s'afronta un sacrifici. Dins d'aquest sector hem volgut destacar un subàmbit amb obres realitzades a la península Ibèrica durant el segle XVII, el que es coneix com el Segle d'Or. Un espai que reflecteix les diferents maneres de rebre el naturalisme de matriu caravaggista, i que reuneix un dels millors conjunts de pintura que hi ha al Museu, amb noms de talla internacional com Velázquez, Ribera, Zurbarán i Maíno. En aquesta sala també hi ha una paret dedicada a la figura del polític i mecenes Francesc Cambó (1876-1947).

El recorregut continua amb l'espai «Natura morta», que lliga perfectament amb el Segle d'Or, ja que la majoria de les obres són del segle XVII hispà. La representació d'objectes inanimats, fruites, verdures, animals de caça, flors o aixovar domèstic, ajudava a resoldre problemes de composició escenogràfica del quadre i també de virtuosisme a l'hora de reflectir la incidència de la llum sobre els objectes. Durant el Barroc, la pintura de flors i garlandes va tenir molt èxit gràcies a l'incipient interès per la botànica i perquè les flors també simbolitzen la fugacitat i la fragilitat de la vida. Per aquest motiu hem convertit en subàmbit una paret amb aquest tema.

El discurs continua amb «Biografies pintades. Retrat», on es mostra un dels gèneres més conreats i un dels principals signes d'identitat d'aquesta època. S'intenta reproduir els trets fisonòmics i psicològics d'una persona, essent fidel a la recuperació de l'ideal clàssic i a la representació versemblant de la natura. El contingut simbòlic és molt important: la virtut pública, l'afirmació de l'individu, el prestigi social, la memòria de les persones desaparegudes o la consolidació del poder. A l'època barroca assoleix protagonisme l'autoretrat dels artistes, com una autoafirmació de la seva pràctica. Dins d'aquest espai hem trobat adient dedicar un subàmbit a la imatge del donant, que era qui triava l'artista i pagava l'obra que l'havia de promocionar. El donant pot aparèixer representat sol o amb la família, agenollat o dempeus orant davant Crist, la Mare de Déu o un sant.

Tot seguit trobem les pintures de la capella votiva sufragada pel banquer Juan Enríquez de Herrera a l'església de San Giacomo degli Spagnoli, a Roma, dedicada a sant Dídac d'Alcalà. Annibale Carracci fou l'encarregat de dirigir els treballs a partir del 1602 i fins que va emmalaltir. L'obra fou acabada a finals del 1606 pels seus ajudants i col·laboradors. Les pintures murals

foren arrencades al segle XIX, després de dessacralitzar el temple, i actualment es conserven entre el nostre museu i el Museo Nacional del Prado, a Madrid.

El proper espai, «Mite i alegoria», conté composicions que posen en relleu la importància que tingueren les narratives sorgides de la literatura clàssica. Els poemes, els contes i les històries expressen de manera simbòlica un univers de conceptes que es pot llegir en clau moralitzadora, pedagògica o filosòfica, ja sigui a través dels mites (la condició humana encarnada en un personatge de caràcter diví o heroic) o de les alegories (idees abstractes plasmades de forma metafòrica).

Per condicionats d'espai, ha estat impossible reunir en un sol lloc els grans formats i les sèries de temàtica religiosa. Tot i això, a l'àmbit «Cel i terra, geografies imaginàries» es toca en part aquest concepte, i també els recursos escenogràfics efectistes de la iconografia barroca, sovint inspirats en el teatre. L'obligada separació entre l'espai terrenal i el celestial es trencava quan la narració ho trobava necessari, per crear un espai comú de convivència, una metàfora del poder d'intercessió que tenien els sants i altres éssers divins. En aquesta mateixa sala hi ha una vitrina amb llibres de la biblioteca del Museu, d'on es desprèn que el llibre és una eina de coneixement i un vehicle de transmissió d'idees artístiques.

L'art del Renaixement i el Barroc també fa aparèixer nous actors a l'escena artística, alguns sortits de la realitat quotidiana, per això l'àmbit següent s'ha titulat «Narracions populars». Llevat de les composicions amb finalitat moralitzadora, la majoria deriven de pràctiques lúdiques o situacions habituals en la vida diària, on els personatges reflecteixen els costums humans. Una figura que irromp amb força és la de la persona que pateix una situació de misèria i precarietat, a través de nens o gent gran.

Una altra concessió cronològica i estilística ha estat l'àmbit titulat «Catalunya als segles XVII i XVIII», on podem visualitzar un tast de l'art realitzat al Principat a l'època del Barroc. Malgrat que el segle XVII català és un període relativament poc analitzat per la historiografia de l'art, hi podem trobar pintura i escultura representatives. Del segle XVIII hi ha obra dels pintors més destacats: Antoni Viladomat i Francesc Pla el Vigità.

Finalment, hi ha l'àmbit «Obra gràfica», on s'exposa un ric i variat fons sobre paper, representatiu del Gabinet de Dibuixos i Gravats. Atesa la fragilitat del material, les condicions de conservació a la sala són diferents que a la resta del recorregut: les obres estan ubicades dins unes vitrines i calaixos, i el temps d'exposició a la llum està controlat per uns sensors.

OBRES RECUPERADES

Ningú no dubta que hem usat els millors trumfos que tenim a l'abast en el moment de fer la remodelació. És a dir, s'han col·locat les obres d'art més conegudes, entre les quals n'hi ha algunes de les més sol·licitades per a exposicions internacionals. Es tracta de pintures i escultures que habitualment han de formar part de qualsevol tria: les natures mortes de Francisco i Juan de Zurbarán, la *Visió de sant Francesc* també de Zurbarán, el Velázquez, el Ribera, la *Conversió de sant Pau* de Maíno, el *Ramon Llull* de Ribalta, el Pedro de Mena, els Tiziano, el Tintoretto, el Sebastiano del Piombo, els Carracci, els Tiepolo, el Fragonard, el Canaletto, els Goya, el *Sant Gregori Magne* de Pedro Berruguete, el Fra Angelico, el Francesco del Cossa, el Paolo de San Leocadio, els Ayne Bru, el Mestre de Frankfurt, el Mestre de l'Epifania d'Anvers, el Pere Fernández, el Cranach, la *Dormició* de Damià Forment, els relleus de Miquel Mai, els Joan de Joanes, els Bassano, els Rubens, l'*Ecce Homo* del taller de Morales, els Van der Hamen, els Meléndez, els Campobón, l'Arellano, els Viladomat o els Campeny.

Amb tot, la nova presentació també ha permès recuperar obres que fa molts anys que romanien als magatzems de reserva. Moltes d'aquestes havien estat seleccionades per a l'anterior remodelació, duta a terme l'any 2004, però foren sacrificades per motius diversos amb el pas del temps. En gran part, aquesta «reconquesta» ha tingut lloc gràcies a l'augment d'espai per a la col·lecció d'art del Renaixement i el Barroc. Es tornen a exhibir obres del Mestre de Castells procedents de l'antic retaule major de l'església de Sant Vicenç de Sarrià,⁸ un relleu de Damià Forment,⁹ un bust reliquiari de santa realitzat a Flandes,¹⁰ una caixa de núvia amb pintura de l'Anunciació,¹¹ les portes d'un retaule atribuïdes a Pedro Berruguete,¹² unes taules del Mestre d'Astorga,¹³ un Hans van Wechelen,¹⁴ un Matthias Stomer,¹⁵ un Gioacchino Assereto,¹⁶ un Orazio de Ferrari,¹⁷ una creu d'argenteria de Diego López,¹⁸ una Crucifixió del taller de Francisco de Zurbarán,¹⁹ un Mateo Cerezo,²⁰ dues taules de Francisco Rizi,²¹ un Massimo Stanzione,²²

8. MNAC/MAC 24120, 24136 i 24137. Vegeu BOSCH BALLBONA, J., «Sant Vicenç a les graelles», a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, pàgs. 329-331.

9. MNAC/MAC 64141. Vegeu YEGUAS, J., *L'escultor Damià Forment a Catalunya*. Lleida: Universitat de Lleida, 1999, pàg. 149.

10. MNAC/MAC 5224. Vegeu YEGUAS, J., «Escultura castellana del Renacimiento y Barroco en el Museo Nacional d'Art de Catalunya», *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 329, 2010, pàgs. 87-88.

11. MNAC/MAC 100660. Es tracta d'una tipologia habitual; un exemplar similar es pot trobar al Museu del Disseny de Barcelona, amb el número d'inventari MADB 64158. Una de les dues caixes o un tercer exemplar apareix en un gravat; vegeu TÁMARO, E., «Nostres gravats», *Il·lustració Catalana*, 39, 1881, pàg. 314 i 320. Agraïxo la informació a Daniel Vilarrúbias. Vegeu ALARCIA, M.A., «Caixa de núvia», a *El Renaixement a Catalunya: l'Art*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1983, pàg. 101.

12. MNAC/MAC 74428-CJT. Post és el primer que escriu sobre aquest retaule i troba que l'estil era similar al de l'altar major de la catedral d'Àvila, que ell atorga a Pedro Berruguete, Juan de Borgoña i un anònim Mestre del Trànsit (a qui atorga l'autoria de les sargues). La historiografia ha tendit a parlar d'un d'aquests tres pintors esmentats o, fins i tot, d'algun altre seguidor, com Lorenzo de Àvila. Vegeu POST, C.R., *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, vol. IV, 1933, pàgs. 387-389; vol. IX, 1947, pàgs. 80-82; SILVA MAROTO, P., *Pedro Berruguete*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998, pàgs. 244-245.

13. MNAC/MAC 64110-CJT. Vegeu POST, C.R., *A History of Spanish Painting*, vol. IX, 1947, pàgs. 555-557 i 573.

14. MNAC/MAC 69107. Obra signada.

15. MNAC/MAC 69105. Vegeu CUYÀS, M.M., «Sagrada Família», a *L'època dels genis...*, pàgs. 320-322.

16. MNAC/MAC 69998. L'obra també ha estat atribuïda a un seguidor o imitador, com el Mestre de Monticelli d'Ongina. Vegeu PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid-Fundación Valdecilla, 1965, pàg. 522 i lám. 215; ZENNARO, T., *Gioacchino Assereto (1600-1650) e i pittori della sua scuola*. Soncino: Edizione dei Soncino, 2011, pàgs. 86-87 i 646.

17. MNAC/MAC 5703. La primera que va relacionar l'obra amb un autor concret fou Griseri (1959), que va assenyalar Orazio de Ferrari. Pérez Sánchez (1965) torna a esmentar al mateix Orazio i també inclou el seu parent Giovanni Andrea de Ferrari. Castelnovi (1970-1971) refusa aquesta atribució, però no ofereix cap alternativa, atesa la gran profusió de pintors a la Gènova de la primera meitat del segle XVII. Donati (1997) pensa en Bartolomeo Biscaino, i Manzitti (2006), en Luca Saltarello. Vegeu GRISERI, A., «Appunti genovesi», a *Studies in the History of Art dedicated to William E. Suida on his eighteenth birthday*. Londres: Phaidon Press, 1959, pàg. 320; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura italiana del siglo XVII en España...*, pàg. 532; CASTELNOVI, E., «La pittura nella prima metà del 600 dall'Ansaldo a Orazio de Ferrari», a *La pittura a Genova e in Liguria*. Genova: Sagep, 1970-1971, pàg. 162; DONATI, P., *Orazio de Ferrari*. Genova: Sagep, 1997, pàg. 114; MANZITTI, C., «Luca Saltarello: un percorso artistico tra naturalismo e barocco», *Paragone*, 70, 681, 2006, pàg. 25.

18. MNAC/MAC 12197. Obra signada. Dalmases apunta la possibilitat d'una autoria castellana, ja sigui per la signatura o perquè troba coincidències amb l'argenteria que es realitza a Burgos i Valladolid; vegeu DALMASES, N., «Creu processional», a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, pàgs. 353-354. Però caldria identificar l'artista amb un argenter de Cadis, homònim, documentat entre el 1568 i el 1569. Vegeu BRAVO GONZÁLEZ, G., «La platería de la catedral de Cádiz a fines del Medioevo y comienzos de la Modernidad», *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencia Medievales*, IX-X, 2007-2008, pàg. 30.

19. MNAC/MAC 71676. Vegeu MILICUA, J., «Crist Crucificat», a *Zurbarán al Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, pàgs. 86-87, cat. núm. 4; DELEDA, O., «Zurbarán después de su IV centenario (nuevos documentos, nuevas obras)», *Archivo Español de Arte*, 293, 2001, pàg. 4.

20. MNAC/MAC 24203. Aquesta obra va ingressar al Museu com si es tractés d'un Diego Velázquez, gràcies a un informe d'August L. Mayer signat el 12 d'octubre de 1920. Després de ser atribuït a Claudio Coello, finalment Pérez Sánchez el va assignar a Cerezo. Vegeu PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., «Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un libro reciente», *Archivo Español de Arte*, 239, 1987, pàg. 292; NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil (1839-1967) del Museo Nacional d'Art de Catalunya», *Goya. Revista de Arte*, 345, 2013, pàgs. 306-308, 315 i 320-321.

21. MNAC/MAC 24205 i 24208. Vegeu YEGUAS, J., «Francisco Rizi. The Angel freeing St Peter - The Angel before the Tomb», a *El Siglo de Oro. The Age of Velázquez*. Berlín - Múnic: Staatliche Museen zu Berlin - Kunsthalle, 2016, pàgs. 250-251, cat. núm. 91 i 92.

22. MNAC/MAC 65579. Vegeu MILICUA, J., «Santa Agnès», a *Caravaggio i la pintura realista europea*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2005, pàgs. 282-287, cat. núm. 68.

un Michele Pace,²³ el *Retrat de Pasqual Pere Moles* realitzat per Vicente López,²⁴ el *Retrat de Fra Alonso de sant Tomàs* fet per Juan Bautista Maíno,²⁵ l'*Autoretrat* de Manuel Bayeu,²⁶ l'*Autoretrat* de Jacint Rigau,²⁷ els autoretrats de Salvador Mayol i de Francesc Lacoma,²⁸ un Josep Bernat Flaugier,²⁹ un Pere Crusells,³⁰ un Francisco de Solís,³¹ la sèrie de quatre teles de gran format d'Andrea Vaccaro,³² un Monsù Bernardo,³³ un Todeschini³⁴ i les sèries pictòriques d'Antoni Viladomat³⁵ i de Francesc Pla el Vigatà.³⁶

Després hi ha un lot d'obres que s'han anat restaurant en els últims vint-i-cinc anys, bàsicament per anar a exposicions o per substituir temporalment alguna altra obra. Són moltes, però només esmentaré les que hem escollit per a la remodelació: un conjunt de dues pintures que representen una Anunciació, els personatges de les quals es troben dins d'unes garlandes, atribuïdes a Bartolomé Pérez;³⁷ un altre conjunt de dues pintures, amb figures de Luca Giordano i garlandes de José de Arellano,³⁸ *Natura morta amb salmó i estris de cuina*, de Luis Egidio Meléndez;³⁹ *Home esbudellant un conill*, del Mestre de la Figa de Moro,⁴⁰ i el bust reliquiari de santa Agnès del Mestre de Capillas.⁴¹

També cal referenciar les obres que no s'havien exposat mai al Museu i que, en molts casos, han estat objecte de restauració gràcies a la remodelació actual. Algunes havien rebut atenció historiogràfica: el tapís *Triomf de la Fama sobre la Mort*, del taller de Willem Dermoyen;⁴²

23. MNAC/MAC 40734. Vegeu YEGUAS, J., «Introducció», a *Incòlume. Natures mortes del Segle d'Or*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015, pàg. 33.

24. MNAC/MAC 40088. Vegeu Díez GARCÍA, J.L., *Vicente López (1772-1850). Catálogo razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispano, 1999, vol. II, pàgs. 158 i 527, cat. núm. P-640, làm. 15.

25. MNAC/MAC 24370. Vegeu CUYÀS, M.M., «Fray Alonso de Santo Tomás», a *Juan Bautista Maíno 1581-1649*. Madrid: Museo del Prado, 2009, pàgs. 207-209 i cat. núm. 44.

26. MNAC/MAC 24271. Vegeu FONTBONA, F.; DURÀ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia...*, pàgs. 28-29.

27. MNAC/MAC 24233. Fou comprada com una obra «de escuela francesa». El 1920 August L. Mayer afirmava que «la atribución a Rigaud me parece bien justificada». Vegeu NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 308, 315-316 i 320.

28. MNAC/MAC 10443 i 39003. Vegeu *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987, vol. I, pàg. 526, cat. núm. 1241; vol. II, pàg. 634, cat. núm. 1561.

29. MNAC/MAC 22978. Vegeu QUILÉZ, F., «Josep Bernat Flaugier. Seguici nupcial amb l'estàtua d'Himeneu», a *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2009, pàg. 116, cat. núm. 15.

30. MNAC/MAC 24269. Obra signada. Vegeu ALCOLEA GIL, S., «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1961-1962, vol. XV, pàg. 61.

31. MNAC/MAC 24223. Obra signada. Vegeu NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 306-307, 311, 315 i 319.

32. MNAC/MAC 11522, 11523, 11541 i 24177. Una de les quatre teles està signada. Vegeu MAURO, I.; TUCK-SCALA, A.K., «Les "Històries de Tobies" d'Andrea Vaccaro: de Nàpols al Museu Nacional d'Art de Catalunya», a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10, 2009 (2010), pàgs. 87-109.

33. MNAC/MAC 24210. L'obra fou comprada l'any 1840 com un Velázquez, atribució errònia que fou corroborada per August L. Mayer l'any 1920. Fins l'any 1965, no s'adjudica al pintor danès. Vegeu PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura del siglo XVII en España...*, pàg. 289; NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 306-307, 310, 315 i 318.

34. MNAC/MAC 24260. Oriol, (ORIO, H., «Els quadres de la col·lecció Gil», *Vell i Nou*, 25, 1916, pàgs. 16-20) fa referència a Rembrandt, que Boronat (BORONAT TRILL, M.J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pàg. 698) encara recull, a partir de la documentació del dipòsit de la col·lecció Gil l'any 1922. Però en l'informe datat l'any 1920, August L. Mayer l'atribueix amb encert: «Es obra de Zipper, conocido por el nombre de Todeschini». Vegeu NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 308, 315 i 318.

35. MNAC/MAC 11540, 11551 i 24277. Vegeu MIRALPEIX, F., *Antoni Viladomat i Manalt 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014, pàgs. 91-101, 278-292 i 391-392.

36. MNAC/MAC 68745, 202168, 202171 i 202174. Vegeu ALCOLEA GIL, S., *La pintura catalana del segle XVIII. Un cicle de Francesc Pla, el Vigatà*. Barcelona: Artur Ramon - Manuel Barbié, 1987; QUILÉZ, F., «Paisatges amb port i velers», a *Prefiguració del Museu Nacional...*, pàgs. 392-395.

37. MNAC/MAC 200793 i 200794. Vegeu CUYÀS, M.M., *L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge català al Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, pàgs. 78-79, cat. núm. 29-30.

38. MNAC/MAC 200791 i 200792. Vegeu YEGUAS, J., «Introducció», a *Incòlume...*, pàgs. 34-35.

39. MNAC/MAC 22943. Vegeu CHERRY, P., *Luis Meléndez Still-Life Painter*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pàgs. 251-252.

40. MNAC/MAC 44348. Vegeu YEGUAS, J., «Introducció», a *Incòlume...*, pàgs. 37-38.

41. MNAC/MAC 131124. Vegeu YEGUAS, J., «Escultura castellana del Renacimiento y Barroco...», pàgs. 93-95.

42. MNAC/MAC 214101. Vegeu GARRIGA, J., «L'ornament de la Casa de la Diputació del General al segle XVI», a *La Generalitat de Catalunya a través dels segles. Commemoració dels 650 anys de la Generalitat*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans,

el bust reliquiari d'una santa, de Pietro Quatraro;⁴³ *Ecce Homo*, de Manuel Pereira;⁴⁴ una creu processional amb Verònica i instruments de la Passió, de Martín Bernat;⁴⁵ *Davallament de la creu*, de Marcellus Coffermans;⁴⁶ *Sant Jeroni*, del taller de Josep de Ribera;⁴⁷ *Donants davant un Crist crucificat*, de Francisco Martínez el Jove;⁴⁸ *El rei Wesceslau IV sentència sant Joan Nepomucè*, de Paolo de Matteis,⁴⁹ i un *Sant guerrer*, d'Andreu Sala.⁵⁰

Com que l'espai sempre és finit, amb tota la tristesa del món hem hagut de deixar moltes peces de la col·lecció als magatzems de reserva. Es tracta d'obres de qualitat i amb historiografia que en un futur ajustament de les sales podran tenir l'oportunitat de lluir de cara al públic, llevat d'aquelles respecte a les quals es pugui establir un conveni de dipòsit amb altres museus catalans (tal com s'ha fet en el Museu d'Art de Girona, el Museu Comarcal de Manresa o el Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal). Es tracta de pintures⁵¹ i escultu-

2011, pàgs. 90-92; GARGANTÉ, M., «La Sala Nova del consistori. Un espai per a la representació del poder», a *El Palau de la Generalitat de Catalunya: Art i Arquitectura*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2015, vol. II, pàgs. 392-396.

43. MNAC/MAC 64138. Vegeu YEGUAS, J.; LEONE DE CASTRIS, P., «Due sculture napoletane in legno intagliato e dorato al Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Napoli Nobilissima*, 1, 2010, pàgs. 65-71.

44. MNAC/MAC 8335. Vegeu YEGUAS, J., «Escultura castellana del Renacimiento y Barroco...», pàgs. 95-96.

45. MNAC/MAC 9784. Vegeu ORTIZ VALERO, N., *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, pàgs. 225-226.

46. MNAC/MAC 3941. Vegeu BERMEJO, E., «Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans, existentes en España», *Archivo Español de Arte*, 53, 212, 1980, pàg. 425; DÍAZ PADRÓN, M., «Identificación de algunas pinturas de Marcellus Coffermans», *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique*, 1-3, 1981-1984, pàg. 56; GRAPPASSONI, M., «Addenda à Marcellus Coffermans, peintre anversois archaïsant du XVII^e siècle: oeuvres inédites, oeuvres méconnues», *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 14, 2016, pàg. 11.

47. MNAC/MAC 11611. Vegeu FONTBONA, F.; DURÁ, V., «San Jerónimo escribiendo la Biblia en la cueva de Belén», a *Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Exposición antológica de pintura*. Sant Sebastià: Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1999, pàgs. 54-55; FONTBONA, F., «El salvament d'obres religioses per part de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona», a *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pàgs. 77-78. Rovira creu que podria ser un Matthias Stommer, Vegeu ROVIRA MARQUÈS, M.M., «La col·lecció de pintura configurada a l'Escola Gratuïta de Nobles Arts de Barcelona durant l'ocupació francesa (1808-1814)», *Emblecat. Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica*, 3, 2014, pàgs. 98-99 i 108.

48. MNAC/MAC 11608. Vegeu URREA, J.; VALDIVIESO, E., *Pintura barroca vallisoletana*. Valladolid - Sevilla: Universidad de Valladolid - Universidad de Sevilla, 2017, pàgs. 142-143.

49. MNAC/MAC 5672. Obra signada. Vegeu BARRAQUER ROVIRALTA, C., *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Impr. de F.J. Altés y Alabart, 1906, vol. II, pàg. 554; FIGUEROLA, P.J.; MARTÍ BONET, J.M., *La Rambla, els seus convents, la seva història. Catàleg monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, 1995, vol. VI.II., pàg. 196; FONTBONA, F.; DURÁ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia...*, pàg. 38; CORNUDELLA, R., «Francesc Fontbona - Victoria Durá, Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, I-Pintura», *Goya. Revista de Arte*, 273, 1999, pàg. 390.

50. MNAC/MAC 24280. Vegeu BOSCH BALLBONA, J.; ESPINALT CASTEL, C., «Santa Clara d'Assís (1686-1689). Andreu Sala», a *Alba daurada. L'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2006, pàg. 197; YEGUAS, J., «L'escultura del Renaixement i Barroc al MNAC. Història del fons i noves atribucions», *Urtx. Revista d'Humanitats de l'Urgell*, 25, 2011, pàg. 330-331.

51. *Moisès, David, Isaïes i Abraham* (MNAC/MAC 20149, 20150, 20151 i 20152) de l'antic retaule de Granollers i el retaule de Sant Pere (MNAC/MAC 15934-CJT) de Santa Maria de Palautordera, ambdues de Joan Gascó; *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de sant Esteve* (MNAC/MAC 43801), de Perot Gascó; *Mare de Déu de la Llet* (MNAC/MAC 64062), del Mestre de Castelsardo; *Resurrecció* (MNAC/MAC 15869) i *Mare de Déu amb el Nen, sants i àngels* (MNAC/MAC 64085), de Vicent Macip; *Anunciació i Santes Apol·lònia, Llúcia, Bàrbara i altra màrtir* (MNAC/MAC 5095 i 5097), d'Andrés de Melgar, també conegut com el Mestre de Tàmar; *Sagrada Família amb sant Joanet* (MNAC/MAC 63936), del Mestre d'Astorga; *Flagel·lació* (MNAC/MAC 122684), de Pere Seraffi; *Tríptic amb l'Epifania* (MNAC/MAC 64095), de Jan van Dornicke; *Mare de Déu dels Set Dolors* (MNAC/MAC 8327), del Mestre de les Mitges Figures; *Epifania* (MNAC/MAC 64104), del Mestre de Pau i Bernabeu; *Paisatge amb la predicació de sant Joan Baptista* (MNAC/MAC 50470), de Herri Met de Bles; retaule de les Ànimes (MNAC/MAC 9916), de Tomás Peliguet; *Retrat de cavaller de l'orde de Sant Jaume* (MNAC/MAC 200703), d'Anton van Dashorst; *Crist amb la creu* (MNAC/MAC 11549), del cercle de Luis de Morales; *Desembarcament de captius redimits per sant Pere Nolasc* (MNAC/MAC 11592), de Francisco Pacheco; *Retrat de Jove* (MNAC/MAC 113241), de Francisco de Zurbarán; *Marxa de Jacob i Pou de Jacob* (MNAC/MAC 113235 i 113236), de Pedro Orrente; *Retrat de Fernando de Valdés y Llanos* (MNAC/MAC 24163), anònim castellà que copia Diego Velázquez; *Epifania* (MNAC/MAC 24164), de Francisco Herrera el Vell; *Sant Pere Pasqual i el miracle de les roses* (MNAC/MAC 22912), d'un anònim italià; *El pas del mar Roig* (MNAC/MAC 113237), de Miquel March; *Sant Pasqual Bailón en èxtasi* (MNAC/MAC 40330), de Jerónimo Jacinto de Espinosa; *Immaculada Concepció* (MNAC/MAC 24234), de José Antolínez; *Imposició de la Casulla a sant Ildefons* (MNAC/MAC 15930), *Sant Domènec de Guzmán i Sant Joan Evangelista* (MNAC/MAC 113243 i 113244), de Juan de Valdés Leal; *Fugida a Egipte* (MNAC/MAC 22977), d'Abraham Willemsen; *Santa Caterina d'Alexandria* (MNAC/MAC 200189), de Pedro Ruiz González; *Noia espellant una*

res⁵² que foren exposades en el muntatge del 2004 o que s'han pogut veure puntualment en exposicions o com a substitució d'algun préstec. Tot un llistat d'obres amb el qual es podria elaborar un cànon del museu i establir comparances amb altres ordenacions que es van fer en el passat, a partir de les guies i els catàlegs; seria curiós analitzar quines romanen dins la tria, quines van fent rotació i quines de les noves incorporacions passen a ser un referent. És difícil introduir novetats en el cànon museogràfic, però encara és més difícil mantenir-s'hi i esdevenir una obra de referència.

ATRIBUCIONS INÈDITES DE M. MARGARITA CUYÀS

M. Margarita Cuyàs va realitzar diferents atribucions, algunes de les quals només estan recollides a les cartelles i a les bases de dades del Museu, però mai no s'han publicat. En aquest apartat en fem un recull.

Santa Faç (MNAC/MAC 22901), oli sobre fusta, 37,4 × 28,2 cm. Es tracta d'un model que segueix de prop una vera icona realitzada per Jan van Eyck entre el 1438 i el 1440, coneguda a partir de les diferents còpies i versions fetes pels pintors flamencs de la segona meitat del segle xv.⁵³ En aquest cas l'autoria s'atorga al cercle d'Albrecht Bouts, a causa de la proximitat en la gravetat i les faccions del rostre amb obres com el *Crist baró de dolors* del Musée des Beaux-Arts de Lió o el *Cap de Crist* del Museo del Prado, a Madrid.

Dues natures mortes amb fruites i ocells (MNAC/MAC 22972 i 22975), olis sobre tela, 50 × 67 cm, atribuïdes a Tommaso Realfonzo, *Masillo*.⁵⁴ Que aquestes obres responen a l'estil del pintor napolità es pot comprovar comparant-les amb diferents composicions que es troben en col·leccions públiques i privades, com ara la natura morta del Museo Duca di Martino, de Nàpols, o d'altres que han sortit al mercat en els darrers vint anys: una parella de natures mortes venudes a la Galeria Finarte-Semenzato, de Venècia, el 19 de novembre de 2000; una

llebre (MNAC/MAC 11591), de Felice Boselli; *Garlanda de flors i medalló* (MNAC/MAC 24307), de Gabriel de la Corte; *Natura morta amb fruita* (MNAC/MAC 5695), d'Abraham Brueghel; *Natura morta d'exterior amb peixos i estris de cuina* (MNAC/MAC 5685), d'Elena Recco; les tres natures mortes (MNAC/MAC 11632, 24276 i 24278) d'Antoni Viladomat; *Flagel·lació de Crist* (MNAC/MAC 200174), de Pere Crusells; *Retrat de cavaller* (MNAC 24372), anònim català; *Retrat de Zenón de Somodevilla, marquès de la Ensenada* (MNAC/MAC 11598), de Jacopo Amigoni; *Carles III pren possessió de la canongia de Barcelona l'any 1759* (MNAC/MAC 200472), de Manuel Tramulles; *Retrat de Manuel d'Amat, virrei del Perú* (MNAC/MAC 122671), de Pedro José Díaz; quatre natures mortes (MNAC/MAC 15945, 22955, 113238 i 113239) de Luis Egidio Meléndez; *Adoració dels pastors* (MNAC/MAC 5704), de Carlo Giuseppe Ratti; *Apol·lo i Tetis* (MNAC/MAC 11580), de Francisco Bayeu; *Retrat de Francesc de Bofarull* (MNAC/MAC 69503), de Pere Pau Montaña i Llanas, i *Al·legoria de la Pau de Basilea* (MNAC/MAC 14538), de Pau Montaña i Cantó.

52. Bust de dona (MNAC/MAC 14165), d'un seguidor de Francesco Laurana; *Sant Jaume apòstol* (MNAC/MAC 4357), del cercle de Felipe Bigarny; *Sant Pere i sant Pau* (MNAC/MAC 131141), d'Andrés de Araoz; *Mare de Déu i Sant Joan Evangelista* (MNAC/MAC 9791 i 9792), del taller de Juan de Anchieta; *Mare de Déu amb el Nen* (MNAC/MAC 131058), de Jerónimo Hernández; *Nen Jesús de vestir* (MNAC/MAC 8340), de Juan de Mesa; *Sant Gaietà* (MNAC/MAC 14826), d'Andreu Sala; *Anunciació* (MNAC/MAC 131144), del cercle de Josep Sunyer i Raurell; *Nen Jesús triomfant* (MNAC/MAC 8555), de Lluís Bonifàs; *Santa Anna i la Mare de Déu nena* (MNAC/MAC 10426), *Sant Pere Nolasc i Sant Bru* (MNAC/MAC 10314 i 10316), *Mare de Déu* (MNAC/MAC 200219) o *Pastor i nen* (MNAC/MAC 10434), de Ramon Amadeu.

53. *Catálogo de la Exposición de Arte Antiguo*. Barcelona: Reproducciones Artísticas Thomas, 1902, pàg. 8, cat. núm. 35; J.G., «El llegat del senyor Francesc Fàbregas als museus», *Butlletí dels Museus d'Art de Catalunya*, IV, 40, 1934, pàg. 276.

54. Vegeu *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*. Barcelona: Junta de Museus, 1936, pàg. 178, núm. 52 i pàg. 179, núm. 55; CUYÀS, M.M., *L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge...*, pàgs. 36 i 76-77, cat. núm. 28; CUYÀS, M.M., *Renaixement i Barroc. Col·leccionisme...*, pàgs. 138-139, cat. núm. 44 i 45; *Esplendores de Espanha: de El Greco a Velázquez*. Rio de Janeiro: Instituto Artevida, 2000, pàgs. 240-241; QUILÉZ CORELLA, F.M., «Notes per a l'estudi del col·leccionisme de natures mortes a Barcelona i el seu reflex a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Natures mortes. De Sánchez Cotán a Goya, a l'entorn de la Col·lecció Naseiro adquirida per al Prado*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007, pàgs. 50-51.

2. Nicolas
Château
(gravador), Jean-
Baptiste Santerre
(inventor)
*Dona jove
dormint*, 1710,
gravat.
Bibliothèque
nationale de
France. Cabinet
des Estampes,
París.



natura morta venuda a la Galeria Drouot-Richelieu, de París, el 18 de març de 2005 (lot 31); una altra natura morta venuda a la Galeria Christie's de Londres el 2 de novembre de 2005 (lot 108), o una darrera natura morta venuda a la Galeria Christie's de París el 21 de novembre de 2007 (lot 315).⁵⁵

Dona jove dormint (MNAC/MAC 5686), oli sobre tela, 73,5 × 60 cm (il·lustració 3). Va ser una obra anònima fins que Fontbona i Durá (1999) van proposar l'autoria de Jean Raoux.⁵⁶ M. Margarita Cuyàs va suggerir la de Jean-Baptiste Santerre, un condeixeble de Raoux sota el mestratge de François Lemaire. La composició està inspirada en pintors holandesos com Gerrit Dou, Gabriel Metsu o Frans van Mieris el Vell. El tema de la jove noia endormiscada s'associa a l'oci, però en aquest cas també hi ha lloc per a la serenitat i la bellesa de la model, la qual s'assembla a Maria Adelaïda de Savoia (1685-1712), duquessa de Borgonya i mare de Lluís XV de França.⁵⁷ L'obra s'ha

55. VEGETI TESTORI, G., «Nature morte di Tommaso Realfonso», *Paragone*, 97, 1958, pàgs. 63-67; MIDDIONE, R., «La natura morta a Napoli», *La natura morta in Italia*. Milà: Electa, 1989, vol. II, pàgs. 936, 954, 960, 977, i lám. 1158-1162; DELLA RAGIONE, A., *La natura morta napoletana del Settecento*. Nàpols: Edizioni Napoli Arte, pàgs. 17-21.

56. FONTBONA, F.; DURÁ, V., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia...*, pàg. 71; FONTBONA, F.; DURÁ, V., *Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Exposición antológica...*, pàgs. 66-67.

57. Sabem que va pintar la jove princesa l'any 1709. L'obra es conserva al Palau de Versalles.



3. Jean-Baptiste Santerre
Dona jove dormint,
anterior a 1710,
oli sobre tela,
73,5 × 60 cm.
Museu Nacional
d'Art de
Catalunya,
Barcelona.

de relacionar amb un gravat de Nicolas Château realitzat l'any 1710 i on es representa la mateixa jove, en la mateixa postura i amb el mateix vestit i el mateix turbant (il·lustració 2).⁵⁸ Existeixen moltes versions i còpies d'aquest quadre. Una que mesura 82 × 66,5 cm es va subhastar a la Galeria Phillips de Londres el 13 de desembre de 1999, però no es va vendre; posteriorment, el 3 de juliol de 2000, fou venuda al mateix lloc. Una altra, considerada d'escola i amb armilla de color blau, que mesura 73,5 × 61,5 cm, va sortir a subhasta a la Galeria Artvalue de Saint-Étienne el 16 de desembre de 2012 (lot 40). Una còpia es conserva al Musée Hyacinthe Rigaud, de Perpinyà. Una altra de més petita, de 58,4 × 46,5 cm i considerada de l'escola italiana del segle XVIII, va sortir a la venda a la Galeria Proantic. Una versió de la mateixa, en una altra postura i amb la llum d'una espelma, d'autoria anònima, es conserva al Musée des Beaux-Arts de Nantes.⁵⁹

Retrat de jove amb perruca (MNAC/MAC 5725), oli sobre tela, 72,5 × 61 cm, considerat sempre una obra anònima de l'escola francesa del segle XVIII.⁶⁰ Es podria haver adjudicat a algun dels retratistes actius a la cort francesa d'aquella època, com François de Troy (1645-1730), el català Jacint Rigau (1659-1743), Antoine Pesne (1683-1757), Jean-Marc Nattier (1685-1766) o Louis Tocqué (1696-1772), entre d'altres, però cap d'aquests responia als trets estilístics del quadre. M. Margarita Cuyàs va optar per Nicolàs de Largillière, un dels pintors amb més èxit a l'entorn del 1700, que va retratar molts nens de forma idealitzada i l'estil del qual quadra amb la pintura.

58. Vegeu LESNÉ, C., «Jean-Baptiste Santerre (1651-1717)», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1988, pàgs. 104-105; LESNÉ, C.; WARO, F., *Jean-Baptiste Santerre 1651-1717*. Condé-sur-Noireau: Éditions du Valhermeil, 2011, pàgs. 74-77.

59. Vegeu PERCIVAL, M., «D'après Jean-Baptiste Santerre. Jeune fille endormie à la chadelle», a *Figures de fantaisie du XVI^e au XVIII^e siècle*. París-Tolosa: Somogy Éditions d'Art-Musée des Augustins, 2015, pàgs. 172-173.

60. Vegeu *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya...*, pàg. 176, núm. 32.

4. Lluís Gaudin
Sant Pere Màrtir,
 c. 1616, oli sobre
 fusta,
 198,5 × 137,5 cm.
 Museu Nacional
 d'Art de
 Catalunya,
 Barcelona.



Sant Pere Màrtir (MNAC/MAC 24167), oli sobre fusta, 198,5 × 137,5 cm (il·lustració 4). Es tracta d'una pintura que representa un sant dominicà que porta la palma del martiri amb tres corones, subjecta un llibre i té dues armes clavades al cos (una espasa al pit i una arma de tall al cap). Al catàleg del 1936 es considera una obra espanyola d'inicis del segle XVII, opinió reafirmada posteriorment per Fontbona i Durá. El mateix 1936, August L. Mayer va visitar el museu i les seves opinions orals van ser recollides en el *Butlletí*; segons ell, era difícil que l'autoria fos espanyola i la datació hauria de ser del segle XVIII. Segons Fontbona i Durá, l'obra prové del convent dominic de Santa Caterina, de Barcelona, on fou recollit el 1835. M. Margarita Cuyàs atribueix l'obra a Lluís Gaudin i la data a l'any 1616, perquè Altés documenta aquest pintor el 30 de desembre de 1616 signant un debitori a compte del retaule de sant Pere Màrtir, per al convent barceloní de Santa Caterina.⁶¹ Gaudin és un pintor nascut a Bàlver (al bisbat de Niça i ducat

61. *Museo de Arte Decorativo y Arqueológico. Guía-catálogo*. Barcelona: Junta de Museus, 1930, pàg. 65; *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya...*, pàg. 175, núm. 29; «Observacions de Mayer sobre pintures exposades al Museu d'Art de Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Catalunya*, VI, 1936, pàgs. 380-381; FONTBONA, F.; DURÁ, V., *Catàleg del Museu de la*

de Savoia), segurament format fora de Catalunya, documentat al Principat entre el 1612 i el 1641, quan se'n va a Madrid a causa de les repercussions de la Guerra dels Segadors; el 1626 entra com a monjo a l'abadia de Montserrat (no confondre'l amb el pintor cartoixà Pere Lluís Pasqual Gaudí). Fins ara la seva única obra documentada i conservada eren les taules procedents del retaule major de l'església parroquial de Teià (el Maresme); en canvi, és dubtosa l'atribució a Gaudin de *La Verge de Montserrat amb els ducs de Cardona*, datada cap al 1624, conservada al Museu de les Cultures del Vi, a Vilafranca del Penedès, que Torres Tilló li atorga indirectament quan diu que «podria ser plausible la participació de Gaudin», cosa que Carrió-Invernizzi dona com un fet.⁶²

Sant Francesc en èxtasi, anònim llombard (MNAC/MAC 43822), oli sobre tela, 92,5 × 69 cm. És una obra on el protagonista apareix absort en un diàleg intern amb la divinitat després de l'exercici solitari de l'oració i la penitència a la seva cella.⁶³ El fons de la cambra, austera i reduïda, només permet intuir prestatges de fusta. L'autoria sembla vinculada amb l'art llombard, derivat de models de Giovanni Battista Crespi «Il Cerano» i els seus seguidors. Tot i això, potser pel ressò d'altres models manté paral·lelismes amb el *Crist baró de Dolors*, d'Antonio de Pereda, datat l'any 1641 i conservat al Museo del Prado.

A part d'aquestes obres esmentades, encara que sigui de passada, també vull referenciar unes altres quatre pintures que s'havien vist a la col·lecció permanent i ara es troben al magatzem de reserva, però que Cuyàs va atribuir i no s'han publicat: *Santa Maria Magdalena* (MNAC/MAC 24188), al Mestre del Papagai cap al 1540;⁶⁴ *Retrat de Lluís, comte de Nassau* (MNAC/MAC 11548), a Adrien Thomasz Key entre el 1570 i el 1574;⁶⁵ *Retrat de Louise Françoise de Bourbon, mademoiselle de Nantes* (MNAC/MAC 24170), a François de Toy entre el 1688 i el 1693;⁶⁶ i *Retrat del cardenal Girolamo Casanate* (MNAC/MAC 122691), a Ferdinand Voet l'any 1673.⁶⁷

Finalment, entre les atribucions no publicades fetes per Cuyàs i que ara són a la reserva, també n'hi ha algunes que ara reviso. *Els israelites al desert* (MNAC/MAC 11587) va atorgar-lo a Gioacchino Assereto entre el 1625 i el 1650, però crec que cal adjudicar-lo a un altre representant de l'eclectica pintura genovesa del segle XVII, concretament a Antonio Maria Vassallo

Reial Acadèmia..., pàg. 98; ALTÉS, F.X., *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pàg. 127.

62. Vegeu MADURELL, J.M., *L'art antic al Maresme: del final del gòtic al barroc salomònic. Notes documentals*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 1970, pàgs. 122-125; ALTÉS, F.X., *L'església nova de Montserrat...*, pàg. 127; NARVÁEZ, C., «Josep Dalmau, promotor dels convents de carmelites descalços de Barcelona», *Analecta Sacra Tarraconensis*, 67, 1994, pàg. 593; AVELLÍ, T., «Lluís Gaudin. Aparició de la Mare de Déu santa Tecla i santa Agnès a sant Martí (1617-1625)», a *Llums del Barroc*. Girona: Fundació Caixa de Girona, 2004, pàgs. 44-45; ROONTHIVA, V., «La taula del Pare Etern del Museu de Mataró. La redescoberta d'una obra renaixentista», *Rescat. Butlletí del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya*, 17, 2009, pàgs. 3-5; TORRAS TILLÓ, S., *Pintura catalana del Barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Bellaterra - Barcelona - Girona - Lleida - Tarragona: Memoria Artium, 2012, pàgs. 166-167, 192-193 i 200-203; CARRIÓ-INVERNIZZI, D., «Imagery and propaganda of the exiliados de la guerra de Cataluña en Madrid (1640-1652)», a *Soulèvements, revoltes, révolutions. Dans l'empire des Habsbourg d'Espagne, XVI^e-XVII^e siècle*. Madrid: Casa de Velázquez, 2016, pàg. 237.

63. Vegeu CANALDA, S., «San Francisco de Asís en oración contemplativa», a *San Francisco de Borja grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*. Gandia: Afers, 2010, pàgs. 230-233, núm. cat. 19.

64. Compareu l'estil amb d'altres del mateix autor. Vegeu DÍAZ PADRÓN, M., «Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras», *Archivo Español de Arte*, 57, 227, 1984, pàgs. 257-276; SANZSALAZAR, J., «Una pintura del Maestro del Papagayo en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes», *Archivo Español de Arte*, 76, 304, 2003, pàgs. 433-436.

65. Per la semblança del retrat amb el de Guillem I d'Orange-Nassau conservat al Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid, adjudicat a Key i datat el 1579. Vegeu PITA ANDRADE, J.M.; BOROBIA, M.M., *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Lunwerk, 1992, pàg. 266.

66. Cuyàs identifica la retratada amb una tela del Museu d'Art i d'Història de Ginebra, on el mateix François Troy la pinta a ella i a la seva cunyada, Louise-Bénédict de Bourbon. Vegeu LOCHE, R., *Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*. Ginebra: Slatkine, 1996, pàgs. 265-269.

67. Voet va retratar a Roma diferents cardenals durant el darrer quart del segle XVII, com ara Benedetto Odescalchi o Luis Antonio Fernández de Portocarrero. Girolamo Casanate (Nàpols, 1620 - Roma, 1700), fill de l'aragonès Matías Casanate i la catalana Joana Dalmau, va esdevenir cardenal el 1673; la identificació s'ha dut a terme gràcies a la semblança amb un gravat que es conserva a la Biblioteca Nacional d'Àustria, a Viena.



(Gènova, c. 1620 - Milà, després del 1664). L'estil d'aquest autor s'acomoda millor a l'obra, sobretot pels seus perfils en escorç de dones i nens; compareu-lo amb *El mite de Leto*, conservat a la Galleria dei Palazzo Reale, a Gènova, o amb *Lactatio Bernardi*, de l'església de Sant'Ambrogio de Zoagli, en unes dates entre el 1650 i el 1665.⁶⁸ I *Sant Bru* (MNAC/MAC 24369), que en referències antigues apareix pertanyent a l'escola de Francisco de Zurbarán, és atribuït per Cuyàs a Juan Antonio Frías y Escalante entre el 1650 i el 1670, però opino que cal assignar-lo al pintor Cristóbal García Salmerón (Conca, c. 1603 - Madrid, c. 1666), ja que existeix una mateixa manera de fer el rostre (les cavitats oculars, el tipus de nas i la forma d'ensenyar l'orella), les mans (dits i ungles) i, sobretot, el drapejat de la roba (il·lustració 5); compareu-lo amb l'apostatol que es conserva al Museo del Prado. La datació de la pintura ha de ser de la seva etapa final a Madrid, perquè el fons de paisatge pren nota de la pintura de Vicente Carducho (vegeu la santa Catalina o la santa Agnès realitzades el 1637 per als retaules que flanquegen l'altar major del convent dels trinitaris descalços de Madrid, ara al Museo del Prado), perquè el model que inspira la composició és l'escultura de sant Bru realitzada per Manuel Pereira el 1652 a la façana de l'hostatgeria que la cartoixa del Paular tenia a la capital.⁶⁹

5. Cristóbal García Salmerón
Sant Bru, c. 1650-1660, oli sobre tela,
200 × 116 cm.
Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Barcelona.

NOVES ATRIBUCIONS

Tal com hem vist en l'apartat anterior, el gruix d'atribucions inèdites de la col·lecció es deu a la tasca realitzada per M. Margarita Cuyàs, guiada pel criteri artístic i el seu bon ull. Es tracta d'assignacions d'autoria que encara són vigents, però el fons dels museus sempre està subjecte a revisió, ja sigui perquè es poden proposar autories alternatives a les que recullen les fitxes antigues, ja sigui perquè hi ha peces que mai no havien rebut atenció. En resum, aquesta remodelació també ha servit perquè ens aturéssim a estudiar de manera detallada diferents obres d'art.

El *Retrat de la infanta Caterina Miquela* (MNAC/MAC 50500), oli sobre tela, 65,5 × 50,5 cm, va ser publicat amb atribució a Alonso Sánchez Coello (il·lustració 6) al catàleg d'una exposició realitzada a Palma (1998), i datat entre el 1582 i el 1584.⁷⁰ Caterina Miquela d'Àustria era filla del rei Felip II i havia nascut al monestir d'El Escorial el 1567; per tant, la infanta devia tenir entre

68. Vegeu ORLANDO, A., *Anton Maria Vassallo*. Gènova: Sagep, 1999.

69. Vegeu ANGULO, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972, pàgs. 359-371.

70. CUYÀS, M.M., «El gust pel Renaixement i el Barroc. A propòsit...», pàgs. 18 i 66-67, cat. núm. 8.



6. Jan Kraeck
Retrat de la infanta Caterina Miquela, 1582-1584, oli sobre tela, 65,5 × 50,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



7. Jan Kraeck
Retrat de la infanta Caterina Miquela (detall), 1585, oli sobre tela. Col·lecció particular.

quinze i disset anys en el moment del retrat, el qual devia servir com a retrat de presentació per al futur casament. Caterina Miquela es va casar el 18 de març de 1585 amb Carles Manuel I de Savoia, per la qual cosa va esdevenir duquessa de Savoia. Però estilísticament cal relacionar-lo amb Jan Kraeck (Haarlem, c. 1540 - Torí, 1607), pintor holandès actiu a la cort dels Savoia durant gairebé quaranta anys i també conegut amb el seu nom italianitzat, Giovanni Caracca, ateses les enormes semblances amb altres retrats de la mateixa Caterina Miquela, concretament amb un retrat conservat en una col·lecció particular, datat al mateix any del seu casament i on porta idèntics vestit i joies (il·lustració 7).⁷¹

Una altra pintura interessant és *Adoració de Crist amb la família Ayala* (MNAC/MAC 24611), oli sobre tela, 226 × 183,5 cm. La composició representa una Adoració a l'infant Jesús, amb els personatges habituals, però en aquest cas destaca la presència d'una família de donants en primer terme, identificats amb la família Ayala per un motiu heràldic que s'observa en una de les joies. Crec que es poden identificar amb Antonio Francisco de Fonseca y Toledo (c. 1560 - Valladolid, 1605), primer comte d'Ayala i senyor de Coca, la seva muller, Mariana Tavera de Ulloa (difunta el 1621), i els seus fills grans, Antonio de Fonseca (1597-1614) i María de Fonseca (c. 1600-1652).⁷² Per tant, i atesa l'edat dels nens, caldria datar l'obra a l'any 1602, poc després de la concessió del comtat d'Ayala pel rei Felip III (el 31 de gener del mateix 1602). L'obra s'adquireix l'any 1905 i al catàleg del 1906 s'atribueix al pintor Juan de Roelas; Mayer (1936) aposta per Blas de Pardo, però això no es recull al catàleg del Museu publicat al mateix any; a partir del 1951, potser per iniciativa de Joan Ainaud, s'atribueix a Juan Pantoja de la Cruz, i el 2003 Cuyàs l'adjudica a Patricio Cajés a inicis del segle XVII.⁷³ El fet que l'estil de la pintura s'allunyi de l'obra de

71. Vegeu BAVA, A.M., «Giovanni Caracca. Carlo Emanuele I di Savoia - Caterina Micaela di Savoia», a «Il nostro pittore fiamengo». Giovanni Caracca alla corte dei Savoia (1568-1607). Torí: Umberto Allemandi, 2005, pàgs. 98-102.

72. Vegeu Archivo de la Nobleza, Toledo, Árbol del linaje Fonseca, signatura: Osuna, cp. 3, d. 33.

73. *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1906, pàg. 72, núm. 278; *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya...*, pàg. 174, núm. 13; MAYER, A.L., «Observacions sobre pintures exposades al Museu

Cajés i que els comtes d'Ayala residissin a Valladolid (capital de la cort entre el 1601 i el 1606), ens porta a buscar (o reprendre) l'autoria del flamenc Juan de Roelas (c. 1670 - Olivares, 1625), actiu a la ciutat castellana entre el 1598 i el 1604. Hi ha diferents semblances que fan pensar en l'autoria de Roelas: en les tipologies d'àngels que trobem a l'escena de la circumcisió en el retaule major (1604-1605) de l'església de l'Anunciació de Sevilla; en el rostre de la Mare de Déu a la *Lactació de sant Bernat* (1611-1612) del Palau Arquebisbal de Sevilla; en el rostre de l'infant Jesús a la *Verge amb el Nen* (1610-1615) dels Reales Alcázares de Sevilla; en els detalls de l'armadura que porta un personatge del *Martiri de sant Andreu* (1610-1615) procedent d'una capella del Colegio de Santo Tomás de Sevilla, ara al Museo de Bellas Artes de Sevilla; i hi ha altres detalls que permeten enllaçar el mateix esperit, com ara la representació de les joies que pegen del cofre del quadre de Barcelona i un rivet de roba que penja d'un calaix a *Santa Anna ensenya a llegir a la Verge* (1610-1615), del Museo de Bellas Artes de Sevilla.⁷⁴

La tela *Nens captaires* (MNAC/MAC 24245), oli sobre tela, 96,5 × 72,5 cm, representa dos nois vestits amb parracs que demanen almoïna (il·lustració 8). El pintor copsa la seva situació d'indefensió, però ho fa des del distanciament moral, amb una actitud de curiositat. Aquest tema fou relativament habitual en la pintura europea entre la segona meitat del segle XVII i el primer quart del XVIII. L'autoria ha anat oscil·lant: a inicis del segle XX s'atorgava a Rembrandt; el 1920 Mayer redacta un informe i el considera de la mà de Gioacomo Francesco Cipper «Il Todeschini»; Luna apunta que podria ser un anònim italià, sense oblidar els autors francesos, holandesos i flamencs.⁷⁵ El cru naturalisme i els rostres severos dels personatges s'allunyen de la pintura que cultiva aquest gènere a inicis del segle XVIII, deixant de banda pintors com «Il Todeschini» o el mateix Giacomo Ceruti «Il Pitocchetto». En canvi, és molt proper a l'estil directe d'un pintor anònim italià de finals del segle XVII anomenat el Mestre de la tela jeans; establí una comparança amb *Petit captaire amb focaccia farcida* (il·lustració 9) o amb el rostre de la nena a *Mare captaire amb dos nens*, obres que el 2010 es trobaven a la Galerie Canesso, de París.⁷⁶

Crist Crucificat (MNAC/MAC 131175), imatge d'ivori sobre una creu amb incrustacions d'ivori i carei, 44 × 31,5 × 5 cm. Es tracta d'una creu alta sense peanya, amb una imatge que reflecteix un bon treball anatòmic i una creu on es poden veure els instruments de la Passió: corona d'espines, claus, daus, tenalles, martell, crani, una mà i la columna salomònica de la flagel·lació amb un gall a sobre. El Crist remet a obres italianes properes al cercle de Francesco Terilli (natural de Feltre, actiu entre el 1575 i el 1635), especialista a tallar sants cristos de fusta i ivori.⁷⁷ En canvi, la creu és una obra castellana; una de similar es pot veure al monestir de Las Huelgas Reales, a Valladolid.⁷⁸ La datació s'ha de fixar al primer quart del segle XVII.

Finalment, la remodelació ha estat un moment oportú per restaurar algunes obres, moltes de les quals no havien rebut mai cap tipus d'atenció historiogràfica. Per exemple, el *Crist Baró de Dolors* (MNAC/MAC 35619), oli sobre fusta, 43 × 30 cm, que prové de l'antiga església de Sant Cristòfol de Barcelona i és una obra anònima possiblement realitzada a Castella al segon quart

d'Art de Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, VI, 1936, pàgs. 379 i 381; «Actividades de los museos. 1950. Nuevas instalaciones en el Museo de Arte de Cataluña», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX, 1951, pàg. 187; *About Christ. Works from the collection of the Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pàgs. 16-17 i 132, cat. núm. 3.

74. Juan de Roelas h. 1570-1625. Sevilla: Junta de Andalucía, 2008, pàgs. 116-119, 138-142, 152-153 i 170-175.

75. ORIOL, H., «Els quadres de la col·lecció Gil», *Vell i Nou*, 1916, pàg. 16, núm. 25; LUNA, J.J., «Nens captaires», a *L'època dels genis...*, pàgs. 296-298, núm. 51; NADAL ALIER, J. DE, «La colección Gil...», pàgs. 308, 315, 318-319.

76. VEGU GRUBER, G. (a cura de), *Il maestro della tela jeans. Un nuovo pittore della realtà nell'Europa della fine del XVII secolo*. París: Galerie Canesso, 2010, pàgs. 36-37 i 44-45.

77. VEGU BIASUZ, G., *Francesco Terilli*. Feltre: Musei di Feltre, 1988; MATINO, G., «Una proposta per Francesco Terilli intagliador da christi: il Crocifisso ligneo della Scuola Grande di San Marco», *Arte Documento*, 32, 2016, pàgs. 182-192; SAVA, G., «Un percorso per Francesco Terilli intagliador da christi: il crocifisso nell'oratorio di San Valentino a Este», a *L'uomo della croce*. Verona: Scripta, 2013, pàgs. 183-201.

78. VEGU REBOLLO MATÍAS, A., *Signa Christi: símbolos y emblemas de la pasión*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2015.



8. Mestre de la tela jeans
Nens captaires,
1680-1700, oli
sobre tela,
96,5 × 72,5 cm.
Museu Nacional
d'Art de
Catalunya,
Barcelona.

del segle XVI, però que versiona un model conegut d'Albrecht Bouts datat entre el 1490 i el 1500, del qual se'n conserva un al Harvard Art Museum (Fogg Museum) i un altre al Musée National d'Histoire et d'Art de Luxemburg.⁷⁹ La *Parella d'amants desigual* (MNAC/MAC 220108), oli sobre tela, 66 × 54 cm, dipositada per l'Ajuntament de Barcelona l'any 2010 i atribuïda a un seguidor de Lucas Cranach el Vell; tot i que l'obra representa un dels temes preferits del mestre alemany, el Cranach Digital Archive va interessar-se per l'obra, però no la va catalogar. Un *Retrat de dama* (MNAC/MAC 200711), oli sobre tela, 102 × 83,5 cm, que va ingressar al Museu en concepte de donació l'any 1994; l'obra estava assignada a Lodewijk van der Helst, un pintor holandès poc conegut a escala internacional, hereu dels models del seu pare, Bartholemeus van der Helst, l'estil del qual concorda força bé amb aquesta pintura. Un *Jesús guareix sant Restitut de la seva ceguesa* (MNAC/MAC 16207), oli sobre fusta, 164 × 131,5 cm, ingressat l'any 1936 com a dipòsit de l'Asil Municipal del Parc de la Ciutadella a Barcelona; la procedència exacta és incerta i l'autoria anònima, però segur que es tractava d'un pintor actiu a Catalunya a la primera meitat del segle XVII. I Àngel Turiferari, imatge en fusta policromada i daurada, 93 × 111 × 91 cm, que fa

79. A Castella se'n conserven diferents exemplars, gràcies a seguidors que continuen utilitzant el mateix model (Madrid, Burgos, Bande —Ourense— o Castrojeriz —Burgos—). Vegeu BERMEJO, E., «Cristo coronado de espinas mostrando las palmas de las manos», a *Encrucijadas*. Astorga: Las Edades del Hombre, 2000, pàgs. 362-363.

9. Mestre de la
tela jeans
*Petit capitaine
amb focaccia
farcida*, 1680-
1700, oli sobre
tela, 86 × 71 cm.
Mercat de l'art.



parella amb una altra imatge (MNAC/MAC 131120 i 131181) i prové del llegat de José Antonio Bertrand i Mata, realitzat l'any 1970; l'autoria resta anònima i la roba estampada amb motius ramejats fa datar-la a l'últim quart del segle XVII.

Per acabar, volem fer referència a la *Presentació de la Mare de Déu al Temple* (MNAC/MAC 5683), oli sobre tela, 80,5 × 120 cm (il·lustració 10), que forma pendant amb MNAC/MAC 5684; ambdues pintures ingressaren al Museu l'any 1895 procedents del llegat d'Eduard Bosch i Loredó a la ciutat de Barcelona. Segons l'inventari del seu llegat testamentari, es tracta de «dos quadres de perspectives arquitectòniques representant assumptes d'arquitectura del renaixement, de l'escola italiana, possiblement de Danini».⁸⁰ Segurament es devia referir a Giovanni Paolo Panini, un dels exponents del *vedutisme* i les perspectives arquitectòniques del segle XVIII, a qui estaven atribuïdes en les fitxes antigues del Museu.⁸¹ Gràcies a la tasca realitzada per l'estudiant Carlos Moreno Toledo en les seves pràctiques al Museu, s'ha pogut identificar el model que va fer servir l'artista i l'autoria. El model és una versió d'una obra de l'holandès Hans Vre-

80. Arxiu Nacional de Catalunya, Barcelona-Sant Cugat del Vallès, *Junta de Museus de Catalunya. Llegat testamentari d'Eduard Bosch i Loredó*, signatura ANC1-715-T-1386.

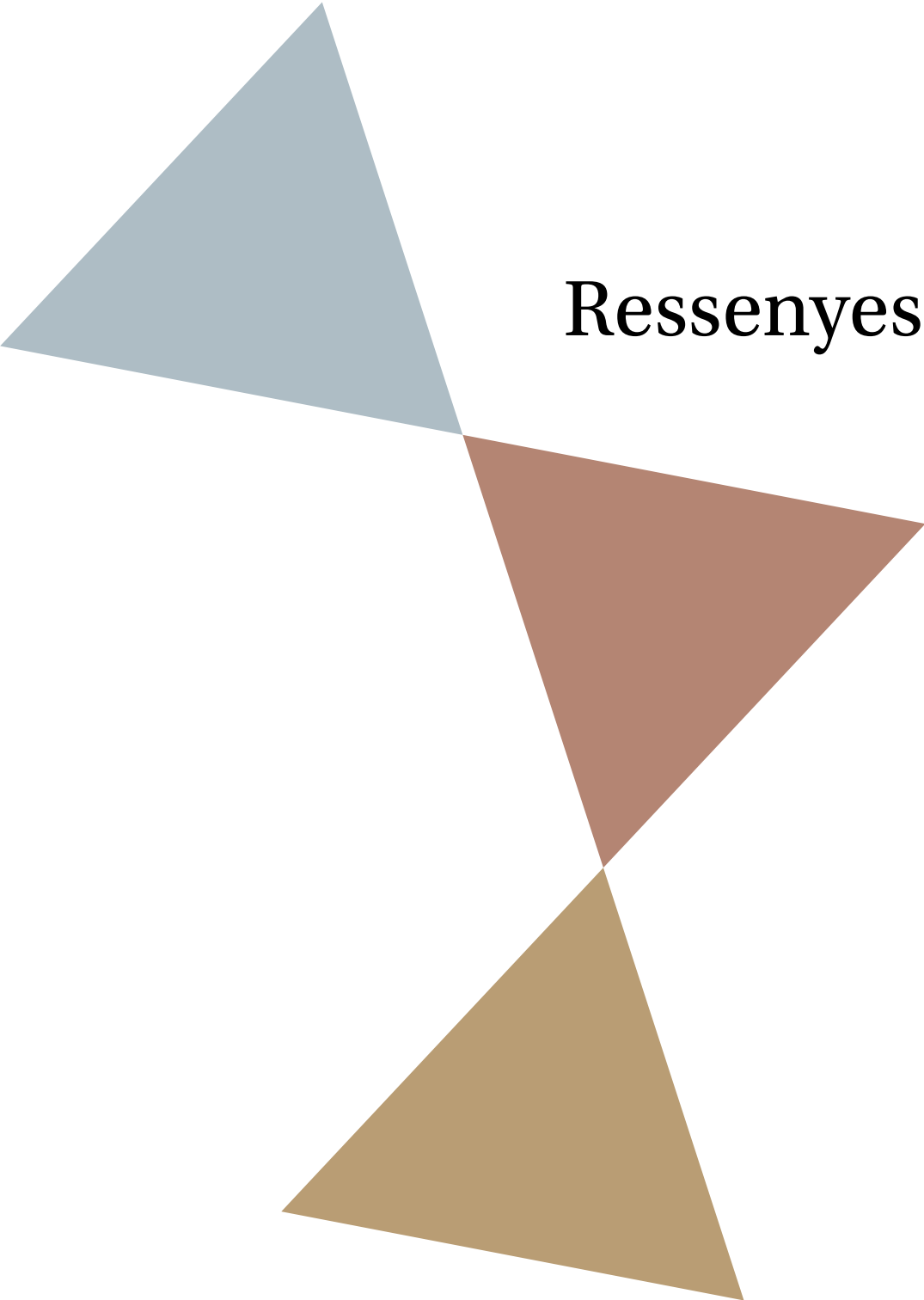
81. *Catálogo del Museo de Bellas Artes...*, pàg. 82, cat. núm. 300; BORONAT TRILL, M.J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus...*, pàgs. 63-64.



deman de Vries realitzada l'any 1557, que es coneix mitjançant una perspectiva arquitectònica conservada a l'Albertina Museum de Viena (cat. inv. 78887) i també per un *Sacrifici de Litra* que es troba al Paula Modersohn-Becker Museum, de Bremen. Per la composició de l'escena (amb perspectives animades per figures de petit format) i per la pinzellada (de tipus ràpid, on els personatges semblen esbossos dins la majestuositat arquitectònica), la pintura s'ha de situar a redós de l'obra d'Alberto Carlieri (Roma, 1672-1720), sobretot en la producció de la seva darrera etapa vital, just quan estava començant el jove Giovanni Paolo Panini. Es poden establir paral·lelismes amb obres seves, com *Capritx arquitectònic amb l'entrega de les claus a sant Pere*, venut a Goya Subastas el 27 de març de 2008 (lot 393); i sobretot amb un anònim seguidor de Carlieri, amb obres com *Sacrifici a Hèrcules*, que es troba a l'Staatliche Kunstsammlungen de Kassel, *Sacrifici d'Ifigènia*, que va sortir a subhasta a la galeria Sotheby's de Londres el 6 de desembre de 2005 (lot 664), o *Esther i Assuer*, venut també a la galeria Sotheby's de Londres el 18 d'abril de 2002 (lot 125) —que recorda un tema anàleg conservat a les Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munic o al Narodowe Museum de Gdansk—, entre d'altres.⁸²

10. Cercle d'Alberto Carlieri *Presentació de la Mare de Déu al Temple*, 1700-1720, oli sobre tela, 80,5 × 120 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

82. Vegeu VOSS, H., «The painter of architecture: Alberto Carlieri», *The Burlington Magazine*, CI, 681, 1959, pàgs. 443-444; MURAWSKA, K., «Sui dipinti di Alberto Carlieri nelle collezioni polacche», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 29, 1989, pàgs. 45-67.

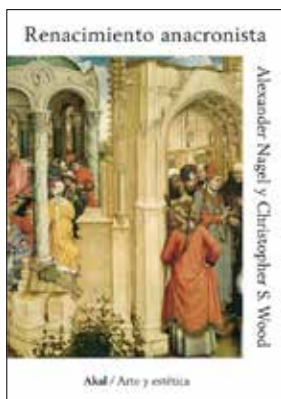
The image features three overlapping triangles on a white background. A blue triangle is positioned in the upper left, a red triangle is in the upper right, and a yellow triangle is in the lower center. The triangles overlap in a way that creates a central area where all three colors meet. The word "Ressenyes" is written in a black serif font to the right of the blue triangle.

Ressenyes

Alexander Nagel
Christopher S. Wood

*Renacimiento
anacronista*

422 págs. Madrid:
Akal, 2017
ISBN 978-84-460-4507-6



JOSÉ RIELLO

Siempre me ha llamado la atención que en los planes de estudio de las carreras de humanidades no haya asignaturas específicas dedicadas al concepto de «tiempo», y más incluso que los historiadores no se hayan preguntado sobre el significado del tiempo tan a menudo como tal vez debieran. Como historiadores, y en última instancia como responsables de los planes de estudio a los que me refería, asumen que el tiempo existe como una obviedad, pero también debería serlo que los modos en que el tiempo existe o, dicho de otra manera, los modos en que marcamos su paso, están lejos de ser naturales o neutrales. Quizá todo esto haya sido fruto del triunfo de la modernidad y, con ella, del triunfo del historicismo, sobre todo si entendemos que «*modernity* is first and foremost a set of notions about and experiences of temporality»,¹ y esta, la temporalidad moderna, es la que otorga los fundamentos a las humanidades. En el proyecto moderno, el tiempo es universal, homogéneo y profundo, en el sentido de que viene de muy atrás —en el propio tiempo—; tiene significados seculares y naturales, y no divinos o sobrenaturales; y permite proyectar nuevas relaciones con el futuro —progresar, por ejemplo—.² Pues bien: hemos asumido estas características de tal modo que parece que fueran naturales y, por ello, que no hubiera ahora o no hubiera habido antes concepciones alternativas del tiempo. Por esa razón puede resultar más estimulante —y más difícil, también— la lectura de libros como el que Alexander Nagel y Christopher S. Wood publicaron en 2010 por vez primera (Nueva York, Zone Books) y que ahora, siete años después, se ha traducido al español en la colección «Arte y estética» que dirige Joan Sureda para Akal. Y es que este libro ya desde el título plantea la posibilidad de pensar el tiempo en otros términos, distintos a los acostumbrados, aunque sea para un período histórico concreto, como es el Renacimiento. Como los autores afirman, «el tiempo cronológico, que fluye regularmente desde el antes hasta el después, es un efecto de sus figuraciones: anales, crónicas, calendarios, relojes», pero «no se trata de un concepto obvio» (pág. 7), luego

1. HUNT, L., *Measuring Time, Making History*. Budapest – Nueva York: Central European University Press, 2008, pág. 22.

2. *Ibidem*, pág. 25.

cabría esperar que todos seamos también fruto de esas mismas figuraciones, porque a través de ellas nos han enseñado y hemos aprendido a pensar y a usar el tiempo —un determinado concepto del tiempo— de una manera, y no de otra.

Y digo que se plantea desde el título porque decidieron emplear en él el término «*anachronic*» —traducido en la versión en español por «anacronista»—, pero no porque les pareciera que el Renacimiento es un período anacrónico, sino por dos razones: la primera, evitar la connotación peyorativa de «*anachronism*»³ que, en cambio, sí emplearon en la primera redacción de sus propuestas;⁴ la segunda, remitir a los distintos modos de recrear el tiempo que se conjugaron en el Renacimiento situándose más allá de una secuencia lineal —o cronológica— del mismo. El propio objeto de estudio del libro condiciona su estructura misma, pues salvo el primer capítulo («La temporalidad plural de la obra de arte»), el tercero («¿Qué es sustitución?») y el quinto («El plebeyo placer del anacronismo»), los veinticinco restantes se suceden sin seguir un orden cronológico, solapándose como secciones que se pliegan sobre sí mismas y en torno a estudios de caso que abarcan desde las estampas devocionales hasta las imágenes milagrosas, los mosaicos, los pavimentos cosmatescos, el *titulus* de la cruz de Cristo, el retrato en medallas, relicarios y reliquias y, por supuesto, edificios y pinturas, todos ellos fechados entre el siglo XII y comienzos del XVI, y no solo de Italia, sino también del norte de Europa. Estamos, por tanto, ante una concepción expandida del Renacimiento pero que, a tenor de los ejemplos recopilados, hace especial hincapié en las dos últimas décadas del siglo XV.

En este sentido, el libro de Nagel y Wood contribuye a lo que Hal Foster ha llamado la «rehabilitación del anacronismo»⁵ que han acometido, o siguen haciéndolo, autores como George Didi-Huberman⁶ y Mieke Bal,⁷ no solo por sus

3. «La obra de arte, cuando llega tarde, cuando repite, cuando vacila, cuando recuerda, pero también cuando proyecta un futuro o un ideal, es “anacronista” [*anachronic*]. Aportamos este término como una alternativa a “anacrónico” [*anachronistic*], un término enjuiciador que lleva consigo la asunción historicista de que cada acontecimiento y cada objeto tienen su propio lugar dentro de un tiempo objetivo y lineal» (pág. 12).

4. Habían adelantado lo esencial en NAGEL, A.; WOOD, C.S., «Toward a New Model of Renaissance Anachronism», *The Art Bulletin*, vol. 87, 3, 2005, págs. 403-415; ya entonces provocaron estupendas respuestas en el mismo número de la publicación de DEMPSEY, C., «Response: *Historia* and Anachronism in Renaissance Art», págs. 416-421; COLE, M., «Response: *Nihil sub Sole Novum*», págs. 421-424; y FARAGO, C., «Response: Time Out of Joint», págs. 424-429, a quienes a su vez contestaron en NAGEL, A.; WOOD, C.S., «The Authors Reply», págs. 429-432. Retomaron su postura, con nuevos matices, en NAGEL, A.; WOOD, C.S., «What Counted as an “Antiquity” in the Renaissance?», en EISENBICHLER, K. (ed.), *Renaissance Medievalisms*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009, págs. 53-74.

5. FOSTER, H., «Preposterous Timings», *London Review of Books*, vol. 34, 21, 8 de noviembre de 2012, págs. 12-14.

6. A quien se lee, cuando no se idolatra, más que se le entiende en España. Nagel y Wood remiten (pág. 10, n. 14) a *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. París: Les Éditions de Minuit, 1990; *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Les Éditions de Minuit, 2000; y *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de Minuit, 2002. Los tres libros están traducidos al español.

7. BAL, M., *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: Chicago University Press, 1999.

propias elaboraciones teóricas, sino también por contribuir a rescatar a historiadores y filósofos del pasado siglo que significativamente fueron arrumbados por el discurso historiográfico hegemónico. Son conocidas la vindicación de Aby Warburg que se ha producido en las últimas décadas —incluso, aunque con retraso, en España—, a la que también han contribuido Nagel y Wood con su libro; revitalizaciones como la de Walter Benjamin, que subyace así mismo en las páginas que comento; o redescubrimientos como el de Carl Einstein. A la espera, todavía, se mantienen otros, como Henri Focillon o George Kubler. Aun con notables diferencias entre sí, todos ellos habrían sugerido alternativas para conceptualizar el tiempo y habrían concebido el anacronismo menos como la proyección de un prejuicio contemporáneo sobre un objeto del pasado —lo que constituiría el más irremisible pecado del historiador, como aseveró Lucien Febvre—, y más como el reconocimiento de la compleja temporalidad que caracteriza a esos objetos, y en particular a las obras de arte.

En efecto, los artefactos que identificamos como obras de arte tienen la capacidad de escapar de las circunstancias temporales en que fueron creados para seguir siendo significativos —para seguir creando significado— en diferentes momentos y distintos lugares: pertenecen al pasado y al presente, y se proyectan hacia el futuro. En palabras de los autores:

... ningún otro dispositivo genera más eficazmente el efecto de un desdoblamiento o de una curvatura del tiempo que la obra de arte, un tipo de acontecimiento extraño cuya relación con el tiempo es plural. La obra de arte es fabricada o diseñada por un individuo o un grupo de individuos en un momento dado, pero, al mismo tiempo, también apunta hacia el pasado, tal vez hacia un origen ancestral remoto o hacia un objeto previo, o hacia un origen divino, situado fuera del tiempo. A la vez apunta hacia todos sus receptores futuros que la activarán y reactivarán en tanto acontecimiento lleno de sentido. La obra de arte es un mensaje cuyo emisor y destinatario están continuamente desplazándose.⁸

Esta relación de los objetos históricos con el tiempo, en particular de las obras de arte, obliga a replantear los fundamentos epistemológicos de la disciplina de la Historia del Arte, que necesariamente ha de abrirse a otras disciplinas —en particular, la Antropología y la Semiología— para promover una redefinición radical de la naturaleza y la función de sus objetos de estudio, ya no solo como objetos artísticos, sino también como objetos de cultura en un sentido amplio. Como tales, habría que considerar el alcance y la complejidad del papel que desempeñaron en la fundamentación de creencias o el establecimiento de rituales, su relevancia simbólica pero también material⁹ y, por qué no,

su eficacia política —no por partidista, que también, sino por su capacidad para generar interacciones sociales—. A su vez, esta nueva perspectiva epistemológica conllevaría la desmitificación de la concepción humanista de las obras de arte y la deconstrucción de la disciplina de la Historia del Arte tradicional, fundada en categorías como «invención», que constituye a la obra de arte en un objeto único; «imitación» o «mímesis», vertebradora del arte occidental desde sus orígenes míticos; y «culto al autor», uno de los caballos de batalla, por cierto, de Nagel y Wood. Lo que subyace en su libro es la idea de que el reconocimiento de una distancia insalvable habría permitido a los humanistas del Renacimiento concebir la existencia de una Edad Media que los separaba de la cultura antigua, y que podrían atenuar tal distancia con su recuperación a través de la imitación y, sobre todo, la emulación; esto, a su vez, habría promovido la concepción moderna del tiempo y, con ella, la posibilidad de establecer distinciones temporales precisas.

Dos habrían sido los modelos historiográficos fundados en esta fractura. El primero es el biológico-biográfico instituido por Giorgio Vasari con sus *Vite* —en sus dos ediciones, de 1550 y 1568—, en el que esos objetos de cultura se habrían convertido en objetos artísticos que jalonan la vida de un artista relacionándose, a su vez, con obras anteriores, coetáneas o incluso posteriores —sin saberlo— propias o realizadas por otros artistas, y así sucesivamente y *ad infinitum*. Nagel y Wood llegan a afirmar que «el Renacimiento —la recreación de los logros culturales de los antiguos— se construyó sobre falsas premisas» (pág. 157), un Renacimiento que habría sido una época de plenitud ajena a toda impureza, a toda interferencia. Después habrían llegado «los teóricos modernos» a quienes habría resultado «conveniente conservar el mito de un Renacimiento prosaicamente historicista» (pág. 49) según una concepción que tendría un responsable principal: Erwin Panofsky.¹⁰ Frente a los medievalistas, Panofsky habría defendido el surgimiento de una nueva visión del pasado, y en especial del pasado antiguo, en el Renacimiento, pues solo a partir del siglo xv se habría visto el mundo antiguo desde una fija e inmutable distancia en el tiempo, y por tanto habría sido «el primer período capaz de ver el arte histórico en perspectiva» (pág. 49). Dicho de otro modo: para Nagel y Wood, el modo en que las personas del Renacimiento pensaban, o sea, vivían, no tiene nada que ver con el Renacimiento lineal y racional de Panofsky; la perspectiva sería una forma simbólica más para nosotros que para ellos.¹¹ El triunfo del modelo vasariano y del modelo panofskiano habría llevado a censurar los procesos que cuestionan la autenticidad y la unidad de la obra de arte, y a olvidar prácticas y procesos de significación mucho más complejos, contradictorios incluso, en los que invención y reproducción coexistirían sin enfrentarse o neutralizarse y, con ellas, la posibilidad de que hubiera existido un Renacimiento más intuitivo y menos racional.

8. NAGEL, A.; WOOD, C.S., *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017, págs. 7 y 8.

9. Algunas de estas cuestiones ya fueron adelantadas por el historiador del arte más relevante en la actualidad, a pesar de que falleciera en 2008: Michael Baxandall. Por limitarme a la época que nos compete, véase ese libro fascinante que es *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven - Londres: Yale University Press, 1980.

10. Desde PANOFSKY, E., «Renaissance and Renascences», *The Kenyon Review*, vol. 6, 2, 1944, págs. 201-236, hasta, por supuesto, *idem*, *Renaissance and Renascences in Western Art*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1960.

11. Es sintomático el parco, cuando no nulo, papel que desempeña el método iconológico en el libro.

Al final del primer capítulo que, como decía, funciona en el libro como una suerte de introducción, los autores afirman que

los veintiocho capítulos de este libro dibujan un modelo conceptual de cierta flexibilidad, que acoge potencialmente cualquier cosa edificada o pintada entre los siglos XIV y XVI. Este libro no es *la* historia del Renacimiento, pero tampoco es *una* historia más. Imagina la infraestructura de muchas historias posibles.¹²

Semejante infraestructura iría más allá de la Historia del Arte oficial, pero a su vez aspiraría a poder ser aplicada universalmente como un paradigma que trascendiera nada menos que el «modelo de una obra de arte firmemente anclada en el tiempo histórico, el modelo que domina el estudio académico del arte»¹³ y que quedó institucionalizado:

entre finales del siglo XVI y el siglo XVIII, por tratados sobre el arte, historiadores del arte, catálogos de colecciones, la aparición de los marchantes profesionales, el establecimiento de los mercados de arte y la creación de las academias de arte.¹⁴

La infraestructura teórica de la que hablan Nagel y Wood se acomoda a la perfección al período histórico elegido, ese Renacimiento caracterizado por su naturaleza anacrónica, que no anacrónica, pues entonces se habrían desarrollado dos modelos de producción de obras de arte o, mejor, de artefactos en un sentido amplio, cuya coexistencia solo fue posible en parte del Renacimiento. De hecho, la naturaleza anacrónica de la obra de arte del Renacimiento radicaría en que podía dejar en suspenso estos dos modelos creativos que, en principio, no son compatibles: por un lado, el modelo sustitutivo —*substitutional*—; por otro, el modelo realizativo —según la traducción elegida para *performative*—. Este segundo habría sido el puesto en práctica por una persona determinada —el artista— en un momento fijado —la fecha— para realizar un artefacto concreto —la obra de arte—, que sería, pues, un producto autorial caracterizado por una cualidad temporal; ni que decir tiene que este modelo realizativo se corresponde con nuestro modo habitual de concebir las obras de arte, como creaciones de un autor en una fecha determinada. En cambio, el primer modelo o sustitutivo remitiría a una concepción del artefacto como un eslabón más de una cadena cuyo origen estaría en un prototipo —por ejemplo, un icono como el de Santa María del Popolo en Roma (capítulo 11) o un edificio como la Santa Casa de Loreto (capítulo 18)— que, en tanto que orígenes de la cadena, habrían sido inventados retrospectivamente:

Percibir un objeto desde un punto de vista sustitutivo era entenderlo como perteneciente de manera simultánea a más de un momento histórico. El objeto estaba conectado a su ignoto punto de origen por una cadena de réplicas imposible de reconstruir.¹⁵

12. NAGEL, A.; WOOD, C.S., *Renacimiento anacronista*, págs. 18 y 19; las cursivas son suyas.

13. *Ibidem*, pág. 10.

14. *Ibidem*, pág. 18.

15. *Ibidem*, pág. 30.

Cada eslabón de la cadena sería, respecto al prototipo, una reactivación o una actualización de este y, por esa razón, «el “arte renacentista” fue una máquina para producir “arte medieval”» (pág. 27). En contra de la comprensión cronológica del tiempo en el que los acontecimientos se desenvuelven o acontecen a lo largo, valga la redundancia, de una línea del tiempo, y en el que la obra *performativa* o *realizativa* sería una cesura, la obra *sustitutiva* plegaría el tiempo subrayando las continuidades y las secuencias a la par que su carácter de testimonio. Las relaciones entre las obras sustitutivas y sus prototipos primevos serían de orden tipológico, y la continuidad entre Medievo y Renacimiento sería mucho mayor de lo que —aún— estamos dispuestos a reconocer. La cuestión solo se resolvería a comienzos del siglo XVI, cuando «ya es prácticamente posible definir la autoría artística como la capacidad de manipular los dos modos [realizativo y sustitutivo] dentro de los confines de un campo estético» (pág. 55).

En 1990, Hans Belting propuso una nueva evolución del arte europeo desde las imágenes de culto (*Bild*), cuyo poder radica en su capacidad para hacer presente a la divinidad, a las obras de «arte» (*Kunst*), que habrían reemplazado progresivamente a aquellas.¹⁶ Frente a su tesis, Nagel y Wood defienden que la imagen de culto no habría cedido ante el desarrollo prodigioso del arte, sino que «más bien la *Bild* era un mito retrospectivo inventado por el *Kunst*» (pág. 136), de modo que el antiguo modelo sustitutivo habría continuado siendo operativo y habría convivido con el nuevo modelo de la obra de arte auténtica y original, expresión de la individualidad de un artista. En el mundo medieval tardío y durante el siglo XV, las obras de arte se habrían caracterizado por su temporalidad múltiple, oscilante entre el presente y un lejano pasado. A esa misma temporalidad ambigua pertenecerían las obras originarias de las que procederían las réplicas posteriores que, como una reliquia respecto a su original, conservarían rasgos esenciales o incluso restos materiales de sus arquetipos. De ese modo, las obras de arte ya no quedarían ancladas a un tiempo preciso, ligado a la época de su ideación, creación y concreción material, sino que serían más bien objetos estructurales, elementos de una cadena que re-produciría un prototipo originario del que descenderían; las obras serían re-proposiciones de un original, y su autoridad procedería del contacto directo —real o imaginario, lo mismo da— con su referente.¹⁷ Este pudo perderse en un pasado lejano —de hecho, es lo que suele ocurrir—, pero su existencia sería postulada como la única fuente legítima de la autoridad de las obras posteriores que, sin embargo, por definición serían sustituitivas indefinidamente sin que sus diferencias estéticas y las circunstancias específicas de su ideación, su creación y su

16. BELTING, H., *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Múnich: C. H. Beck'sche Verlagbuchhandlung (Oscar Beck), 1990. Fue traducido al español en las mismas editorial y colección en que se ha publicado el libro que comento: *idem*, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.

17. «Pensar “estructuralmente”, entonces y ahora, es rechazar la cronología lineal como la matriz inevitable de la experiencia y de la cognición»; NAGEL, A.; WOOD, C.S., *Renacimiento anacronista*, pág. 7.

concreción material pudieran interferir en su funcionamiento o en su capacidad para hacer presente el pasado. Sin embargo, el desencantamiento y la secularización del relato histórico habrían relegado esta capacidad que las obras de arte tienen para plegar el tiempo.

La tesis primordial del libro, pues, es que ciertos artefactos habrían sido percibidos y usados como antiguos con independencia de si fueron producidos en una época reciente o cercana o, dicho de otro modo, serían anacrónicos, temporalmente inestables y, a la vez, jalones en una línea del tiempo convencionalmente cronológica. Por ello no puede extrañar que Nagel y Wood aborden problemas de tanto calado —y que su libro ha contribuido a considerar como casi inéditos campos de estudio— como las falsificaciones, las copias, los pastiches, las réplicas¹⁸ y los *spolia*, cuando no problemas como el papel que desempeñaron los iconos bizantinos en Europa desde finales del siglo XIII hasta el XV —incluso más allá, si pensamos en un artista que ellos no citan y que es fundamental desde este punto de vista: el Greco—, la relevancia de la imprenta o, como apuntaba antes, la función «autor», como habría dicho Michel Foucault. El libro de Nagel y Wood pretende desentrañar los mecanismos por los cuales ese tráfico se reactiva y la tensión y la coexistencia que se produjeron entre los modelos sustitutivo y realizativo entre finales del siglo XII y comienzos del XVI. Si el modelo de sustitución permitiría que el tiempo de una imagen llegara a ser inconsecuente y no fuera necesario remitir a una localización temporal, el realizativo, con su insistencia en la importancia del autor, solo tendría sentido en una narración cronológica:

La capacidad de la obra de arte de mantener en suspenso modelos incompatibles sin decidir entre ellos es la clave de su carácter anacronista, de su habilidad para realmente «atrapar» un pasado, para crear un pasado, tal vez incluso para atrapar el futuro. Estos poderes anacronistas no se deben completamente ni al modelo de sustitución ni al modelo de autoría. La obra de arte es algo más que la suma de sus propios mitos sobre el origen [...]. El arte, un sistema recursivo, es una vacilación sobre la vacilación.¹⁹

En definitiva, la arriesgada y vocacionalmente polémica propuesta de Nagel y Wood pone sobre la mesa de juego una serie de herramientas y reflexiones acerca del pasado que, tal vez, son menos esquemáticas que las de los viejos modelos historiográficos, pues podrían asumir las contradicciones, las ambigüedades, las resistencias o las discontinuidades más allá de la retórica del progreso y de la concep-

ción lineal del tiempo y, con ellas, de la historia que aún predomina en el discurso historiográfico. Es por esta razón, esencialmente, por lo que me llama poderosamente la atención que apenas haya mención en el libro a circunstancias sociales, económicas, políticas, ni siquiera históricas o religiosas, tal vez por el deseo de los autores de escapar a una determinada Historia del Arte que ha prestado, quizá, excesiva atención al contexto como explicación causal de las obras de arte del pasado. Como apuntan al principio de forma bellísima:

La palabra «arte» designa la posibilidad de una conversación a través del tiempo, una conversación con más sentido que la mera reconstrucción forense del pasado por parte del presente. Un enfoque materialista del arte histórico deja el arte atrapado dentro de sus circuitos simbólicos originales.²⁰

Pero ese enfoque sobre esas circunstancias sociales, económicas, políticas, incluso históricas o religiosas, cuando no sobre la retórica o los discursos teóricos entre los siglos XII y XVI, importa.²¹ E importa mucho. Podrán aducirse muchos ejemplos, pero para lo que aquí se trata, solo mencionaré uno en el que es palmaria la conciencia que los hombres del Renacimiento tenían de estar viviendo un nuevo tiempo que se fundamentaba en una nueva concepción temporal, y también una nueva situación material: la dedicatoria a Filippo Brunelleschi que Leon Battista Alberti incluyó en su redacción italiana del *De pictura* (c. 1435).

Por fortuna, la pregunta sobre qué sea eso del Renacimiento sigue abierta, y el libro de Nagel y Wood ha contribuido de manera muy notable —probablemente como pocos otros lo han hecho en las dos primeras décadas del siglo XXI— a reactivar y refrescar el debate. A su vez, la «rehabilitación del anacronismo» de la que hablaba Foster nos empuja al borde de un abismo, y en particular en España, donde me temo que hemos entendido bastante poco de lo que podría suponer tal rehabilitación: ¿cómo y cuánto de lejos queremos asomarnos a ese abismo?²²

20. *Ibidem*.

21. Como dice con mucha gracia Kristen Lippincott en su recensión al libro de Nagel y Wood, preguntándose si es posible hablar de creación y recepción de imágenes sagradas desde una perspectiva puramente teórica sin remitirse a la verdadera naturaleza de la creencia religiosa en los siglos XV y XVI: «*One does not have to be a reviled 'historicismist' to argue that even though you can take the painting out of the church, is it certainly 'anachronistic' to take 'the Church' out of the painting*»; LIPPINCOTT, K., «Anachronic Renaissance by Alexander Nagel and Christopher S. Wood», *The Burlington Magazine*, vol. 154, 1308, marzo de 2012, pág. 205.

22. Véanse por ejemplo las reflexiones de George Didi-Huberman sobre Fra Angelico en un libro que habla más del autor que del pintor, o lo que el propio Alexander Nagel cuenta en *Medieval Modern: Art Out of Time*. Londres: Thames & Hudson, 2012.

18. No es casual que Wood hubiera consagrado todo un libro a estas cuestiones: WOOD, C.S., *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago: Chicago University Press, 2008.

19. NAGEL, A.; WOOD, C.S., *Renacimiento anacronista*, pág. 17.

Carlos Plaza

*Espanoles en la corte
de los Medici.
Arquitectura y política en
tiempos de Cosimo I*

565 págs. Madrid:
Centro de Estudios
Europa Hispánica, 2016
ISBN 978-84-1524-556-8



FRANCISCO MERINO RODRÍGUEZ*

Aquellos que teníamos noticias de la trayectoria docente e investigadora del profesor Carlos Plaza esperábamos con no poca impaciencia la publicación del libro que ahora sostenemos en nuestras manos, *Espanoles en la corte de los Medici. Arquitectura y política en tiempos de Cosimo I*, cuyo origen se encuentra en la tesis doctoral del autor, codirigida por los profesores Ana Marín Fidalgo, de la Universidad de Sevilla, y Amadeo Belluzzi, de la Università degli Studi di Firenze, y que fue defendida públicamente en 2013 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Con el paso del tiempo, esta expectación ha ido *in crescendo*, alimentada por unas publicaciones previas¹ en las cuales el autor anticipó algunas de las líneas maestras de esta investigación, al tiempo que se esbozaban algunos resultados y conclusiones. No obstante, estos primeros escritos no desvelaban el verdadero alcance de este trabajo, sus dimensiones y su rotundidad.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. PLAZA, C., «Arquitectura y mecenazgo artístico de la comunidad española en la Florencia del Quinientos» en BARRAL, M.D.; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.; MONTERROSO MONTERO, J.M. (eds.), *Mirando a Clío. El arte español reflejo de su historia*, actas del XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte, 20-24 de septiembre de 2010, Santiago de Compostela. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, págs. 1538-1551; *idem*, «Arquitectura militar en Italia en el siglo XVI y la aportación española: el caso de Florencia y Siena», en HUERTA, S. (ed.), *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, Sociedad Española de Historia de la Construcción, 2011, págs. 1133-1146; *idem*, «Davitt Fortini Architetore» y la construcción de los edificios de la Orden de Caballeros de Santo Stefano en Pisa (1562-1572)», *Quaderni Stefaniani*, 31, 2013, págs. 129-152; *idem*, «Renovatio urbis: arquitectura, ciudad y poder hispánico en Milán, Nápoles y Palermo entre Carlos V y Felipe II», en MINGUEZ, V. (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte, 5-8 de septiembre de 2012, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2013, págs. 1169-1185.

Como bien indica el autor, el estudio de las relaciones entre España e Italia ha sido un campo muy provechoso en los últimos años, en un principio alentado por las celebraciones de los centenarios de Carlos V y Felipe II, que dieron lugar a estudios que ampliaban la visión del Imperio y de la Monarquía Hispánica. Posteriormente salieron a la luz otros, centrados en analizar la presencia española en la península itálica, a los que se unieron un conjunto de publicaciones sobre los vínculos diplomáticos entre España e Italia, que con el paso del tiempo han adquirido un carácter más transversal, al incluir otras áreas, como la economía, la administración, la religión, la sociedad, la cultura y el arte.² No obstante, en lo concerniente a las relaciones artísticas y culturales, son muy relevantes los estudios que analizan los vínculos con Génova,³ Nápoles,⁴ Bolonia⁵ y Calabria,⁶ así como el estrecho trato con Roma.⁷ Igualmente, a este panorama plural habría que añadir la reciente tesis doctoral de Sara Caredda sobre el patronazgo artístico español en la Cerdeña barroca.⁸

Junto a las investigaciones anteriores también se encuentran otras, ya clásicas, de Fernando Marías, George Kubler, Earl E. Rosenthal, Manfredo Tafuri, Howard Burns o Cristiano Tessari, que se centran en las conexiones de España con Italia y en la presencia de la primera en la segunda. A estas obras habría que adjuntar, con un carácter más general, las de Benedetto Croce y Michael Cole, o la reciente publicación de Piers Baker-Bates y Miles Patten-den.⁹ No obstante, a pesar de este amplio panorama de estudios, Carlos Plaza subraya que «las relaciones entre España y Florencia durante el Renacimiento no han sido analizadas en profundidad, sobre todo por lo que se refiere a aspectos históricos y artísticos», si bien puntualiza que todas estas cuestiones no entraban en los objetivos plan-

2. En relación con los estudios sobre los vínculos diplomáticos entre España e Italia y desde una perspectiva más transversal, en los últimos tiempos se ha abierto otra vía de investigación centrada en el papel que jugaron los embajadores culturales y en el intercambio de regalos; véase VISCEGLIA, M.A., (coord.), *Diplomazia e politica della Spagna a Roma: figure di ambasciatori*. Roma: Università degli Studi Roma Tre, 2008; *idem*, *Roma papale e Spagna. Diplomatici, nobili e religiosi tra due corti*. Roma: Bulzoni, 2010; BERNSTORFF, M. VON; KUBERSKY-PIREDDA, S., (coords.), *L'arte del dono: scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*. Cinisello Balsamo, Milán: Silvana, 2013; y VOLPINI, P., *Los Medici y España. Príncipes, embajadores y agentes en la Edad Moderna*. Madrid: Sílex, 2017.

3. BOCCARDO, P.; COLOMER, J.L.; FABIO, C. DI (dirs.), *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003.

4. COLOMER, J.L., *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

5. COLOMER, J.L.; SERRA, A. (dirs.), *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.

6. ANSELM, A. (ed.), *La Calabria del vicereame spagnolo. Storia, arte, architettura e urbanistica*. Roma: Gangemi, 2009.

7. *Idem* (ed.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*. Roma: Gangemi, 2014.

8. CAREDDA, S., *El patronazgo español en la Cerdeña barroca: arte, poder y devoción*, tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Universitat de Barcelona, 2016.

9. BAKER-BATES, P.; PATTENDEN, M. (eds.), *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy. Images of Iberia*. Burlington: Ashgate, 2015.

teados para su escrito.¹⁰ Sin embargo, entendemos que pueden configurarse como una línea de investigación abierta que tal vez en un futuro podría aportar nuevos elementos discursivos y de análisis.

La obra se estructura en dos partes claramente definidas. En la primera se analizan las relaciones entre la Monarquía Hispánica y Florencia durante el siglo xvi, mientras que la segunda se centra en la comitencia española en la ciudad del Arno. A su vez, la primera parte se articula en tres capítulos. El primero de ellos, «La alianza política de los Medici con España en los tiempos de Carlos V y Felipe II», se dedica a las vinculaciones entre España y Florencia durante la centuria del Quinientos. Carlos Plaza nos ofrece un relato de la compleja situación política italiana de todo este período, poniendo una especial atención en las primeras décadas del siglo hasta la creación del Ducado de Florencia en 1531. Sin esta aportación no se podría llegar a comprender en toda su dimensión el papel que desde el punto de vista político y geoestratégico desempeñó Florencia en el difícil equilibrio de fuerzas entre el Papado, Francia y España, con estas dos últimas como rivales por controlar no solo la península itálica, sino también el Mediterráneo occidental. Desde un punto de vista más local y centrado en el día a día de la ciudad toscana, este enfrentamiento y estos intereses contrapuestos tuvieron su reflejo en la presencia de dos grupos, uno favorable a los franceses, y otro, integrado por la familia Medici, a la Monarquía Hispánica. Al mismo tiempo, ambos grupos se enfrentaban por el control de la ciudad y la forma de dirigirla. El fiel de la balanza terminó inclinándose hacia la familia Medici, que, bajo los auspicios del emperador Carlos V, se situó nuevamente al frente del gobierno de la ciudad.

El papel de Cosimo I en la consolidación del ducado florentino fue fundamental, pero en esa tarea no lo fue menos la figura del virrey español en Nápoles, Pedro de Toledo, y el resto de su familia, sobre todo su hija, y futura esposa de Cosimo, Eleonora. A lo largo de todo el texto el autor incide en la buena sintonía entre Cosimo y el virrey, con quien llegó a fraguar una relación con tintes casi paternofiliales. Sin embargo, esta relación fue especialmente beneficiosa para Cosimo, pues la familia Álvarez de Toledo le proporcionó un ingente caudal de información y de experiencia que aplicó, por un lado, a la configuración de la nueva estructura política y administrativa del ducado florentino y, por otro, a la creación de un entorno y aparato áulico, del cual no había experiencias previas debido al pasado republicano de la ciudad.

La relación entre los Medici y los Álvarez de Toledo no se circunscribió a aquellos aspectos relacionados con la creación de las estructuras políticas y administrativas del ducado mediceo, sino que se expandió a todas las áreas, incluidas las artes, y Plaza nos informa de que durante este período se creó una fecunda y fructífera circulación de ideas y personas entre Florencia, Nápoles y las posesiones hispanas de los Álvarez de Toledo. El autor ejemplifica esta circunstancia con la difusión entre estos centros de la tipología arquitectónica del jardín escultórico, en la que los hijos del virrey,

García y Luis de Toledo, jugaron un papel fundamental. Según concluye, las residencias napolitanas de ambos, la villa y el jardín de Chiaia —perteneciente a García de Toledo— y la villa de Pizzofalcone —propiedad de Luis de Toledo— se convierten en hitos tipológicos, cuyas experiencias se exportarán al ducado mediceo, y tendrán eco en la creación del jardín de Boboli por parte de la esposa del duque, Eleonora de Toledo. La relación que establece Plaza entre estos jardines, fundamentada en la documentación de archivo consultada, es a todas luces muy sugerente. No obstante, también plantea la existencia de un nexo entre estos jardines italianos y el de Sotofermoso, en Abadía, en la provincia de Cáceres, una propiedad vinculada al III duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, y coetánea a los anteriores ejemplos napolitanos y florentinos.

En el segundo capítulo, «Los españoles en la creación del principado mediceo», Plaza se centra en la tarea realizada por Cosimo I para crear, implementar y desarrollar las nuevas estructuras de estado en el ducado florentino con un marcado enfoque absolutista. Para ello, según el caso, cambió, transformó o eliminó las estructuras políticas y administrativas de la época republicana. Aunque algunas reformas habían comenzado bajo el ducado de Alessandro de' Medici, la intervención de Cosimo consolidó las actuaciones ya acometidas y consiguió emprender otras que afectaban a áreas fundamentales del nuevo estado. Destacan especialmente las que desarrolló en los ámbitos de la defensa y de la educación, y la que redundó en la creación de una nueva sociedad áulica florentina. Sin embargo, en el estudio realizado por el autor se puede constatar que una de las empresas de mayor calado se realizó en el ámbito militar y de la defensa. Plaza señala que en los primeros años de andadura del ducado florentino los Medici se encontraban en una cierta posición de debilidad a pesar de tener la protección y el respaldo de Carlos V. En este sentido, el autor incide en la compleja situación y en la mutua desconfianza que se daba entre los Medici y la ciudad de Florencia, una desconfianza que había sido fraguada durante los años anteriores, con sendos exilios y con el asesinato de varios de sus miembros. Coincidimos con el autor en que sin esta desconfianza no podrían entenderse las dos decisiones relativas a la defensa: la construcción de la fortaleza de San Giovanni, adoptada por Alessandro de' Medici, y la creación por parte de Cosimo I de la Orden de Santo Stefano. En última instancia, ambas compartían unos fines similares: garantizar la seguridad personal del mandatario y, al mismo tiempo, ejercer un impacto disuasorio ante revueltas, tumultos y alzamientos de la población.

Otro episodio sobresaliente es la construcción del revestimiento pétreo del bastión de la fortaleza florentina a base de una decoración alternada de puntas y esferas que, según Plaza, remite a un modelo similar al empleado en el castillo de Manzanares el Real por parte de Juan Guas. El autor establece esta relación ante la ausencia de modelos coetáneos similares en Florencia y en Toscana, y habiendo observado que Lope Hurtado de Mendoza —que en 1536 comandó una guarnición de doscientos soldados españoles en la fortaleza de San Giovanni— es el hilo conector entre ambas fortalezas. En ese año de 1536, señala Plaza, estarían a punto de concluirse las obras en el recinto defensivo. Sin duda

10. PLAZA, C., *Espanoles en la corte de los Medici...*, págs. 22 y 23.

resulta muy llamativa esta interacción de la arquitectura tardogótica castellana en la arquitectura renacentista florentina, lo cual no hace sino subrayar que la circulación de personas e ideas a la que aludíamos con anterioridad se produjo en ambos sentidos.

También fue importante la creación de un cuerpo militar de élite: la mencionada Orden de Santo Stefano que, bajo la forma de orden de caballería, fue aprobada por el papa Pío IV —Giovanni Angelo de' Medici— en 1561.¹¹ A pesar de que el objetivo fundacional era la defensa del Mediterráneo frente a la amenaza turca, se convirtió en un instrumento de control político y social del patriciado florentino. Plaza nos indica también cómo, bajo la dirección de Cosimo, la Orden se convirtió en una herramienta jurídica capaz de controlar el acceso al poder y al prestigio social tanto en Florencia como en la Toscana ducal. A su vez, el autor enfatiza en varios momentos que los primeros duques, en especial Cosimo I, favorecieron el ingreso de españoles en este cuerpo militar como un modo de reconocerles su importancia social y política en la ordenación del nuevo estado.

Otra gran reforma acometida por el duque fue la cultural, con una medida de gran calado: la reapertura del Studio di Pisa en 1543. Como señala el autor, la nueva puesta en funcionamiento de la universidad pisana fue, sin ningún género de dudas, un hito dentro de la política cultural medicea. En los comienzos de esta nueva etapa, el duque situó al salmantino Antonio de Castillo —persona de su máxima confianza— al frente de la institución y le encargó la reorganización del centro. Carlos Plaza apunta también que entre los motivos que podrían haber influido de forma decisiva en la reapertura del centro universitario se podría encontrar el papel que tradicionalmente habían jugado los Álvarez de Toledo como protectores de la Universidad de Salamanca, que estaba ligada en cierto modo a sus dominios. Durante este período también se implantó en Florencia la Compañía de Jesús a través de la fundación del Colegio de Toscana en 1552.

El otro pilar básico de la política de Cosimo fue la creación de un nuevo entorno áulico. A diferencia de otros estados italianos, como Nápoles, Ferrara, Mantua, Milán o Urbino, en la Florencia republicana no existía una corte, y por lo tanto la ordenación social de la ciudad estaba en manos de un patriciado urbano que ocupaba los cargos públicos y desarrollaba los valores y libertades cívicas. No obstante, a pesar del cambio de la forma de gobierno, en la etapa ducal, durante el mandato de Alessandro de' Medici y en los primeros años del gobierno de Cosimo I, no se desplegó un entorno cortesano alrededor de la figura del duque. Plaza nos indica que esta situación tuvo su punto de inflexión tras el matrimonio de Cosimo de Medici con Eleonora de Toledo, en 1539. La unión sirvió de catalizador para cambiar la realidad, que a partir de ahí se fundamentó en la experiencia de la familia Álvarez de Toledo, en general, y siguió el modelo del aparato cortesano asentado en torno a la figura del virrey Pedro de Toledo, en particular. Según

el autor, este nuevo escenario tendría dos consecuencias esenciales: la primera, que Cosimo se rodearía de *gens nova*, asunto que trataremos más adelante; y la segunda está relacionada con el ámbito arquitectónico, puesto que supuso el traslado de la residencia ducal del palacio Medici al palacio Vecchio, antigua sede del poder republicano, para lo cual hubo que acometer una serie de obras de adecuación, reestructuración y decoración, cuyo tema principal era la exaltación del poder absoluto de Cosimo I y de la familia Medici.

La primera parte de la obra de Plaza termina con el extenso tercer capítulo, «*Arquitectura y política en la Florencia de Cosimo I*». En primer lugar, el autor analiza la metacomitencia como una forma de política de intervención arquitectónica y urbana, basada en la lealtad de los subordinados unidos al metacomitente por una relación clientelar, para, de esta forma, desplegar un aparato iconográfico en la ciudad a partir de la arquitectura comisionada por ellos. Así, el metacomitente —en el caso que nos ocupa, Cosimo I— consolida su imagen de gobernante y muestra los beneficios para quienes aceptan sin reservas su poder y lo sustentan como colaboradores de confianza. En este contexto es especialmente meritorio el esfuerzo de síntesis y sistematización evolutiva que realiza Plaza de la tipología arquitectónica del palacio florentino durante los siglos xv y xvi.

Uno de los puntos fuertes y más singulares de la obra, desde nuestro punto de vista, lo encontramos en la descripción de las labores de *renovatio urbis* emprendidas en Florencia por Cosimo. Esta renovación podría ser considerada como un programa de embellecimiento y modernización de la ciudad, marcado por actuaciones como la construcción de la Loggia del Mercato Nuovo, de los Uffizi y de las columnas de las plazas de Santa Trinità, San Marco y San Felice, a lo que habría que añadir las acciones de metacomitencia. Todo esto, a su vez, se desarrollaría bajo el paraguas legislativo de la normativa urbanística dictada por el duque: *Legge Dell'Illustrissimo et Eccellentissimo S. Il S. Duca di Fiorenza, in comodo di quelli che volessimo edificare per tutto il suo stato, passata nel suo Consiglio de' 48 il 28 di Gennaio 1550 ab Incarn.*

Es en este último punto donde encontramos una de las aportaciones más atractivas de la obra. El autor no se limita a realizar un análisis tipológico de las diferentes intervenciones urbanísticas, sino que las inscribe en el marco de la legislación florentina de la época. De esta forma, se puede llegar a percibir el verdadero calado de las reformas emprendidas, las cuales estaban a su vez en sintonía con el nuevo orden político del ducado mediceo. Carlos Plaza realiza un estudio comparado de las legislaciones urbanísticas de los otros territorios italianos que en aquellos momentos se encontraban en la órbita hispánica —Milán y Nápoles— con objeto de determinar cuáles eran los lugares comunes y las particularidades de cada uno de ellos, así como la relación existente con la forma de gobierno de cada territorio.

La segunda parte del texto se centra en el examen de la comitencia arquitectónica desplegada en la Florencia de los Medici a través de las actuaciones realizadas por Antonio Ramírez de Montalvo, Fabio Arrazola de Mondragón y Baltasar Suárez de la Concha, tres españoles que formaban parte de la llamada *gens nova* florentina. Anterior-

11. *Statuti capitoli et constitutioni del Ordine de Cavalieri di Santo Stephano fondato et dotato dal illust. et eccell. signor Cosimo Medici duca di Fiorenza et di Siena*. Florencia: Lorenzo Torrentino, 1562.

mente nos hemos referido a la desconfianza mutua existente en la época ducal entre la familia Medici y el resto de la ciudad, y en especial respecto al resto del patriciado florentino que no era afín a las ideas e intereses de los Medici. Esta circunstancia propició que Cosimo I buscara personas de confianza que estuviesen apartadas de las intrigas que se desarrollaban en la ciudad, como era el caso de la pequeña nobleza toscana y de los españoles afincados en la ciudad del Arno.

Todos ellos formarían lo que se pasó a denominar *gens nova*, un conjunto de personas de procedencia social modesta o incluso humilde que debía su nueva posición privilegiada y su ascenso social al favor del duque. En el fondo, esta política se podría considerar como una maniobra de salvaguarda personal del mandatario. Así, Antonio Ramírez de Montalvo llegó a ser el favorito de Cosimo. Fabio Arrazola de Mondragón estuvo al cargo de su hijo Francesco y posteriormente le honró con el cargo de camarero mayor y con el hábito de la Orden de Santiago. Y, por último, Cosimo favoreció a Baltasar Suárez de la Concha, un comerciante con aspiraciones nobiliarias, que a pesar de no poseer un papel en la corte ducal disfrutó del favor de Ramírez de Montalvo, primero, y de Arrazola de Mondragón, después.

Carlos Plaza realiza una minuciosa labor de investigación para trazar una cartografía vital de cada uno de los tres personajes, indagando en sus orígenes hispánicos y en las posibles motivaciones que tuvieron para emprender un viaje solo de ida a Italia y terminar asentándose en Florencia. Asimismo analiza cómo y bajo qué circunstancias se produjo su ascenso social una vez se hallaban instalados en la ciudad toscana.

Llegados a este punto, Plaza estudia con detalle las residencias de cada uno de ellos, y reflexiona sobre el modo en que sus actuaciones intentaron acomodarse —en la medi-

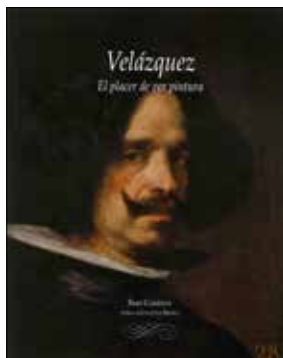
da de sus posibilidades económicas— a las características tipológicas del palacio florentino del Quinientos. En lo arquitectónico, estas actuaciones se desarrollaron según las disposiciones de la normativa urbanística vigente; y en lo decorativo, implementaron un programa iconográfico afín a la metacomitencia ducal.

Plaza consigue trazar y entretener un sólido relato a lo largo de las dos partes en las que estructura esta obra. De hecho, ambas se encuentran tan íntimamente interconectadas y relacionadas que, en primer lugar, no hace sino poner de manifiesto la complejidad del tema abordado, y en segundo lugar, revela cómo ha sido capaz de llevar a cabo nuevas lecturas a partir de la documentación histórica conservada y de los estudios realizados hasta la fecha, junto con sus propias observaciones y experiencias sobre los objetos de estudio, y ofrecer de esta forma nuevas vías de análisis sobre la comitencia artística hispánica durante el período en el que Cosimo I de' Medici estuvo al frente de la ciudad. No obstante, y a pesar de quedar en un discreto segundo plano, el autor llega a configurar un vívido retrato psicológico del duque y, por extensión, de miembros muy destacados de la sociedad florentina y de su entorno personal, como es el caso de Antonio Ramírez de Montalvo, Fabio Arrazola de Mondragón, Baltasar Suárez de la Concha y, en menor medida, de su esposa, Eleonora de Toledo. Del mismo modo, pone de manifiesto los profundos cambios sociológicos e incluso mentales en los que se vio inmersa la sociedad florentina de esta época, que corren parejos a un proceso de creación y reafirmación de la identidad local como elemento fundamental en la consolidación del estado absolutista, que fue primero el Ducado de Florencia y posteriormente el Gran Ducado de Toscana. Esperamos que las sugerentes vías de investigación que Plaza plantea en su obra ofrezcan muy pronto interesantes frutos.

Ximo Company

Velázquez.
El placer de ver pintura

174 páginas.
Lérida: Edicions
i Publicacions de la
Universitat de Lleida –
CAEM. Colección
Estudios de Pintores, 1,
2017.
ISBN 978-84-9144-05-0



EVA MARCH*

En 1950 se publicaba en Londres *The Story of Art*, de Ernst H. Gombrich. Poco se imaginaba entonces aquel joven historiador del arte que su libro se traduciría a más de treinta idiomas y que sería «el libro de arte más vendido del mundo», según reza el reclamo publicitario de la primera edición de bolsillo en inglés.¹ El libro de Gombrich —traducido al español primero con el título de *La Historia del Arte*² y más tarde como *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*,³ lo que tal vez se ajusta mejor a la intención de su autor: escribir un cuento, un relato, de la evolución de la historia del arte universal— contiene célebres aforismos, de los que el más conocido es el que inicia la introducción: «No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas». ⁴ Menos conocida, en cambio, es la frase con la que Gombrich concluye dicha introducción, la misma que revela el propósito del libro:

Me gustaría ayudar a abrir los ojos, no a desatar las lenguas. Hablar diestramente acerca del arte no es muy difícil, porque las palabras que emplean los críticos han sido usadas en tantos sentidos que ya han perdido toda precisión. Pero mirar un cuadro con ojos limpios y aventurarse en un viaje de descubrimiento es una tarea mucho más difícil, aunque también mucho mejor recompensada.⁵

El reto del historiador del arte más influyente de la segunda mitad del siglo XX es, en parte, similar a aquel al que se enfrenta Ximo Company en *Velázquez. El placer de ver*

pintura, aunque en este caso son las obras del pintor sevillano las que proporcionan a Company el pretexto para «abrir los ojos» y (re)aprender a mirar la pintura.

El libro de Company es, sin duda, un alegato a favor de Velázquez —«el pintor de los pintores», como le llamó Manet—, pero es también, y sobre todo, una invitación a descubrir de forma placentera, a través de una mirada reflexiva, sin apriorismos, el arte de la pintura. Está prologado por quien seguramente más y mejor ha escrito sobre Velázquez: Jonathan Brown. El hispanista norteamericano comparte inquietudes con Company; a saber, la incapacidad de los historiadores del arte para enfrentarse al análisis directo de la obra de arte. Brown confiesa que con frecuencia —y para corregir tal irregularidad— desafia a sus alumnos de la New York University a someterse a Velázquez para así ejercitar el ojo y descubrir el arte del genio universal. Una reivindicación, la de acudir a los museos para «mirar» el verdadero objeto de estudio de los historiadores del arte que Company reitera constantemente en diferentes capítulos de su libro. Brown utiliza el prólogo para ejemplificar, además, a través de un breve pero elocuente análisis, lo que puede dar de sí la contemplación de un solo detalle de una obra de Velázquez: la oreja del *Retrato de Juan de Pareja* (Metropolitan Museum of Art, Nueva York). La, según Brown, «mejor representación de una oreja de toda la historia del arte» (pág. 12) fue creada a partir de una sola gota de pintura. Una ínfima cantidad de pigmento es lo único que Velázquez necesitó para imponer el color sobre el dibujo en la conquista del mundo físico, como si fuera poco.

La introducción enlaza con el primer capítulo, el cual es una declaración de intenciones de lo que vendrá después. Por este motivo, la primera ilustración de *Velázquez. El placer de ver pintura* no es una obra del sevillano, sino la *Virgen de la Anunciación* de Antonello da Messina (Galleria Regionale della Sicilia, Palermo). La Virgen del pétreo manto azul que con gesto congelado, rostro pensativo y mirada suspendida advierte la grandeza de la misión que se le acaba de encomendar; por eso su actitud contemplativa, por eso la joven muchacha escucha atenta en su interior. Por eso Company recurre a ella —una imagen vale más que mil palabras— para incitar al lector a ver, a mirar en profundidad. Ese debería ser el estado ideal de quien contempla una obra de arte, de quien está dispuesto a gozar de la pintura: mirar a fondo, valorar la obra en sí, no lo que sobre ella se ha escrito: mirar para conocer, para interpretar y para saber (págs. 20 y 21).

No podemos estar más de acuerdo con Ximo Company cuando insiste en la desproporción existente entre el tiempo que los historiadores del arte dedicamos a contemplar y el que «derrochamos» leyendo la literatura crítica sobre cualquier obra. Con esta mala praxis difícilmente podremos llegar a afinar nuestro ojo y a producir comentarios como los salidos de la pluma de Julián Marías al referirse, por ejemplo, a *Las lanzas* (Museo Nacional del Prado, Madrid): «¿Hay algo más elegante que Ambrosio de Spinola después de conquistar Breda?» (pág. 20). Quien no educa la mirada, quien no practica la contemplación ante la obra de arte, muy rara vez llegará a entender su esencia. Por el contrario, deberá contentarse con reconocer lo que otros han tenido el privilegio de descubrir. Esta es una afirmación que Com-

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1. «*The world's best selling art book*»; véase en la cubierta de GOMBRICH, E.H., *The Story of Art*. Londres: Phaidon, 2006.

2. La primera edición en español del libro de Gombrich, con el título *La Historia del Arte*, la publica la editorial Argos en Barcelona en 1951 con traducción del inglés de Rafael Santos Torroella.

3. GOMBRICH, E.H., *La Historia del Arte contada por E.H. Gombrich*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Madrid: Destino-Círculo de Lectores, 1997.

4. GOMBRICH, E.H., «Introducción. El arte y los artistas», en *idem*, *La Historia del Arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. Londres: Phaidon, 2011, pág. 21.

5. *Ibidem*, pág. 35.

pany —quien en ningún momento pretende desterrar la importancia del conocimiento teórico, documental o contextual de la obra de arte— argumenta debidamente. Y lo hace, en parte, aportando el testimonio de otro de los grandes pintores universales: El Greco. Para el pintor cretense, y según quienes estudiaron al detalle las notas que el pintor escribió en los márgenes del tratado de arquitectura de Vitruvio:

el conocimiento adquirido a partir de la lectura no es verdadero conocimiento, sino *notitia*, [es decir] datos eruditos y una especie de noción superficial cuya posesión proporciona placer (*diletto*), pero no un conocimiento que permita un juicio fundado.⁶

En el capítulo 2 de su libro, y a través de diferentes detalles de *Las hilanderas* (Museo Nacional del Prado, Madrid), Company invita, pues, al lector, a descubrir la «grandeza expresiva» que se esconde detrás de las pinceladas de Velázquez, una grandeza que solo puede revelarse por medio de la mirada profunda. A partir de aquí, Company enumera las condiciones que deben reunirse para que no acabemos convirtiéndonos en «ciegos mirones». ⁷ Habilidades entre las que destaca, tomando prestadas las palabras de Luis Cernuda, «abandonar lo que uno sabe o cree saber» (pág. 25).

Después de los dos capítulos introductorios que marcan el tono del libro y que explican el porqué del mismo, empieza la particular aproximación de Ximo Company a las pinturas de Velázquez, la cual acaba, como no podría ser de otro modo, con *Las meninas* (Museo Nacional del Prado, Madrid). Y decimos que no podría ser de otro modo no porque *Las meninas* sea su última gran obra, sino porque representa la condensación de todo el arte de Velázquez. Es decir, que nadie espere encontrar en *Velázquez. El placer de ver pintura* un itinerario cronológico por las obras de Velázquez, ni un análisis detallado de las mismas. El recorrido

propuesto por Company salta sin complejos de un lienzo a otro priorizando los aspectos de los mismos que más han maravillado al autor, quien se empecina en que los descubramos de su mano. Así, el *Retrato de Juan de Pareja*, al que dedica el capítulo 3, le sirve a Company para adentrarse en la pincelada velazqueña, en la utilización de la luz, para explicar por qué Velázquez fue el primero en representar «el alma y sentir del personaje representado» y llegó a pintar «como nadie más [...] la atmósfera sofocante, pesada y bochornosa del [...] verano romano de 1649» (pág. 41).

Mientras avanzan las páginas del libro y como antesala del capítulo 4, el lector se encuentra con las imágenes enfrentadas de dos célebres papas: la de Urbano VIII, inmortalizado por Pietro da Cortona (Musei Capitolini, Roma), y la del papa que le sucedió en el solio pontificio, Inocencio X, pintado por Diego Velázquez (Galleria Doria Pamphilj, Roma). La sagaz comparación visual permite, antes incluso de iniciar la lectura de las páginas que siguen a continuación, escudriñar la diferencia entre ambas obras, anticiparse a lo que presumiblemente será el capítulo para llegar —o no— a la misma conclusión que el autor. Company aprovecha, pues, dos de los mejores retratos que dio el siglo XVII para enseñarnos a ver, a «distinguir con nitidez lo bueno de lo excepcional en la historia de la pintura universal» (pág. 46). Un capítulo en el que además se reconstruyen, a través de un recorrido histórico no por conocido menos atractivo, los diferentes tributos, pictóricos o literarios, que artistas y críticos hicieron al retrato del menos inocente de los papas.

En el caso de *La Venus del espejo* (National Gallery, Londres), a la que está dedicada el capítulo 5, la estrategia es diferente. En esta ocasión Company propone reflexionar sobre los mecanismos pictóricos activados por Velázquez para conseguir representar la «irresistible belleza» de Venus. Una propuesta que viene acompañada de referencias a algunos de los historiadores del arte que se han ocupado del lienzo —desde Carl Justi, Jonathan Brown o Charles de Tolnay, hasta Julián Gállego o Allende Salazar— y que han tratado de descubrir qué representa la pintura o cuál es la identidad de la joven diosa. Company insiste aquí, como en todos los capítulos, sobre una idea recurrente: que la comprensión de la obra solo puede alcanzarse mediante una experiencia visual, la cual «no se puede reemplazar por un libro, por una discusión crítica, por un debate especializado en un aula universitaria, en un seminario o en un congreso especializado» (pág. 52).

El capítulo 6 constituye un verdadero capítulo coral que pretende llamar la atención del lector sobre detalles de diversas obras de Velázquez que son tan relevantes como las obras mismas: el perro del *Retrato del príncipe Felipe Próspero* (Kunsthistorisches Museum, Viena), el que aparece en *Jacob recibe la túnica de José* (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial), o los encajes de Flandes que luce el bufón Calabacillas en su retrato (Museo Nacional del Prado, Madrid). En este mismo capítulo hay espacio también para el *Cristo de san Plácido* (Museo Nacional del Prado, Madrid), una obra que le posibilita a Company hacer emerger a Goya (*Cristo crucificado*, Museo Nacional del Prado, Madrid) para advertir cuán profundamente pueden dialogar los grandes pintores de la historia del arte universal (pág. 84).

6. MARÍAS, F.; BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*. Madrid: Cátedra, 1981, pág. 75. Citado a partir de COMPANY, X., *Velázquez. El placer de ver pintura*. Lérida: Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida - CAEM. Colección Estudios de Pintores, 1, 2017, pág. 33. Las apostillas de El Greco a la edición de Daniel Barbaro del tratado *De architettura* de Vitruvio (*I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio, tradutti et commentati da Monsignor Barbaro*. Venecia: Francesco Marcolini, 1556) condensan parte del pensamiento artístico del pintor. A estas notas hay que sumar las *marginalias* del Greco a la segunda edición de *Le vite* de Vasari (VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Florencia: Giunti, 1568), analizadas también en el citado libro de Fernando Marías y Agustín Bustamante y dadas a conocer en 1967 por Xavier de Salas (SALAS, X. DE, «Un exemplaire des "Vies" de Vasari annoté par Le Greco», *Gazette des Beaux-Arts*, 69, 1967, págs. 177-180).

7. Rafael Argullol utiliza esta expresión en un artículo (ARGULLOL, R., «Vida sin cultura», *El País*, 6 de marzo de 2015), en el que reflexiona, en parte, sobre el mismo tema que ocupa a Company. Con ella define a aquellos que son incapaces de captar el sentido de las imágenes devorados, como están, por la necesidad de consumirlas velozmente. En el artículo se advierte de los peligros que conlleva la omnipresente cultura de la imagen, la cual, lejos de sustituir a la cultura de la palabra, ha acabado provocando la invalidación de ambas; como resultado de ello, concluye Argullol, prácticamente ha desaparecido «el acto de leer y la mirada reflexiva sobre el arte».

Los capítulos 7 al 9, y en parte también el 10, están dedicados a *Las meninas*, «la culminación del todo» (Jorge Wagensberg), la «teología de la pintura» (Luca Giordano), la «obra que todo lo ha superado» (Ximo Company), (págs. 88 y 89). Cuando el lector llega a *Las meninas*, sabe sobradamente que no va a encontrarse con una lectura al uso de la obra y sabe también que Company incidirá, una vez más, en la idea principal del libro: cómo gozar de una pintura mirándola lentamente, sin prisas, soltando el pesado lastre que representa todo el conocimiento previo que creemos tener de ella, el cual supone un verdadero impedimento para entenderla como es debido. Pero además de para esto, *Las meninas* es utilizada por Company para abordar algunos conceptos que no habían aparecido con anterioridad o que lo habían hecho con sigilo. Nos referimos, por ejemplo, a la cuestión de la valoración de la obra de arte, tan sensible a variar con el paso del tiempo, aunque no fue esto lo que le sucedió a *Las meninas*, que «ha sabido esquivar cualquier atisbo de fluctuación valorativa en clase peyorativa» (pág. 88). Nos referimos también al poder que entraña la obra inconclusa o a la significación de la práctica pictórica en Velázquez, que es especialmente necesaria de entender en el contexto de *Las meninas*. Citando, entre otras, las atinadas palabras de José Antonio Maravall: «Velázquez emborrona lienzos para desarrollar el preeminente ejercicio de pintar, y pinta para explorar lo que da de sí la pintura, sus vías técnicas, creativas, comunicativas y expresivas» (pág. 94), Company concluye que Velázquez desterró el concepto de la pintura como imagen para entenderla simplemente como pintura (pág. 104), un verdadero punto de inflexión en la historia del arte.

Otro aspecto relevante que toma forma concisa en las páginas dedicadas a *Las meninas* es el relativo a la restauración de la obra de arte. Company lo saca a colación a propósito de la limpieza a la que fue sometido el lienzo en 1984. De la mano de Carmen Garrido, jefe del Gabinete de Documentación Técnica del Museo Nacional del Prado, o de la de Richard Newman, jefe del gabinete analítico del Museum of Fine Arts de Boston, se alude a los asombrosos resultados técnicos alcanzados por Velázquez con su particular manera de aplicar la pintura. Aspectos, estos, que le sitúan en un lugar difícilmente alcanzable por otros artistas y que fueron decisivos en el resultado final de sus obras (pág. 102).

El capítulo 10, colofón a *Las meninas*, condensa los testimonios de aquellos que se han obstinado en descubrir y entender el «verdadero» significado de la obra, los cuales llevan a Company a afirmar que no importa, que eso es lo de menos, que hay que disfrutar de un lienzo que «eleva la pintura y el acto creativo de pintar al punto más alto e inclito de la historia del arte universal» (pág. 126). En el caso de *Las meninas*, y en el de tantos otros, de nada sirve recurrir a la varita mágica que transforma una intuición, una hipótesis, en ciencia cierta. De hecho, el espectador, el conocedor, el coleccionista, el historiador del arte, tal vez nunca llegará a saber la verdadera intención del artista al crear su obra. Al menos, así se lo confesó Picasso a su amigo, el editor y crítico de arte francés Christian Zervos:

Los que tratan de explicar un cuadro, se intrincan, la mayor parte de las veces, por un camino falso. Gertrude Stein me anun-

ciaba, hace algún tiempo, muy alegre, que por fin había comprendido lo que representaba mi cuadro *Tres músicos*. ¡Era una naturaleza muerta!

¿Cómo quiere que un espectador viva mi cuadro como lo he vivido yo? Un cuadro me viene de lejos; quién sabe de cuán lejos... Yo lo he adivinado, lo he visto, lo he hecho y, sin embargo, al otro día no veo ya, ni yo mismo, lo que he hecho. ¿Cómo puede penetrarse en mis sueños, mis instintos, mis deseos, mis pensamientos, que tanto tiempo han de necesitar para elaborarse y salir a la luz; sobre todo, para recoger lo que yo he puesto en ellos, quizá en contra de mi voluntad?⁸

Picasso le dijo también a Zervos que deberíamos gozar de la pintura sin empeñarnos en entenderla, de la misma forma que no tratamos de entender por qué amamos el canto de un pájaro, una noche o una flor. Gocemos, pues, de la pintura, parece decirnos Picasso, lo mismo que nos pide Company.

Desde el principio de su libro, Company anuncia al lector que él se siente un «historiador del arte de pies a cabeza», por eso no tiene nada que objetar «a la imprescindible necesidad de conocer y acumular datos de índole teórica, documental, literaria e historiográfica» (pág. 18), pero esto debería producirse, siempre, sin menoscabo de la contemplación de la obra de arte. Esta reivindicación, a la que ya nos hemos referido unas líneas más arriba, vuelve a aparecer vigorosamente en las últimas páginas del libro, donde adquiere un matiz más combativo al pasar de la teoría a la práctica. En este sentido, Company es taxativo: las nuevas generaciones de historiadores del arte deberían practicar una disciplina más acorde con el siglo XXI, aproximándose a la realidad pictórica fuera del aula (pág. 128).

Acerca del mirar y no mirar a Velázquez, es cierto que el placer de ver pintura que Company reivindica no pasa por reconstruir una trayectoria o por analizar la evolución de una pincelada: cada una de las obras elegidas son tenidas como un todo; por eso es irrelevante que entre «mis favoritos» de Company no aparezcan obras como *La fragua de Vulcano* (Museo Nacional del Prado, Madrid), *Los borrachos* (Museo Nacional del Prado, Madrid) o los paisajes de Villa Medici (Museo Nacional del Prado, Madrid). No obstante, y sin ánimo de insertarlas en ningún lugar, causa cierta extrañeza la ausencia de los Velázquez de la etapa sevillana; es como si el Velázquez joven no hubiera existido, como si ninguna de sus primeras obras merecieran ser «contempladas» en extenso. Ni la *Vieja friendo huevos* (National Gallery of Scotland, Edimburgo), ni *Cristo en Casa de Marta y María* (National Gallery, Londres), ni siquiera el *Aguador de Sevilla* (Wellington Museum, Londres).

También en parte se echa de menos, en un libro que en el fondo va de método y que hace un saludable ejercicio de autocritica sobre los infravalorados instrumentos de la historia del arte, que los comentarios relativos a las diferentes metodologías no queden más compactados. Ello habría permitido ver con mayor nitidez los aciertos o errores de la

8. ZERVOS, C., «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'Art*, 7-10, 1935, págs. 173-184 (pág. 178). Véase la traducción española del fragmento citado en SUREDA, J., «La pintura. Un arte», en *idem* (dir.), *De la Prehistoria a las Civilizaciones Orientales, Summa Pictorica. Historia Universal de la Pintura*, I. [S.L.]:Planeta, 2000, págs. 11-21 (pág. 11).

disciplina, cómo se han leído e interpretado las imágenes desde el nacimiento de la misma o el giro teórico que ha experimentado en los últimos treinta años.⁹ A propósito de una referencia a Svetlana Alpers —para quien *Las meninas* es «literalmente impensable bajo la rúbrica de la Historia del Arte» (pág. 89) y sobre la que Company apostilla que efectivamente lo es bajo la rúbrica tradicional y convencional de la misma—, el lector se queda con las ganas de saber, en el año 2018, cuándo empieza y cuándo termina la historia del arte tradicional y convencional. La mención a Alpers habría podido ser el detonante para aludir, por ejemplo, al

papel activo que las imágenes desempeñan y a su capacidad para generar sus propias narrativas. En cualquier caso, y aunque el misterio no quede del todo desvelado —tampoco es el propósito del libro, todo hay que decirlo—, Company acaba provocando la reflexión, que es, creemos, uno de sus principales objetivos.

Celebramos, pues, la aparición de *Velázquez. El placer de ver pintura*. Un más que sugerente recorrido por un Velázquez particular en el que su autor, sirviéndose de valiosos testimonios que le ayudan en su cometido —no solo historiadores del arte o tratadistas que sentaron cátedra, sino también filósofos, poetas, científicos y artistas de todos los tiempos, incluidos los contemporáneos—, reflexiona sobre la verdad de la pintura, sobre el acto creativo, sobre la disciplina de la historia del arte y, por encima de todo, sobre la grandeza del arte de Velázquez, un arte que a menudo no sabemos mirar.

9. Véase un cuidadoso estado de la cuestión sobre este particular en MOXEY, K., «Los estudios visuales y el giro icónico», en *idem*, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015, págs. 97-126.

Rosa M. Creixell
Cabeza

*Pintura española
en la Colección Mascort.
Visiones 1800-1950*

Torroella de Montgrí:
Fundació Mascort, 2016,
224 pàgs.
ISBN 978-84-608-8265-7



MIREIA FREIXA

El llibre que presentem és el resultat de l'agradable confluència de tres factors: una col·lecció, el col·leccionista i la curiositat de l'historiador de l'art. Tres sensibilitats que es troben en un espai expositiu i en forma de llibre.

El punt de partida, òbviament, és la col·lecció, un recull de peces que Ramon Mascort Amigó, col·leccionista —impenitent, com ell mateix confessa—, ha anat adquirint d'una manera que no és acumulativa ni desordenada, sinó que sorgeix d'un gust innat pels objectes «bells i interessants», al marge del seu possible valor venal.

La col·lecció s'ha d'entendre com la continuació de la que es va presentar l'any 2015, *El arte de la pintura y el dibujo. Visiones 1400-1800*, a càrrec de la mateixa comissària i editora del catàleg. Ambdues tenen en comú que, a més de la pintura, hi ha una presència molt significativa del dibuix, tot establint un diàleg entre els dos llenguatges. La secció moderna acull una gran riquesa de materials, obres de grans dimensions, amb el format propi de les exposicions oficials, i una àmplia representació d'altres gèneres artístics —retrat, pintura de costums o orientalista, temàtica militar i, sobretot, paisatge, amb un protagonisme especial de les marines— fins a dibuixos, entesos com a esbossos o com a obra final en si mateixa. Entre els dibuixos trobem retrats al carbó o amb llapis de grafit, apunts i esbossos per a altres obres, algunes acadèmiques —que inclou un jove Fortuny posant per a Francisco Peralta del Campo—, així com vistes i paisatges.

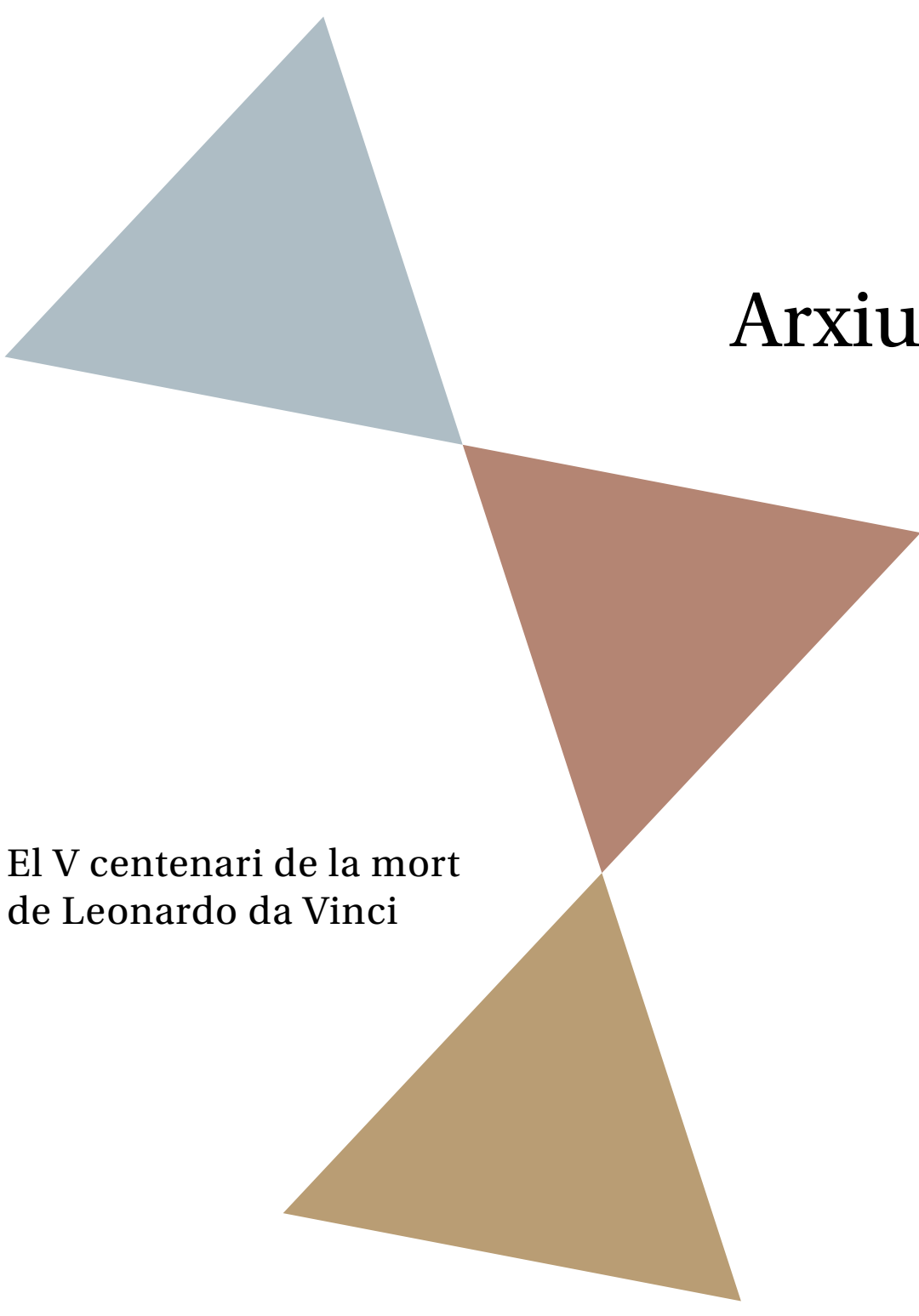
El llibre catàleg permet una lectura amb diversos nivells d'especialització. Després del pròleg, a càrrec del col·leccionista, el capítol introductori ens ofereix una visió general de la col·lecció, destacant-ne els trets principals i introduint-ne diferents lectures. Se'ns fa entendre, per exemple, que ana-

litant els dibuixos acadèmics, així com les còpies de les grans obres d'art, podrem apreciar el procés de formació de l'artista; entendrem la lenta elaboració i construcció d'una pintura o un gravat a partir de petits apunts o esbossos més generals; descobrirem les relacions entre els artistes i els espais en què es van moure, les ciutats que els van atraure o els racons que van escollir per plasmar a les seves obres. Tot un seguit de visions que podrien escapar-se en una visita massa lleugera. En un segon bloc de contingut, el llibre ens regala un catàleg raonat, peça per peça. S'analitza fil per randa cadascuna de les obres: se situa dins de la producció de l'artista i en el context històric i social, i se'n fa un estudi detallat, tècnic i temàtic. Cal destacar també que el text va acompanyat d'un recull d'imatges —fotografies dels artistes, dels seus tallers i amics, reculls de premsa, fotografies d'altres obres o gravats— que el fan més comprensible.

Es tracta d'un treball complex, ja que l'autora ha transitat entre artistes, temàtiques i tècniques molt diferents i per un període molt extens en el temps, entre el 1800 i el 1950, un segle i mig, a partir del profund coneixement de la col·lecció i d'un bagatge cultural —i visual— molt ampli. El lector erudit podrà fruit de molts detalls, apreciar, per exemple, les referències formals i temàtiques de les peces estudiades, conèixer-ne la procedència i la trajectòria anterior a l'adquisició, o gaudir, simplement, de la cura amb què s'ha fet la catalogació. Però el llibre també permet una lectura més visual, a través de la riquesa de les peces de la col·lecció i de les imatges seleccionades per acompanyar-les.

Rosa M. Creixell, professora del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, té un camp d'especialització molt ampli que inclou la recerca en temes patrimonials, l'estudi de la casa i les arts decoratives en el segle XVIII català o la curadoria d'exposicions; però entre tota la seva producció, pensem que l'estudi dedicat al pintor *José María Mascort. La força del paisatge* (Fundació Mascort, 2009) plana sobre l'obra que comentem. El pintor Mascort (Barcelona, 1890-1947), pintor de sensibles paisatges, format amb Sorolla i Fèlix Mestres, i artista amb una gran sensibilitat, va saber descobrir tots els recursos estètics del paisatge de la Costa Brava. Dominava, a més, les tècniques de la pintura i era alhora un gran dibuixant. La Fundació Mascort recull una part important de la seva obra i no podem negar que la «mirada» del pintor Mascort ha influït en els criteris de creació de la col·lecció, així com en els referents intel·lectuals de l'estudiosa.

D'aquesta manera, la comprensió íntima del paisatge de l'Empordà és un dels lligams fonamentals entre col·leccionista, col·lecció i historiadora, en un llibre promogut per una fundació que té també com a objectiu la preservació del medi ambient.

The image features three overlapping triangles. A blue triangle is positioned in the upper left, a red triangle is in the upper right, and a gold triangle is in the lower right. They overlap in a way that creates a central area where all three colors meet.

Arxiu

El V centenari de la mort
de Leonardo da Vinci

La recepción de Leonardo da Vinci en la historiografía artística catalana de la segunda mitad del siglo XIX

SARA GUTIÉRREZ IBÁÑEZ

La historiografía artística catalana de la segunda mitad del siglo XIX manifestó un interés incontestable por Leonardo da Vinci en consonancia con el carácter de figura pública que este había adquirido hacia 1800. A lo largo del siglo, el humanista fue objeto de una considerable literatura artística, histórica y crítica, que afianzó su imagen de hombre de grandes dotes artísticas y científicas, y que consagró *La Última Cena* (c. 1495-1498, refectorio de Santa Maria delle Grazie, Milán) como una obra cumbre de la pintura italiana. La finalidad de las siguientes páginas es analizar la recepción de Leonardo por parte de los autores catalanes e intentar descubrir cuáles fueron las fuentes que utilizaron para aproximarse al artista italiano. Con relación a la cronología, el estudio toma como punto de partida la publicación de la *Historia de la pintura en España* de Francesc Pi i Margall, en 1851, y termina en 1895, con la publicación del cuarto volumen de la *Historia general del arte*, dedicado a la pintura y a la escultura y escrito por Joaquim Fontanals del Castillo.

LEONARDO DA VINCI EN LA «HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA» (1851)

La segunda mitad del siglo XIX supuso un impulso de la historiografía artística en Cataluña, especialmente a partir del período del Romanticismo.¹ Uno de los textos clave es la *Historia de la pintura en España* (1851) de Francesc Pi i Margall (Barcelona, 1824 – Madrid, 1901), que dio inicio a una historiografía de base idealista que caracterizó la década de 1850 y que culminó con la *Teoría e Historia de las Bellas Artes* (1859) de José de Manjarrés (Barcelona, 1816-1880).² Su publicación coincidió con la instauración de la asignatura de Teoría e Historia de las Bellas

1. FONTBONA, F., «Els orígens de la historiografia de l'art catalana», en *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, 2 vols. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, vol. 1, pág. 450.

2. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografia de l'art a Catalunya durant el segle XIX. Fonaments teòrics i canvis metodològics*, tesis doctoral. Facultat de Geografia e Història, Universitat de Barcelona, 2017, pág. 130.



1. Raphaël Morghen (grabador) Leonardo da Vinci (inventor) *La Última Cena*, 1800, grabado calcográfico, 52,2 × 93,9 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

Artes en la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona, dependiente de la Academia Provincial de Bellas Artes de la ciudad, y cuya cátedra fue ganada por Pau Milà i Fontanals.³

El texto de Pi formaba parte de un proyecto mucho más extenso que quedó truncado al publicarse tan solo el primer volumen. Tenía como objetivo descubrir aquello de espiritual y de universal que se halla en la pintura producida en España. Se trata de uno de los primeros estudios histórico-artísticos que en territorio español abandonó los parámetros estrictamente biográficos para dar una visión más global de la historia del arte.⁴

Pi i Margall valoraba el siglo XVI como una de las grandes épocas artísticas.⁵ No es casual, por lo tanto, que diera gran importancia a Leonardo, con el que abría el cuarto y último capítulo, y al que dedicaba un total de veinte páginas. Se centraba primero en describir y valorar la importancia de *La Última Cena*, para tratar en segundo lugar las cuestiones vitales y de catálogo de la obra. El interés que demostraba por la pintura mural responde al valor que la obra había adquirido gracias a todo un proceso de reivindicación de la misma, que contó con dos hechos clave. Por un lado, la gran difusión de su imagen en Europa gracias al éxito que tuvo el grabado calcográfico realizado en 1800 por Raffaello Morghen, con una edición de quinientos ejemplares (ilustración 1). Por el otro, el impacto que tuvo el trabajo que le dedicó el pintor neoclásico Giuseppe Bossi (ilustración 2), realizado por encargo de Eugène Rose de Beauharnais, virrey francés en Italia, en el marco de la política cultural napoleónica.

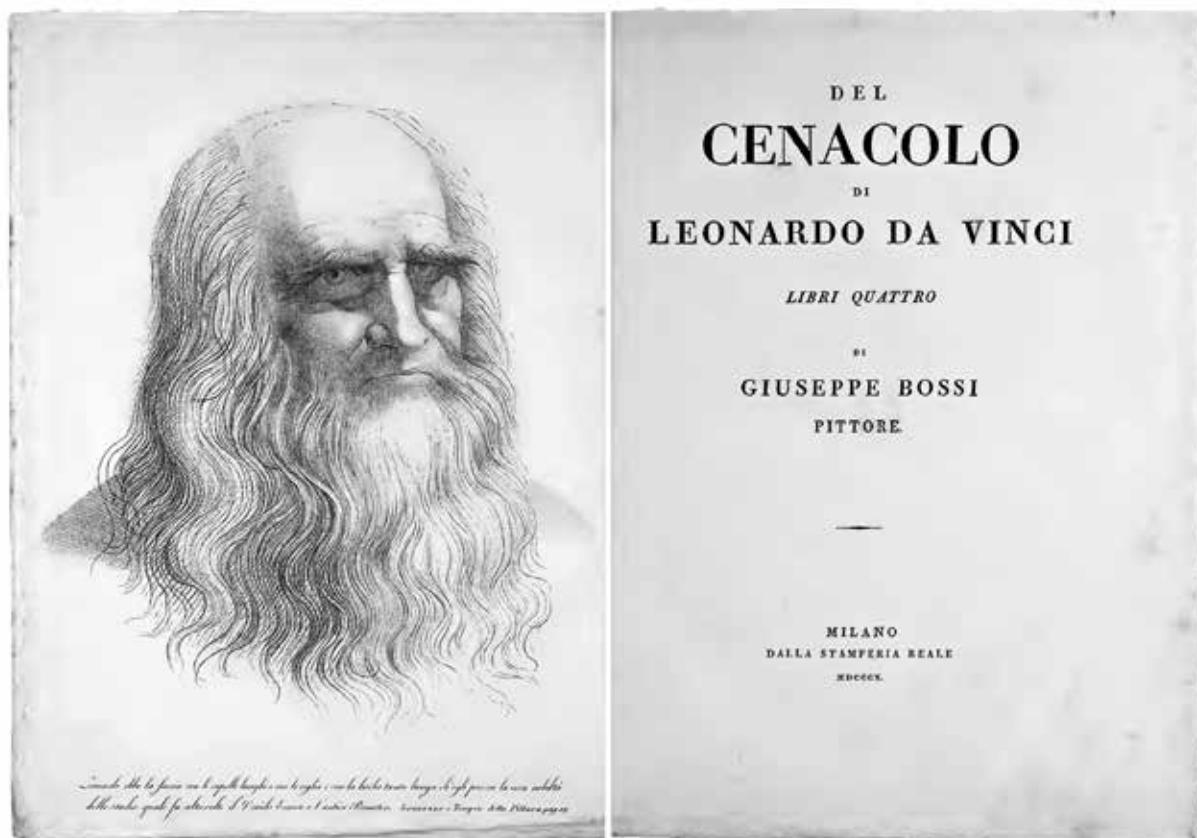
El proyecto de Bossi consistió en realizar una copia de la pintura —destruida posteriormente, durante la Segunda Guerra Mundial— y un estudio sobre la misma que se publicó en 1810, convirtiéndose en todo un referente académico.⁶ Presentó a Leonardo como un hombre

3. GALÍ, A., *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900 a 1936*, 18 vols. Barcelona: Fundació Alexandre Galí, 1986, vol. 16, págs. 84 y 85.

4. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografía de l'art a Catalunya...*, págs. 154 y 155.

5. FONTBONA, F., «Els orígens de la historiografia...», pág. 452.

6. BOSSI, G., *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci: libri quattro*. Milán: Stamperia Reale, 1810.



2. Giuseppe Bossi
Del Cenacolo di Leonardo da Vinci: libri quattro. Milán: Stamperia Reale, 1810, portada.

de gran seriedad y proporcionó una comprensión integral a todo aquello que se había escrito del pintor hasta el momento. En relación con *La Última Cena*, no se concentró en narrar la composición como un todo, sino que se dedicó a dar detalladas descripciones de Jesús y de cada uno de los apóstoles. El trabajo de Bossi tuvo mucha repercusión y ganó resonancia gracias a autores como Goethe y Stendhal.⁷ A inicios del siglo XIX, *La Última Cena* era ya una obra destacada en la historia de la pintura y un icono de orgullo cívico para los milaneses.⁸

La primera noticia que Pi da sobre la obra hace hincapié en el intento frustrado de «un rey de Francia» de «cortar la pared que la contenía y trasladarla a su corte como uno de los más brillantes trofeos de sus célebres victorias».⁹ Esta referencia procede de Vasari e incide en la leyenda sobre la excepcionalidad de la obra.¹⁰ Pero, en este caso, parece claro que la fuente de Pi no fue Vasari, sino la *Histoire de la peinture en Italie* (1849) de John Coindet. La comparación entre ambos fragmentos pone de relieve esta relación, pues la estructura gramatical es prácticamente la misma: «François 1er, victorieux à Marignan (1515) entra à Milan. Il vit le Cenacolo et voulut le faire transporter à Paris, comme le plus beau trophée de sa victoire».¹¹ Prosigue con los elogios a *La Última Cena* basándose en otros fragmentos tomados de Coindet, que ponen

7. GOETHE, J.W., *La última cena de Leonardo* [VOEGTLIN, S., (trad.)]. Madrid: Casimiro Libros, 2012 [1817]; y STENDHAL (BEYLE, M.H.), *Histoire de la peinture en Italie*. París: Michel Lévy Frères, 1868 [1817], págs. 151-154.

8. TURNER, A.R., *Inventing Leonardo*. Berkeley: University of California Press, 1993, págs. 90-94.

9. Con relación a esta citación y a las siguientes, véase PI I MARGALL, F., *Historia de la pintura en España*. Madrid: Manini, 1851, págs. 351-367.

10. Véase, por ejemplo, VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [MILANESI, G. (ed.)], 9 vols. Florencia: Sansoni, 1878-1885, vol. 4, pág. 31.

11. En relación con esta citación y las siguientes, véase COINET, J., *Histoire de la peinture en Italie. Guide de l'amateur des Beaux-Arts*, 2 vols. Ginebra: Joël Cherbuliez, 1849, vol. 1, págs. 103-121.

de manifiesto la influencia que la obra tuvo en personajes históricos de relieve como el general Napoleón Bonaparte y Eugène Rose de Beauharnais:

Viola Bonaparte y escribió al punto sobre su rodilla para que no se alojara a un solo soldado en el convento; viola el príncipe Eugenio, cuando fue nombrado virrey de la provincia, y reparó al punto el refectorio convertido hacía algún tiempo en almacén de paja.

Il est de fait que Bonaparte, lors de son premier séjour à Milan, étant venu visiter l'œuvre de Léonard de Vinci, frappé d'admiration, écrivit à l'instant sur son genou un ordre d'exemption de logement de troupes pour le couvent; plus tard le réfectoire fut converti en magasin de fourrages, jusqu'au moment où le prince Eugène, vice-roi de la Lombardie, le fit restaurer dans l'état où il est aujourd'hui.

Ambas noticias proceden del texto de Giuseppe Bossi.¹² No puede descartarse que Pi lo conociera, aunque la similitud con el fragmento de Coindet es bastante evidente. En todo caso, es probable que Coindet sí que lo tuviera en cuenta y que se basara en él, dado que cita al pintor neoclásico en relación con la copia que realizó de *La Última Cena*.¹³

El paralelismo entre Pi y Coindet es notable a lo largo de todo el fragmento sobre Leonardo. El autor catalán no copia de forma exacta la misma estructura textual, pero se reconocen argumentos y frases traducidas del francés. En el caso de *La Última Cena*, ofrece también una larga y detallada descripción, en la cual resalta el efecto que tienen las palabras de Jesús en los apóstoles. Señala que «todos se han conmovido pero cada uno según su carácter», y recuerda a Coindet cuando los describe «*surpris, indignés, protestant par la parole ou le geste, chacun selon le caractère*». Del mismo modo, Pi describe a Jesús como una figura de gran serenidad y con una cabeza muy bella, significativa y noble. Señala que esta «aparece ligeramente inclinada, llena de calma y de tristeza» y que «su frente, pura como la luz de un claro día, refleja la tranquilidad del alma; sus ojos, medio velados, el dolor que infunden los presentimientos». Coindet propone una descripción similar, pues destaca lo siguiente: «*Que cette tête de Jésus, inclinée, les yeux voilés comme pour ne voir pas le mal, ce front si pur, ce geste si doux, si simple et si noble, rendent bien ce que la pensée nous représente*».

Se evidencia igualmente la relación entre ambos textos cuando se trata de la figura de Judas, que Pi describe de «fisonomía innoble» y Coindet de «*traits ignobles*». Pi señala que Leonardo frecuentó durante un año distintos lugares, como cárceles y barrios conflictivos de Milán, con el objetivo de encontrar un rostro apropiado para Judas. Vasari había comentado ya la dificultad que tuvo Leonardo para terminar esta figura. Además, hizo popular la leyenda según la cual su rostro estaría basado en el del prior del monasterio de los dominicos de Santa Maria delle Grazie.¹⁴ La versión de Pi no sigue la vasariana, sino la puntualización que realizó Carlo Amoretti basándose a su vez en el *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1544), de Giovan Battista Giraldo Cinzio, y en la *Storia genuina del Cenacolo* (1796), de Domenico Pino. Amoretti subrayó que, antes de pintar una figura, Leonardo siempre consideraba su naturaleza e iba allí donde podía encontrar una persona con tal cualidad para observarla diligentemente. En el caso de Judas, fue cada día al Borghetto, donde vivían las más viles e innobles personas.¹⁵ Esta versión aparece en muchos textos posteriores, como la vida de Vasari editada por Gaetano Milanesi, de la cual figura un ejemplar en el catálogo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona.¹⁶ Pero, una vez más, la similitud entre el texto de Pi y el de Coindet es innegable.

12. BOSSI, G., *Del Cenacolo...*, págs. 200 y 201.

13. COINDET, J., *Histoire de la peinture...*, vol. 1., pág. 111.

14. VASARI, G., *Le Vite...*, vol. 4, pág. 30.

15. AMORETTI, C., *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*, 2 vols. Milán: Giusti, Ferrario e C., 1804, vol. 2, pág. 62.

16. VASARI, G., *Le Vite...*, vol. 4, pág. 31. Con relación al catálogo de la biblioteca, véase Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBAS), *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca*, s.f., pág. 39.

Cuenta el mismo autor del cuadro que consumió un año en la creación de esta figura, que frecuentó en este tiempo las cárceles y los barrios de Milán en que vivían los seres más abyectos, que después de haber encontrado su bello ideal lo realzó con rasgos característicos que había encontrado en otras fisonomías.

Léonard de Vinci raconte qu'il passa un an à réfléchir aux moyens de représenter dans la figure de Judas l'image d'une âme si noire, et qu'en fréquentant les prisons et le quartier habité par les êtres les plus abjects, il trouva enfin une tête qui semblait faite exprès pour le but qu'il se proposait, et à laquelle il ajouta encore les traits de quelques autres.

Finalizada la descripción de *La Última Cena*, prosigue con las cuestiones biográficas. Pi se pregunta quién es el autor de esta pintura mural e incide en la idea de que Leonardo era un artista en el cual la naturaleza había reunido todas las cualidades posibles: gran belleza, fuerza, destreza y habilidad para practicar distintas artes. También comenta que Leonardo procedía de una noble familia florentina y que gracias a ello pudo instruirse y desarrollar sus capacidades. No especifica, como tampoco lo hace Coindet, que su padre era notario de la *Signoria* de Florencia, un dato que ya se conocía gracias a Amoretti.¹⁷

Con relación a otras de sus obras, Pi menciona el cartón perdido de la *Batalla de Anghiari* (c. 1503-1506), realizado a propósito del encargo que tanto Leonardo como Miguel Ángel recibieron de Piero Soderini para decorar el Salón de los Quinientos del palacio Vecchio de Florencia. Hace referencia a las palabras que Benvenuto Cellini dedicó a la composición de Leonardo, pero no se basa directamente en el escultor y orfebre italiano.¹⁸ Una vez más se fija en Coindet, dado que este cita a Cellini para hablar de las propuestas de Leonardo y de Miguel Ángel. Como el autor francés, también se hace eco del hecho de que ambas composiciones —la *Batalla de Anghiari* de Leonardo y la *Batalla de Cascina* (c. 1505-1506), de Miguel Ángel— fueron copiadas respectivamente por Peter Paulus Rubens (1603, Musée du Louvre, París) y Bastiano da Sangallo (c. 1542, palacio Holkham Hall, Norfolk).

En el caso de la *Gioconda* (c. 1505-1514, Musée du Louvre, París) sigue la misma fuente. Pi la describe como una mujer divina y de «mirada tierna, dulce, melancólica, ligeramente voluptuosa», reproduciendo las palabras de Coindet, quien la define como una figura de «*regard tendre, mélancolique, un peu voluptueux, qui fait le charme de ses têtes de femme*». Como se puntualiza desde la primera edición de las *Vite* de Vasari, Leonardo invirtió cuatro años en la realización de este retrato.¹⁹ Pi utiliza este dato temporal para remarcar que la inspiración debe ir siempre unida a la reflexión, argumento tomado también del autor francés: «*jamais il ne peignit de verve, ce qui n'exclut pas l'inspiration, mais la dirige et la contient par la réflexion*».

Es posible afirmar que Coindet fue una de las fuentes evidentes de Pi a la hora de redactar esta parte del capítulo dedicado a Leonardo. De hecho, no lo cita de forma explícita en relación con el pintor florentino, pero sí que lo hace en otras ocasiones a lo largo de la *Historia de la pintura en España*, por ejemplo, cuando escribe sobre Rafael.²⁰ Por tanto, no esconde que Coindet es una de sus fuentes, entre otros autores a los que también se refiere, como Juan Agustín Ceán Bermúdez o Franz Kugler.²¹

Otro de los textos que utilizó para aproximarse a Leonardo es el *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y escultura de Su Majestad* redactado por Pedro de Madrazo (1843),

17. AMORETTI, C., *Memorie storiche...*, vol. 2, pág. 6.

18. CELLINI, B., *La Vita* [BONINO, G.D. (ed.)]. Turín: Einaudi, 1973 [1728], pág. 20: «*il mirabil Lionardo da Vinci aveva preso per elezione di mostrare una battaglia di cavagli con certa presura di bandiere, tanto divinamente fatti, quanto immaginar si possa*».

19. 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.; ROSI, A. (eds.)]. Turín: Einaudi, 1986, pág. 552.

20. PI I MARGALL, F., *Historia de la pintura...*, pág. 345.

21. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografía de l'art a Catalunya...*, pág. 163.

del que toma el comentario sobre la *Gioconda* del Prado (c. 1503-1519, Museo Nacional del Prado, Madrid), que en ese momento se consideraba de la mano del pintor.

Lleva Lisa en la cabeza un velo finísimo que le baja hasta la mitad del brazo; en el cuerpo una túnica cenicienta ribeteada de oro; debajo de la túnica, un jubón encarnado de que sólo se ven las mangas.²²

Vestida con una túnica cenicienta ribeteada con trencilla de oro, las mangas del jubón interior son coloradas y le cubre la cabeza un velo muy fino que baja hasta la mitad del brazo, formando pliegues en el hombro.²³

Emplea la misma fuente para citar otras dos obras procedentes de la colección real que también estaban atribuidas a Leonardo. En concreto se trata de una *Sagrada Familia* (Bernardino Luini, siglo XVI, Museo Nacional del Prado, Madrid) y de un cuadro con santa Ana, la Virgen y el Niño (principios del siglo XVI, Museo Nacional del Prado, Madrid). De las tres pinturas da el número de inventario proporcionado por Madrazo: 666, 778 y 917, respectivamente.²⁴

En el caso de la *Gioconda*, toma esta descripción porque no se refiere a la pintura del Louvre, sino explícitamente a la del Prado: «El retrato de Lisa del Giocondo que existe en el museo de esta misma corte bastaría, cuando otra cosa no existiera, para juzgar a Vinci».²⁵ Por tanto, su metodología consiste en utilizar los comentarios de Coindet sobre la *Gioconda* del Louvre, pero siendo plenamente consciente de que habla del ejemplar de Madrid. Y puede hacerlo, porque en aquel momento la obra estaba atribuida al pintor florentino. Con posterioridad, el autor granadino Francisco de Paula Valladar (Granada, 1852-1924) mencionó en su *Historia del arte* (1896) los dos retratos, y defendió la autenticidad del de Madrid, aunque admitiendo la existencia de voces discrepantes.²⁶

Las atribuciones de este tipo eran posibles por la inexistencia de un catálogo consensuado de obras. En consecuencia, la mayoría de los inventarios de los siglos XVII y XVIII incluyeron, por lo menos, un presunto «Leonardo».²⁷ En este mismo sentido, Pi menciona otro cuadro atribuido al pintor y perteneciente a una colección particular española con la figura de Venus yacente y cubierta con un velo. En territorio catalán hay como mínimo otro ejemplo: una «Virgen, por Leonardo da Vinci», que, con el número de inventario 291, aparece en el *Catálogo de la exposición de artes suntuarias antiguas y modernas* que tuvo lugar en 1877 en el edificio de la Universidad de Barcelona.²⁸

Pi concluye su relato sobre Leonardo demostrando su vínculo con la filosofía idealista. Cita las palabras que Georg Wilhelm Friedrich Hegel dedicó al pintor en sus lecciones sobre estética. En concreto, del filósofo alemán toma una consideración que aparece en el tercer volumen de *Cours d'esthétique* (1840-1852), según la cual el pintor supo penetrar en el secreto de las formas humanas y hacer aparecer a la superficie del cuerpo los sentimientos que agitan el fondo del espíritu.²⁹ Concluye que Leonardo es una brillante introducción para el siglo XVI. El pintor representa para Pi, como para Coindet, el prefacio del gran siglo, del siglo de Rafael y de Miguel Ángel.

22. PI I MARGALL, F., *Historia de la pintura...*, pág. 261.

23. MADRAZO, P. DE, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y escultura de Su Majestad*. Madrid: Aguado, 1843, págs. 139 y 140. En la biblioteca del Ateneo Barcelonés consta un ejemplar del libro en los catálogos de 1874 y 1891; véase *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1874, pág. 32; y *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*. Barcelona: L'Avenç, 1891, pág. 129.

24. MADRAZO, P. DE, *Catálogo de los cuadros...*, págs. 168 y 202.

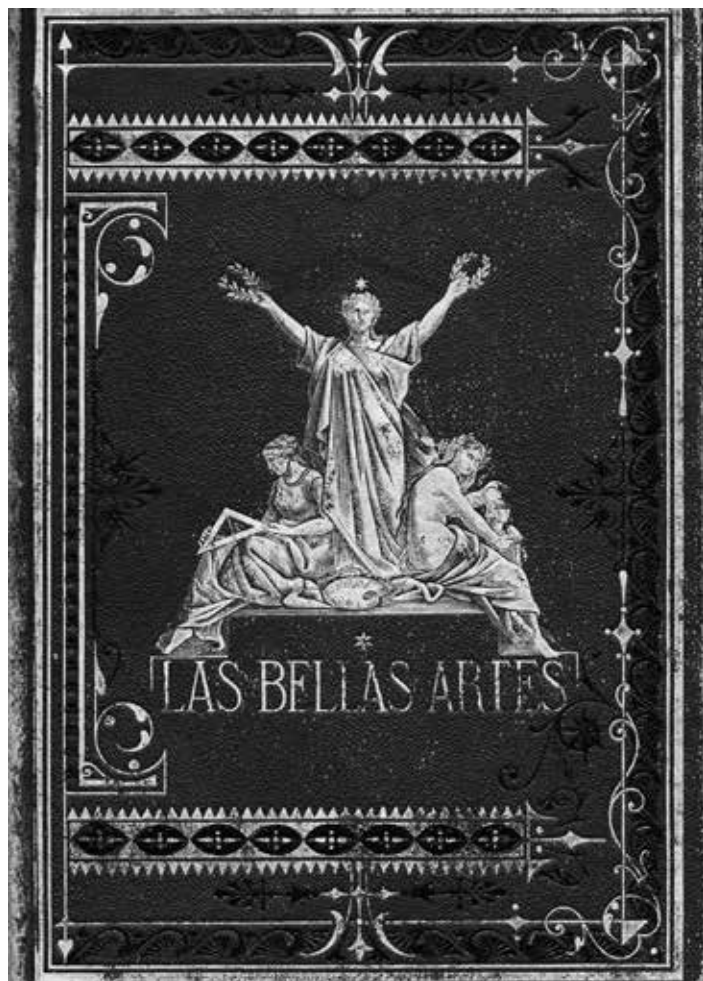
25. PI I MARGALL, F., *Historia de la pintura...*, pág. 261.

26. VALLADAR, F. DE P., *Historia del arte*. Barcelona: Antonio J. Bastinos, 1896, págs. 418 y 419.

27. TURNER, A. R., *Inventing Leonardo...*, pág. 56.

28. *Catálogo de la exposición de artes suntuarias antiguas y modernas: ferias y fiestas populares*, cat. exp., septiembre-octubre de 1877, Universidad de Barcelona. Barcelona: N. Ramírez, 1877, pág. 15.

29. HEGEL, G. W. F., *Cours d'esthétique*, 5 vols. París: Aimé André, 1840-1852, vol. 3, pág. 477: «En effet, avec une justesse de jugement et une finesse de tact qui va presque jusqu'au raffinement, il pénètre, plus profondément qu'aucune autre n'avait fait avant lui, le secret des formes du corps humain et l'amé de leur expression».



3. José de Manjarrés
Las Bellas Artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, cubierta.

LOS MANUALES DE JOSÉ DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL

José de Manjarrés y de Bofarull (Barcelona, 1816-1880) fue un personaje destacado del ámbito intelectual catalán y un historiador del arte muy prolífico. Fue el sucesor de Pau Milà i Fontanals en la cátedra de Teoría e Historia de las Bellas Artes en la Academia de Bellas Artes de Barcelona y subdirector del Museo Provincial de Antigüedades. Perteneció a la corriente historiográfica de base idealista, pero sin abandonar las metodologías positivistas.³⁰ Sus textos más difundidos fueron aquellos que sirvieron como libros de texto de su cátedra. Por un lado, la *Teoría e historia de las bellas artes. Principios fundamentales* (1859), que supuso la introducción en España de un género inédito, el del manual de historia universal del arte. Por el otro, *Las bellas artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura* (1875, ilustraciones 3 y 4).³¹

Manjarrés escribe sobre Leonardo en ambos textos, aunque de forma muy resumida debido al carácter sintético del manual como género literario. En *Teoría e historia de las bellas artes. Principios fundamentales*, la referencia a Leonardo es especialmente breve:

30. TARRAGÓ VALVERDE, G., «Del natzarenisme hegelian als orígens del positivisme historiogràfic: l'obra de José de Manjarrés y de Bofarull», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 26, 2012, pág. 81.

31. *Idem*, *La historiografía de l'art a Catalunya...*, págs. 170-172.

4. José de Manjarrés
Las Bellas Artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, portada.

A Leonardo de Vinci y sobre todo a Rafael de Urbino cupo la gloria de alcanzar esta perfección de la pintura; el primero con la expresión de una serenidad dulce y placentera con la gracia en las actitudes, sin faltar a la elevación que la verdad religiosa inspira [...]. Las escuelas florentina y romana bailaron en estos dos ilustres pintores las lumberras que iluminaron el arte en los tiempos sucesivos.³²

La consideración de Leonardo como un artista con la habilidad de representar unos personajes de expresión dulce y serena pero con capacidad para manifestar la dignidad de su concepción religiosa recuerda las palabras que Hegel dedicó al pintor en *Cours d'esthétique* (1840-1852):

Il sut, en outre, conserver, dans la conception de ses sujets religieux, un sérieux plein de gravité. De sorte que ses personnages, tout en offrant l'apparence d'une réalité parfaitement vivante et humaine, et l'expression d'une sérénité douce, souriante, dans leur physionomie et leurs mouvements dessinés avec grâce, ne manquent pas cependant de l'élévation qui inspire la vénération pour la dignité et la vérité de la religion.³³

Esta referencia no es casual, porque Hegel fue para Manjarrés una guía constante y, de hecho, adapta en *Teoría e historia de las bellas artes* la propuesta de las lecciones de estética.³⁴

En *Las bellas artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, sitúa a Leonardo como uno de los pintores más importantes de la escuela florentina, y lo presenta como un hombre de grandes habilidades y sobresaliente en distintas artes. Destaca de forma especial su contribución a la pintura y a los estudios sobre anatomía artística. En la línea de la filosofía idealista, apunta que Leonardo «hizo al Arte todopoderoso, así respecto de la forma como de la idea».³⁵

En el caso de Manjarrés resulta más complejo detectar con exactitud cuáles fueron las fuentes que utilizó, sobre todo porque el comentario es muy sintético. No obstante, es probable que se basara en el manual *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837) de Franz Kugler.³⁶ Este texto tuvo bastante repercusión en Cataluña y representó una tercera vía historiográfica en la cual el interés por lo cuantificable y objetivable iba a la par con el idealismo. Como se ha comentado, Pi lo cita en su *Historia de la pintura en España*, y probablemente también fue un modelo para Manjarrés.³⁷ Es cierto que no contó con traducciones españolas, pero tuvo mucha difusión gracias a diversas ediciones en alemán y en inglés, y también una en italiano.³⁸ En el caso de Leonardo, además, Manjarrés parece tomar de Kugler algunos contenidos, como la enumeración de los discípulos y seguidores del pintor florentino: «Oyeron sus teorías entre otros, Bernardino Luini, Andrés Salaino, Beltraffio, Marco de Ognone, Melzi, César de Sesto, Gaudencio Ferrari, el Sodoma (Juan Antonio Razzi) y Caroto».³⁹

Es cierto que hay otros textos que proponen listados similares, pero sin que coincidan por completo los mismos nombres. Un caso es el de Frédéric Villot, en *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, del que consta un ejemplar en el catálogo del

32. MANJARRÉS, J. DE, *Teoría e historia de las bellas artes: principios fundamentales*. Barcelona: Joaquín Verdager, 1859, págs. 353 y 354.

33. HEGEL, G.W.F., *Cours d'esthétique...*, vol. 3, pág. 478.

34. TARRAGÓ VALVERDE, G., «Del natzarenisme hegelian...», pág. 82.

35. MANJARRÉS, J. DE, *Las bellas artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, págs. 54-57.

36. KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 vols. Berlín: Duncker & Humblot, 1837.

37. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografía de l'art a Catalunya...*, págs. 163 y 173.

38. KUGLER, F., *A hand-book of the history of painting: from the age of Constantine the Great to the present time* [EASTLAKE, C.L. (ed.)], 2 vols. Londres: John Murray, 1842-1846; *idem*, *Manuale della storia dell'arte del Dr. Francesco Kugler con aggiunte del dottore Jacopo Burckhardt*. Venecia: Giornale Lombardo-Veneto, 1852-1854.

39. MANJARRÉS, J. DE, *Las bellas artes...*, pág. 57.

Escuela florentina.

Las relaciones que los toscanos tuvieron durante la Edad media con los pueblos más adelantados, los hizo sesudos é ilustrados. Entregados á la Agricultura y al estudio de las ciencias, llevaron al cultivo de las artes la reflexion á que estaban acostumbrados. Se dedicaron muy especialmente al dibujo como medio indispensable para presentar con exactitud las formas y dar á conocer los sentimientos interiores; y esta parte fundamental del arte pictórico llegó en manos de todos los maestros de esta escuela á un punto de perfeccion, que constituyó el carácter distintivo de ella. De aquí la verdad de los ademanes y de las actitudes y la viveza de la expresion que se admira en las figuras. El docto y correcto dibujo de esta escuela ha prestado interés á muchos asuntos, y claridad á muchas composiciones.

No podia esta escuela dejar de sobresalir en el Dibujo. Los Médicos ofreciendo al pueblo florentino ricas colecciones de modelos antiguos, hubieron de fomentar el gusto por la simplicidad en la composicion, por esa simplicidad de la Escultura tan recomendable en las obras de los griegos antiguos. Y aunque el estudio de estas obras no pudo desarrollar en la escuela florentina la complicacion de situaciones que la Pintura puede admitir, al paso que no pudo hacer saborear las bellezas del colorido, sin embargo, uno de los más aventajados jefes de esta escuela no dejó de recomendar este elemento pictórico, como recomendó muy especialmente el estudio de la Anatomía artística.

Este jefe fué Leonardo de Vinci (1452-1519) que como queda dicho, fué una de estas naturalezas privilegiadas que reúnen aptitud para todo. Aventajó á su maestro Verrocchio así como á todos los artistas contemporáneos suyos; habiendo sabido levantarse á una esfera muy distinguida entre los sabios; la Geometría, la Perspectiva, la Física, la Química, y la Anatomía le fueron muy familiares. Fué ingeniero, arquitecto, escultor, pintor, músico y poeta; y aunque solo consagró á la Pintura una parte

Fig. 12. La cena del señor, (obra de Leonardo de Vinci, Milán.)



Ateneo Barcelonés. El autor francés no cita ni a Razzi ni a Carotto, e incorpora a Paolo Lomaz-zo.⁴⁰ Kugler, en cambio, desarrolla todos los nombres propuestos por Manjarrés.⁴¹ La misma enumeración aparece en otros textos alemanes, pero posteriores al de Kugler y, por tanto, seguramente basados en este.⁴²

Debido al carácter sintético del texto, Manjarrés no cita ninguna obra de Leonardo, pero incluye dos grabados xilográficos: el primero con la imagen invertida de *La Última Cena*, y el segundo con la *Virgen de las Rocas* (1483 - c. 1490, Musée du Louvre, París). Es probable que ambas xilografías (ilustraciones 5 y 6, respectivamente) fueran realizadas a partir de los grabados calcográficos de Raffaello Morghen y Auguste Boucher-Desnoyers. Como se ha comentado, el primero publicó en 1800 una edición de la pintura de Santa Maria delle Grazie.⁴³ El segundo calcografió en 1812 la versión del Louvre de la *Virgen de las Rocas*. Charles Blanc utilizó esta misma xilografía en el volumen correspondiente a la pintura florentina de la colección *Histoire*

5. José de Manjarrés
Las Bellas Artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, pág. 54.

40. VILLOT, F., *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre. Écoles d'Italie et d'Espagne.* Paris: Vinchon et Charles de Mourgues, 1853, pág. 274. Con relación al catálogo, véase *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1874, pág. 127.

41. KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, págs. 165-171, 281 y 285.

42. UNGER, F.W., *Uebersicht der Bildhauer-und Maler Schulen seit Konstantin dem Grossen.* Göttingen: Erscheinungsjahr, 1860, pág. 14.

43. TURNER, A.R., *Inventing Leonardo...*, pág. 90.

6. José de Manjarrés
Las Bellas Artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura.
 Barcelona: Juan y Antonio Bastinos, 1875, pág. 57.



des peintres de toutes les écoles (1876).⁴⁴ Del mismo modo, ambos grabados aparecen reproducidos en la *Historia del arte* de Francisco de Paula Valladar. Es probable que en este caso el autor los tomara de Manjarrés, a quien cita a lo largo del texto.⁴⁵

LOS ESTUDIOS DE ANATOMÍA ARTÍSTICA Y EL «TRATTATO DELLA PITTURA»

El interés por los estudios anatómicos de Leonardo resulta de algunos de sus escritos compilados en el *Trattato della pittura*. La primera edición, en italiano, se publicó en 1651 en París de la mano de Raphaël Trichet Du Fresne, junto con una biografía del pintor, además del tratado de la escultura de Alberti y de una biografía del mismo.⁴⁶ Se conserva también un conjunto de dibujos

44. BLANC, C., «Léonard da Vinci», en BLANC, C.; MANTZ, P., *Histoire des peintres de toutes les écoles. École florentine*. París: Renouard, 1876, pág. 9.

45. VALLADAR, F. DE P., *Historia del arte...*, págs. 415 y 417.

46. LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci* [FRESNE, R. DE (ed.)]. París: Giacomo Langlois, 1651.

anatómicos recopilados por Pompeo Leoni y custodiados en la Royal Library (Windsor Castle).⁴⁷ Algunos pocos fueron recogidos también por Carlo Giuseppe Gerli y Ludwig Choulant.⁴⁸

En *Las bellas artes: historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, Manjarrés recalca la importancia de los estudios de anatomía artística de Leonardo y sitúa al pintor como exponente esencial de esta disciplina en el ámbito de la escuela florentina:

Solo faltaba unir a tales estudios el conocimiento de la estructura del cuerpo humano, tanto respecto de la armadura que le sostiene (Osteología) como de los músculos que la cubren (Miología), y como de las apariencias que de esta unión y de los distintos movimientos resultan; en una palabra, faltaba el conocimiento de la Anatomía artística. Semejante estudio le recomendó Leonardo de Vinci (1452-1519) dando a conocer su importancia en todas las artes del dibujo.⁴⁹

Es necesario vincular este interés por los estudios anatómicos de Leonardo con la introducción de cursos específicos sobre anatomía artística en las escuelas de Bellas Artes. En Barcelona la asignatura se empezó a impartir en 1851. Su primer docente fue Jeroni Faraudo (Barcelona, 1823-1886) que recogió las lecciones en *Estudios de Historia Natural del hombre aplicados a pintura y escultura* (1851). En este texto subraya que Leonardo, como otros artistas de su época, buscó la belleza directamente en el desnudo y en el cadáver.⁵⁰ Por tanto, hace alusión al sentido de realidad de sus dibujos anatómicos y a las formas encontradas gracias a la disección de cuerpos.⁵¹ De hecho, una de las atribuciones de Faraudo cuando accedió al cargo de profesor era el de llevar a cabo estudios de cadáver, aunque es posible que esta actividad no se llegara a realizar.⁵²

El artista florentino también fue objeto de estudio en Francia dentro de los cursos sobre anatomía artística. Por ejemplo, en *Plan général d'un cours d'anatomie appliquée aux beaux-arts* (1856), Joachim Giralès utiliza los mismos términos que Manjarrés al ponderar la importancia del estudio de la osteología, es decir del esqueleto humano, y de la miología, de los músculos y movimientos. Señala a Leonardo como un gran conocedor de ambos aspectos y lo define como un pintor anatómico. Se basa en el *Trattato della pittura*, del que reproduce algunos fragmentos y, en concreto, en la versión italiana de 1817, la primera edición completa del Codex Vaticanus (Urbino, 1270).⁵³ Era una versión del *Trattato* conocida en Francia, pues se cita en un documento del gobierno francés de 1853 destinado a reorganizar la enseñanza del dibujo.⁵⁴ Giralès traduce al francés los capítulos «Qual pittura è più laudabile», «Che l'ignudo figurato con grand'evidenza de' muscoli fia senza moto», «Che le figure ignude non debbono aver i loro muscoli ricercati affatto». También procede de esta versión la definición que da del pintor anatómico y que toma del capítulo «Precetti del pittore»:

47. TURNER, A.R., *Inventing Leonardo...*, pág. 57. Se conserva una edición facsímil de los diseños del Windsor Castle; véase CLARK, K.; PEDRETTI, C., *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen*, 3 vols. Londres: Phaidon, 1968 [1935].

48. GERLI, C.G., *Disegni di Leonardo da Vinci, incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli*. Milán: Giuseppe Galeazzi, 1784, disponible en <http://foto.biblherz.it/exist/foto/object.xql?id=08038696> [fecha de consulta: 26 de marzo de 2018]; CHOULANT, L., *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*. Leipzig: R. Weigel, 1852, págs. 6-9.

49. MANJARRÉS, J. DE, *Las bellas artes...*, pág. 46.

50. FARAUDO, J., *Estudios de Historia Natural: del hombre aplicados a la pintura y escultura*. Barcelona: Pons y Cia., 1851, pág. 35.

51. KEMP, M., *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2011 [1981], pág. 289.

52. RODRÍGUEZ SAMANIEGO, C., «L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Els casos de Jeroni Faraudo (1823-1886) i de Tiberio Àvila (1843-1932)», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 26, 2012, págs. 63-69, en concreto 65-68.

53. GUFFANTI, M.V., «Bibliography of Printed Editions of Leonardo da Vinci's Treatise on Painting», en FARAGO, C., *Re-reading Leonardo. The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2009, pág. 577.

54. FORTOUL H., «Réorganisation de l'enseignement du dessin dans les lycées», *Bulletin Administratif de l'Instruction Publique*, tomo IV, 48, 1853, págs. 656-713, en concreto, pág. 658.

O peintre anatomiste, dit Léonard de Vinci, prends garde que la trop grande connaissance des os, des ligaments et des muscles, ne te fasse devenir un peintre de bois pour vouloir que tes nus montrent toutes leurs parties ressenties et prononcées.⁵⁵

O pittore notomista, guarda che la troppa notizia degli ossi, corde, e muscoli, non siano causa di farti un pittore legnoso, col volere che li tuoi ignudi mostrino tutti li sentimenti loro.⁵⁶

El *Trattato* de Leonardo también fue estudiado en las lecciones que Mathias Duval impartió como profesor de anatomía en la École Supérieure des Beaux-Arts de París, recogidas en *Précis d'anatomie à l'usage des artistes* (1881). Señala que Leonardo dedicó numerosos capítulos a la descripción del funcionamiento del cuerpo y a las «*cordes et petits tendons qui se ramassent lorsque tel muscle vient à s'enfler pour produire telle action*».⁵⁷ No obstante, en este caso es posible que se basara en la traducción francesa de la primera edición del *Trattato della pittura* de 1651, pues parece tomar las consideraciones del capítulo XLIII, «Qu'il est nécessaire de savoir la forme intérieure ou l'anatomie de l'homme».⁵⁸ De hecho hace referencia explícita a esta versión del *Trattato* de 1651 en otro libro sobre anatomía artística, en el que también incide en el funcionamiento del cuerpo humano a partir de Leonardo.⁵⁹ Los escritos de Duval eran conocidos en Cataluña. En concreto, *Précis d'anatomie à l'usage des artistes* figura en algunas bibliotecas barcelonesas.⁶⁰ Además, la citación que realiza sobre Leonardo en este texto fue reproducida por Eugène Müntz en el artículo «Une cour de la haute-Italie a la fin du xv siècle» (enero de 1891) publicado en la *Revue des Deux Mondes*. Esta revista se recibía en la ciudad condal porque figura en el catálogo del Ateneo Barcelonés (1891).⁶¹

En Cataluña el *Trattato della pittura* formó parte de las colecciones de bibliotecas institucionales y privadas. En el catálogo de la Academia de Bellas Artes figuran dos ediciones:⁶² por un lado, la traducción francesa de la versión de Raphaël Trichet Du Fresne, de 1651, y por el otro, la traducción española realizada por Diego Antonio Rejón de Silva en 1784.⁶³ Es posible que ambos ejemplares formaran parte de la Academia por lo menos desde 1864. En el archivo de la institución se conserva un catálogo manuscrito de ese año en el cual figuran dos ediciones del *Trattato*, una francesa y otra española.⁶⁴ La edición de Rejón de Silva también figura en bibliotecas personales, como la del coleccionista de arte Josep Carreras d'Argerich, cuyo catálogo se publicó en 1849.⁶⁵

Aun tratándose de las ediciones de referencia, la influencia del *Trattato* en Cataluña también se produjo por otras vías y se utilizaron otras ediciones. Es el caso de Lluís Rigalt i Farriols

55. GIRALDÈS, J., *Plan général d'un cours d'anatomie appliquée aux beaux-arts*. París: L. Martinet, 1856, págs. 4-7.

56. En relación con esta citación y con los otros capítulos véase LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci: tratto da un codice della Biblioteca Vaticana*. Roma: De Romanis, 1817, págs. 85, 176, 177 y 206.

57. DUVAL, M., *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*. París: A. Quantin, 1881, págs. 15 y 16.

58. LEONARDO DA VINCI, *Traité de la peinture de Léonard de Vinci* [FRÉART, R., (trad.)]. París: J. Langlois, 1651, pág. 11.

59. DUVAL, M.; BICAL, A., *L'anatomie des maîtres: trente planches reproduisant les originaux de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Géricault, etc., accompagnées de notices explicatives et précédées d'une histoire de l'anatomie plastique*. París: Quantin, 1890, pág. 28: «Nous citons ici d'après l'édition française de la Bibliothèque de l'École des beaux-arts: *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit en français par R.F.S.D.C (Roland Fréart, sieur de Chambray), Paris, 1651*».

60. *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1891, pág. 75; y RACBASJ, *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca*, pág. 16.

61. MÜNTZ, E., «Une cour de la haute-Italie a la fin du xv siècle», *Revue des Deux Mondes*, tomo LXI, 103, 1891, págs. 140 y 141; *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1891, pág. 136.

62. RACBASJ, *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca*, s.f., pág. 39.

63. LEONARDO DA VINCI, *Traité de la peinture...*, 1651; *idem, El tratado de la pintura* [REJÓN DE SILVA, D.A. (trad.)]. Madrid: Imprenta Real, 1827 [1784].

64. RACBASJ, *Catálogo de la biblioteca que la escuela de Bellas Artes recoge de la Academia en virtud de lo dispuesto por la Real Orden del 19 de marzo de 1864*.

65. BOFARULL, A. DE, *Noticia de los objetos artísticos y bibliográficos que contienen las colecciones de José Carreras de Argerich redactada a consecuencia de lo que indica D. Antonio de Bufarull en su publicación titulada Guía-Cicerone de Barcelona*. Barcelona: D.J.M. de Grau, 1849, pág. 108; QUÍLEZ I CORELLA, F.M., «La història del col·leccionisme públic a la Barcelona vuitcentista», en BASSEGODA, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Memoria Artium, 5, 2007, págs. 13-58, en concreto véase la pág. 18.

(Barcelona, 1814-1894), que citó un fragmento del *Trattato* en el *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales: colección de dibujos geométricos* (1857-1859) para hablar de las condiciones que debe tener un productor industrial, que son asimilables a las del pintor. En concreto, Rigalt reproduce algunos fragmentos relativos al aprendizaje del joven pintor.

El ánimo del pintor debe estar en continua movilidad, haciendo tantos raciocinios y reflexiones cuantas veces se le presenten objetos y figuras dignas de alguna atención. Si conviene, se detendrá para observarlas mejor y considerarlas con toda calma [...]. Es bueno, constándome por experiencia, recapacitar en el silencio de la noche las ideas o asuntos dibujados durante el día, y retocar el contorno de las figuras que requirieren mayor estudio y detención, por cuyo medio se avivan particularmente las imágenes, y se despejan y consolidan las impresiones recibidas.

El pintor necesita estudiar con orden y método. Antes de pasar a la práctica, que es un resultado de la ciencia, ha de estar bien enterado de la teoría. Entregarse a una práctica precipitada sin las debidas nociones teóricas, y sin el arte de acabar bien las figuras, es como lanzarse al mar en un barco sin timón ni brújula, que no podría gobernarse. La práctica ha de estribar precisamente en una buena teoría.⁶⁶

En este caso, Rigalt parece traducir del francés los capítulos VI («De quelle maniere un jeune Peintre doit se comporter dans ses études»), VII («De la manière d'étudier»), VIII («Ce que doit faire un peintre qui veut être universel»), XVII («Qu'il est utile de repasser durant la nuit son esprit les choses qu'on étudiées») y XXIII («De ceux qui s'adonnent à la pratique avant que d'avoir appris la théorie») de la edición del tratado publicado en 1716 por Pierre François Giffart.⁶⁷ Pero es muy probable que no se basara directamente en esta versión francesa, sino que partiera de los fragmentos publicados en 1836 en la revista *Le Magasin Pittoresque*.⁶⁸ Esta publicación llegaba a Barcelona, puesto que aparece en el catálogo del Ateneo Barcelonés.⁶⁹

L'Esprit d'un Peintre doit agir continuellement, et faire autant de raisonnements et de réflexions, qu'il rencontre de figures et d'objets digne d'être remarqués; il doit même s'arrêter pour les voir mieux, et les considérer avec plus d'attention [...]. J'ai éprouvé qu'il est fort utile, lorsqu'on est au lit, dans le silence de la nuit, de rappeler les idées des choses qu'on a étudiées et dessinées, de retracer les contours des figures qui demandent plus de réflexion et d'application; par ce moyen on rend les images des objets plus vives, on fortifie et en conserve plus long-temps l'impression qu'elles ont faite.

Un peintre doit étudier avec ordre et avec méthode. Ceux qui s'abandonnent à une pratique prompte et légère avant d'avoir appris la théorie ou l'art de finir leurs figures, ressemblent à des matelots qui se mettent en mer sur un vaisseau qui n'a ni gouvernail, ni boussole: ils ne savent quelle route ils doivent tenir. La pratique doit toujours être fondée sur une bonne théorie.

Los artículos publicados en revistas artísticas fueron claramente otra vía para aproximarse al pintor italiano. En septiembre de 1891, por ejemplo, el diario *La Vanguardia* publicó la traducción de un artículo —procedente de *Revue des Deux Mondes*— de Gabriel Séailles sobre la faceta científica del pintor florentino.⁷⁰

66. RIGALT I FARRIOLS, L., *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales: colección de dibujos geométricos*, 2 vols. Barcelona: Litografía de la Unión de Francisco Campañá, 1857-1859, vol. 1, pág. 24.

67. LEONARDO DA VINCI, *Traité de la peinture, par Léonard de Vinci* [GIFFART, P.F. (ed.)]. París: Pierre François Giffart, 1716, págs. 5, 6, 13 y 17.

68. «Quelques extraits du Traité de la peinture par Léonard de Vinci», *Magasin Pittoresque*, 4, enero de 1836, págs. 118 y 119.

69. *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1874, pág. 136.

70. SÉAILLES, G. «Léonard de Vinci, savant. Sa méthode et sa conception de la science», *Revue des Deux Mondes*, tomo LXI, 107, 1891, págs. 131-149; *idem*, «Leonardo da Vinci», *La Vanguardia*, 25 de septiembre de 1891, pág. 4.



7. Joaquim Fontanals del Castillo *Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas*, en Lluís Domènech i Montaner (dir.), *Historia general del arte*, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1885, vol. 4, portada.

LEONARDO DA VINCI EN LA «HISTORIA GENERAL DEL ARTE» (1886-1897)

Joaquim Fontanals del Castillo (Cuba, 1842 – Barcelona, 1895) ejerció como historiador del arte y fue miembro de la Academia de Sant Jordi de Barcelona y de la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Perteneció a la generación posromántica, y fue un gran defensor del patrimonio artístico. Entre otros textos escribió el volumen dedicado a la pintura y a la escultura de la *Historia general del arte* (1886-1897, ilustraciones 7 y 8) dirigida por Lluís Domènech i Montaner. Se trata de una síntesis generalista con la cual demostró sus conocimientos enciclopédicos del arte universal. Su contribución supuso una nueva mentalidad metodológica que priorizaba el análisis imparcial de los hechos históricos y los objetos artísticos.⁷¹

La disertación sobre Leonardo da Vinci se incluye en el capítulo dedicado a los tres principales maestros de la pintura italiana del XVI, con Miguel Ángel y Rafael. Por su extensión es, junto con el de Pi, uno de los documentos más importantes para evaluar el conocimiento sobre el pintor en Cataluña. No obstante, en este caso resulta muy complicado detectar cuáles fueron sus fuentes documentales. Por un lado, porque cita en poquísimas ocasiones los autores que

8. Joaquim Fontanals del Castillo *Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas*, en Lluís Domènech i Montaner (dir.), *Historia general del arte*, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1885, vol. 4, pág. 839.

71. FONTBONA, F., «Els orígens de la historiografia...», pág. 460; TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografia de l'art a Catalunya...*, pág. 272.

utiliza. Y por el otro, porque la literatura artística, histórica y crítica sobre Leonardo se incrementó de forma considerable durante la segunda mitad del siglo XIX.⁷²

Da inicio al comentario sobre Leonardo con los datos biográficos: «Nacido en 1452, a mitad del siglo XV, y formado con Perugino en el taller de Verrocchio, enlazó el siglo de su nacimiento con el siglo de oro del arte».⁷³ Aun tratándose de una expresión ampliamente utilizada, se podría considerar la posibilidad de que fuera tomada de René y Louis Ménéard, puesto que en *Tableau historique des beaux-arts* (1866) aparece esta afirmación: «*Mais tandis que Léonard de Vinci ouvre le siècle d'or*».⁷⁴ Del mismo modo, Fontanals habla de Leonardo como «maestro preclaro de la escuela lombarda», siguiendo a los autores franceses que sitúan al pintor dentro del capítulo dedicado a la escuela lombarda.⁷⁵ En relación con el pintor, Fontanals dijo también que «era bello, bien formado, viril, de fuerte musculatura y hercúleas fuerzas por corporales dotes y providencial fortuna». Esta redacción recuerda la de *Tableau historique des beaux-arts*, donde se puede leer: «*qu'il était d'une figure aimable, parfait écuyer, d'une force herculéenne et très habile a tous les exercices du corps*».⁷⁶

Las comparaciones pueden establecerse con otros fragmentos del texto. A modo de ejemplo, Fontanals especifica que «en 1483 fundó en Milán la Academia de pintura que le dio popularidad y escribió entonces varios tratados», una fórmula que recuerda la versión francesa: «*En 1483 il fonde une académie des beaux-arts pour laquelle il compose ses traités sur la peinture*». Pero, sobre todo, el aspecto que evidencia el uso del texto de René y Louis Ménéard es la repetición por parte de Fontanals de una errata relativa a sus trabajos de ingeniería:

Condujo a la ciudad como ingeniero el manantial del Adda, edificó el palacio Galeazzo, construyó el canal de la Morterana, fortificó muchas plazas de Lombardía y sostuvo la defensa de la capital vencida, y dada a saco meses después.

En même temps il amène à Milan les eaux de l'Adda et construit le canal de Morterana [...]. Il construit pour Galeazzo de San Severino un magnifique palais.

Como puede observarse, en ambos textos aparece la confusión entre el canal Morterana en vez del término correcto, canal Martesana.⁷⁷ Con anterioridad al texto de R. y L. Ménéard, esta errata aparece también en la *Histoire de la peinture en Italie* (1849) de John Coindet, seguramente punto de referencia para *Tableau historique des beaux-arts*.⁷⁸ También se encuentra en otros textos posteriores que citan y que se basan claramente en Coindet al hablar de Leonardo. Es el caso del libro *Michel-ange, et Vittoria Colonna: étude suivie des poésies de Michel-Ange* (1863), de Auguste Lannau- Rolland.⁷⁹ En contexto español, esta inexactitud aparece en otros escritos, como *Historia del Renacimiento* (1916) de José Pérez Hervás, pero, en este caso, porque se basa en Fontanals del Castillo.⁸⁰

72. TURNER, A.R., *Inventing Leonardo...*, pág. 100.

73. Para estas referencias y las que siguen, véase FONTANALS DEL CASTILLO, J., «Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas», en DOMÈNECH I MONTANER, LL. (dir.), *Historia general del arte*, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1886-1897, vol. 4, págs. 840-843.

74. MÉNARD, R.; MÉNARD, L., *Tableau historique des beaux-arts, depuis la Renaissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle*. París: Didier et C^a, 1866, pág. 138; véase también MÉNARD, R., *Histoire des beaux-arts*. París: Librairie de l'Imprimerie Générale - Librairie l'Écho de la Sorbonne, 1875, pág. 307: «*Tel fut [Leonardo] l'homme qui apparaît le premier historiquement dans l'époque qu'on appelle le siècle d'or*».

75. MÉNARD, R.; MÉNARD, L., *Tableau historique...*, pág. 163: «*Mais l'école la plus célèbre de l'Italie septentrionale fut celle que fonda à Milan le florentin Léonard de Vinci*».

76. *Ibidem*, págs. 163 y 164.

77. En la biblioteca del Ateneo Barcelonés constaba un ejemplar de *Histoire des beaux-arts* (1875) donde también aparece la errata sobre el canal de Morterana. Aun así, la similitud con *Tableau historique des beaux-arts* parece más evidente; véase *Catálogo de la Biblioteca del Ateneo Barcelonés*, 1891, pág. 138.

78. COINDET, J., *Histoire de la peinture...*, vol. 1, pág. 115.

79. LANNAU-ROLLAND, A., *Michel-ange, et Vittoria Colonna: étude suivie des poésies de Michel-Ange*. París: Librairie Academique Didier, 1863, págs. 27-30.

80. PÉREZ HERVÁS, J., *Historia del Renacimiento*, 3 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1916, vol. 3, pág. 60.

Otra de las probables fuentes de Fontanals fue el *Handbuch der Geschichte der Malerei* de Franz Kugler, porque muchos de los datos y detalles que menciona aparecen en el texto del autor alemán. No obstante, resulta complicado determinar cuál fue la edición que utilizó, aunque pueden proponerse algunas comparaciones. Por ejemplo, con relación al dibujo de *La Virgen y el Niño con santa Ana y san Juan Bautista* (*The Burlington House Cartoon*, c. 1499-1500, National Gallery, Londres) comenta que «en Florencia dibujó el notable cuadro de santa Ana que toda la ciudad admiró y cuyo cartón se halla en Londres». El mismo argumento se encuentra en el texto de Kugler ya desde la primera edición alemana, de 1837, por tanto, también en la traducción al inglés de 1842-1846.

Ein Carton der heil Familie (der Carton der heil. Anna genannt) welcher als er öffentlich ausgestellt wurde ganz Florenz zur Bewunderung hinriss. [...] Der Originalcarton, äusserst sauber in schwarzer kreide ausgeführt, befindet sich wohl erhalten in der k. Akademie von London.⁸¹

A cartoon of the Holy Family (called the "Cartoon of Santa Anna") when publicly exhibited was the admiration of the whole city. [...] The original, executed with extreme care in black chalk, and in good preservation, is in the Royal Academy in London.⁸²

Entre las obras de Leonardo, Fontanals cita «el retrato de la Gioconda conocida como Mona Lisa, que pintó durante cuatro años dejándole inacabado, según opinión del autor», tal y como también aparece en ambas ediciones y con una estructura muy similar.⁸³ Pero hay un detalle que permite establecer la hipótesis de que Fontanals utilizara una edición alemana posterior. En concreto, el autor catalán cita la atribución a Leonardo de un supuesto retrato de Gian Giacomo Trivulzio y remarca que podría tratarse del orfebre Moretto realizado por Holbein. En realidad se trata del retrato del embajador francés en la corte de Enrique VIII (Hans Holbein, *Charles de Solier, señor de Morette*, 1534-1535, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde).

Es también de este período el retrato de Jaime Trivulzi, feldmariscal de Luis XII, hoy en la Galería de Dresde, que otros tal vez con mejor juicio asignan a Holbein el joven como retrato del orifice Moretto.

Auch setzt man in diese Zeit das Portrait eines vornehmen alten mannes, welches sich in der Dresdner Galerie befindet und den Giangiacomo Trivlzi, Feldmarschall König Ludwig's XII von Frankreich vorstellen, nach anderer Meinung jedoch eher von der Hand des jüngern Holbein herrühren und einen Goldarbeiter Namens Morett vorstellen soll.⁸⁴

Este detalle se incorpora en la versión de 1847 realizada por Jakob Burckhardt, en la cual también se recogen los aspectos anteriormente comentados. Además, parece probable que utilizara una versión alemana, porque emplea el término «feldmariscal» para referirse a la dignidad militar de Gian Giacomo Trivulzio, un término que etimológicamente proviene del alemán *feldmarschall*.⁸⁵ Por último, tiene sentido que empleara esta edición, dado que Jakob Burckhardt es uno de los pocos autores a los que cita a lo largo de todo el volumen, lo que demuestra su interés por situar la obra de arte dentro de su contexto cultural.⁸⁶

81. KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 160.

82. *Idem*, *A hand-book...*, vol. 1, pág. 186.

83. *Idem*, *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 161; *idem*, *A hand-book...*, vol. 1, pág. 188.

84. *Idem*, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen* [Burckhardt, J., (ed.)], 2 vols. Berlín: Duncker & Humblot, 1847, vol. 1, págs. 509 y 510.

85. En la edición inglesa se utiliza el término *field-marshal*; KUGLER, F., *A hand-book...*, vol. 1, pág. 188: «To this period is also assigned a portrait of a celebrated old warrior in the Dresden Gallery, Giangiacomo Trivulzi, field-marshal of Louis XII of France, but according to some authorities this is from the hand of the younger Holbein». En este caso se traduce claramente el fragmento correspondiente a la edición original de 1837; véase KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 161: «Auch setzt man in diese Zeit das Portrait eines vornehmen alten Kriegers, welches sich in der Dresdner Gallerie befindet und den Giangiacomo Trivlzi, Feldmarschall König Ludwig's XII von Frankreich vorstellen, nach anderer Meinung jedoch von der Hand des jüngern Holbein herrühren soll».

86. TARRAGÓ VALVERDE, G., *La historiografía de l'art a Catalunya...*, pág. 272.

En su comentario sobre *La Última Cena*, Fontanals explicita que fue sabiamente juzgada por Goethe, pero sin profundizar en el texto del autor alemán. Es probable que se basara también en Kugler, porque tanto en la edición de 1837 como en la de 1847 ya se especifica en nota que este había escrito sobre la obra.⁸⁷ En ediciones posteriores, como una inglesa de 1874, se desarrolla un poco más la tesis y hasta se reproduce un fragmento del texto de Goethe. De esta versión podría proceder, por lo menos, otro dato: el hecho de citar como posible obra de Leonardo la «hermosa Virgen del bajo relieve de Gatton Park (Inglaterra)».⁸⁸ En la actualidad esta pintura está atribuida a Cesare da Cesto, pero en aquel momento se relacionaba con Leonardo y se había difundido su imagen gracias a un grabado de François Forster.⁸⁹

Es probable que Fontanals utilizara como mínimo una tercera fuente, dado que cita dos veces la *Adoración de los Magos* (1481, Gallerie degli Uffizi, Florencia) como si se tratase de obras distintas. En primer lugar, comenta la existencia de «la Adoración de los Reyes de que queda memoria en los Uffizi y que parece pintó a fresco en 1481 para San Donato in Scopeto, donde quedó sin concluir». En segundo lugar, expone como obra de Leonardo «una Adoración de los Reyes que está aún en bosquejo en los Uffizi». El hecho de relacionar esta obra con el encargo de la pintura del altar mayor que los monjes de San Donato de Scopeto hicieron a Leonardo da Vinci en 1481 podría proceder de la edición de Vasari realizada por Gaetano Milanesi.⁹⁰ El origen de esta noticia es, de hecho, un documento publicado por este autor en 1872.⁹¹ Posteriormente la referencia aparece en otros textos. Uno de ellos es la segunda edición ampliada y corregida del estudio de Gustavo Uzielli sobre Leonardo.⁹² También la recoge Eugène Müntz, aunque para rebatirla, considerando que el estilo de la *Adoración* es más próximo a las obras de alrededor del año 1500.⁹³

Es interesante también comentar las imágenes con las cuales Fontanals acompaña su artículo. La imagen principal es para *La Última Cena*, una fotografía procedente seguramente del grabado de Morghen. También aparece un dibujo de la *Batalla de Anghiari* realizado a partir del grabado de Gérard Edelinck (1657-1666) y uno realizado a partir de un grabado de la *Virgen de las Rocas* del Louvre, quizá el de Auguste Boucher Desnoyers (1812). De esta última obra también añade dos detalles, uno de la cabeza del ángel y otro del Niño Jesús, procedentes de un artículo publicado en 1894 en *La Ilustración Artística*.⁹⁴ También acompaña el texto con un dibujo de la pintura *Jesús entre los doctores* (Bernardino Luini, 1515-1530, The National Gallery, Londres) realizado tal vez a partir del grabado de Georg Jakob Felsing, de 1848, y presente en otras publicaciones sobre el pintor.⁹⁵ Fontanals también menciona en el texto la duda sobre la atribución de esta obra, relacionada por Ignazio Fumagalli con Luini.⁹⁶

Otra de las imágenes es la del presunto autorretrato de Leonardo da Vinci (c. 1600, Gallerie degli Uffizi, Florencia, ilustración 9). La mención a esta obra aparece en distintos textos y su

87. KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 154; *ibidem*, 1847, vol. 1, pág. 500.

88. *Idem*, *Handbook of painting: the Italian schools. Based on the Handbook of Kugler* [EASTLAKE, E.R.; EASTLAKE, C.L. (eds.)], 2 vols. Londres: J. Murray, 1874, vol. 2, págs. 356 y 357: «To his Milanese period also are adjudged the larger works of most importance which still exist. The "Vierge an bas-relief", so called from the small sculptured stone in the corner, at Gatton Park, belonging to Lord Monson, is conjectured to have been executed about 1490».

89. CARMINATI, M., *Cesare da Sesto: 1477-1523*. Milán: Jandi Sapi, 1994, págs. 215-218.

90. VASARI, G., *Le Vite...*, vol. 4., pág. 27.

91. MILANESI, G., «Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci», *Archivio storico italiano*, III, 16, 1872, págs. 219-230.

92. UZIELLI, G., *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, 2 vols. Turín: Ermanno Loescher, 1896 (1872-1884), vol. 1, pág. 52.

93. MÜNTZ, E., *Historie de l'art pendant la Renaissance*, 3 vols. París: Hachette et C., 1889-1895, vol. 2, pág. 669. Esta cuestión también se plantea en los artículos de Müntz y Gruyer: MÜNTZ, E. «L'adoration des Mages de Léonard de Vinci», *L'Art*, XLIII, 1887, págs. 65-73; y GRUYER, A. «Léonard de Vinci au Musée du Louvre», *Gazette des beaux-arts*, 35, 1887, págs. 449-472. Ambas revistas aparecen en el catálogo del Ateneo Barcelonés, mientras que el libro de E. Müntz formaba parte del catálogo de la biblioteca de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Véase *Catálogo de la biblioteca del Ateneo barcelonés*, 1891, pág. 77; RACBASJ, *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca...*, pág. 29.

94. «La Virgen de las Rocas, de Leonardo de Vinci», *La Ilustración Artística*, 671, 5 de noviembre de 1894, pág. 714.

95. Por ejemplo, en HEATON, C.W., *Leonardo da Vinci and his works*. Londres: Macmillan and Co., 1874, pág. 72.

96. FUMAGALLI, I., *Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia*. Milán: Reale Stamperia, 1811, citado en KUGLER, F., *Handbuch der Geschichte...*, 1837, vol. 1, pág. 162.

en 1452, a mitad del siglo XV, y formado con Perugino en el taller de Verrocchio, enluzó el siglo de su nacimiento con el siglo de oro del arte. Era en espíritu un *quattrocentista*, en forma un maestro del nuevo siglo, verdadero *pre-rafaelista*, cual hoy se dice. Nació en Vinci, población fortificada del Val d'Arno, de ilustre familia, pues era notario su padre, y notario distinguido de la *Sigueria* de Florencia. Aprendió, como ya dicho, con el notable escultor y pintor señalado, peritísimo en la enseñanza y trabajó en sus obras.



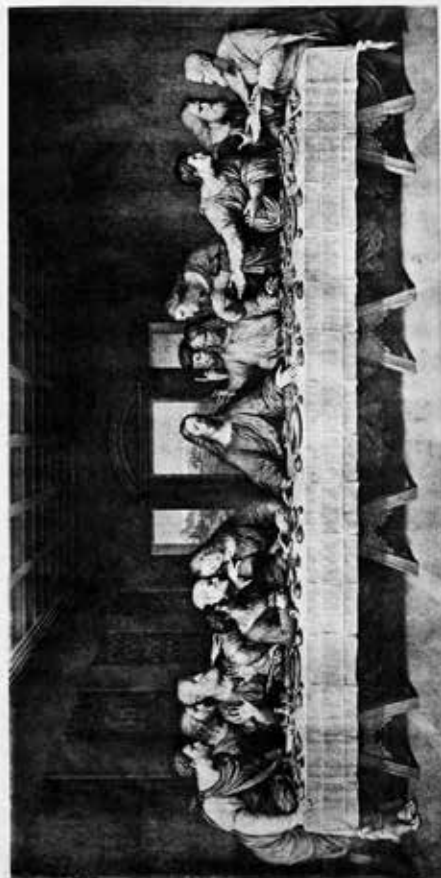
Fig. 1143. - Retrato y juvena de Leonardo da Vinci (de izquierda a derecha).

Andrés Verrocchio le inició en aquel arte paucero que en el milanes se distingue, dibujando con corrección y acilamiento y hasta exquisito *parietum*. Nunca Leonardo da Vinci estuvo satisfecho de sus obras, cuyo dictado castigaba hasta lograr el acinismo que su inteligencia exigía. Daba a sus figuras las bellas formas y expresiones imponentes, distinguida y adecuada que le hicieron maestro de la escuela milanese, que puede decirse creó, y de número de discípulos e imitadores notables que adquirieron los caracteres de su bellísimo estilo. Formado con sólidos estudios llegó a ser escultor tan notable, como lo fue pintor y señalado arquitecto, constructor de herminas fabrilas, en Milán especialmente, donde proyectó muchas otras. Por tantas tareas de mérito se le reconoce en la historia por maestro peculiar de la escuela lombarda. Como hombre y como artista era un fenómeno raro, pues fue a la vez buen poeta, músico y cantor notable; mecánico e ingeniero que además, sabio y filósofo de ciencia seria, experto en anatomía de que dejó trabajos de verdadera nota, sabio en perspectiva y matemática y maestro singular en la enseñanza del arte que cultivó. Su *Tratado de pintura* y sus otros varios libros del dibujo, prueban la seriedad de su talento, la penetración de su espíritu, sus disposiciones extraordinarias y sus adiciones de genio. Dotóle la naturaleza de iguales condiciones físicas, pues era bello, bien formado, viril, de fuerte musculatura, de hercúleas fuerzas por corporales dotes y providencial fortuna. Esas condiciones físicas le tuvieron dispuesto a gran fatiga y fueron sólido comento de su superior inteligencia. Era por don divino ser afortunado y modelo conforme a la naturaleza.

Valióse de tales prendas físicas, la versatilidad de su espíritu y su penetrante ingenio y



Fig. 1144. - Fragmento de la batalla de Anghiari, esculpido por Roberto de la compañía del conde de la batalla.



LA CUEVA DEL VIENTO
FRAGMENTO DE LA BATALLA DE ANGHIA, ESCULPIDO POR ROBERTO DE LA COMPAÑÍA DEL CONDE DE LA BATALLA

9. Joaquim Fontanals del Castillo *Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas*, en Lluís Domènech i Montaner (dir.), *Historia general del arte*, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1885, vol. 4, pág. 840.

imagen se había difundido gracias a diversos grabados, como el de Morghen.⁹⁷ De hecho, en el inventario del Museo de la Real Junta de Comercio de Cataluña de 1847 figura un «Retrato de Leonardo da Vinci: copiado por Rómulo Batlle», que se corresponde con una copia de este falso autorretrato.⁹⁸ La pintura se conserva en la actualidad como parte de la colección de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.⁹⁹

Por último, Fontanals incorpora una imagen de la *Gioconda* del Prado (1503-1519, Museo Nacional del Prado, Madrid) pero especifica en el pie de imagen «Retrato de la Joconda o Mona Lisa, pintado por Leonardo da Vinci, en el Museo del Louvre» (ilustración 10). En el texto no hace ninguna referencia al ejemplar de Madrid, así que probablemente el uso de esta imagen se debe a una confusión. No obstante, como se ha comentado en el caso de la *Historia del arte* (1896) de Francisco de Paula Valladar, la diferencia entre ambas obras era conocida. Además, la imagen de la *Gioconda* del Louvre aparece en muchos otros textos sobre Leonardo, como el de Charles

97. Véase, por ejemplo, *Reale galleria di Firenze illustrata. Serie III. Ritratti di pittori*, 4 vols. Florencia: Giuseppe Molini e Comp., 1817, vol. 1, págs. 9-14; VASARI, G., *Le Vite...*, vol. 4., pág. 36; HEATON, C.W., *Leonardo da Vinci...*, pág. 262.

98. *Catálogo de las obras en pintura y escultura que existen en el Museo de la Junta de Comercio de Cataluña*. Barcelona: J. Ferrando Roca, 1847, pág. 3.

99. Aparece en el catálogo de 1847 (núm. 36), en el de 1866-1867 (núm. 102), en el de 1913 (núm. 292) y en el de 1999 (núm. 253); véase DURÀ, V.; FONTBONA, F., *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, pág. 190.



10. Joaquim Fontanals del Castillo *Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas*, en Lluís Domènech i Montaner (dir.), *Historia general del arte*, 8 vols. Barcelona: Montaner y Simón, 1885, vol. 4, pág. 841.

Blanc y C. Mantz, que figura en el catálogo de la Academia,¹⁰⁰ y era muy utilizada por las publicaciones periódicas.¹⁰¹ La misma fotografía que publicó Fontanals aparece en un artículo de *La Vida Galante* fechado en 1901, aunque se indica que se trata del ejemplar de Madrid.¹⁰²

En conclusión, los ejemplos estudiados permiten demostrar que los autores que escribieron sobre Leonardo en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XIX utilizaron unas fuentes muy concretas. Por una parte, se basaron en aquellos textos a los cuales tuvieron acceso. Por la otra, cada autor eligió aquellas fuentes que ejemplificaban mejor las tendencias historiográficas y teóricas que eran de su interés. No parece que estudiaran textos dedicados de forma monográfica al pintor ni que conocieran de forma directa su obra. El conocimiento que tenían sobre Leonardo era adquirido a través de fuentes secundarias, y esto les llevó a incurrir en algunas incertezas y a reproducir algunas erratas. No obstante, la imagen que la historiografía artística catalana proyectó de Leonardo era equivalente a la que se tenía del pintor en el resto de Europa. Por tanto, aunque con unos años de retraso, se difundieron en Cataluña unas mismas valoraciones históricas, artísticas y científicas sobre el pintor.

100. BLANC, C., «Léonard...», pág. 29; RACBASJ, *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Catálogo de la biblioteca...*, pág. 9.

101. «La Gioconda, cuadro de Leonardo de Vinci», *La Ilustración Artística*, 320, 13 de febrero de 1888, pág. 58.

102. Balsa de la Vega, R. «Mona Lisa (La Gioconda)», *La Vida Galante*, 120, 15 de febrero de 1901, pág. 13.

Leonardo y Martin. Por otros quinientos años de vida y fortuna, entre cordura y quimera, de Leonardo da Vinci

MARÍA BENDITO*

El mismo reclamo ansioso que durante el invierno de 2018 me llevó a hacer una interminable cola y a enzarzarme en la lucha por unos pocos minutos frente al *Salvator Mundi*, penúltima atribución¹ a Leonardo da Vinci y excéntrica adquisición del Louvre Abu Dhabi, es tan solo un pequeño síntoma de las experiencias que orbitan alrededor de un artista que, desde hace más de quinientos años, hace vibrar el mundo del arte. Descubrimientos, noticias de atribuciones, subastas, disparidad y contrariedad entre los expertos, inauguraciones de altos vuelos, aperturas al público, colas interminables y, al fin, la posibilidad del encuentro frente a frente.

En el Louvre de Jean Nouvel las expectativas eran muy altas y generaban en mí una sensación de imposibilidad que pocas semanas después encontré fielmente descrita de la mano de Martin Kemp en su última publicación sobre Leonardo; obra que, mientras yo me reencontraba con Leonardo en Abu Dhabi, debía de estar de camino a mi habitual librería, como si de una singular sincronía se tratara. Las expectativas nunca se llegaron a cumplir plenamente. La pared que el Louvre emiratí dedicaba a Leonardo da Vinci aún no mostraba el *Salvator Mundi* —la presentación prevista para el 18 de septiembre de 2018 fue pospuesta a principios del mismo mes sin haber trascendido ningún tipo de aclaración oficial junto con la noticia—, pero no por ello las cabezas, cámaras y móviles cesaban de aglomerarse y participar del espectáculo de *La Belle Ferronnière* (ilustración 1), como si todos los allí presentes, fascinados por el aura de Leonardo, formáramos parte de una coreografía que reproducía el éxito diario de la *Gioconda*. Felizmente, a la vuelta del viaje, llegaba a mis manos el libro de Martin Kemp.

«Entretenido» e «informativo» son los adjetivos con los que el autor presenta *Living with Leonardo. Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond*, su última referencia a Leonardo da Vinci, publicada por Thames & Hudson en el mes de marzo de 2018 (ilustración 2).² La edición, de noble calidad —tapa dura y alto gramaje— y formato convencional, desarrolla un relato a lo largo de trescientas veinte páginas acompañadas de noventa cuidadas

* Esta investigación se enmarca en los proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad: ACAF/ART IV «Cartografías analíticas, críticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la edad moderna» (HAR2015-66579-P), y CCAV/ART II «Cartografía crítica del arte y la visualidad en la Era Global: nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos» (HAR2013-43122-P).

1. Al concluir el presente texto se difunde internacionalmente la noticia de la última atribución a Leonardo da Vinci: una mayólica del arcángel Gabriel que, de verificarse su autoría, se convierte en la primera de sus obras documentadas, realizada cuando el artista contaba con tan solo dieciocho años. La atribución la presenta a expertos y medios el profesor Ernesto Solari. Más adelante volveré a esta noticia para contextualizarla con mayor detalle.

2. KEMP, M., *Living with Leonardo. Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond*. Londres: Thames & Hudson, 2018.



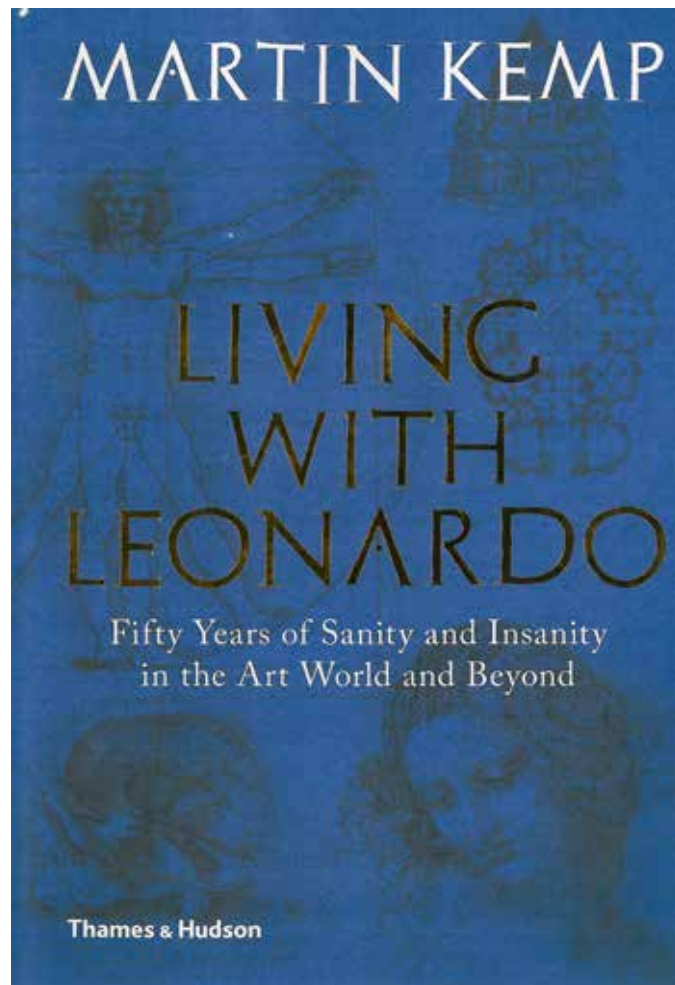
1. Leonardo da Vinci
La Belle Ferronnière,
c. 1490-1495, óleo
sobre tabla,
63 × 45 cm.
Musée du
Louvre, París
(en préstamo
provisional
en Louvre Abu
Dhabi,
Abu Dhabi).

ilustraciones que el lector apreciará y sin las cuales, en palabras de Kemp, el texto sería mucho más pobre.

El objetivo de la publicación es convertirse en uno más de los acontecimientos que entre 2018 y 2019 conmemorarán a Leonardo da Vinci en el 500.º aniversario de su muerte (1519), como las exposiciones del Teylers Museum de Haarlem —*Leonardo da Vinci*, 5 octubre 2018 – 6 enero 2019—, la Galleria degli Uffizi —*Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci. L'Acqua Microscopio della Natura*, 30 octubre 2018 – 20 enero 2019—, el Musée du Louvre —*Léonard de Vinci*, 24 octubre 2019 – 24 febrero 2020—, el Palacio de Buckingham en colaboración con otras sedes Reino Unido —*Leonardo da Vinci: A Life in Drawing*, 1 febrero – 6 mayo 2019—, y otras muchas actividades, como las del Museo Leonardiano de Vinci y Clos Lucé, entre otras.³

El objetivo de Kemp, sin embargo, no es rendir un homenaje tradicional a la figura del artista, sino descubrir al lector el mundo orbital —exposiciones, subastas, robos y no pocos episodios de pugnas narcisistas— que, en los últimos cincuenta años de relación, han sobrellevado el autor, Leonardo da Vinci y las obras de uno y del otro. Como si de una novela policíaca se tratara, el lector es guiado de la mano de Martin Kemp a través de crónicas y personajes que este escoge y que se exponen con una escritura limpia, ágil, amena y crítica a la vez, más propia, en principio, de un exquisito contador de cuentos que de un historiador. Por ello, esta

3. Por ejemplo, en el Museo Leonardiano de Vinci se exhibirá el célebre dibujo *Estudio de paisaje toscano* (1473). El préstamo se acompañará, previsiblemente, de otros importantes documentos del Archivio di Stato di Firenze y la exposición abrirá sus puertas el 15 de abril de 2019, coincidiendo con el aniversario del nacimiento de Leonardo da Vinci. Mientras que el dibujo se exhibirá durante las primeras seis semanas, el resto de las obras y documentos permanecerán por seis meses en la Sala del Podestà del Castello dei Conti Guidi de Vinci. El comunicado de prensa se publicó en la página web del museo, *Il paesaggio protagonista delle Celebrazioni Leonardiane del 2019*, 16 abril 2018, disponible en <http://www.museoleonardiano.it/eng/press-room/press-releases> [fecha de consulta: 27 de junio de 2018]. En cuanto a Clos Lucé, se prevé que la celebración del quinto centenario gire en torno al *Cenacolo*, gracias a la exhibición de un tapiz basado en la escena del refectorio de Santa Maria delle Grazie. La obra, propiedad de la Pinacoteca Vaticana, es de manufactura flamenca y fue donada al papa Clemente VII por Francisco I de Francia en el año 1532. Se podrá visitar en el castillo francés entre el 1 de junio y el 2 de septiembre de 2019.



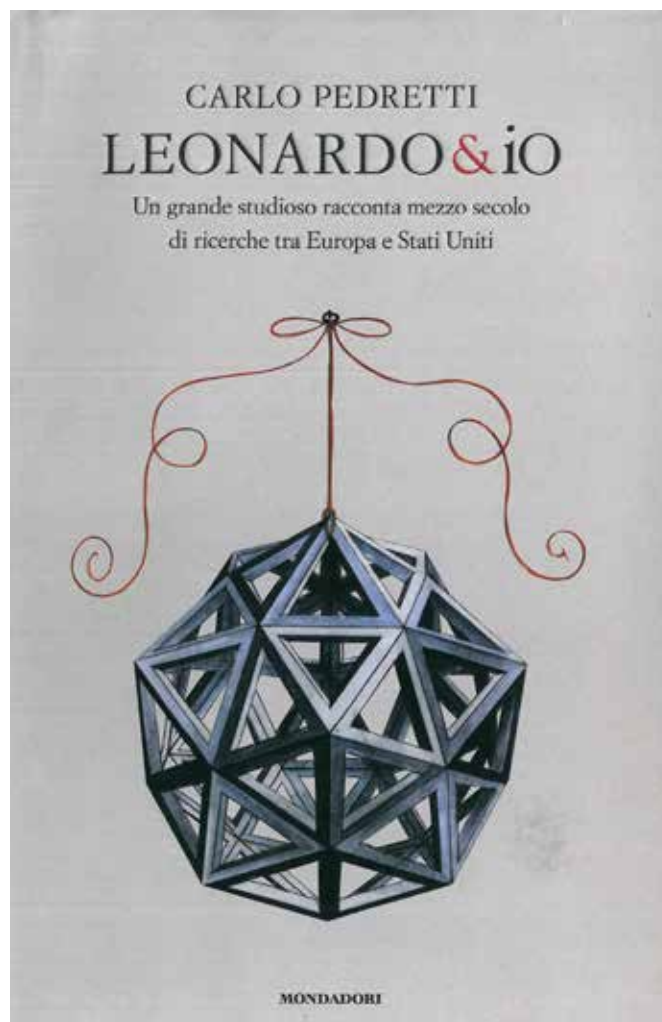
2. Martin Kemp
Living with Leonardo. Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond.
Londres: Thames & Hudson, 2018, portada.

nueva propuesta difiere diametralmente del tipo de trabajo que realizó en su primera monografía sobre el artista, *The Marvelous Works of Nature and Man*, publicada en 1981 por Harvard University Press, reeditada numerosas veces y traducida al castellano por Alfredo Brotons Muñoz para la colección Arte y Estética de Akal en 2011 (ilustración 3).⁴

Si existe en el libro alguna hipótesis original es la de que los escenarios que el artista promueve póstumamente —exposiciones, trabajos científicos, novelas, películas e incluso batallas legales— representan un negocio de tal envergadura que es necesario presentarlo, desenmascararlo y criticarlo. Este es el hilo conductor de la propuesta de Kemp. Un claro precursor de este trabajo fue *Leonardo & io* de Carlo Pedretti, editado por Mondadori en 2008 y en el que se desarrolla una combinación entre la vida del artista y la del historiador (ilustración 4).⁵ Pedretti presenta también una cronología de medio siglo de relación que, al igual que la del inglés, se hace patente en el subtítulo de la obra. Pero si bien Pedretti expone un nivel de densidad académica, detalle y documentación mucho mayor, carece de la visión sobre las instituciones y personajes circundantes que Kemp ofrece.

4. KEMP, M., *The Marvelous Works of Nature and Man*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1989. En castellano: *idem*, *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2011.

5. Kemp considera que Pedretti es el mayor conocedor de Leonardo, mientras que el italiano, aun nombrando a Kemp en considerables ocasiones, no le dedica ningún apelativo gratuito sin un previo argumento o contextualización que le lleva en tantas ocasiones al reconocimiento como a la reprobación. Véase PEDRETTI, C., *Leonardo & io*. Milán: Mondadori, 2008.



3. Martin Kemp
Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre.
 Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2011, portada.

4. Carlo Pedretti
Leonardo & io.
 Milán: Mondadori, 2008, portada.

Con la biología como primera formación, Martin Kemp inició su relación con Leonardo da Vinci a través de la serie de dibujos anatómicos de la colección del Castillo de Windsor, gracias al encargo de la BBC de realizar un documental sobre las impresiones del artista renacentista acerca del agua y su movimiento. De su análisis surgió la primera de las hipótesis de su dilatado estudio de Leonardo —el sistema sensorial y el mental como fuerzas motrices detrás de las expresiones y gestos del *Cenacolo*— y, en consecuencia, las primeras publicaciones científicas: «*Il Concetto dell'Anima in Leonardo's Early Skull Studies*» (1971), «*Dissection and Divinity in Leonardo's Later Anatomies*» (1973) y «*Leonardo and the Visual Pyramid*» (1977).⁶ Los artículos dieron paso al monográfico de 1981 que, por aquel entonces, consideraba que sería la última de sus contribuciones sobre el creador renacentista. Muy equivocado estaba en ese momento: de aquel encuentro se abrió un diálogo de por vida con el artista que, se diría, ahora pretende concluir.⁷

6. KEMP, M., «*Il Concetto dell'anima in Leonardo's Early Skull Studies*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, págs. 115-134; «*Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35, 1972, págs. 200-225; «*Leonardo and the Visual Pyramid*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, págs. 128-149.

7. Al margen del número de publicaciones que Martin Kemp ha realizado sobre la obra y pensamiento de Leonardo da Vinci, ha sido comisario de tres exposiciones monográficas sobre el artista, en las que se apoya a lo largo del presente libro para desarrollar algunos de sus argumentos. Son: *Leonardo da Vinci: Artist, Scientist, Inventor*, en 1989 en la Hayward Gallery de Londres; *Leonardo da Vinci: the mystery of the Madonna of the Yarnwinder*, en la National Gallery of Scotland en 1992; y *Leonardo da Vinci: Experience, Experiment, Design*, en el Victoria & Albert Museum de Londres en 2006.

El título escogido, *Living with Leonardo. Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond*, evidencia una cierta intención autobiográfica en la que Kemp, protagonista y agente, expone a un Leonardo que le asiste indirectamente.⁸ La única estructura cronológica se desprende todavía del título, al apuntar que el contenido cubre medio siglo de relación entre los dos personajes. El argumento, en cambio, tiene una ordenación temática, a excepción de un pequeño prólogo, *A sketch of Leonardo*, cuya función es la de ofrecer una síntesis biográfica y artística de Leonardo en la que se enfatizan los momentos cruciales, las obras más importantes y las relaciones interpersonales que configuraron su obra y carácter. Los primeros siete capítulos se construyen a partir de las anécdotas que las creaciones *Cenacolo*, *Gioconda*, *Bella Principessa*, *Madonna dei Fusi* y *Salvator Mundi* han brindado a Martin Kemp. Los últimos cuatro capítulos, por el contrario, muestran los escenarios que emergen de la fortuna de Leonardo da Vinci en cuestiones como el uso de la ciencia, la computarización, las exposiciones y la difamación.

El homenaje de Kemp empieza con el tema del *Cenacolo*, que ocupa el primer y el segundo capítulo. Mediante una redacción fluida, llena de apreciaciones sensoriales y descripciones físicas y anímicas, el autor es capaz de sintetizar años de experiencias con el *Cenacolo* en escasas frases sin sacrificar ni un ápice de información o impresiones. No por ser el capítulo inicial se sobrevalora su mérito literario, pero lo cierto es que la calidad y facilidad con la que mezcla sus recuerdos en el aula como estudiante, junto con la inspiración de sus maestros —Kenneth Clark, Ernst H. Gombrich, Anthony Blunt y John Shearman— y ese modo natural de hacerlos presentes en el relato, se va desvaneciendo en los apartados posteriores como si su deseo por esbozar un autorretrato hubiese quedado saciado. Entretanto, el lector ha podido observar cómo en la mente de Kemp existe una unión e intercambio constantes entre ciencia y arte, pasado y presente, estudiante e historiador.

El citado segundo capítulo aprovecha la polémica limpieza del *Cenacolo*, llevada a cabo entre 1977 y 1999, para presentar la problemática que siempre han suscitado las grandes campañas de restauración en los círculos académicos y los medios de comunicación.⁹ En el *Cena-*

8. Se puede considerar que en el ámbito de la literatura histórica y crítica del arte, la conversión del historiador en protagonista o coprotagonista del relato es un fenómeno recurrente del que son ejemplo los casos de Martin Kemp y Carlo Pedretti. También es un fenómeno habitual el de la conversión del autor en contertulio del creador, cuyo ejemplo histórico paradigmático es el diálogo del humanista Francisco de Holanda con Miguel Ángel. Presente en el *Livro segundo da pintura antiga* del tratado *Da pintura antiga* de 1548, fue traducido del original al español por el pintor español de ascendencia portuguesa Manuel Denís en 1565. Se puede consultar la segunda edición —la primera data de 1890—, a cargo de Joaquim de Vasconcellos: HOLANDA, F. DE., *Da pintura antiga. Tratado de Francisco de Hollanda*. Oporto: Renascença Portuguesa, 1918, disponible en <https://app.box.com/s/3xew6zcukewqehyfnb72> [fecha de consulta: 27 de junio de 2018]. Francisco de Holanda, Carlo Pedretti y Martin Kemp responden a diferentes patrones de posicionamiento del historiador frente al objeto y sujeto de estudio. Mediante tales patrones transmiten una aparente mayor veracidad a través del formato diálogo, o una distancia impersonal y objetiva a través del modelo de la biografía crítica, cuyo arquetipo coetáneo a Francisco de Holanda es *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* de Giorgio Vasari publicadas en Florencia por Lorenzo Torrentino en 1550 y, en su segunda edición y con ligeras variaciones de título, por Giunti, igualmente en Florencia y en el año 1568. Entre uno y otro, Pedretti y Kemp se acercan más a la estructura del coloquio, haciendo de exégetas de un artista de rol pasivo en favor de su mayor protagonismo como historiadores. En efecto, a modo de prólogo en *Leonardo & io*, Carlo Pedretti emplea la fórmula del diálogo al reproducir una entrevista realizada en 2003; así, marca el tono subjetivo del resto del relato a la vez que realiza el ejercicio de manifestarse a través de la vida y obras del artista, objetivo encubierto en este posicionamiento.

9. En 1975, Pinin Brambilla Barcilon advirtió que pequeños fragmentos de pintura empezaban a desprenderse del muro del refectorio; dos años más tarde empezaba su campaña de restauración. Los resultados se publicaron en BRAMBILLA BARCILON, P.; MARANI, P.C., *Leonardo, L'Ultima Cena*. Milán: Olivetti-Electa, 1999. En aquel contexto también se emprendieron relevantes restauraciones de otras obras del renacimiento italiano. En Roma, los trabajos de recuperación de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina se llevaron a cabo entre 1980 y 1990, tras el éxito obtenido en la limpieza de los ciclos de Moisés y Cristo de los muros laterales entre 1964 y 1975, cuando se pudo restablecer su equilibrio cromático. En Florencia, los frescos de Masaccio y Masolino para la Capilla Brancacci, fueron restaurados entre 1984 y 1989, aunque las líneas generales se establecieron ya en 1969. En los casos citados se dirigió la actividad no solo a la recuperación y conservación de las obras, sino también a una investigación más amplia que permitiera resolver problemas históricos de esta práctica pictórica y su conservación. Véase CATHER, S. (ed.), *The Conservation of Wall Paintings: proceedings of a symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute, London, July 13-16, 1987*. Los Ángeles: The J. Paul Getty Trust, 1991. El volumen contiene los capítulos «Preliminary Research for the Conservation of the Brancacci Chapel, Florence», por Ornella Casazza y Sabino Giovannoni, págs. 13-19; «The Frescoes of Michelangelo on the Vault of the Sistine Chapel:

colo, la restauradora Pinin Brambilla Barcilon y su equipo, no solo lidiaron con la dificultad de restaurar una obra casi completamente arruinada,¹⁰ sino también con la presencia de cientos de visitantes molestos y la persecución mediática de ArtWatch International, organización que, en pos de las buenas prácticas en la conservación de la obra, tomó partido contrario y se ocupó de manchar la campaña acusando a los implicados de estar encubriendo una transacción publicitaria además de traumatizar la obra de Leonardo.¹¹

Un cambio de concepto analítico se produce en el tercer episodio, que narra la presión a la que es sometido el arte por parte del espectador, tomando como caso de estudio la *Gioconda*. Kemp trasciende la obra para analizar cómo estas expectativas juegan un rol esencial en la creación de los escenarios periféricos: debates sobre originalidad, proliferación de hipótesis —algunas, asumibles; otras, imprudentes—,¹² polémicas perpetuamente abiertas, creación del fenómeno mediático, consiguiente contigüidad del mercado, etcétera.

En el siguiente capítulo de este relato casi detectivesco aparece uno de los temas que no podía faltar en una antología de sucesos: el robo de la *Madonna dei fusi* atesorada en Escocia, acontecido en agosto de 2003.¹³ Martin Kemp, que se encontraba en la Toscana en el momento de recibir la noticia, orienta elegantemente al lector hacia una confusión de su persona con la de Leonardo, ambos habitantes, admiradores y estudiosos de los mismos paisajes, pero con quinien-

Conservation Methodology, Problems, and Results», Fabrizio Mancinelli, págs. 57-66 y «The Frescoes of Michelangelo on the Vault of the Sistine Chapel: Original Technique and Conservation», de Gianluigi Colalucci, págs. 67-76.

10. Uno de los mayores problemas que afrontar en la restauración del *Cenacolo* era la falta de una referencia fidedigna y original, a lo que había de sumarse la técnica experimental y poco sólida de Leonardo y contingencias cruciales como la destrucción casi completa del refectorio, como resultado de los bombardeos de las fuerzas angloamericanas en agosto de 1943, y las dos recientes campañas de restauración del conservador del Istituto Centrale del Restauro, Mauro Pellicoli entre 1947 y 1949 —primera consolidación de la pintura— y entre 1952 y 1954 —extracción de añadidos no originales—. Véase BASILE, G.; MARABELLI, M., *Leonardo. L'Ultima Cena. Indagini, ricerche, restauro*. Florencia: Nardini, 2007.

11. Aún se continúan refiriendo en los mismos términos en sus publicaciones más recientes. Véase DALEY, M., «The Perpetual Restoration of Leonardo's "Last Supper" – Part 1: The Law of Diminishing Returns», *ArtWatch UK Online*, 8 de febrero de 2012; del mismo autor: «The Perpetual Restoration of Leonardo's Last Supper, Part 2: A traumatic production of "a different Leonardo"», *ArtWatch UK Online*, 14 de marzo de 2012. Ambos artículos se pueden consultar en <http://artwatch.org.uk/archive/> [fecha de consulta: 23 de junio de 2018].

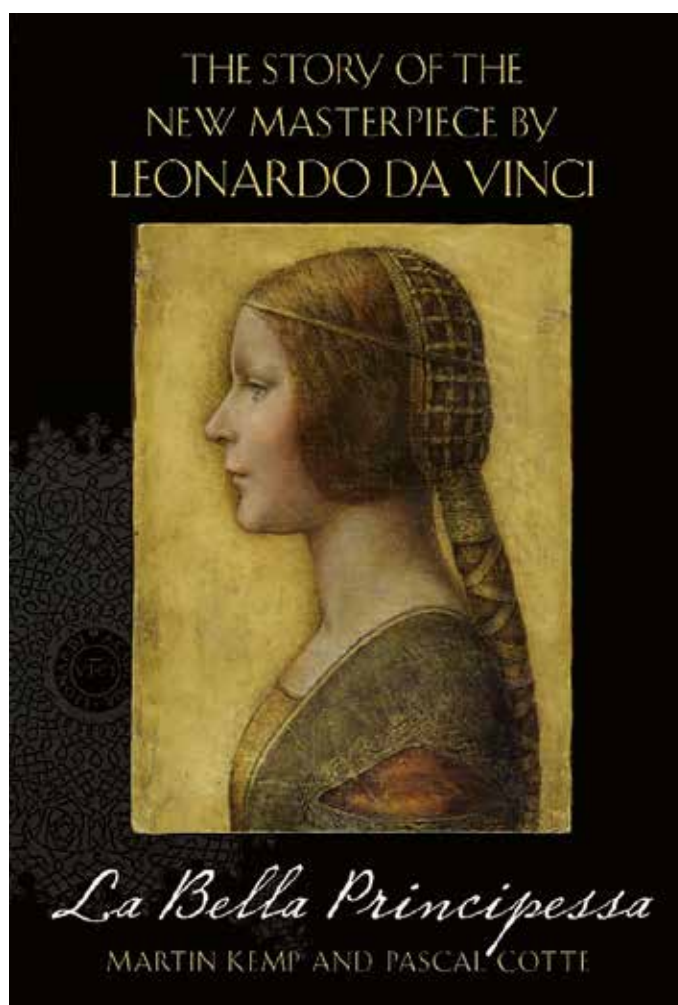
12. Entre las asumibles, Kemp considera aquellas llevadas a cabo por estudiosos de forma autónoma y profesional, esto es, que no responden a ningún tipo de patrocinio privado, como la que le llevó a colaborar con el economista florentino Giuseppe Pallanti acerca del entorno y proveniencia de Lisa del Giocondo. La investigación conjunta tuvo como fruto la publicación KEMP, M.; PALLANTI, G., *Mona Lisa. The People and the Painting*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Entre las imprudentes se encuentran todas aquellas que, por exponer solo un caso, confabulan en torno a la personalidad de Leonardo da Vinci como pintor de mensajes herméticos. En este ámbito encontramos hipótesis como las presentadas por Silvano Vinceti, responsable del autogestionado Comitato Nazionale per la Valorizzazione dei Beni Storici, Culturali e Ambientali, y detector de un supuesto mensaje oculto en la mirada y el reverso de la *Gioconda*, además de considerar la obra como un autorretrato del artista. En KEMP, M., «Codes and Codswallop», en *idem, Living with Leonardo...*, págs. 280-308.

13. Leonardo trabajó en esta tipología de la Madonna entre 1499 y 1501 en su retorno a Florencia después de dieciocho años en la capital Lombarda, previo paso por Mantua —donde el encuentro con Isabella d'Este produjo el retrato que se encuentra en el Louvre— y la ciudad de Venecia. En Leonardo, el tema del *fuso* o huso, que desde antiguo estaba asociado al paso del tiempo como metáfora del tejer la vida y la espera de la muerte, se refiere explícitamente a la muerte de Cristo mediante su representación cruciforme. El artista también había desarrollado el concepto del huso en el *Codice Atlantico*, donde estudió y diseñó máquinas textiles —fols. 393r y 1050r—, así como cuando utilizó su forma en un proyecto urbanístico —fol. 217v—. La producción de Leonardo se conoce a través del encargo de Florimond Robertet, secretario de Estado del rey francés Luis XII en Milán en el año 1499, poco antes de abandonar la ciudad. En 1501 se encuentra la primera noticia que se refiere al artista trabajando en ella. Se trata de una carta dirigida a Isabella d'Este y firmada por Fra Pietro Novellara, quien hace especial énfasis en la novedad del huso cruciforme. Seis años después, el embajador francés recibe el encargo, ya en Blois. Al parecer, los inventarios de Salai dan lugar a la posibilidad de que existieran dos versiones de esta obra. Una versión se habría enviado a Blois mientras que otra permaneció con Leonardo hasta su muerte, trasladándose, entonces, de Amboise a Milán. Poco más se supo de la fortuna de los encargos y las obras en los siglos siguientes. Parecería, pues, que la historia de este prototipo presagía la del *Salvator Mundi*: se conocía que Leonardo había trabajado en el motivo, pero no se conservaban obras del artista —aunque sí algunas copias y versiones de su escuela—. De las copias que circulaban de la *Madonna dei fusi*, dos eran consideradas obras maestras y sucesivas investigaciones han acabado por asociarlas con Leonardo da Vinci; una forma parte de una colección privada y otra, propiedad del duque de Buccleuch, está ahora expuesta en la National Gallery of Scotland. Fue esta segunda versión la que sufrió el robo durante el verano de 2003 en el castillo de Drumlanrig, propiedad familiar del duque. No fue recuperada hasta octubre de 2007 por las autoridades policiales escocesas. Anteriormente, Kemp había comisariado una exposición alrededor de estas dos versiones en la National Gallery of Scotland en 1992. Antes, había sido núcleo de la exposición *Leonardo dopo Milano. La Madonna dei Fusi (1501)* en Vinci en el año 1982, la cual versaba sobre la producción de Leonardo después de su residencia milanese. Para profundizar en lo anterior, ver sendos catálogos.

tos años de diferencia. Mediante un uso casi cinematográfico de la historia y la escritura, el robo se convierte en coartada para dilucidar los complejos procesos de autenticación a los que habitualmente son sometidas las obras de Leonardo.

Otro tema recuperado es el expuesto en los capítulos quinto y sexto: la historia de la atribución del retrato de Bianca Sforza llamado *La Bella Principessa*. A medio camino entre pintura y dibujo, la aparición de la obra y la repercusión de los sucesos posteriores dieron como fruto su exposición en la Villa Reale de Monza en 2015. Para la ocasión se presentó un catálogo coordinado por Kemp y con prólogo de Vittorio Sgarbi,¹⁴ aunque el historiador inglés ya había publicado sus impresiones en 2010 en el libro *La Bella Principessa: The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci* (ilustración 5).¹⁵ La historia del reconocimiento de la obra da pie a proponer un debate abierto acerca del confuso mundo del coleccionismo, las subastas y el valor y la honradez en el mundo del arte. Afortunadamente, más allá de recordar la historia del retrato de la supuesta princesa, el lector puede recrearse con la exposición del método científico de Kemp en el campo de las atribuciones. Conocimiento que desarrolla en no pocas ocasiones y que esporádicamente acompaña de cartas donde se exponen las argumentaciones del resto de los involucrados. Sobre el tema del método científico, Kemp volverá más adelante al mostrar una gran preocupación por lo que él considera uno de los principales problemas de la historia del arte: el de definir y homogeneizar el papel de la ciencia. El capítulo finaliza con una declaración personal: el mundo de las atribuciones está plagado de polémicas e intereses peligrosos que distorsionan la investigación histórica estricta. Por ello decide que su participación en estos últimos procesos ha tenido un último ejemplo con el caso de *La Bella Principessa* (ilustración 6).¹⁶

En cuanto a la cuestión de las atribuciones, no sabemos si la aparición de la que podría ser la primera creación de Leonardo da Vinci le llevará a publicar algo nuevo, pero por el con-



5. Martin Kemp y Pascal Cotte
La Bella Principessa: The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci. Londres: Hodder & Stoughton, 2010, portada.

14. Vittorio Sgarbi es un perfil de escritor con una disposición, seriedad y compromiso distantes a los de Martin Kemp y Carlo Pedretti. Polémico, multifacético y siempre omnipresente en el aparato mediático, ha combinado una prolífica y cuestionable carrera política con la crítica, el comisariado de arte y la participación en la tertulia televisiva. Su nombre se acompaña habitualmente de serias acusaciones de estafa y falsedad documental, además de plagio, como ocurrió con su texto introductorio a la monografía de Sandro Botticelli: SGARBI, V., «L'estenuata eleganza di Sandro Botticelli», en BASTA, C., *Sandro Botticelli*. Italia: Skira, 2007. Sobre la noticia del plagio véase ERBANI, F., «Sgarbi e il plagio su Botticelli», *La Repubblica*, 2 de diciembre de 2018, disponible en <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/12/02/sgarbi-il-plagio-su-botticelli.html> [fecha de consulta: 23 de junio de 2018]. Su actividad como comisario de exposiciones le ha llevado a presentar gran cantidad de muestras de arte italiano en época moderna, a actuar como curador del pabellón italiano en la 54.ª Bienal de Venecia y a fundar el proyecto *Museo della Follia*, un espacio expositivo itinerante.

15. KEMP, M.; COTTE, P., *La Bella Principessa: The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci*. Londres: Hodder & Stoughton, 2010.

16. KEMP, M., «The Beautiful Princess», en *idem, Living with Leonardo...*, págs. 136-157.

THE BEAUTIFUL PRINCESS

We spent a long time looking, mainly without talking. It is wise to look intensively before using magnifying glasses and comparing with digital images. Looking past the obvious restorations – rather like filtering out the scratchy noises on an old music recording – I could see that the image sang with a refined beauty. It exuded an intimate sense of the sitter's living presence. It was poignant to gaze at the quiet and formalized effigy of a tender young woman, little more than a girl, already locked into her predetermined role – an aristocratic role constrained by social niceties. Likely to be married at the age of thirteen or fourteen, she was destined to be a trophy in a rich man's cabinet. Whoever she was, she might not live long.



Silverman and Kemp: double scrutiny.

149

6. Martin Kemp
*Living with
Leonardo. Fifty
Years of Sanity
and Insanity
in the Art World
and Beyond.*
Londres: Thames
& Hudson, 2018,
pág. 149.

conciene a la obra, más adelante el autor reconocerá haber tenido constancia de que podía relacionarse con Leonardo y lamenta no haberle prestado suficiente atención hasta ese momento. A partir de aquel encuentro se compromete a iniciar una investigación al respecto.¹⁹

17. KENNEDY, M., «Leonardo's earliest surviving work? Self-portrait as Archangel Gabriel unveiled», *The Guardian*, 21 de junio de 2018, disponible en <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jun/21/leonardo-claim-tile-self-portrait-as-archangel-gabriel-unveiled> [fecha de consulta: 25 de junio de 2018].

18. Con la voluntad de llenar el aparente vacío en la producción escultórica del artista, Ernesto Solari comisarió la muestra *Leonardo scultore – Horse and rider* en el Institut Français de Milán a finales de 2016 (sin catálogo). El protagonismo giraba en torno a dos obras. La primera, *Caballo y jinete*, es un bronce, a partir de un molde realizado a la escultura de cera de Leonardo, que representa la imagen del gobernador francés del ducado de Milán y amigo del artista, Carlos II de Amboise. La escultura de cera puede fecharse entre 1508 y 1511, fue atribuida al artista por Carlo Pedretti en 1985 y publicado como tal en 1987. Véase PEDRETTI, C., *The drawings and miscellaneous papers of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, vol. 2, *Horses and other animals*. Londres: Johnson, 1987. La segunda obra, *Testicciola di terra*, supuesto retrato de Salai, habría sido realizada hacia 1497-1499 y ha sido estudiada por Ernesto Solari. Véase BICOCCO, A.M.; SOLARI, E., *Leonardo: La «testicciola» di terra*. Paderno Dugnano: Colibri, 2015. Carlo Pedretti presenta a Solari como uno de tantos investigadores preocupados en consolidar la imagen de Leonardo como personaje esotérico. Aparece extensamente citado en el capítulo «La Cena del secolo» de *Leonardo & io*, cuando Solari le traslada su inverosímil tesis sobre el menaje oculto en el *Cenacolo*. Martin Kemp no le hace mención.

19. Martin Kemp menciona la preparación de una nueva publicación junto con Robert Simon, antiguo propietario de la obra, y Margaret Dalivalle, exalumna de Kemp en Oxford y experta en colecciones inglesas: DALIVALLE, M.; KEMP, M.;

texto y los personajes que involucra, es probable que seamos testigos de un intenso intercambio de opiniones. Por el momento, él ya ha dicho que a su parecer se trata de un fraude.¹⁷ Para esta ocasión, el circo mediático cuenta con el protagonismo de Ernesto Solari, ya conocido por los expertos en Leonardo por su tendencia a las hipótesis herméticas, e Ivana Rosa Bonfantino.¹⁸ Ambos exhibieron, el 21 de junio de 2018 en Roma, una mayólica que supuestamente representa al arcángel Gabriel en su perfil izquierdo. La atribución a Leonardo se basa, en este caso, en el descubrimiento de la firma y fecha, para la que han debido de realizar numerosos estudios e interpretaciones grafológicas y que, por otro lado, es un hecho documental del que carecen el resto de sus obras.

Y aparece el *Salvator Mundi*, ahora en Abu Dhabi (ilustración 7). Penúltima polémica sobre Leonardo da Vinci y magistral apertura del siguiente capítulo. Cuenta Kemp que la noticia le llegó en marzo de 2008 de la mano de una invitación a ver la obra y discutir su atribución en la National Gallery londinense. La primera exploración formal y la agitación de ver en ella el mundo de Leonardo concluyen bruscamente en un arrebató por ocultar emoción y precipitación ante sus colegas. El de la emoción es un matiz que a lo largo del relato solo se había presentado en los ejercicios de retrospección, casi romántica, a los recuerdos de toda una vida. En el resto del libro, Kemp trata de afianzarse una imagen de seriedad y compostura académica. Por lo que

La historia del *Salvator Mundi* era conocida pero, como advierte Kemp, hasta aquel momento no se había invertido un esfuerzo intenso y manifiesto para trazar su historia y fortuna. Que Leonardo realizó al menos un diseño sobre este tema lo evidencian, entre otros hechos, los dibujos y copias de sus alumnos y seguidores; dos dibujos preliminares para una imagen de Cristo datados c. 1504 en la colección real inglesa;²⁰ un grabado de Wenzel Hollar según Leonardo; y un inventario de Fontainebleau del año 1642 que menciona un Cristo de medio cuerpo entre las obras del artista.²¹ El *Salvator Mundi* se consideraba perdido y no se tiene noticia de su fortuna entre los siglos XVI y XIX. Sin embargo, su historia contemporánea se acelera a partir de 2005, cuando es comprado por el marchante Robert Simon. A partir de este momento, se llevó a cabo su estudio y restauración y, al considerar probada su autoría, se acordó presentarlo en la exposición *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, celebrada en Londres a finales de 2011.²² Pese al encendido debate en torno a su presentación y atribución, la obra fue vendida por 450 millones de dólares en 2017 y actualmente se encuentra en el Louvre



SIMON, R., *Leonardo's Salvator Mundi and the Collecting of Leonardo in the Stuart Courts*. Oxford: Oxford University Press, 2018. La mención de Kemp se extrae de: KEMP, M., *Living with Leonardo...*, pág. 209.

20. Véanse las fichas 89 y 90 de Luke Syson para el catálogo de Londres de 2012. También las fichas 40 y 41 en NATHAN, J.; ZÖLLNER, F., *Leonardo da Vinci. 1452-1519. Obra gráfica*. Barcelona: Taschen, 2017, págs. 60 y 61. Igualmente mencionados en PEDRETTI, C., *Leonardo & io...*, pág. 531. Anteriores publicaciones de referencia, como la monografía sobre los dibujos de Windsor, realizada por Kenneth Clark y revisada por Pedretti, se refiere a ellos así: «a study for the left arm, raised in blessing, of a globe-bearing Christ which is lost, but known to us from an engraving by Hollar dated 1650 [...] and other replicas less close to the original, e.g. in the Vittadini and Cook Collections. Leonardo is known to have received a commission for such a subject from Isabella d'Este on May 14th, 1504». En CLARK, K.; PEDRETTI, C., *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 vols. Londres: Phaidon, 1968, vol. 1, pág. 94. Los dibujos están reproducidos en el vol. 2, láminas 12524 y 12525.

21. «[...] de cét excellent peintre il y a cinq Tableaux en ce Cabinet. [...] Le troisiéme est un CHRIST à demy corps», en DAN, P., *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau. Contenant la description de son antiquité, de sa fondation, de ses bastimens, de ses rares peintures, tableaux, emblemes, & devises...* París: Sébastien Cramoisy, 1642, disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96507143> [fecha de consulta: 25 de junio de 2018].

22. Frank Zöllner, autor experto en Leonardo da Vinci, presenta una excelente ficha técnica en la monografía sobre Leonardo, obligatoriamente revisada para la edición de 2018 tras la presentación oficial y subasta de la obra. Según Zöllner, el *Salvator Mundi* atribuido a Leonardo es una obra documentada en la colección de sir Francis Cook, quien la compró en 1900 de sir John Charles Robinson. El 25 de junio de 1958 la sede londinense de Sotheby's vendió la colección Cook y, por ende, el *Salvator Mundi*, que fue a parar a un propietario identificado como Kuntz. Se desconoce su paso a manos americanas, pero volvió a aparecer en 2005 como lote en una subasta en Luisiana. Robert Simon, historiador y reconocido marchante de arte, compró la obra por un valor relativamente bajo, al parecer alrededor de los 10.000 dólares, y se encargó de conducir su estudio y restauración —junto con Dianne Dwyer Modestini— antes de presentarla en el verano de 2011 en la exposición *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan* en la National Gallery de Londres. Los mejores estudios son

7. Leonardo da Vinci *Salvator Mundi*, c. 1507, óleo sobre tabla, 65,5 × 45,1 cm. Louvre Abu Dhabi, Abu Dhabi.



8. Melozzo da Forlì
Salvator Mundi,
1480-1482, óleo
sobre tabla,
54 × 40,5 cm.
Galleria
Nazionale delle
Marche, Urbino.

artista se había resistido, pero que bien podría haberle llevado a realizar algunos estudios preliminares.²³ Posteriormente, amplía su argumentación en diversas ocasiones pero no se retracta

HEYDENREICH, L.H., «Leonardo's "Salvator Mundi"», *Raccolta Vinciana*, 20, 1964, págs. 83-109; SNOW-SMITH, J., «The "Salvator Mundi" of Leonardo da Vinci», *Arte Lombarda*, 50, 1978, págs. 69-81; MODESTINI, D.D., «The "Salvator Mundi" by Leonardo da Vinci rediscovered: history, technique and condition», en MENU, M. (ed.), *Leonardo da Vinci's technical practice: paintings, drawings and influence*. París: Hermann, 2014, págs. 139-152; y Luke Syson para el catálogo de Londres de 2012, págs. 300-303. La datación se propone a partir de los dibujos preliminares de 1500 y el posible encuentro de un *Salvator Mundi* de Melozzo da Forlì que Leonardo pudo haber visto en Urbino a partir de 1502 y que le habría servido como inspiración y orientación debido a sus similitudes formales (ilustración 8). Mientras que Luke Syson apuesta por fechar la obra «de 1499 en adelante», Zöllner propone «después de 1507». Véase ZÖLLNER, F., «Prólogo de la edición revisada de 2018», en NATHAN, J.; ZÖLLNER, F., *Leonardo da Vinci. Obra pictórica...*, págs. 6-17. La ficha técnica, XXXII, se encuentra en las págs. 250-251.

23. Se trata de la *Madonna Benois*. A principios de 1478 Leonardo da Vinci se establece por su cuenta en Florencia y menciona que está trabajando en el motivo de la Madonna, en concreto en dos imágenes devocionales. Es comúnmente aceptado que de este hecho surgieran más de dos proyectos y que, con el tiempo, al menos uno de ellos se convirtiera en la *Madonna Benois*. Es probable, también, que la llevara consigo a Milán, donde podría haberla finalizado. La falta de documentación hace necesario considerarla perdida hasta principios del siglo XX, cuando aparece en una colección rusa. La familia Benois, propietaria de la obra, la exhibió en San Petersburgo en 1908, y en 1914 entró a formar parte de la colección del Hermitage. Allí, el conservador de pintura Ernst Friedrich von Liphart la atribuyó a Leonardo da Vinci. En el año 1984 fue expuesta en la Galleria degli Uffizi de Florencia, en cuyo catálogo participó Carlo Pedretti. El museo ruso también expone la *Madonna Litta*, algo posterior, perteneciente al ambiente milanés y cuya atribución ha sido ampliamente discutida en favor de la escuela de Leonardo. En este caso, la obra fue comprada por el museo a Antonio Litta, milanés, en 1865. Véase KUSTODIEVA, T.K., *Italian Painting: Thirteenth to Sixteenth Centuries*. San Petersburgo: State Hermitage Museum, 1994. Sobre la mención de Leonardo acerca de su trabajo véase VILLATA, E., *Leonardo da Vinci: I documenti e le testimonianze contemporanee*. Milán: Ente Raccolta Vinciana, 1999, pág. 11.

24. La obra se presentó en el Museo Diocesano de Nápoles en una muestra ideada por Carlo Pedretti y titulada *Leonardo a Donnaregina. I Salvator Mundi per Napoli* en 2017. La obra formaba parte de la colección parisina de la condesa Béhague, posteriormente heredada por los marqueses de Ganay, de la misma ciudad. Una antigua alumna de Pedretti, Joanne Snow-Smith, la había atribuido a Leonardo en su estudio de 1978 y, aunque se ha rechazado tal atribución, muchos estudiosos sí coinciden en que se trata de la versión más cercana a Leonardo, con lo que Pedretti no escatima en citarlos: BORA, G., *I disegni del Codice Resta*. Milán: Silvana, 1978; MARANI, P.C., *Leonardo: catalogo completo dei dipinti*. Florencia: Cantini, 1989.

25. Véase PEDRETTI, C., *Leonardo: a Study in Chronology and Style*. Londres: Thames & Hudson, 1973. En el desarrollo de su argumentación, la relación con el *Salvator Mundi* de Melozzo da Forlì sigue presente en tanto que posible modelo

Abu Dhabi. Desde 1909 no aparecía un nuevo Leonardo con visos de verosimilitud, señala Kemp, así que era evidente que la obra iba a despertar todo tipo de debates y atención.²³

Carlo Pedretti también había tratado el tema en *Leonardo & io*, considerándola una obra perdida cuyo estudio habían concluido de forma notable Heydenreich y Snow-Smith a lo largo de las décadas de 1970 y 1980. Entre las copias de seguidores que ayudaron a trazarle un contexto destaca el *Salvator Mundi* de Béhague-Ganay, mejor versión de todas y para la que propuso una atribución a Girolamo Alibrandi con motivo de su exposición en Nápoles, sede permanente de la obra.²⁴ En *Leonardo & io* prevalece la opinión expresada en 1973 y que basa en los siguientes argumentos: existe un Cristo de medio cuerpo de Leonardo da Vinci que está perdido y que se conoce mediante un gran número de copias, de las cuales la más fiel podría ser la incisión de Hollar de 1650; el análisis formal y comparativo entre las copias, los dibujos preparatorios y las obras ya atribuidas a Leonardo, conduce a situar su factura entre 1510 y 1515; en esta fecha, Leonardo habría coincidido con Isabella d'Este en Roma, quien años atrás le había pedido una obra con este tema, a la que el ar-

de lo más sustancial y considera que todo el alboroto del *Salvator Mundi* es parte de una sofisticada operación de mercadotecnia cuyo objetivo final es la exposición londinense.²⁶ Considera que la falta de pruebas y evidencias científicas refuerzan su hipótesis y finaliza su argumentación de forma solemne con una sentencia que viene a decir que la obra no puede ser de Leonardo y que «basta con mirarla».

A pesar de todo, Pedretti parece quedarse solo en su opinión. La mayor parte de los expertos consideran que la calidad del *Salvator Mundi* es indiscutible y que el dibujo recuerda a Leonardo sin ninguna duda, de lo que deducen que es más que probable que estuviese implicado en su ejecución; sin embargo, la atribución de la totalidad sigue resultando problemática.²⁷ En suma, el capítulo «Salvator Mundi» de Kemp escenifica la reflexión acerca de cómo de importante es el comportamiento del propietario de una obra —sus objetivos personales y para con ella—, cómo llega la noticia al dominio público, en qué espacio debuta —comercial, privado o público— y revela, una vez más, las entrañas, no ya de la obra que habla por sí sola, sino del mundo de los historiadores y el mercado.

El resto de los capítulos desarrollan sus preocupaciones alrededor de la ya anunciada y necesaria revalorización de la ciencia en el arte; el papel de la mirada y la construcción de argumentos en la interpretación de la obra; la continua revisión de planteamientos en torno a la vida y obra de Leonardo da Vinci; la veracidad en el discurso en oposición a lo falso y pobremente fundamentado y los beneficios y perjuicios provocados por fenómenos mediáticos, cuyo caso paradigmático es la novela *El código Da Vinci* de Dan Brown. No obstante tratarse de un relato insustancial, dice Kemp, le ayudó a vender sus libros.²⁸ Una cuestión singular de este episodio es la aversión que al historiador inglés le provocan las teorías de composiciones geométricas con significado simbólico, cuestión que no mucho tiempo atrás había pertenecido al discurso académico, como bien hace notar refiriéndose a cierto profesor y universidad.

El autor concluye su obra con una reflexión y un consejo. La reflexión desvela que detrás de Leonardo da Vinci se halla un apetito insaciable por entender y reproducir las leyes de la naturaleza, nada menos, pero tampoco nada más. El consejo sugiere: para tratar de entender a Leonardo no hay mejor ejercicio que recurrir a él, leer sus escritos y mirar sus dibujos y pinturas, no existe mayor fuente de información: lo mejor de Leonardo es el propio Leonardo.

e inspiración, pero en este caso la obra no aparece atribuida a Melozzo da Forlì sino a Bramantino: PEDRETTI, C., *Leonardo & io...*, pág. 531. También menciona que durante años se atribuyó a Leonardo un *Salvator Mundi* expuesto en la National Gallery de Londres y que posteriormente se ha reivindicado para Bernardino Luini. Sobre el encargo de Isabella d'Este, mencionado por diversos investigadores, véase LUZZIO, A., *I precettori d'Isabella d'Este*. Ancona: A. Gustavo Morelli, 1887, así como, del mismo autor, «Nuovi documenti. Ancora Leonardo da Vinci e Isabella d'Este», *Archivio Storico dell'Arte*, 1, 1888, fasc. III, págs. 181-184, disponible en http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/archivio_storico_arte1888/0275/image [fecha de consulta: 26 de junio de 2018].

26. PEDRETTI, C., «Il "Christo giovenetto" di Isabella d'Este», *L'Osservatore Romano*, 6 de mayo de 2010; *idem*, «Diavolo di un aiutante», *L'Osservatore Romano*, 13 de marzo de 2010; *idem*, «Se Leonardo è una chimera», *L'Osservatore Romano*, 12 de julio de 2011. Citados en PEDRETTI, C.; BARBATELLI, N., *Leonardo a Donnaregina...*, págs. 33-35.

27. Tres dudas hay al respecto. Primero: no es mencionado en fuentes antiguas, mientras que las mismas sí se lamentan de su poca producción. Asimismo, un *Salvator Mundi* aparece en un inventario de 1525 pero como obra de un discípulo. Segundo: su restauración no está documentada. De hecho, Zöllner vacila en el inicio de su fecha, que finalmente sitúa entre 2005 y prolonga hasta 2017. Se ha anunciado una publicación sobre su restauración, pero esta sigue sin aparecer. A la falta de información se suma el hecho de que las imágenes que se han distribuido de la obra desde 2011 muestran modificaciones y alteraciones en la misma. Tercero: la datación consensuada de c. 1499 no concuerda con otras obras y dibujos de los que parece que es fruto y que tienen fecha posterior. Véase ZÖLLNER, F., «Prólogo de la edición revisada...», págs. 6-17.

28. Dan Brown también aparece en *Leonardo & io*, aunque su autor confiesa no haberlo leído con atención. Por cuanto respecta a la afiliación de Leonardo con la sociedad secreta del Priorato de Sion —argumento que Dan Brown tomó del libro *The Holy Blood and the Holy Grail*—, Pedretti se comprometió a realizar una investigación que pudiera demostrar algo al respecto, pero los resultados fueron nulos. En PEDRETTI, C., «Una crociera per esordio», *Leonardo & io...*, págs. 16-19. En la conclusión del capítulo, Pedretti cita a Leonardo de forma magistral apoyándose en la opinión que el artista trazó en el verso del folio 19045, dentro de la colección real inglesa, sobre las serias consecuencias de mentiras, bulos y conspiraciones: «più meriterebbero [questa generazione] se non fussino stati inventori di cose nocive come veneni e altri simile ruine di vita e di mente». En CLARK, K.; PEDRETTI, C., *The Drawings of Leonardo...*, vol. 3, pág. 21 —ficha— y lámina 19045 —dibujo—. La cita se ha tomado de PEDRETTI, C., *Leonardo & io...*, pág. 21.

Así acaba, pues, la publicación de 2018, una obra conmemorativa de la fortuna de Leonardo da Vinci que supone una especie de conclusión en la relación entre ambos protagonistas: creador e historiador. A diferencia de la publicación de 1981, en la que Kemp exponía la vida intelectual del artista y presentaba al genio en unidad, el lector tiene en esta ocasión una obra compuesta de episodios fracturados, heterogéneos, de acuerdo con los procesos historiográficos posmodernos. Si años atrás lo sugestivo era mostrar la visión que Leonardo tenía del mundo, ahora el mismo autor nos muestra lo contrario, cómo el mundo ha recibido y tratado a Leonardo pasando de un reflejo del mundo a una idea de lo exterior que devuelve una imagen del mundo profesional y académico. La antigua obsesión de Martin Kemp por conseguir un equilibrio en el retrato del artista está lejos de la cualidad informativa de esta obra, y las hipótesis que ha desarrollado a lo largo de su carrera se convierten ahora en recursos que rescata a modo de recuerdos o de argumentos de soporte del texto. Pero como había puesto de manifiesto en el prefacio a la reedición de *The Marvelous Works*, «Cada obra pertenece a su tiempo y lugar, como bien me percaté al leer la mía». Y así es; los que conozcan al autor sentirán que, de la proyección hacia un público académico y la integridad de una monografía, Martin Kemp se ha trasladado al mundo de la conmemoración y el homenaje, ámbito acorde con un público más amplio que demanda recreación más que creación.

El autor se ha expuesto ante el lector explicitando su posicionamiento ético y académico, así como su personalidad, por medio de los contextos a los que su trabajo le ha llevado: personajes, paisajes, ciudades, viajes, exposiciones, etcétera. Como verá el lector, Kemp es protagonista en cada uno de los capítulos no solo a través de sus vivencias personales y, por lo tanto, por ser fuente primaria de ellas, sino por parangonarse con sus otros protagonistas y, a un nivel más profundo, con el propio Leonardo. La relación entre Leonardo y Martin ha traspasado el terreno científico de anteriores publicaciones para situarse definitivamente en el personal y emocional. Circunstancia previsible para un hombre que ha dedicado su vida al estudio de un genio y que ha demostrado haber cumplido con minuciosidad la misión del historiador de honrar la vida y obra de aquel con la estricta verdad. Esta nueva relación entre ambos, basada en la proyección del historiador en el artista, ocurre y se revela de forma inevitable y restringida, y eso es algo que tiene que ver con su longeva relación pero, sobre todo, con la capacidad del historiador —al respecto podríamos añadir también el caso de Carlo Pedretti— y la genialidad del artista. El Leonardo adulto, pintor de paisajes, aparece a través de Martin Kemp al deleitarse relajado con el panorama de la Toscana; en Carlo Pedretti resuena el eco de otro Leonardo, el astuto y brillante joven que se apodera del historiador en su infancia cautivándolo mediante la intriga y el juego y que aparece en *Leonardo & io* cuando Pedretti intenta confundir al lector, como si se tratara de usar la escritura especular.

Si la presente es una publicación idónea o capaz de hacer recordar a Leonardo da Vinci en el centenario de su fallecimiento —¿o es a Kemp a quien se quiere recordar?— se deja a juicio del lector, pero baste decir que desde el prólogo se advierte que parte de su contenido fue explotado con anterioridad en otros soportes, quizá mejores para tales historias, a lo que se suma, en un ejercicio de autoconfesión, la idea de la publicación como un legado de su prolongada e intensa experiencia con Leonardo; además de manifestar que el conocimiento es algo que se debe compartir más allá del mundo académico. Relativo interés, pues, para aquellos que busquen nuevas hipótesis, cronologías o ideas innovadoras. Dado lo anterior parece evidente que *Living with Leonardo. Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond* no llenará un hueco historiográfico en cuanto al artista, pero sí en cuanto al planteamiento del eterno problema del historiador consigo mismo y con la inevitable proyección en lo investigado.

GIOVANNI GALBIATI



IL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI

DEL PITTORE GIUSEPPE BOSSI
NEI GIUDIZI D'ILLUSTRI CONTEMPORANEI



EDITORI
ALFIERI & LACROIX - MILANO - ROMA

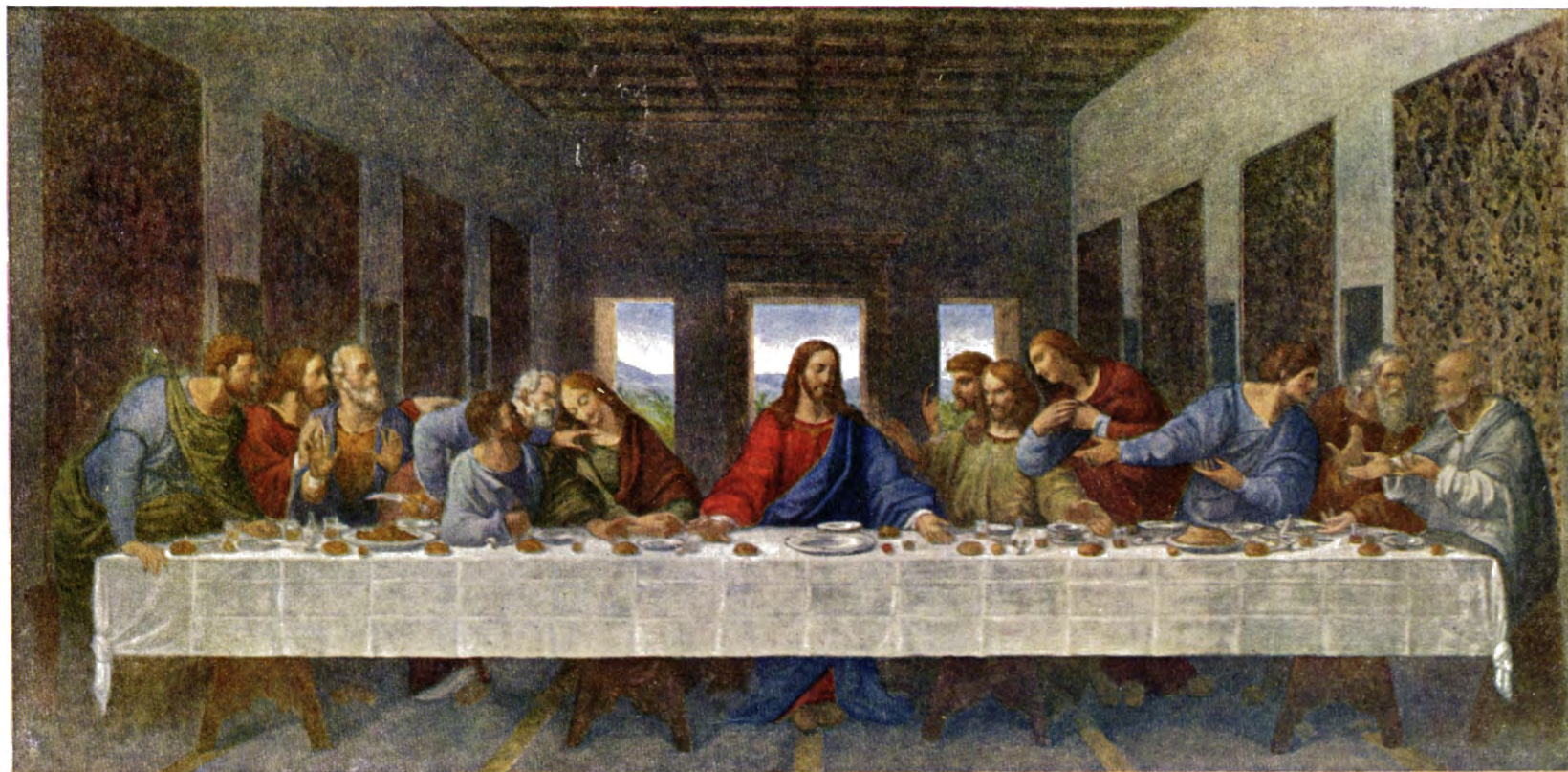
EDIZIONE DI 300 ESEMPLARI NUMERATI

N. 216

VOLUMI PUBBLICATI NELLA STESSA SERIE

N. 1. — *Le memorie su Leonardo da Vinci di
Don Ambrogio Mazenta, ripubbli-
cate da Don LUIGI GRAMATICA . L. 35.—*

" 2. — LUCA BELTRAMI - *La " Destra
Mano " di Leonardo da Vinci e le
lacune nella edizione del Codice
Atlantico " 30.—*



COPIA DEL "CENACOLO" ESEGUITA DA GIUSEPPE BOSSI
CONSERVATA NEL CASTELLO SFORZESCO DI MILANO.

GIOVANNI GALBIATI

IL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI

DEL PITTORE GIUSEPPE BOSSI
NEI GIUDIZI D' ILLUSTRI CONTEMPORANEI



EDITORI ALFIERI & LACROIX - MILANO-ROMA

ALFIERI

Proprietà letteraria riservata

STABILIMENTO PER LE ARTI GRAFICHE ALFIERI & LACROIX - MILANO - ROMA

I.

IL PITTORE BOSSI E SUOI RICORDI
ALL'AMBROSIANA.

Nell'attuale rinnovato fervore di studî Leonardeschi, auspicio sicuramente buono e preludio felice al ridestarsi della coscienza degli Italiani verso i nuovi sempre più larghi orizzonti della scienza, dell'arte, dell'indagine divinatoria e ricostruttrice di tutte le cose, non è fuor di luogo, ci sembra, ricordare il milanese Giuseppe Bossi, che, se fu pittore sommo nel disegno e nella composizione, scrittore dalle classiche tendenze, elegante, arguto, erudito, promotore geniale e fecondo delle arti in patria, riuscì pure a invidiabile fama come ricercatore e illustratore sottile dell'opera di Leonardo, del cui Cenacolo ci lasciò una descrizione siffattamente dettagliata e completa da essere giudicata ancora oggi, alla luce degli studî moderni, d'incomparabile e singolarissimo pregio per molti riguardi ⁽¹⁾. Il Bossi pertanto è vivo tuttora nel ricordo riconoscente della posterità a cagione delle molteplici opere del suo vigoroso ingegno, nelle quali, e più propriamente in alcune, impresse di sè un nome e un'orma col volgere del tempo non cancellabili; ma è anche più vivo e presente all'Ambrosiana per quel superbo monumento che uno stuolo d'elettissimi amici gli consacrò in quella sala dedicata al ricordo d'un illustre amico di lui, il letterato e uomo politico Pietro Custodi ⁽²⁾; monumento che

(1) *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro di GIUSEPPE BOSSI Pittore*, Milano, dalla Stamperia Reale, 1810, in-fol. È l'opera intorno alla quale, in questo nostro breve studio, rechiamo giudizi di personalità eminenti dell'epoca del Bossi.

(2) Sotto l'indicazione Ambrosiana S. M. N. I. 1 è contenuta una breve raccolta di scritti e di pubblicazioni nella circostanza dell'inaugurazione di quel monumento. Vi sono pure aggiunti, allo scopo di pubblica vendita, i ricchi cataloghi e gli elenchi a stampa delle opere di disegno, delle incisioni, dei cartoni, delle pitture eseguite dal Bossi o da altri valenti autori ed esistenti presso il Bossi medesimo. Il quale aveva ordinato tutta quella vasta suppellettile esistente presso di sè secondo criterî artistici e storici, distribuendola poi per scuole, così da formare una vera pinacoteca in casa propria.

gli fu scoperto il 16 maggio 1818 con cerimonia solenne e dopo eloquente e coraggioso discorso ⁽¹⁾ d'un altro degli amici suoi, Ermes Visconti, uno dei

(1) Stampato in quell'anno con i torchi del Pirotta. Secondo il Visconti, nessun elogio fu per il Bossi tanto lusinghiero, sia per riguardo all'opera del *Cenacolo* come in rapporto a tutta l'attività artistica di lui, quanto quello che, dopo morte, gli giungeva da parte di uno straniero di coltura enciclopedica, intelligentissimo d'arte e, per giunta, scrittore sommo, Goethe. Questo giudizio di Ermes Visconti è vero ancor oggi. Perchè, se fra noi un uomo come il Manzoni, scrivendo il 6 Dicembre '11 al Bossi per ringraziarlo dell'esemplare del *Cenacolo* presentatogli (GNECCHI E., *Lettere inedite di Alessandro Manzoni*, Milano, Richiedei, 1896, p. 5; Milano, Cogliati, 1900, II, 5), lodava in quel volume il "vivo, proprio ed ornato scrivere" e ringraziava il Bossi del " dono prezioso per tutti i versi " (mentre più tardi il Bossi, come narra il CAT-TANEO, p. 47 del libro citato più avanti, accoglierà con quasi indifferenza e disistima gli *Inni Sacri* del Manzoni), ben più ampia lode gli tributava per avventura il Goethe, il quale alle arti plastiche portò, per quel che sappiamo, assai più vivo interesse che non il grande Lombardo, e soprattutto conobbe e studiò e predilesse l'arte italiana, e però era in grado di darne un giudizio ponderato. Diceva il Visconti in sulla fine del discorso: " Con attività di fautore sincero, il Goethe cercò notizie e dettagli sulla vita dell'interessante valentuomo, bramoso di pubblicarne relazioni ed encomî: fu compreso dalle importanti riflessioni del libro sul *Cenacolo* e ne intraprese un compendio: gustò soprattutto le bellezze trascendenti del famoso Cartone acquistato dal granduca di Weimar, rappresentante il Parnasso col fiume Ippocrene, e ne ideò una descrizione, analitica onde manifestare tutti gli artifizi dell'inventore, ed animata da fervore poetico onde esprimere le sensazioni provate contemplando un tale capo d'opera ". E concludeva il Visconti affermando essere gloria unica del nostro Bossi che il primo artista vivente, il Canova, scolpisse e donasse il ritratto per decorargli il monumento e che il primo letterato di studi più affini all'estro pittorico, il Goethe, gli commentasse le opere. Già infatti Goethe, in cui il senso per le arti figurative in genere e specialmente per la pittura s'era fatto anche più vigile e più acuto dopo il suo viaggio in Italia, di ritorno in patria nel 1788, aveva riportato la più profonda impressione della Cena di Leonardo, come può vedersi da una lettera, contenuta nel suo epistolario, del 23 maggio di quell'anno al granduca Carlo Augusto di Weimar: " Dagegen ist das Abendmahl des Leonard da Vinci noch ein rechter Schlussstein in das Gewölbe der Kunstbegriffe ". Nel 1817 mettendo a profitto alcuni disegni intorno alla Cena eseguiti e annotati dal zuricano storico dell'arte Enrico Meyer fin da quando questi, nel 1795-1797, circa l'epoca dell'ingresso dei Francesi in Milano, studiava il quadro alle Grazie, il Goethe si accingeva a scrivere il suo pregiato lavoro sulla Cena del Vinci. Ma lo stimolo più efficace a ciò ebbe il Goethe dall'opera del Bossi sul *Cenacolo*, che il poeta tedesco aveva incominciato a conoscere e a leggere proprio per la prima volta in quei giorni; e fu anzi così forte quella spinta che lo scritto fu intitolato precisamente *Das Abendmahl von Leonard da Vinci zu Mailand; Joseph Bossi über Leonard da Vincis Abendmahl zu Mailand* (Grossfolio, 264 Seiten, 1810). È un ampio e dettagliato riassunto dell'opera del Bossi, con aggiunta, in sulla fine, delle critiche e delle opinioni di Goethe stesso in materia di pittura. Goethe aveva intrapreso col più intenso desiderio la lettura del Bossi il 16 Novembre 1817 in Weimar, e il suo entusiasmo per l'opera del pittore milanese cresceva di pagina in pagina, così che al 28 del mese seguente non solo egli aveva chiuso la lettura, ma finito altresì e chiuso il lungo manoscritto del suo studio sulla Cena di Leonardo. Durante la elaborazione del *Cenacolo* bossiano poi e mentre componeva il proprio saggio, Goethe leggeva pure, il 21-22 Dicembre, l'importante saggio che dell'opera del *Cenacolo* aveva dato il Maler Müller negli *Heidelberger Jahrbücher*, fascicolo di Dicembre 1816. Di che scriveva all'amico Zelter il 31 Dicembre 1817, tre giorni dopo compiuta la lettura del Bossi e terminatone lo studio: " Suche eiligst auf die *Heidelberger Jahrbücher* Dezember 1816, wo Müller in Rom, sonst Mahler Müller genannt, einen sinnigen Auszug aus Bossis Werk mit einsichtigen Noten geliefert hat, daraus du dir schon viel abnehmen wirst. Die Lücken die er lässt fülle ich aus ". Nell'ultima pagina del saggio il Goethe annotava d'aver in quel mentre ricevuto il *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci, tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana*, Roma, 1817. Era appunto l'edizione del MANZI, fatta sul Codice Vaticano-Urbinate 1270 e uscita in quei mesi. Il Goethe era fra i primi ad averne copia e a darne l'annuncio.

Il lungo saggio del Goethe, tanto onorevole pel Bossi, venne in luce per la prima volta l'anno seguente, '18, dal Cotta, in *Kunst und Altertum von GOETHE*, vol. I, fasc. III, p. 113-188. Da un colto

più ardenti rappresentanti fra noi delle nuove correnti romantiche, che s'andavano primamente allora diffondendo in Italia. Le sembianze del Bossi sono dovute alla mano del Canova ⁽¹⁾, il quale scolpì e donò, ultimo tributo di venerazione profonda e di costante e non mai illanguidito affetto, la immagine del suo amico lungamente ammirato e compianto, e la volle collocata sopra un magnifico basamento recante in tripartiti quadri, rilievo bellissimo del Marchesi, la soave figura dell'Amicizia accasciata e lagrimante, con ai lati Apollo e Minerva: marmoree rappresentazioni, queste, gentilmente decorate e con mirabile intaglio dalla fine punta di scalpello dell'ottimo scultore d'ornamenti architettonici Giorgioli. È dunque una forma di mausoleo grandiosamente e insieme graziosamente concepito, eseguito e illustrato dai più fedeli amici del Bossi, tutti professori chiari di belle arti, professori del disegno, come il Palagi ⁽²⁾, dell'architettura, come il Vacani, del dipinto, come il Monticelli, della scoltura e della figura, i quali si unirono con unico atto generoso a far più bello l'ultimo trofeo, a rendere più salda la memoria dello scomparso pittore, cui una morte tanto precoce recideva il filo d'ogni speranza e d'ogni ascesa verso i nuovi trionfi dell'arte sua ⁽³⁾.

tedesco di Göttingen, il dr. Nöhden, studioso dell'arte italiana, vissuto molto tempo in Inghilterra, dove copriva una carica al British Museum, lo scritto di Goethe fu tradotto in inglese: *Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper by GOETHE, translated and accompanied with an introduction by NOEHDEN*, London, 1821. Della quale versione Goethe si mostrò gratissimo all'autore e ne scrisse anzi, nel 7-8 Novembre 1822, un articolo inserito primamente in *Kunst und Altertum*, 1822, vol. III, fasc. III, p. 151-155. Se ne ricordò pure nei *Tag- und Jahreshefte* sotto la data dello stesso anno.

Scrive pertanto giustamente MARIO CERMENATI nella *Raccolta Vinciana*, fasc. X, Milano, Maggio 1919, p. 231 (*Un Codice di Leonardo in Germania?*), come a richiamare l'attenzione dei tedeschi su Leonardo ci volesse la parola e lo sprone di Wolfgang Goethe che, appunto a proposito del Cenacolo e del suo autore, scrisse, alcuni anni dopo il Bossi, quelle pagine che impressionarono ed orientarono lo spirito alemanno. Dove è tuttavia da notare che, per quanto Goethe ammirasse istintivamente Leonardo, l'impulso a scrivere di lui e del Cenacolo gli venne quasi unicamente dalla lettura del Bossi. Le medesime pagine di Goethe poi sul Cenacolo, senza gli accenni al Bossi, furono pubblicate in edizioni separate anche recenti, e non solamente in Germania, a scopo soprattutto di volgarizzamento e di diffusione. Citiamo tra queste l'edizione in tedesco a cura e con i tipi di Hans Hoesch, uscita in Milano, senza data, ma indubbiamente intorno al 1912.

(1) A lui dedicò il Bossi il capitolo IV del IV libro del *Cenacolo*, capitolo che, estratto dal *Cenacolo* medesimo, fu ripubblicato a parte con la data del 1811, anno in cui effettivamente uscì il *Cenacolo*, e con la dedica al Canova: *Delle opinioni di LEONARDO DA VINCI intorno alla simmetria dei corpi umani, discorso di GIUSEPPE BOSSI pittore, dedicato al celeberrimo scultore ANTONIO CANOVA*. Quel capitolo il Bossi, essendo ospite del Canova l'anno antecedente in Roma (cfr. la *Dedica* del Bossi nonchè le *Memorie* di lui [citare più avanti], p. 286, dove il viaggio era tuttora in progetto), aveva già sottoposto alla conoscenza e all'approvazione dell'amico suo. Nell'opera completa il titolo ha "proporzioni del corpo umano" in luogo di "simmetria dei corpi umani".

(2) Paragonato, al suo tempo, a Fidia.

(3) Altri amici s'incaricarono a raccogliere sottoscrizioni per questo monumento da erigersi all'Ambrosiana: Giulio Beccaria, Gaetano Cattaneo, Filippo Ciani, Pippo Taverna e Giovanni Berchet, il quale, come

Ma se è viva all'Ambrosiana la memoria del Bossi effigiato e ritratto splendidamente nel marmo, più vivo e quasi parlante è il Bossi medesimo attraverso quella cospicua raccolta di suoi disegni, schizzi, cartoni e manoscritti, che l'Ambrosiana da tempo conserva gelosamente. Fra i manoscritti è segnalato un gruppo di lettere indirizzate al Bossi dopo la pubblicazione della sua opera sul *Cenacolo* e contenenti osservazioni, giudizi, qualche critica, parole di cordiale consenso, caldi elogi intorno all'opera medesima ⁽¹⁾. Da queste lettere, e soprattutto da alcune, le più importanti di tal parte della raccolta, abbiamo preso argomento al presente studio. Sono lettere di uomini celebri dell'epoca, che conobbero assai da vicino il nostro Bossi e furono con lui in rapporti di buona e discreta intimità, i cui rilievi e giudizi, comechè provenienti da valentuomini di alta dottrina, possono per avventura ancora oggi offrire materia interessante non solamente a chi cercasse la figura del Bossi, ma altresì agli studiosi di cose Vinciane ⁽²⁾. Nella quale opinione anzi, se fummo incoraggiati dal prefetto dell'Ambrosiana, Luigi Gramatica, ci fu guida altresì l'esempio recentissimo di un altro fra i migliori ricercatori di scienza e letteratura Leonardesca, il direttore della *Raccolta Vinciana*, Ettore Verga, che in questo stesso anno sacro al ricordo di Leonardo dava in luce, quasi ad indicarci la via, una lettera di Carlo Rosmini al Bossi con contenuto di esclusivo apprezzamento sull'opera del *Cenacolo* ⁽³⁾.

presidente alle onoranze, ricevette una lettera di schietto ed entusiastico incoraggiamento dal Canova, specialmente in riguardo all'opportunità del luogo scelto. (Cfr. CASATI, citato più avanti, p. 71. Si veda anche la citata segnatura Ambrosiana S. M. N. I. l. n. 7).

(1) Queste lettere appartengono, più precisamente, ad un complesso di carte ed autografi che il milanese Carlo Andrea Locatelli, già erede del pittore Bossi, con atto munifico legava alla Biblioteca Ambrosiana nel 1879, facendone consegna al prefetto Ceriani. Le carte che prendiamo ad esaminare indichiamo qui, una volta per sempre, sotto la designazione: *Carte Bossi, sez. B, 2, fasc. a-b*.

(2) Nessuna delle lettere che qui si pubblicano, toltane una, appartiene al gruppo di lettere, tutte di approvazione e di lode, che Bossi asserisce di aver ricevuto in Bellagio (villeggiando presso il duca di Lodi) fino all'11 Ottobre 1811. Cfr. nelle *Memorie* del Bossi pubblicate da ISAIA GHIRON in *Archivio Storico Lombardo*, V (1878), pp. 275-307, sotto la data 11 Ottobre 1811, p. 293. Le nostre lettere o sono di data assai anteriore a quella oppure di data posteriore.

(3) *A proposito del Cenacolo, una lettera dello storico CARLO ROSMINI a Giuseppe Bossi*, nel volume dell'Istituto di Studi Vinciani di Roma: *Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci*, Bergamo, Arti Grafiche, 1919, pp. 179-187. Veramente il primo esempio ci era fornito da G. GALLAVRESI, che aveva pubblicato una lettera di Francesco Reina di ringraziamento al Bossi per la copia del *Cenacolo* destinatagli. (Cfr. *Raccolta Vinciana*, fasc. IV, 1908, pp. 102-105).

È dunque evidente, anche per la citata affermazione delle *Memorie*, che non tutte le lettere indirizzate al Bossi intorno all'argomento del *Cenacolo* sono conservate all'Ambrosiana. Talune poi andarono perdute. Di fatto, come andò dispersa, in massima parte per vendita e quindi per acquisti privati, la raccolta di pitture e, in genere, d'opere d'arte, posseduta dal Bossi (come ne sono testimonio i copiosi cataloghi, stampati nel '18 presso il Bernardoni, e conservati sotto la segnatura bibliografica già citata), così non

miglior sorte toccò alla biblioteca del nostro Bossi, come pure ai molti manoscritti che esistevano presso di lui al momento della sua morte. In una lettera del 14 febbraio 1818 (segnalataci cortesemente dal bibliotecario della Trivulziana Emilio Motta e dal senatore Luca Beltrami) Francesco Reina scrive a Roma al libraio Carlo Salvi, riferendogli che la biblioteca del comune amico era stata comperata dal Giegler, altro libraio in Milano, a lire 1000 italiane più della stima, e aggiungendo inoltre con dolore come un pittore, che non vuol nominare, avesse asportato dalla collezione Bossi, per mandarli al duca di Sachsen-Weimar (quello stesso che, come sappiamo, acquistò il Cartone del *Parnaso*, la migliore opera del Bossi, secondo il biografo Casati), i manoscritti delle lettere indirizzate al Vallisneri, del Leonardo da Vinci sul *Moto delle acque*, della *Prospettiva* di Piero della Francesca (di cui il Bossi fa parola nel *Cenacolo*, specialmente nel capitolo su Luca Pacioli), della *Voluta Jonica* del Salviati, e di altre opere ancora. La lettera è pubblicata nel volume: *Lettere inedite d'Illustri Italiani che fiorirono dal principio del secolo XVIII fino ai nostri tempi, con note*, Milano, Classici Italiani, 1835, p. 360. Non si rileva tuttavia dal documento che lettere contenenti giudizi sul *Cenacolo*, e però interessanti questa nostra ricerca, siano emigrate presso quella corte, comprese nei manoscritti di cui il Reina deplorava la perdita.



LE MUSE PIANGONO LA MORTE DEL PITTORE. — Composizione allegorica.
Schizzo fatto dallo stesso Giuseppe Bossi poco tempo prima di morire.



IL MONUMENTO AL BOSSI ALL'AMBROSIANA.
Il busto è opera del Canova.

II.

ALCUNE LETTERE ANTERIORI AL "CENACOLO"

A qualunque anche mediocre cultore della storia dell'arte e dell'imitazione Leonardesca in Italia è noto come nei primi mesi del 1807 Eugenio Beauharnais, per mezzo del conte Méjan, suo segretario degli Ordini e quasi e, talvolta, più che ministro nel nuovo Regno d'Italia, ordinasse al pittore Giuseppe Bossi (vissuto pressochè sempre a Milano in sulla fine del secolo XVIII e fiorito massimamente durante tutto il periodo della Repubblica Cisalpina e del Regno Italico ⁽¹⁾) di eseguire una copia del Cenacolo di Leonardo da Vinci nella grandezza originale del dipinto, con l'intenzione di tenere per sè il cartone e di far servire la copia a colori per la traduzione in mosaico del medesimo. La traduzione a mosaico poi, come diciamo altrove, sarebbe avvenuta a spese dello Stato con i procedimenti di Giacomo Raffaelli, già da Roma chiamato a Milano dal vicepresidente della Repubblica, Melzi, allo scopo di preparare nella capitale l'istituzione di una scuola di questo genere di pittura ⁽²⁾. Il Bossi accettò quell'incarico ponderoso quanto onorevole per lui e vantaggioso per l'arte sua. Nel manipolo di carte che andiamo esaminando è, fra gli altri documenti, precisamente allegata copia manoscritta della lettera mandata dal Bossi il 14 aprile 1807 al Governo, ossia al vicerè Eugenio per mezzo del Melzi: il Bossi accetta volentieri l'onorifica ordinazione, domandando che gli siano concessi due anni di tempo, oltrechè un locale adatto per l'esecuzione e ventiquattromila lire italiane come

(1) Nato nel 1777 a Busto Arsizio nel Milanese, morì a Milano il 9 Dicembre 1815.

(2) Cfr. WOLDEMAR VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci der Wendepunkt der Renaissance*, Berlin, Bard, 1809, vol. I, p. 206; THIEME-BECKER, *Allg. Lexikon* etc., vol. IV, p. 406; VERGA, l. cit., p. 179. Ma la notizia più fresca intorno a quell'ordinazione, oltre i documenti originali conservati in Ambrosiana, è sempre da leggere presso il conservatore del R. Medagliere del tempo, G. CATTANEO, nella *Vita di G. Bossi* pubblicata da C. CASATI, Milano, Dumolard, 1885, p. 31. È però errata l'affermazione del CASATI, nota 21, p. 63, secondo la quale il Bossi avrebbe posto mano all'esecuzione affidatagli del *Cenacolo* nel 1806. Il CASATI lesse erroneamente, nella collezione delle lettere del Bossi fatta dal FEDERICI (1839), la data di due lettere, scambiando l'anno 1807 del FEDERICI, che è esatto, con l'anno 1806.

compenso e un qualsiasi segno di aggradimento, o gratificazione, qualora abbia la fortuna di meritarselo ⁽¹⁾. E, giovane e baldo di volontà e d'anni, si mette all'opera con tutto lo slancio di che l'animo suo e il suo ingegno in fragile corpo sono capaci. " Nel principio di Maggio di questo anno 1807 ho intrapreso con grandissimo fervore la copia della *Cena* di Lionardo da Vinci "; scrive nelle *Memorie* ⁽²⁾. " Da tre mesi, " scrive al Canova il 6 d'Agosto, " travaglio con furore per raccorre i materiali per la copia della famosa *Cena* ⁽³⁾". Ma, e ciò a noi maggiormente interessa conoscere, nella mente del Bossi, contemporaneamente ai lavori per l'esecuzione della copia ordinatagli, si andava affermando e maturando un altro nobile progetto: quello di raccogliere in un'opera scritta di eccellente valore letterario e scientifico tutto il risultato dei suoi studî in tema Vinciano, tutto il frutto delle sue ricerche intorno a sì alto subbietto, ai metodi d'indagine, di composizione e d'esecuzione; cosichè, se da una parte sarebbesi prodotto, come sperava, un capolavoro d'arte pittorica, dall'altra sarebbe nata un'opera che nella storia delle lettere avrebbe un posto conveniente e degno per sempre. Di fatto in sul principio delle *Memorie*, che cominciano appunto col 1807, ci confessa il Bossi con parola non dubbia il suo proposito così: " Ma quanto può riguardare questo insigne lavoro (la *Cena* di Leonardo) invidiatoci non solo dal tempo, ma dalla congiura dell'ignoranza colle più strane circostanze, verrà da me descritto in un libro a parte, del quale ho di già preparati molti materiali, e che spero aver agio di stendere nelle lunghe sere del prossimo verno. In tal libro ho intenzione di esporre primieramente quanto mi riuscirà di trovare intorno alla storia dell'opera: poi un'analisi della composizione e alcune riflessioni sul modo di comporre di Leonardo: poi un ragguaglio esatto di tutte le Copie, che di tal opera ho potuto rinvenire: poi una notizia sul sistema delle proporzioni di Leonardo, e infine la descrizione della mia copia, accennando con quali autorità e ragioni io ho scelto un tale anzi che un altro procedere ⁽⁴⁾". E questa era e rimase effettivamente la trama precisa dell'intero libro. Da questo momento troveremo il Bossi quasi completamente assorbito in due massimi lavori: l'esecuzione della *Cena* con il disegno e con il pennello, lo studio

(1) Più tardi sarebbe stato deciso di assegnargli, invece della gratificazione, una pensione con l'obbligo di tenere liberamente degli allievi. Il che, come osserva il Bossi stesso sotto la data del 22 Novembre 1809, gli avrebbe giovato permettendogli di conservare intera la sua libertà e, nello stesso tempo, di essere utile a qualcuno senza destare inopportune invidie (p. 284 delle *Memorie*).

(2) Pag. 276.

(3) Lettera 36^a presso il FEDERICI. Cfr. anche CASATI, p. 63.

(4) Pag. 277.

e la descrizione della medesima con la sapiente maestria della penna. Fa ricerche personalmente e fa ricercare altri, domanda materiali, modelli, copie, giudizi, pareri da persone vicine e lontane.

Non c'indugeremo su una lettera, contenuta nel Carteggio Ambrosiano, del marchese Giovanni Giacomo Trivulzio ⁽¹⁾, amicissimo del nostro Bossi, marito a Beatrice Serbelloni e fratello all'altro Trivulzio, Gerolamo, fatto da Napoleone nel 1806 cavaliere della Corona di Ferro e il quale pure era grande amico del Bossi. Quella lettera è del 30 maggio 1807, appartiene cioè a quel primo periodo di lavori con che il Bossi divisava di prepararsi alla vasta opera, verso la quale per quattro anni avrebbe fatto convergere la maggior parte dei suoi pensieri e dei suoi desiderî. Sollecitato dal Bossi, il Trivulzio manda da Roma, dove si trovava, una minuta ed esattissima descrizione del quadro della Galleria Doria così detto della *Regina Giovanna*, che ha per autore, secondo afferma, Leonardo ⁽²⁾. Dice di non aver ancor veduto, durante quel suo viaggio, il Canova, per quanto ne avesse più volte visitato lo studio che l'aveva fatto andare in estasi ⁽³⁾. Chiude esortando l'amico suo a continuare a lavorare per l'immortalità.

(1) Di lui nell'Agosto dell'anno seguente, 1808, il Bossi eseguirà un ritratto, disegnato su carta bianca recante sotto la figura di "Giacomino" l'epigramma del Biamonti:

Virtù, saper, nuzial paterno affetto
Ed amistà s'han questo tempio eletto.

In quei medesimi giorni comporrà il ritratto di due figliuole del Trivulzio. Cfr. le *Memorie inedite* del Bossi che sopra citammo dall'*Archivio Storico Lomb.*, 1878, p. 281.

(2) Effettivamente quel quadro della Galleria Doria-Pamphili non è di Leonardo, ma appartiene, secondo alcuni, alla scuola di Leonardo, secondo altri è copia su quadro di Raffaello (il cui originale è al Louvre); rappresenta quella Giovanna d'Aragona che andò sposa ad Ascanio Colonna e che era figlia del duca di Montalto, il quale a sua volta era figlio naturale di Ferdinando I, re di Napoli.

(3) Gli fa menzione del Canova perchè il Bossi aveva appreso a conoscere il Canova in Roma, entrando anzi in vera dimestichezza e familiarità fin dal 1795, quando compì colà, diciottenne appena, il suo primo pellegrinaggio d'arte. Cfr. la Vita del Bossi scritta dal di lui contemporaneo ed amico (che ne fece l'elogio funebre l'11 Dicembre 1815) GAETANO CATTANEO, presso C. CASATI, *Un ricordo a Giuseppe Bossi*, ecc., Milano, 1885, p. 11 e segg.

Pubblichiamo qui, poichè ce ne capita l'occasione, una lettera del Bossi al Canova del 20 Marzo 1812. La lettera è inedita e non fu veduta neppure dal bibliotecario FEDERICI, il quale poi nella sua edizione delle lettere del Bossi al Canova (Padova, '39) una ne riporta (la 50^a) posteriore d'un sol giorno alla data della nostra lettera. Nella nostra lettera, il *discorso* a cui il Bossi accenna, è appunto il capitolo IV del IV libro del *Cenacolo*, estratto e dedicato al Canova in pubblicazione separata. Quanto al *Teseo*, nominato pure in questa lettera, si veda il Bossi nello scrivere al Canova in data 10 Marzo 1807, lettera 33^a.

Amico carissimo,

Milano, 20 Marzo 1812.

Il signor Conte Porro, che mi fa la grazia d'incaricarsi di portarti alcuni esemplari del mio Discorso a te dedicato, sarà il latore di questa lettera. Egli si reca a vedere la gloria delle arti romane, e conduce seco la Contessa Sua Consorte, figlia del celebre nostro Conte Pietro Verri e nipote dell'ottimo nostro Pa-

Pure due lettere del celebre incisore ariminese Francesco Rosaspina troviamo fra le carte Bossi, che riguardano questo periodo preparatorio: l'una è del 12 Marzo 1808, l'altra del 15 giugno; chè possiamo ben trascurare uno scritto, del Maggio dello stesso anno, come anche uno dell'anno antecedente, della famiglia patrizia genovese dei Durazzo, di quei Durazzo, il cui membro Marcellino, essendo a capo della cosa pubblica, aveva sottoscritto, un quarant'anni prima, la cessione della Corsica alla Francia. I Durazzo inviano una lunga lista di opere a stampa sì italiane che forastiere, e specialmente inglesi e francesi, che toccano argomenti d'arte e, più particolarmente, di Leonardo; oltre alcuni accenni, per i quali si rimanda allo Zani ⁽¹⁾. Quanto al Rosaspina, costui, nella prima lettera, da Bologna, promette di voler eseguire nella più accurata maniera le due teste che il Bossi gli aveva inviato per l'incisione. Si tratta forse di alcune teste inserite poi nel volume del *Cenacolo*? Non pare. Comunque, il Rosaspina raccomanda, con molta modestia di sè, per lo stesso scopo il Longhi ⁽²⁾ che, dice, avrebbe fatto l'incisione stupendamente e assai meglio di lui. Lamenta poi al Bossi la propria penosa condizione, aggravata dalla infermità della moglie e dalle poche risorse del fratello, a cui pure egli deve provvedere. Si era anche rivolto al segretario del Beauharnais, il Méjan, probabilmente per averne aiuti, e n'attendeva appunto risposta. Andava convincendosi sempre più che, "per fare l'artista a dovere, converrebbe non aver famiglia, e meglio ancora forse sarebbe l'essere bastardo". Nella seconda lettera, pure da Bologna, il Rosaspina manda al Bossi, per mezzo del prof. Sabatelli, un prezioso disegno di Leonardo, che però intende gli sia assolutamente restituito, dopo che il Bossi l'abbia ammirato, studiato e apprezzato.

drone il Duca di Lodi. Le relazioni di sangue e parentela sono il menomo de' loro pregi, tante sono le doti che adornano questa amabile degnissima coppia. Ti prego di mostrar loro le opere tue e specialmente il Teseo, che il Duca ti commise durante la sua vicepresidenza. I loro nomi mi dispensano da ulteriori raccomandazioni. Abbimi sempre
G. B.

(1) Pietro Zani. È il noto studioso di storia dell'arte, già apprezzato a quel tempo, più tardi autore della *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, in 29 volumi, Parma, 1819-1824.

(2) Giuseppe Longhi, amicissimo del Bossi e collega di lui, come membro onorario, insieme col Canova, Cagnola ed altri, all'*Istituto Italiano di Scienze, Lettere ed Arti*, fondato dal Bonaparte nel 1797, con sede prima in Bologna, poi trasferita a Milano (25 Ottobre 1810). Precisamente del Longhi è l'incisione di p. 102 nel *Cenacolo* (cfr. nota 20 al libro II del Bossi), rappresentante una testa di Cristo secondo uno schizzo di Leonardo, conservato tuttora a Venezia, schizzo disegnato per il Bossi dall'altro amico, pittore Andrea Appiani, e dal Longhi inciso. È uno studio sulle relazioni fra la testa del Cristo e quella del maggiore dei due Giacomi.

Già nel 1801-1802 Bossi e Longhi si trovarono colleghi ai Comizi di Lione, mandativi a rappresentare l'Accademia Milanese insieme con l'Oriani e con Paolo Brambilla. Cfr. CASATI, p. 58, n. 9.

Ma non vogliamo tralasciare qui di accennare ai giudizi artistici che un illustre napoletano, letterato e anima d'artista egli stesso, ardente, se non sempre fortunato agitatore politico, Vincenzo Cuoco, inviava al Bossi che, a quanto si può rilevare, gliene aveva fatto richiesta antecedentemente allo scopo di trarne profitto nelle sue meditazioni sul capolavoro Leonardesco. Il Cuoco, subito dopo la vittoria di Marengo, ridottosi a Milano, vi rimase fin quasi tutto il 1806, assai stimato dai letterati e dai governanti e per il suo ingegno versatile e segnatamente per i suoi precedenti politici, come pure per quel *Saggio storico della Rivoluzione di Napoli* che pubblicò nel Settembre del '05 in Milano. Sappiamo che dal vicepresidente Melzi gli fu affidata la direzione del *Giornale Italiano* ⁽¹⁾, la quale egli conservò fino all'agosto del '06, sebbene sempre occupato nel raccogliere dati per "una statistica generale della Cisalpina" e nella compilazione e pubblicazione del suo *Platone in Italia*, che avrebbe eguagliato l'*Anacarsi* del francese Barthélemy sotto l'aspetto della filosofia, erudizione e leggiadria di stile, mentre sul medesimo avrebbe avuto la superiorità del nazionale interessamento che largamente ispirava. In quel suo periodo di tempo, che chiameremmo milanese, il Cuoco, mentre poté seguire tanto da vicino le tormentose evoluzioni della Repubblica Cisalpina e del nuovo Regno Italico, strinse pure amicizia col nostro Bossi, il quale in quell'epoca si trovava solitamente a Milano, come ne sono testimonio, fra l'altro, le sue lettere ad Antonio Canova, pubblicate da Fortunato Federici ⁽²⁾ e datate e scritte tutte (fatta eccezione dell'anno 1802, di cui non abbiamo lettere del Bossi a Canova), in quello scorcio di tempo, da Milano o da località del contado milanese. Quell'amicizia, stretta in anni di esilio pel Cuoco, durò negli anni seguenti ed era viva ancora sulla fine del 1811, quando il Bossi, il 6 Dicembre, inviava al Coco (o Cuoco, come anche scriveva) un esemplare del *Cenacolo* pubblicato in quell'anno. Fra le carte Bossi troviamo due lettere del Cuoco, scritte dopo il costui periodo milanese e riguardanti l'argomento Leonardesco che c'interessa ⁽³⁾. Le due lettere non hanno data per mano del

(1) Erra il GHIRON affermando, nella pubblicazione delle *Memorie* del Bossi, p. 285, che direttore del *Giornale Italiano* fino al 1806 fosse Vincenzo Corto.

(2) Padova, coi tipi della Minerva, 1839. Già citate sopra.

(3) Due lettere del periodo milanese già furono pubblicate da TRIA U., *Vincenzo Cuoco a proposito di due sue lettere inedite*, in *Rassegna Critica della Letteratura Italiana* di Napoli, a. VI, 1901, n. 9-12. Le due lettere sono del Marzo '02 e dei primi mesi del '05. Ricordiamo anche le *Lettere inedite di Carlo Botta, Ugo Foscolo e Vincenzo Cuoco* pubblicate da G. ROBERTI, Torino, Loescher, 1894. L'ultimo che tocca dell'esilio milanese del Cuoco è SORIGA R. in *La ristampa milanese della "Lira Focense" di Antonio Ieróades*, nella *Rassegna Storica del Risorgimento*, a. V, fasc. IV, 1918; e di nuovo in *L'emigrazione meridionale a Milano nel primo quinquennio del secolo XIX*, nel *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, a. XVIII, 1919.

loro autore. Ma essa si può facilmente rilevare con sufficiente precisione dal timbro postale e da indicazioni aggiuntevi dal Bossi. La prima lettera, brevissima, è del Febbraio 1808 da Napoli:

Caro Amico,

Ti ho schiccherate alcune idee sul tuo lavoro: te le manderò pel finir del carnevale, perchè allora avrò qualche giorno di feria. Io sono stato leggermente malato: Monti nostro lo è stato gravemente e non senza pericolo. Ora sta meglio, ma ha bisogno ancora di cura. Io sono invogliato del soggetto che tu hai impresso a trattare e parmi che potrebbe diventare un libro classico. Amami, salutami gli amici.
COCO.

Pure da Napoli è la seconda lettera, scritta e inviata nel Maggio seguente. Il Cuoco, dopo aver accennato un'altra volta al Monti, si studia di esporre alcuni principî o criterî artistico-letterarî, ai quali vorrebbe vedere informata l'opera del Bossi.

Caro Amico,

Dagli acciusi fogli vedi che in me non manca il volere. Te li mando così come si trovano e mi riserbo di continuare le mie osservazioni, ed emendare quelle che ho fatte ⁽¹⁾. Pensa che non ho avuto il tempo nè anche per rileggerle: conseguenza, compatiscele. Se credi che ti possan essere utili, avvisamelo, e le svilupperò un poco meglio. Nella settimana ventura ti manderò qualche altro tratto.

Salutami gli amici e Monti che a quest'ora credo ritornato costà. Egli ha ricevuto infinite distinzioni onorevoli dal nostro Re, il quale lo ha espressamente invitato a ritornare in Napoli onde averlo vicino. La bellissima scatola donatagli, e la pensione assegnatagli l'avrete già saputo per la gazzetta ⁽²⁾. Noi ci auguriamo di riaverlo, perchè realmente è desiderato da tutti i buoni.

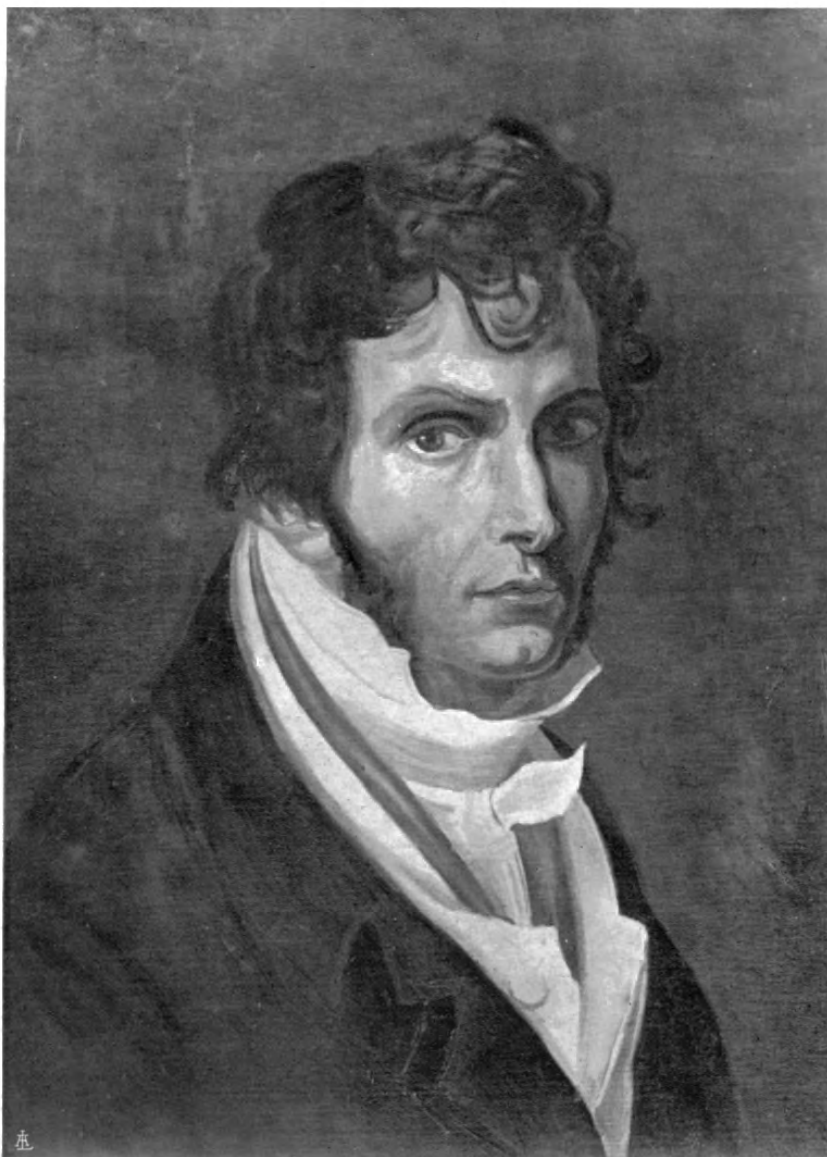
Tu amami, scusa le mie coglionerie pittoriche, e credimi il tuo COCO.

Riportiamo le osservazioni che il Cuoco acclude alla presente lettera:

" Voi imprendete un'opera la quale può essere classica; ma questo pregio non potrà mai acquistarlo pel solo numero di fatti che raccoglierete. Quindi è che di

(1) Vuol dire probabilmente le osservazioni fatte nella presente lettera, osservazioni a cui accennava nella lettera del Febbraio antecedente. Nel 1807, e, più precisamente, verso la fine di quell'anno, il Bossi dovette aver partecipato agli amici il suo divisamento per averne, almeno dai più illuminati, consigli e chiarimenti.

(2) Preziose sono queste due lettere anche per gli accenni al Monti. Si tratta qui di Giuseppe Napoleone, re di Napoli dal 1806 al 1808, a cui il Monti aveva dedicato il dramma allegorico *I Pitagorici*, come più tardi al medesimo, re di Spagna dal 1808 al 1813, avrebbe dedicato la *Paltingenesi Politica*. La pensione, a cui si accenna dal Cuoco, era di 3000 franchi, ed il Monti aveva domandato di essere autorizzato ad accettarla, come avvenne con rescritto del 28 Maggio 1808, mese in cui fu stesa appunto questa lettera. Si veda il CANTÙ, *Monti e l'età che fu sua*, Milano, 1879, p. 58.



GIUSEPPE BOSSI. — Autoritratto.

questi io non parlerò, tanto più che non potrei indicarne alcuno, il quale non fosse più noto a voi in Milano che a me in Napoli; ma vi parlerò della classificazione che potrete dare ai fatti onde siano il diletto e l'istruzione che si possa ottenere maggiore.

Leonardo da Vinci è un uomo di cui si può scrivere la vita al modo del Vasari. Userete più diligenza, più critica nelle vostre ricerche? Scriverete delle memorie simili a quelle del vostro Amoretti (1). Ma quando avrete composto un'opera di questa natura che avrete fatto? Una storia quale la può avere ogni meschino scarabocchiatore di santi e di madonne. La differenza sarà nelle cose che narrerete: Vinci è autor della *cena*, un altro avrà fatto un pessimo S. Antonio; ma io che leggo, io che apprendo di più leggendo la narrazione della *cena*?

Perchè la storia di un artista sia istruttiva è necessario che sia la storia dell'arte. Ed allora l'individuo diventa un anello d'una catena immensa che incomincia dagli Etruschi ed arriva fino a noi. È vero che non tutti gli antichi han diritto di essere considerati sotto questo punto di veduta; ma se questo diritto lo negheremo a Vinci, a chi lo daremo? Consideriamo dunque Vinci relativamente ai suoi antecessori, ai suoi coetanei, ai suoi successori.

Ai suoi antecessori. — Quale è il rapporto che passa tra la maniera dei suoi maestri e la sua? Qual è l'influenza che ha potuto avere sulla maniera di Vinci lo studio dell'antico? Questa quistione è bella, e nel tempo stesso importante, e ritorna in esame nel paragone di Vinci coi suoi contemporanei.

Vinci relativamente ai suoi contemporanei. — Senza errore scusabile si può dire che i principali sieno Rafaele, Michelangelo, Tiziano, Correggio. Io li chiamo contemporanei ad onta del divario che vi è nella loro età rispettiva. Rafaele e Michelangelo sono quelli che hanno avuti più modelli antichi. Non ti pare che questo abbia influito sulla loro maniera? Lo stesso dico di Tiziano e Correggio che io credo averne avuti o curati meno.

Tutti e cinque questi sono andati in cerca del bello. Tutti lo han conseguito. Che l'han conseguito tutti nello stesso modo e per la stessa via? Quindi due questioni:

1. Qual è la differenza tra il bello di Vinci e quello di tutti gli altri?
2. Qual è la differenza tra artificio di Vinci e quello degli altri?

Questa seconda questione nessuno la può risolvere meglio di te. Se io ne volessi parlare, rassomiglierei quel retore che proponeva piani di guerra ad Alessandro. Pure mi pare poter osservare, 1°: che Vinci aveva studiato più l'artificio di Correggio e di Tiziano, e che lo aveva studiato e curato in un modo diverso da Michelangelo e da Rafaele. Imperocchè l'artificio, a creder mio, si può dividere in intrinseco ed estrinseco. Chiamo estrinseco tutto quello che riguarda il costume, la decenza ecc. E questa parte è quasi interamente trascurata da Tiziano e Correggio. Chiamo intrinseco quello che produce il *finito*. Questo *finito* in Rafaele è minore che in Vinci, in Michelangelo in alcune parti è eccessivo, in alcune altre è tra-

(1) *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*, scritte da CARLO AMORETTI, dottore dell'Ambrosiana, Milano, 1804.

scurato; Michelangelo si occupa troppo di un muscolo, e nulla o quasi nulla di un capello. I capelli di Raffaele sono belli, ma spesso diresti che non sono pettinati; quelli di Leonardo sono pettinati sempre, ma non mai cincinnati, talchè vi vedi molta diligenza e nessuna affettatura. Or io credo che l'idea della diligenza, quando non degenera in affettatura, contribuisce ad accrescere la sensazione del bello; di che può servir di prova quello che ciascuno di noi ha potuto provare mille volte vedendo di quegli uomini e di quelle donne *simplices munditiis*.

Sulla prima questione evitate le orme quasi pedantesche di Mengs ⁽¹⁾. Il bello reale è facile paragonarlo. Più difficile è paragonare il bello ideale. Di questo Tiziano ne ha meno di tutti; Michelangiolo ne ha uno tutto suo il quale viene dall'eccesso del bello reale: gli affetti dei suoi eroi non si conoscono se non dalle mosse, la mente risiede nei muscoli. I due che hanno più ideale vero sono Leonardo e Raffaele. Pure vi è una certa differenza che passa tra l'uno e l'altro.

Lionardo relativamente ai suoi successori. — Tutti e cinque questi grandi dei quali si è parlato han fondata una scuola. Quale è la differenza che passa fra le medesime? Quale più presto si è corrotta? Quale avrebbe meglio conservata la buona maniera?

Tutte queste idee io le propongo per modo di quistioni, ma debbono essere esposte nell'opera storicamente: le quistioni non debbono apparire, ma debbono nascere nella mente del lettore, il quale ne deve trovare la soluzione nel libro. Ed io credo che da questo solo dipenda l'interesse minore o maggiore che un libro può ispirare. L'istesso poema epico se non desta nella mente del lettore un problema da risolvere non avrà alcun interesse".

Da queste idee non solo ha tratto profitto il nostro Bossi, come è facile vedere attraverso il volume del *Cenacolo*; ma, da pittore e letterato ed esteta di alto valore, le ha di gran lunga superate ⁽²⁾.

Un altro personaggio, da cui il Bossi ricevette informazioni e materiali che gli avrebbero servito per la composizione dell'opera sul *Cenacolo*, è l'abate Gaetano Luigi Marini, celebre archeologo e custode della Vaticana, nato nel 1742 a Sant'Arcangelo di Romagna e morto a Parigi nel '15.

(1) Antonio Raffaele Mengs, pittore tedesco, nato ad Aussig nel 1728, morto in Roma il 29 Giugno 1779. Fu amico di Winckelmann, dei cui criterj anche si giovò. Le orme quasi pedantesche di lui, come le chiamò il Cuoco, vanno rintracciate più probabilmente nelle di lui opere scritte, come nelle *Lezioni pratiche di pittura*, nelle *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura* (specialmente la parte terza) e nelle *Riflessioni sopra i tre gran pittori, Raffaello, il Correggio e Tiziano e sopra gli antichi*, opere tutte raccolte dal D'AZARA e pubblicate prima in Parma nel 1780, poi a Bassano nel 1783, e a Roma nel 1787 con illustrazioni e commenti di CARLO FEA.

(2) L'ultima o penultima volta che il Bossi si ricorda del Cuoco è nel Gennaio del '10, nel qual anno si proponeva di visitare Canova in Roma, Cuoco in Napoli. Vedi sotto la data 1 Gennaio 1810 del taccuino o *Memorie* presso il GHIRON, citato. In realtà poi il Bossi, come si era proposto, fu a Napoli nell'estate di quell'anno e vi copiò anzi, durante l'Agosto (come rilevasi dalle sue carte), capitoli di Leonardo sulla *Pittura*, con l'intenzione di trarne profitto per l'edizione che progettava del celebre Trattato del Vinci.

Aggiunto nel 1772 allo Zampini nella conservazione degli Archivi Vaticani, gli era succeduto nel 1782 nella carica di prefetto. Era amico del Canova e del nostro Bossi, cui probabilmente conobbe a Roma per la prima volta dopo il 1795, epoca in cui il Bossi si era recato colà per soddisfare il suo precoce quanto insaziabile desiderio di sempre più larga educazione attraverso le impressioni artistiche ⁽¹⁾. Le lettere del Carteggio Ambrosiano che riguardano il Marini sommano a una decina e vanno dal Giugno 1808 al Gennaio del 1810.

In una prima lettera, indirizzata il 27 Giugno '08 da Sant'Arcangelo a Gaetano Bugati, dottore dell'Ambrosiana, il Marini si lagna che una lunga risposta da lui data al Bossi sia andata perduta insieme con copiose e precise notizie intorno ai codici Vinciani della Pittura conservati nella Biblioteca Vaticana. Il Marini aggiunge essere quei codici "ben altra cosa dell'opera stampata" ⁽²⁾; e promette al Bossi che, qualora fosse riammesso custode di quei codici, e il Bossi lo desiderasse, tornerebbe a "tessere la tela smarrita", e invierebbe di nuovo le notizie andate perdute. Perchè, di fatto, in quell'anno il Marini era stato, per decreto del governo Napoleonico, già forte nella Penisola, allontanato da Roma. Del che ci è diffusa testimonianza una lettera da lui inviata al Bossi il 6 Dicembre da Sant'Arcangelo. In essa il Marini ringrazia il Bossi per avergli comunicato per il primo notizia della grazia fattagli da Sua Maestà Imperiale e Reale di Francia di far ritorno a Roma, notizia che non aveva avuto tuttora d'altra fonte e che sospirava diventasse presto ufficiale. Per guadagnar tempo, esso desiderava che il rescritto con la nomina ufficiale gli pervenisse per il tramite del prefetto del suo dipartimento, quello di Forlì; diversamente le pratiche sarebbero state anche più lunghe, tanto più se la nomina avesse dovuto comunicarsi al Ministro Italico in Roma, cav. Alberti (rappresentante in Roma del Regno d'Italia e del Vicerè Beauharnais), o ad altri colà. E però il Marini prega il Bossi a interporre con i suoi buoni uffici presso quello Stefano Méjan ⁽³⁾

(1) Cfr. p. 169 del *Cenacolo*, dove il Bossi menziona con gratitudine il Marini per gli aiuti fornitigli.

(2) S'intende l'edizione fatta a Parigi dal Du Fresnoy nel 1651, presentata per la prima volta in Italia nel 1733 dall'editore Ricciardo di Napoli.

(3) Pubblicista francese, nato a Montpellier nel 1766 e morto a Monaco di Baviera nel 1846. Spirito moderatamente rivoluzionario, collaborò al *Courrier de Provence* fondato da Mirabeau. Fu poi segretario generale della prefettura della Senna; ma, allorchè si pensò a Beauharnais come a vicerè d'Italia, il Méjan, nel 1804, lo seguì a Milano in qualità di segretario degli Ordini; nella qual carica poté esercitare negli affari pubblici e sul principe larga influenza, senza per altro acquistarsi presso il popolo profonde simpatie. Fu premiato da Napoleone con il conferimento del titolo di conte e di consigliere di stato. Durante tutta la sua permanenza a Milano fu amico e munifico protettore del nostro Bossi, il quale gli destinava, a titolo di amicizia e di gratitudine, una copia rilegata in marocchino verde dell'opera sul *Cenacolo*. Il principale

che, essendo in grande favore presso il Bonaparte, era stato dato dal medesimo per Mentore ad Eugenio Beauharnais. Costui, venuto a Milano fino dal 1804, intorno all'epoca della proclamazione del Regno d'Italia, era entrato in amicizia col Bossi, cui soleva proteggere contro gli attacchi d'ogni maniera d'invidiosi ⁽¹⁾. Il Marini, proseguendo nella sua lettera, fa presente al Bossi come, allo scopo di poter far ritorno in Roma, occorra insistere sul suo titolo di Corrispondente dell'Istituto Nazionale di Francia ⁽²⁾, titolo che rendeva quasi necessaria la sua presenza in Roma per il servizio di quei dotti che si occupavano di collazionare codici Vaticani; anzi il titolo doveva significare per lui eccezione alla legge del 2 Aprile di quello stesso anno, legge che richiamava nel regno gli impiegati alla corte di Roma. Rientrato al suo posto in Roma, avrebbe potuto occuparsi subito dei manoscritti Leonardeschi, rifare il lavoro di trascrizione andato smarrito, secondo accennava già nella lettera al Bugati e appagare finalmente l' "ingorda fame" del Bossi intorno ai manoscritti del Vinci. "In generale posso dirle", soggiunge, "che avendo trovato un codice dell'opera sulla *Pittura* assai discordante dalla stampa fattasene in Francia ⁽³⁾, di esso le dava un minuto ragguaglio". Che il desiderio del Marini sia stato presto appagato (probabilmente anche per l'interessamento del Bossi sempre beneviso alle autorità francesi), ci è chiaro documento la lettera del 4 Febbraio seguente (1809), nella quale il Marini c'informa che già da dieci giorni si trova in Roma e che la sua prima visita alla Biblioteca Vaticana è stata a favore del Bossi per ricercare il codice Urbinate-Vaticano, in cui è l'opera del Vinci della *Pittura* ⁽⁴⁾. È un codice scritto nitidamente, egli dice, circa la metà del secolo XVI, corretto poco dopo in assai luoghi e ridotto a buona ortografia: la correzione però non va più in là della fine della prima parte. Vi si osservano alquanto noterelle e variazioni nei titoli dei capitoli per opera di una terza mano ni-

scritto lasciatoci dal Méjan è la *Collection complète des Travaux de M. Mirabeau l'aîné à l'Assemblée Nationale, précédée de tous les discours et ouvrages du même auteur*, in cinque volumi, Parigi, 1791-1792.

(1) Come si può vedere presso il già citato CATTANEO, p. 29 e segg. del CASATI.

(2) Conferitogli appunto in quell'anno.

(3) *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci, nuovamente dato in luce con la vita dell'istesso autore, scritta da RAFFAELE DU FRESNE*. In Parigi appresso Giacomo Langlois, stampatore ordinario del Re, al Monte S. Genoveffa ecc., MDCLI.

(4) È il celebre codice Urbinate-Vaticano 1270 (scritto in italiano), erroneamente citato con la segnatura 127 c da MAX JORDAN a p. 6 di: *Das Malerbuch des Lionardo da Vinci, Untersuchung der Ausgaben und Handschriften*, Leipzig, 1873. Da questo codice trasse il MANZI, otto anni dopo la prima segnalazione del Marini al Bossi, la sua edizione romana: *Trattato della Pittura di LIONARDO DA VINCI tratto da un codice della Biblioteca Vaticana e dedicato alla maestà di Luigi XVIII Re di Francia e di Navarra*, Roma, De Romanis, 1817, in due volumi.

tidissima e minuta; e vi si trovano pure varî disegnucci, a' lor luoghi, fatti con molta diligenza. L'opera è divisa in otto parti, il codice è in quarto di carte 286, senza contare quelle dei titoli dei capi, che si trovano in fine. Differentissimo dalla stampa. Il Marini dispone senz'altro che si faccia la trascrizione per lo meno della prima parte e che tosto venga inviata al Bossi. Aggiunge, in sul chiudere, i saluti per il Bugati, il marchese Giov. Giacomo Trivulzio e per il comm. Daniele Felici, quest'ultimo pure menzionato nella lettera antecedente. Dice d'aver avuto una visita dal Canova che gli parlò dei molti e straordinarî meriti del Bossi. Il 26 Marzo di nuovo scrivendo all'amico suo, gli annuncia d'aver decisa la trascrizione anche della seconda parte, comprendendovi la riproduzione delle figure pressochè in grandezza originale. " In fine della seconda parte ", prosegue poi, " in un angolo di una carta bianca trovasi scritto MELTIUS, come vi vedrete notato. Sarebb'egli mai quel Francesco Melzi, l'amico del Vinci, di cui raccolse anche la memoria e scritti? ⁽¹⁾. Nella cartolina che vi acchiudo troverete la nota di 18 libri del Vinci, da' quali è fatto questo trattato: chi sa non fosser quelli del Melzi, o vi lavorasse egli sopra tal cosa, e chi sa che da lui non passassero poscia nelle mani dell'Argonati (*sic*), il quale però non ne ebbe che 12. Sta a voi il decidere intorno a ciò magistralmente. Se nell'Ambrosiana esistono più que' 12, sarebbe a vedere se abbiano le marche, colle quali sono quivi contraddistinti. Tutto ciò che l'amanuense ha scritto al margine era per entro il libro di altra mano, antica, ed in lettere minutissime e fuggienti " ⁽²⁾.

(1) Cfr. la recentissima pubblicazione di L. BELTRAMI, *Il trattato della Pittura di Leonardo da Vinci nelle varie sue edizioni e traduzioni*, Milano 1919, p. 11-12. Del Melzi, appena diciassettenne e già allievo di Leonardo, l'Ambrosiana possiede un primo studio dal vero, consistente in una testa di vecchio veduta di profilo, disegnata a matita rossa. La più recente riproduzione è precisamente quella del BELTRAMI, ivi, p. 12. Possiede pure l'Ambrosiana un ritratto dello stesso Melzi, eseguito da un altro discepolo di Leonardo, il Boltraffio. Veggasi però MALAGUZZI-V., *La Corte di Lodovico il Moro*, Milano, 1917, p. 89.

(2) È conveniente notare che le notizie recate dal Marini in questa lettera e in quella antecedente possono sembrare per avventura non sempre esattamente concordi con quanto oggi siamo in grado di sapere intorno al manoscritto Urbinate-Vaticano *della Pittura*. Il Marini ha il merito (che il gruppo di lettere al Bossi mette in evidenza) di essere stato pressochè il primo nella critica moderna a riconoscere e a segnalare l'importanza del codice Urbinate. D'altra parte le inesattezze di lui sono facilmente spiegabili, qualora si pensi che esso scriveva di tutta fretta per il Bossi quei primissimi appunti e quelle iniziali conclusioni a cui era venuto dopo una prima affrettata lettura del codice. Ma non v'è dubbio intorno al codice da lui descritto, che è l'Urbinate-Vaticano 1270, già mentovato sopra, edito dal Manzi per la prima volta. Si confrontino specialmente, a scopo d'identificazione, oltre l'UZIELLI G., *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, serie seconda, Roma, Salviucci, 1884; LUDWIG H., *LEONARDO DA VINCI, das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas 1270) herausgegeben, übersetzt und erläutert*, in drei Bänden, Wien, Braunmüller, 1882 (II ed., Wien, 1888), e, dello stesso, *Das Buch von der Malerei, Neues Material aus den Originalmanuscripten gesichtet und dem Codex Vaticanus 1270 eingeordnet*, Stuttgart, Kohlmann, 1885; HERZFELD MARIE, *LEONARDO DA VINCI, Traktat von der Malerei, nach*

Intende poi intraprendere subito la terza parte, più lunga della seconda e più ricca di figure. Il 15 Aprile afferma di aver già inviato al cav. Alberti, perchè a sua volta la rimettesse al cav. Borghi e questi al Bossi, la seconda parte della *Pittura* del Vinci, a cui aveva aggiunto una lettera con alcune osservazioni al codice trascritto. Promette la trascrizione della terza parte. Nel Maggio successivo (giorno 10) invia altri grossi pieghi, sempre per mezzo del Borghi e dell'Alberti, contenenti il seguito della trascrizione nonchè figurine e illustrazioni che riproducono con diligenza e fedeltà disegni Leonardeschi esattamente secondo la grandezza dell'originale. Il debito verso l'amanuense, di circa una ventina di scudi, sarebbe pagato dal Bossi a lavoro compiuto ⁽¹⁾. E realmente la trascrizione procedeva tanto spedita, che il 16

der Übersetzung von H. LUDWIG neuherausgegeben und eingeleitet, Jena, Dieterich, 1909; *Traité de la Peinture traduit intégralement pour la première fois en français sur le Cod. Vat. (Urbinas) 1270 etc., et accompagné de commentaires par PÉLADAN*, Paris, Delagrave, 1910; CARUSI E., *Per il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*, nel vol.: *Per il IV Centenario della morte di Leonardo da Vinci* (pubblicazione dell'Istituto di Studi Vinciani in Roma), Bergamo, Arti Grafiche, 1919, p. 419. Per l'accenno al Melzi, si confronti il LUDWIG, vol. I, p. 284, ossia in fine alla parte II del Trattato, ad 148. E già ne parlava il JORDAN, p. 10. Ma soprattutto è da vedere la *Bibliographische Beilage* aggiunta al secondo volume del LUDWIG (a. 1882, pp. 383-399), dove le altre questioni appena toccate dal Marini sono riprese e trattate con larghezza e con sicura conoscenza. Della lista dei diciotto libri dai quali fu estratto il trattato della Pittura, e ai quali pure accenna il Marini, come pure delle relative "marche" di contrassegno è fatta riproduzione in LUDWIG, op. cit., vol. II, p. 381. Il titolo in capo alla lista suona così: "Memoria et Notta di tutti i pezzi de libri di mano di Lionardo, quali compongono insieme lo presente libro del trattato di Pittura".

Il Marini pone poi al Bossi la questione, come e per quali vicende quei diciotto libri, dispersi dopo la morte del Melzi, potessero essere pervenuti all'Arconati e come questi ne numerasse presso di sé non già diciotto, ma dodici, e se, finalmente, quelli dell'Arconati potessero identificarsi coi diciotto della lista recata dal codice Urbinate. Effettivamente i dodici libri, o volumi, dell'Arconati costituiscono il patrimonio manoscritto di cose Leonardesche posseduto e voluto donare dall'Arconati e non riguardano solamente il trattato della *Pittura*. Basta, a persuadersene, la lettura della descrizione dei singoli dodici libri o volumi contenuta nell'atto di donazione dei manoscritti di Leonardo da Vinci fatta da Galeazzo Arconati alla Biblioteca Ambrosiana nel 1637. Tale documento è già noto per la pubblicazione fatta dall'UZIELLI nelle sopracitate *Ricerche*, p. 235.

(1) Sotto la segnatura *Sezione B, I, fasc. b*, è conservata la copia del codice Vaticano della *Pittura*, inviata dal Marini al Bossi. La trascrizione, in circa seicento pagine, è completa, contenendo tutte e integre le otto parti di cui consta quel codice, accuratamente e nitidissimamente eseguita sotto la direzione del Marini stesso, che anzi qua e là appone annotazioni di proprio pugno a chiarimento del codice medesimo. Come sappiamo da più luoghi del *Cenacolo*, e come anche più esplicitamente è scritto nelle *Memorie* sotto la data del Gennaio 1810, il Bossi si preparava con fervore (e lo provano le note aggiunte da lui alla prima parte del codice trascritto) a fornire agli studiosi di Leonardo una nuova accuratissima edizione del trattato della *Pittura*, parendogli che l'edizione del Du Fresne, per quanto largamente encomiabile, non fosse nè sempre diligente nè, molto meno, completa (*Cenacolo*, p. 52 e 250, n. 40). Il Bossi si proponeva di dare soprattutto un'edizione integra e perfetta, specialmente con l'aiuto della trascrizione procuratagli dal Marini (*ivi*, p. 52), nonchè di altre trascrizioni e copie parziali (oggi conservate in Ambrosiana), come quella della Trivulziana in Milano da lui stesso eseguita già nel Gennaio 1808, e quella ricavata dal manoscritto di Leonardo già allora esistente nella reale biblioteca di Napoli, manoscritto certamente importante

Giugno il Marini poteva annunciare che ormai le parti da trascrivere erano brevi e che il mese seguente avrebbe veduto la fine del lavoro. Nell'interesse del comune amico marchese Trivulzio, aggiunge che un codice del cardinal Zelada ⁽¹⁾, insieme con i monumenti di casa Trivulzio, erano passati alla biblioteca del Capitolo di Toledo. Il che confermavasi in una lettera al Trivulzio stesso, sunteggiata dal Bossi. Ma di quei giorni il nostro Marini aveva lasciato Roma specialmente per cercare altrove ristoro alle sue deboli forze. E noi lo troviamo infatti, alquanto sconsolato e perplesso, senza mezzi, carico per giunta d'un discreto numero di nipoti da soccorrere, nella sua Romagna, nel nativo paesello di Sant'Arcangelo presso Savignano; e di là appunto datano le poche rimanenti lettere conservateci tra le carte Bossi. L'11 Settembre scrive di sapere dal bibliotecario Morelli di Venezia, che il cav. Cicognara ⁽²⁾ si trovava a Milano e che aveva pubblicato una vita del Tiziano. Raccomanda nello stesso tempo al Bossi il nipote Filippo Marini, professore di gius civile nel liceo di Urbino. Una lettera del 28 Ottobre, da Sant'Arcangelo, fa pure menzione di questo suo nipote e c'informa del tenore di vita e degli ozî del Marini in quella sua terra e come usasse passare molta parte della giornata nella lettura di scritti d'arte. Nell'ultima lettera al Bossi, inviata da Sant'Arcangelo il 2 Gennaio del '10, il Marini è profondamente soddisfatto e lieto perchè un onorifico dispaccio del ministro delle Relazioni Estere, inviatogli anche e specialmente per i buoni uffici del

per la tradizione dei codici Leonardeschi e che fu pure personalmente ricopiato dal Bossi, come risulta da note autografe, durante quel suo viaggio a Napoli dell'Agosto 1810, a cui lo stesso Bossi accenna sotto la data del 1 Gennaio del '10 nelle *Memorie* e del quale tocchiamo noi pure altrove. E di questo divisamento era edotto pure l'amico suo a Venezia, il Morelli, come ce ne attesta la lettera al Bossi del principio dell'Ottobre 1811, che pubblichiamo più sotto; e ne sapevano, del resto, altri amici e uomini di studio, come lo Zanoia. Rileviamo che quel codice di Napoli, ricopiato dal Bossi, presenta alquanto analogie e punti di contatto con qualche manoscritto Leonardesco all'Ambrosiana.

(1) Francesco Saverio Zelada, di origine spagnuola, nato nel 1717, uomo coltissimo, segnatamente nelle matematiche, bibliotecario del Vaticano, fu nominato cardinale il 1773, anno antecedente al conclave da cui uscì papa Pio VI. Nel 1800, in Venezia, partecipò ad un secondo conclave, quello che portò al sommo pontificato Pio VII. Fu segretario di stato sotto Pio VI. Morì il 1801. Non lasciò scritti copiosi, ma aveva raccolto vivendo una sua biblioteca personale di molto pregio.

(2) Il conte Leopoldo Cicognara, il noto presidente dell'Accademia delle Belle Arti in Venezia, uomo di vastissima e sicura cultura antiquaria e artistica, conta pure nel novero degli amici del nostro Bossi e del Canova. Nato in Ferrara nel 1767, morì a Venezia quasi povero nel 1834. Fu anche uomo politico e accettò, come tale, importanti uffici e incarichi, devoto a Napoleone come anche all'imperatore d'Austria, che nel 1814 lo manteneva alla presidenza delle Belle Arti in Venezia. Gli furono larghi di benevola critica i migliori studiosi del genere, come il QUATREMÈRE DE QUINCY nel *Journal des Savants*, l'ÉMERIC-DAVID nella *Revue Encyclopédique*, il FIORILLO nelle *Göttinger Anzeigen*. La sua maggiore opera, la *Storia della Scultura*, è una specie di continuazione al Winckelmann.

Il Bossi offrirà anche a lui copia del *Cenacolo*.

Bossi, gli permette di far ritorno a Roma fra i suoi libri. Veramente dalle scarse notizie che si hanno, come pure dal nostro Carteggio non è possibile rilevare con chiarezza se quella grazia fattagli da "Sua Maestà" si riferisca a suo nipote, per il quale nella lettera del 11 Settembre aveva interceduto presso il Bossi, affinché potesse divenire avvocato senza presentarsi agli esami in Milano, e ciò per evitare spese, oppure se debba riguardare invece il Marini stesso, a cui si concedeva facoltà e potere di riprendere l'impiego in Roma. Fatto è che il Marini dopo quella data intende portarsi a Roma. Già nel 1808, come sopra dicemmo, il nostro archeologo era stato per decreto allontanato da Roma, sebbene poco dopo graziato. Comunque, il Marini non vi rimase a lungo, nè potè largamente trasmettere al Bossi notizie e cose Leonardesche, perchè, in seguito all'occupazione francese, in quello stesso anno egli ricevette l'ordine di recarsi a Parigi, dove erano stati trasportati gli archivî Vaticani, e colà moriva cinque anni più tardi.

Accanto all'archeologo Marini trova posto facilmente la figura di un illustre e benemerito bibliotecario di quest'epoca, l'abate Jacopo Morelli, di cui abbiamo pure testimonianze intorno a questo periodo del Bossi. Del Morelli troviamo nel nostro Carteggio alcune lettere che ci par utile riprodurre comechè provenienti da un sì chiaro uomo, la cui fama è ancora viva fra i dotti e gli studiosi, dopo cent'anni precisi dalla morte. Preposto per quarant'anni alla Marciana, come ne curò il progresso e lo sviluppo in ogni maniera, e specialmente descrivendone i codici con perizia e critica più che rara a quel tempo, così potè salire a tal grado di sapere che gli fu facile aprire e prodigare tesori di scienza a chiunque, sia italiano che straniero di Francia, di Germania, d'Inghilterra, d'Olanda ⁽¹⁾, si fosse a lui rivolto per dotti consigli. Anche il Bossi vi ricorse in sul principio dei suoi studî per il *Cenacolo* e n'ebbe risposte non solamente cortesi e d'amico, ma erudite. Certamente le due lettere del Morelli, che qui anticipiamo, come pure le altre che pubblichiamo più sotto, contengono note e appunti che, se rivelano da un lato l'uomo assuefatto alla indagine e alla critica, dall'altro rappresentano il frutto di studî di fronte allo stato della scienza d'oggi lungamente superati;

(1) Si veda l'orazione funebre in lode del MORELLI, recitata e pubblicata in Venezia, Alvisopoli, 1819, p. 38. Nelle *Epistolæ septem variae eruditionis*, del MORELLI, Padova, 1819, sono, per esempio, bellissime lettere al prof. Harles in Erlangen, al Villoison, all'archeologo Albino L. Millin (amico del Bossi), al prof. di lettere greche Francesco Boissonade in Parigi, al celebre arabista Silvestro De Sacy, pure professore all'università di Parigi. Daniele Wittenbach, pubblicando a Leida nel 1805 il *Fedone platonico*, a p. 103 si professa obbligato alle notizie comunicategli dal Morelli, che dichiara *utrum eruditissimum, litterarum nostrarum singulare ornamentum et Historiæ Bibliographicæ principem*.

ma le pubblichiamo egualmente per intero, perchè documenti d'uomini come il Morelli possono sempre interessare lo studioso e offrirgli, o per un rispetto o per l'altro, qualche utilità di raffronto o di ricerca.

Ci pare poi degna di particolare rilievo la notizia, che il Morelli dà nella prima lettera, circa l'esistenza, indubbiamente poco nota, d'una versione in greco moderno del trattato della *Pittura* di Leonardo. Almeno, crediamo, non ne è trascurabile l'importanza in rapporto alla bibliografia Leonardesca e specialmente a riguardo della tradizione delle versioni del trattato della *Pittura* nelle diverse lingue d'Europa. Veramente la versione greca era già stata indicata dall'abate Giovanni Luigi Mingarelli nel 1784 nella descrizione dei codici greci raccolti dalla patrizia famiglia dei Nani ⁽¹⁾ e da questi consegnati per testamento alla biblioteca Marciana ⁽²⁾; ma, per essere quel libro oggi pressochè irreperibile e, d'altra parte, non essendo ancora stata recensita quella versione greca nei nuovi cataloghi Marciani, chè quello ottimo del Castellani è tuttora incompiuto nè, in ogni modo, descrive il nostro codice, e neppure risultandoci che sia mai stata fatta la pubblicazione di tale versione, siamo portati a credere che la notizia rinvenuta nella lettera del Morelli abbia ancor oggi un reale valore e possa parere giustamente nuova e interessante, riguardando essa uno dei più celebri scritti di Leonardo, che fu tradotto in molte lingue e a più riprese, come si può vedere anche semplicemente dal recentissimo e succoso studio di Luca Beltrami, che già riferimmo più sopra ⁽³⁾, nonchè dallo scritto breve e preciso del Carusi pure già indicato. Si tratta adunque della versione neoellenica del libro della *Pittura*, a cui tien dietro, parimente tradotto in greco, il trattato della *Pittura* di Leon Battista Alberti in tre libri: segue una succinta trattazione, sempre in greco, intorno alla

(1) Pag. 458 di: *Graeci codices manu scripti apud Nantos patricos Venetos asservati*, Bononiae, a. MDCCCLXXXIV, typis Lælii a Vulpe.

(2) Scrive C. CASTELLANI a pag. IV della prefaz. al suo *Catalogus Codicum Graecorum qui in Bibliothecam divi Marci Venetiarum inde ab anno MDCCXL ad haec usque tempora inlati sunt, Venetiis, 1895 (titulus primus)*: "Jacobus Nani, qui, cum navibus pro re publica praeesset, antiquitatis et liberalium artium studio ferventissimo incensus, navigationibus suis per insulas Ionici, Aegæi et Cretici maris, una cum quam plurimis priscorum temporum reliquiis, innumerabiles fere codices Orientales et Græcos sibi comparaverat, moriens anno 1796 omnes huius modi thesauros Bibliothecæ Marcianæ legavit. Quo factum est ut etiam trecenti novem codices Græci, quorum plerique antiquissimi et celebratissimi, iam a Johanne Aloysio Mingarelli egregie recensiti, in Marcianam invehentur". Il MORELLI stesso ne fece il catalogo dei codici latini e volgari.

(3) È da notare che il BELTRAMI riferisce unicamente le edizioni e traduzioni pubblicate a stampa, non quelle rimaste tuttora per avventura manoscritte. Neppure fa menzione del nostro codice GUSTAVO UZIELLI nelle sue diligenti *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, serie II, Roma, 1884.

pittura murale, opera del gesuita Andrea Pozzo, architetto e pittore ⁽¹⁾; da ultimo è dato un elenco di pittori antichi e moderni. Vi si dà pure per esteso la biografia di Leonardo e dell'Alberti, quella di Leonardo è tradotta sul Dufresne del 1651, come, del resto, molto probabilmente anche quella dell'Alberti. È dunque il nostro codice una specie di manuale, o, meglio, una vasta enciclopedia di pittura, composta con le migliori opere del genere che si potessero avere in quel tempo e con l'aggiunta di buoni disegni a penna.

Il codice è cartaceo, in formato grande, scritto nel 1720, di pagine 357, ossia fogli 179 ⁽²⁾. Ne indica il contenuto il titolo della prima pagina che si presenta esattamente e ortograficamente così:

Τέχνη ζωγραφίας Λιονάρδου τοῦ βίντζη νεωστὶ φανερωθεῖσα, μετὰ τὸν βίον τοῦ ἰδίου ποιητοῦ ζωγραφεῖς παρὰ τοῦ ραφαήλ δουφρεσνε. Προσέτι δὲ καὶ ἕτερα τρία βιβλία διὰ τὴν ζωγραφίαν πάνυ ὥραϊα Λέοντος βαπτιστοῦ τοῦ ἀλβέρτου μετὰ τὸν βίον αὐτοῦ· ἐν δὲ τῷ τέλει τῆς παρούσης βίβλου τυγχάνει καὶ τὶς μικρὰ καθαρὰ διήγησις περὶ τῆς ζωγραφίας τοῦ τείχου, τοῦ ἀνδρέου Ποτζο ἐκ τῆς ἰησοῦ ἑταιρίας ἀρχιτέκτονος καὶ εἰκονογράφου· ἅμα σὺν τῷ καταλόγῳ τῶν νέων τε καὶ παλαιῶν ζωγράφων συλλεχθέντων ἐκ διαφόρων βιβλίων· μεταφρασθέντων ἐκ τῆς ἰταλικῆς φωνῆς εἰς ἀτελὴν ἡμετέραν διάλεκτον παρὰ τοῦ ἐλαχίστου Παναγιώτου δοξαρά ἱππέος, πελοποννησίου ζωγράφου καὶ παρ' αὐτοῦ γονυπετῶς ἀφιερωθέντων τῷ κυρίῳ καὶ θεῷ καὶ σωτῆρι ἰησοῦ χριστῷ· ἐν ἔτει σωτηριῶδει ,αψκ'.

A completamente rilevare il contenuto del libro è opportuno riprodurre anche la descrizione che ne dà il Mingarelli dopo aver riportato il titolo nel testo neoellenico: " I) Pag. 2. Epistola Doxarae dedicatoria ad Dominum Nostrum J. C. II) Pag. 4. Leontii Hieromonachi Peloponnesii epistola ad lectorem de Panagiota Doxara agentis, et eius vita. III) Pag. 6. Epistola Raphaelis Dufresne dedicatoria ad Christinam Svecorum reginam. IV) Pag. 7. Imago Leonardi Vincii pulcherrime calamo depicta et eiusdem vita. V) Pag. 16. Incipit opus Leonardi a Vincio cum picturis hic et illic calamo egregie ef-

(1) Nato a Trento nel 1642, morì a Vienna nel 1709. Pittore e trattatista, esercitò in tutta quella epoca, e più tardi anche, non solo in Italia, ma altresì fuori, larghissima influenza, se pure non sempre benefica sull'arte, a causa di molte stranezze ed esagerazioni, a cui si abbandonò il suo ingegno riccamente dotato da natura. Lasciò opere d'arte pittorica e d'architettura in molte città d'Italia, nonchè a Vienna, dove finì la sua carriera sotto l'imperatore Giuseppe I. È autore della famosa *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (*Pars prima in qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia quae pertinent ad Architecturam*, Romae, 1693; *Pars II*, Romae, 1700), comparsa la prima volta in latino e italiano, ripubblicata poi in parecchie edizioni, tradotta in parecchie lingue, ancora oggi lodata; opera nella quale il Quatremère de Quincy, volutamente esagerando, credette appunto di trovare quasi formulata la caricatura della bizzarria. Il Pozzo lasciò tutta una scuola di valorosi allievi.

(2) Occupa il posto CCLXXV nella serie totale ed è recensito tra i "codices philosophici" a pagina 458.

formatis. VI) Tum sequitur vita Leonis Baptistae Alberti, postea ipsius opus de Pictura. VII) Andreae Pozzi opus. Titulus: σύντομος διδασκαλία διὰ τὴν ζωγραφίαν τοῦ τείχου τοῦ ἀνδρῆα ποτῆ. VIII) Demum catalogus Pictorum veterum ac recentiorum ^{II}.

Autore d'una sì estesa versione, e compilatore quindi d'una buona enciclopedia d'arte pei Greci del suo tempo, è Panagioti Doxarà da Calamata (capoluogo della Messenia in Morea) ⁽¹⁾, pittore che la fece nel 1720 seguendo l'edizione del Dufresne, per quanto riguarda Leonardo, inserendovi le figure a penna, ma eseguite con bravura singolare, come attesta il Morelli che potè esaminare il codice Naniano, a noi, nel momento in cui scriviamo, ancora negatoci ⁽²⁾. Osserva però giustamente il Morelli che il padre Guglielmo Della Valle, il noto editore del Vasari, parlando di questa versione ⁽³⁾, confonde il nostro codice con altro codice Naniano e falsamente dice che vi sono figure state riputate di un Natale Bonifazio da Sebenico in Dalmazia, le quali figure di fatto esistono nell'altro codice, ma di tutt'altro argomento e tutt'altro che ben eseguite. Ora è facile rilevare che il codice, cui cita il Della Valle in quella sua nota al Vasari, quando lo asserisce scritto nel 1720 corrisponde al codice Naniano CCLXXV, che è il nostro (presso il Mingarelli); quando invece lo dice ornato di disegni e figure che Giorgio Clatza (*Clontza*, scrive il Mingarelli) fece eseguire a penna dal dalmatino Natale Bonifazio di Girolamo (artista che fu in Roma sotto Sisto V) ⁽⁴⁾, intendesi il Naniano CCXLIV, che non ha rapporto alcuno col nostro.

Riproduciamo qui senz'altro la prima lettera del Morelli.

Stimatissimo Sig.^{re},

Venezia, 28 Ottobre 1807.

Richiesto dal nostro Salvi in di lei nome di qualche notizia non comune, riguardante Leonardo da Vinci, per la vita che ben a proposito Ella vuol farne;

(1) Dello stesso Panagioti è pure un manoscritto del 1726 sulla *Pittura*, manoscritto che conta, cronologicamente, fra le prime pubblicazioni di uno fra i più celebri filologi dell'Ellade moderna, SPIRIDIONE LAMBROS, tuttora vivente: Παναγιώτου Δοξαρά περί Ζωγραφίας, χειρόγραφον τοῦ 1726 νῦν τὸ πρῶτον μετὰ προλόγου ἐκιδόμενον ὑπὸ Σ. Π. Λάμπρου, ἐν Ἀθήναις, 1871. Letterati e scrittori di questo nome (Panagioti) s'incontrano facilmente intorno a quell'epoca sia in Grecia come su territorio di cultura ellenica fuori della Grecia propriamente detta. Se ne menzionano anche presso SATHAS K. N., *Νεοελληνικῆς φιλολογίας παράρτημα* (ἱστορία τοῦ ζητήματος τῆς νεοελληνικῆς γλώσσης), Atene, Coromilla figli, 1870; e nella Μεσαιωνικὴ Βιβλιοθήκη dello stesso, vol. III, Venezia, tipografia del Tempo, 1872. Di PIETRO BARZANI è il libro Βίος τοῦ Παναγιώτου Σινώπης μετὰ τινῶν (sic) αὐτοῦ ἐπιστολῶν, Brescia, Rizzardi, 1760.

(2) Novembre 1919. Durante la guerra attuale i codici della Marciana avevano dovuto emigrare dall'antica loro sede e ne era stata resa impossibile la consultazione.

(3) pag. 21 del tomo V delle *Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti scritte da M. GIORGIO VASARI, prima edizione Sanese per opera del P. M. GUGLIELMO DELLA VALLE*, Siena, 1791-1794, in undici volumi.

(4) THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon* etc., vol. IV, p. 294.

gli ho promesso di fare qualche esame, per renderla soddisfatta. Ma siccome Leonardo è uno di que' grandi uomini, de' quali è stato assai scritto; così, guardando ne' miei zibaldoni, trovo dal poco al nulla, che io abbia di nuovo osservato; e ciò consiste nelle seguenti notizie.

Ciò che il Vasari dice di Francesco I° che avrebbe voluto far trasportare la Cena di Leonardo in Francia, e che in altri è ripetuto, il Giovio lo dice di Lodovico XII, nel pezzo pubblicato dal Tiraboschi alla fine dell'Istoria Letteraria d'Italia del secolo XVI, dove replicatamente è scritto del Vinci. Michelangelo Biondo pure lo dice di Francesco I°, ma con enorme sproposito fa poi la Cena del Mantegna. Può essere che ambedue li Re avessero mostrata la stessa voglia (1).

Che Leonardo facesse il Leone, che si mosse e gettò gigli in Milano, lo scrive il Vasari; l'Amoretti scrive (2) che ciò fosse in Pavia, e cita il Lomazzo, il quale dice la cosa, ma non il luogo; per altro Michelangelo Buonarroti il giovine nella Descrizione delle Nozze di Maria de' Medici Regina di Francia, e feste per esse fatte in Fiorenza, stampa di Firenze 1600, in 4°, dopo aver narrato il movimento di un Leone artificiale alla mensa, aggiunge *concetto simile a quello il quale Lionardo da Vinci nella città di Lione nella venuta del Re Francesco mise in opera per la Nazione fiorentina*. Il nome della città potrebbe aver dato motivo all'invenzione, e la notizia potrebbe giovare alla vita di Leonardo.

È nota una traduzione in greco volgare del Trattato della Pittura di Leonardo manoscritta in un Codice già Naniano, ed ora di quella R. Biblioteca di Venezia, riferito dal P. della Valle pel Vasari t. V, p. 21: ma è da sapersi che il traduttore fu Panagioti Doxarà da Calamata nella Morea, pittore che la fece nel 1720 sopra l'edizione del Dufresne inserendovi le figure a penna, ma eseguite con bravura singolare; il Padre della Valle poi confonde questo Codice con altro Codice Naniano e falsamente dice che vi sono figure state riputate di un Natale Bonifazio da Sebenico, le quali figure nell'altro Codice di fatto vi sono, di tutto altro argomento.

Tra i libri prestati o rendutigli, che Leonardo nomina presso l'Amoretti pagina 107 (3), v'è l'anatomia di Alessandro Benedetto; e di costui è da osservare che fu il ristoratore dell'Anatomia, cosa che mostra il discernimento di Leonardo; e del Benedetti Veronese basta vedere il Mazzuchelli per conoscere quanto bene Leonardo si portava, facendo capo ad esso quel discorso di Benvenuto Cellini sull'Architettura da me pubblicato nell'indice de' Codici Naniani, in cui è detto anche di Leonardo (4). Ella lo avrà già conosciuto: così pure in quella notizia d'opere di

(1) Si confrontino queste notizie con la pag. 20 del *Cenacolo*.

(2) pag. 52 e 117 dell'edizione preposta all'edizione del trattato della *Pittura* per cura della Società Tipografica dei Classici Italiani (pagg. 44 e 109 dell'edizione a sè). Entrambe le edizioni delle *Memorie* dell'AMORETTI sono del 1804, l'una preposta alla *Pittura*, l'altra uscita separatamente. Il MORELLI cita l'edizione dei Classici, e il suo commento riguarda anche qui notizie riferite dal Giovio a p. 20 del Bossi.

(3) pag. 99 dell'edizione separata.

(4) *I codici manoscritti volgari della libreria Naniana riferiti da* JACOPO MORELLI, Venezia 1776, p. 20 (No XIII) e 155.

disegno (1) ecc. avrà veduta una pittura riferirsi di Leonardo, fosse poi, o non fosse di lui (pag. 84). Due altre ora mi viene in mente di suggerirgliene a lui attribuite nell'indice de' quadri esposti al Lotto dal Pittore Nicolò Renier; il quale ho io in istampa fattane l'anno 1666, e l'ho indicato nella suddetta notizia (pag. 145). Vi sono le pitture indicate così: "un quadro di mano di Leonardo da Vinci con sopra un S. Gerolamo, figura ecc. intiera, e nudo posto in ginocchione avanti un Crocifisso posto in terra sopra il manto, e libri di detto Santo, e a dietro si vede in un bellissimo paese nel lontano il Leone, fatto in tavola, alto quarte 8 e un terzo, largo 6 e mezza in cornice tutta intagliata e dorata" (2).

"Un quadro pure in tavola di mano di Leonardo da Vinci, con sopra il ritratto d'un Principe Moscovita con berretta foderata di zibellini, con cornice di noce toccata d'oro, alto quarte 3 e un terzo, largo 2 e un quarto".

Non mi trovo avere cose di maggior importanza al suo proposito, cui vorrei poter giovare in ogni modo.

E profittando di quest'occasione per attestarle il mio rispetto passo a protestarmi
Suo dev. Obb. Servo

AB. JACOPO MORELLI.

[Solo la firma è autografa. La lettera fu ricevuta dal Bossi il 15 Novembre e riscontrata il 16 detto. Tale riscontro trovasi nel Carteggio Ambrosiano].

Nella seconda lettera il Morelli ci dà notizia di due codici. L'uno è copia manoscritta condotta sulla stampa del 1651 del Du Fresne e però non molto interessante, come neppure interessava al Morelli. Tale codice, di poca importanza, era posseduto dal Morelli, che lo legò, morendo (1819), alla Marciana. Esso corrisponde al cod. It., IV. 180 del Catalogo dei Codici Marciani italiani compilato da Carlo Frati e Arnaldo Segarizzi (3). L'altro codice, già posseduto da Antonio Cocchi, divenuto poi Naniano, è quello stesso che il Morelli riferiva nel Catalogo dei Manoscritti Volgari Nariani (4) e di cui il Morelli faceva una breve collazione e descrizione rimasta tuttora inedita, la quale poi è certamente la stessa che inviava in questa lettera al Bossi e che noi pubblichiamo. Si veda intanto la recensione che di questo codice dà il Frati nel citato Catalogo (5). Quando il Morelli, in sul principio

(1) *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI ecc. scritta da un anonimo di quel tempo, pubbl. da JACOPO MORELLI, Bassano, 1800.*

(2) Basterebbe un semplice confronto a persuaderci che quel quadro non è il *S. Gerolamo* di Leonardo, appartenuto già ad Angelica Kaufmann, acquistato dopo molte peripezie, secondo dicesi, dal cardinale Fesch e passato definitivamente alla Pinacoteca Vaticana. Dev'essere una copia o, meglio, variazione su Leonardo. Cfr. MÜNTZ EUGÈNE, *Léonard de Vinci*, Paris, Hachette, 1899, p. 509, e la bibliografia ivi citata.

(3) Vol. II, a. 1911, p. 116. La recensione è del SEGARIZZI.

(4) No XIV, p. 22.

(5) It., IV. 45; p. 33.

della lettera, dice che il codice fu altra volta da lui creduto di ottima indole, allude precisamente al giudizio che di esso portava facendone menzione, nel 1776, nel Catalogo dei codici Naniani volgari, p. 22.

Venezia, 12 Luglio 1809.

Sig. Bossi Stim. Padrone,

Ecco la notizia di uno de' due Codici di Lionardo, il quäle altra volta fu creduto di ottima indole, nè da me era stato bene preso in esame. L'altro Codice, che è di mia ragione, è copia tratta dall'edizione di Parigi 1651; facilmente per mano di qualche povero pittore, che vi ricopiò anche le figure.

Ho veduto l'inferno Atlantico di Dante a lei dedicato, veramente splendido. Varie Lezioni ve ne sono di belle e buone; ma resta ancora da fare sopra il gran poema, e non so come sia sempre sfuggita anche una lezione sincera, autorizzata da Codici, nel Canto V, v. 68:

Ombre nomommi, e dimostrommi a dito.

Ma abbiano da fare anche li posterì. Con pienissimi sentimenti di estimazione e di rispetto mi confermo

Suo Dev.mo Obb.mo Servo

JACOPO MORELLI.

[Riscontrata dal Bossi il 26 Luglio 1809].

Facciamo seguire la notizia del codice acclusa nella lettera del Morelli.

" Codice Manoscritto del secolo XVII; già posseduto da Antonio Cocchi, poi della Biblioteca Naniana, ora esistente nella R. Biblioteca di Venezia, contiene il Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci. Sulla prima carta v'è scritto: *Da n. 1 sino a n. 194 è scritto di propria mano di Francesco Morosini pittore. Da n. 194 sino a n. 314 è scritto di propria mano dell' Ill.mo Signor Senatore Giuliano Bagnesi. Da n. 314 al fine è scritto di propria mano di Benedetto Pangeri.*

Vi sono le figure pubblicate come di Stefano della Bella nell'edizione di Firenze 1792. Fatto il confronto del testo con l'edizione di Parigi 1651, fra molti errori, si trovarono le seguenti Varie Lezioni, che possono meritare qualche osservazione; alcune delle quali sono prodotte anche in quell'edizione Fiorentina.

Cap. 5. ad una cosa sola

- 12. che del ritrar da rilievo
- 14. con quelle l'ignoranza tua
- — le hanno lasciate. *E se vorrai prima fare un capitale, e dir poi che farai più diligentemente essa arte, questo studio non mancherà mai.*
- 15. e così si possono con nostro giudizio ingannare.
- 16. pietre di varie macchie
- 19. s'egli ha gran bocca, o gran mano
- 25. per la dirittura

Cap. 27. *elle scorte da gran sua vita (così)*

- 38. *per poter vedere*
- 45. *perchè l'anima maestra del tuo corpo è quella che è il tuo proprio giudizio, e che volentieri si diletta nell'opere, ecc.*
- 54. *Non sappino che il punto.*
- 58. *affezione de' loro affetti*
- 66. *polvere levata dai liti*
- 67. *il segno dello sdrucchiolare*
- 92. *mostrano li corpi opachi rilevati*
- 99. *la vicinità di un colore*
- 207. *ovver tirare in basso*
- 208. *è creato*
- 218. *nati da qualunque accidente, e immediate siano notati*
- 219. *nel 4° libro de' Moti.*
- 221. *grosse l'ossa*
 - *in istretto contratti fra loro.*
- 228. *i due detti fucili*
- 251. *nè quelli ec. nè quelli*
- 252. *insieme misti.*
- 253. *favvi pochi*
- 254. *delle mani tessute*
- 261. *Ma se tu lo figurerai*
- 274. *dentro l'opera tua*
- 275. *la cosa ritratta dal naturale*
- 283. *per l'esperienza*
- 328. *priva del tutto*
- 332. *La superficie d'ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obietto, e tanto più, quanto tal superficie s'avvicina a maggiore bianchezza.*

La superficie d'ogni corpo opaco partecipa del colore del mezzo trasparente ec.

 - *quella che fia più rimota dall'occhio parrà più bassa.*
 - *se non è veduta da esso sole. Quando il sole è in occidente i nuvoli che infra lui ed essi (così) si trovano, sono alluminati di sotto che vedono (così) il sole, e gli altri di qua sono oscuri, ma d'oscuro rosseggiante, e li trasparenti hanno poche ombre.*

La cosa alluminata dal sole è ancora alluminata dall'aria ec.
- 335. *il seminamento, ovvero il scompartimento delle figure*
- 351. *il suo pezzo di marmo*
- 352. *ben delineata e piana*
- 361. *panno fino o di velluto, va diversificando*
- 362. *Manca questo Capo.*

In fine s'aggiunga. Ci resta l'altra parte di questo libro, che dicono che lui la lasciò in Milano¹¹.

Di un altro bibliotecario pure di non men vasta fama, del milanese abate Carlo Amoretti, dottore dell'Ambrosiana e autore apprezzato delle note *Memorie* su Leonardo, venute in luce nel 1804 e già da noi sopra citate, abbiamo solamente una lettera al Bossi, essa pure di scarso interesse, del 22 Maggio 1810, epoca nella quale il Bossi sarebbe stato ancora in grado di approfittare delle informazioni che gl'inviavano gli amici, essendo uscito il *Cenacolo* nel 1811, sebbene sul frontispizio porti la data del 1810. Amoretti indica a Bossi gli scritti Leonardeschi del conte Anton Giuseppe della Torre di Rezzonico, l'illustratore di Plinio, scritti nei quali, a suo dire, nulla si ravvisa d'importante, se si fa eccezione della lettera di Paolo Giovio di cui è menzione nelle *Memorie* dell'Amoretti stesso ⁽¹⁾. Le note apposte dal Rezzonico al proprio studio sono poi in molta parte tirate sugli appunti dell'Oltrocchi. Comunica poi una lettera di certo Vincenzo Malacarne, professore di chirurgia e d'ostetricia alla Università di Padova ⁽²⁾, il quale afferma essere stato Leonardo inventore delle così dette pitture alla *silhouette*, come rilevasi dai *Ricordi* di Sabba Castiglioni ⁽³⁾. Nella lettera aggiunta, del 4 Novembre 1806, il Malacarne s'intrattiene sull'esistenza in Revello, borgo situato alle sorgenti del Po, patria del Denina, di una bellissima *Cena* di Leonardo dipinta sul muro interno dietro la porta d'entrata della cappella del palazzo degli antichi marchesi di Saluzzo. Sulla scorta di un brano del Vinci, riportato dall'Amoretti ⁽⁴⁾, deduce che dal 1504 al 1511 ebbe interpolatamente la reggenza del marchesato di Saluzzo Margherita di Foix, vedova di Lodovico II, principessa magnifica e mecenate splendida, la quale non lasciò sfuggire l'occasione di avere presso di sè Leonardo in quel periodo di tempo e di fargli dipingere quanto ella desiderava. Leonardo in quella circostanza si spinse sino alle falde del Monviso e conobbe quel maestro Benedetto, scultore insigne, di cui in Revello e in Saluzzo parlano parecchie opere d'arte ⁽⁵⁾.

(1) a pag. 4. I conti Anton Giuseppe e Gastone Rezzonico, studiosi d'arte, sono ricordati con onore dal Bossi a p. 19 e 22. Ma i loro scritti sono giudicati, come si vede, di scarso interesse dall'Amoretti.

(2) Membro dell'Istituto Reale di Scienze, Lettere ed Arti, insieme coi membri effettivi Volta, Andrea Appiani, Monti, Pindemonte, Oriani, Morelli, Morcelli, il Duca di Lodi, Scipione Breislak, l'Amoretti stesso e molti altri. Il Malacarne scriverà, dopo la morte del Bossi, nella *Biblioteca Italiana* dell'Acerbi.

(3) *Ricordi ovvero ammaestramenti di Monsignor SABBA CASTIGLIONE, Cavalier Gerosolimitano*. Stampati la prima volta nel 1569 in Venezia. Li cita il Bossi a p. 24.

(4) a pag. 84 opp. 92.

(5) Nella lettera che citiamo, l'Amoretti non reca giudizi dell'Oltrocchi, di cui per altro aveva già fatto, sei anni prima, ampia lode in sul principio delle *Memorie*. Di parere diverso, a quanto pare, era il



CARLO AMORETTI.



AUGUSTO GUGLIELMO SCHLEGEL.



JACOPO MORELLI.

Ci avviciniamo agli ultimi studi preparatori del Bossi. Nello stesso anno (1910), in cui cominciava a stamparsi il *Cenacolo*, l'amico barone di Ramdohr ⁽¹⁾, con lettera del 20 Novembre, comunicava al Bossi (che gliene aveva fatto richiesta) un largo estratto in francese dell'opera del tedesco Fiorillo ⁽²⁾ sulla *Storia delle arti del disegno dal loro rinascimento fino ai nostri giorni*. L'estratto, che è piuttosto una traduzione, riassume le pagine da 289 a 294 del primo tomo, uscito nel 1798, e riguarda la descrizione della *Cena Vinciana*. Fu utilizzato dal Bossi a pag. 70 del *Cenacolo*, non senza che vi apponesse parecchie critiche, correggendo vari errori, fra i quali quei medesimi che il Fiorillo ripeteva sulla fede tutt'altro che sicura dei soliti commentatori di Leonardo, come il Della Valle e il De Pagave; i quali, del resto, anche difende contro nuovi errori del Fiorillo stesso. Nella lettera poi che accompagna l'estratto o traduzione il barone Ramdohr fa noto, aver egli appreso dal domenicano Camagni, appartenente al Convento delle Grazie e fratello d'un banchiere milanese esistente in Milano nel Novembre 1783, come il Firmian avesse fatto ritoccare ben tre volte la *Cena* di Leonardo "et qu'à chaque fois il avoit été plus malheureux dans la choix de l'artiste employé à ce travail". E aggiunge: "Frovalessi m'a assuré alors qu'un de ces restaurateurs avoit été un Anglois. Mais cela se rapporte à l'époque de 1725".

Bossi, il quale, a pag. 71 del *Cenacolo*, scrisse sommariamente e ingiustamente che l'Oltrocchi "molte cose trascurava, altre non intendeva del tutto". È opportuno tuttavia rilevare, per amore del vero, come l'Amorretti, anche secondo sua esplicita affermazione nella prima pagina delle *Memorie*, avesse tratto profitto, per i suoi studi su Leonardo, quasi unicamente dai lavori del suo antecessore all'Ambrosiana, Baldassare Oltrocchi, il quale fu delle cose Vinciane studioso veramente serio e dotto, sebbene talora non scevro di difetti. Fu anzi, ben si può dire, il primo che studiasse ed elaborasse criticamente e per via diretta i manoscritti Vinciani, raccogliendo al tempo stesso le più accertate e peregrine notizie, che altri codici e libri gli somministravano. Il giudizio del Bossi poi non è molto attendibile qui, perchè probabilmente egli non ebbe tra le mani gli scritti e gli appunti dell'Oltrocchi, di cui giudicava ponendo a fondamento affermazioni meno coscienziose fatte da altri. Cfr. anche GRAMATICA L., *Le Memorie su Leonardo da Vinci di don Ambrogio Mazenta*, ripubblicate e illustrate, Milano, Alfieri e Lacroix, 1919, p. 10, n. 1.

(1) Anche a lui il Bossi destinò poi un esemplare del *Cenacolo*.

(2) Era a quel tempo professore a Göttingen. Giovanni Domenico Fiorillo, nato ad Amburgo nel 1748, morto a Göttingen nel '21, fu in Italia nel 1761 e da quell'anno studiò belle arti a Bologna e a Roma. Tornò in Germania nel 1781 come maestro di disegno a Göttingen, dove nel 1799 divenne professore di filosofia in quella università. Più che alla professione d'artista, s'applicò alla critica d'arte, riuscendovi eccellente scrittore e acuto indagatore delle ragioni dell'arte e dell'estetica, tanto che ancora oggi è assai apprezzato, specialmente nei suoi giudizi sull'arte tedesca. Scrisse una *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden*, in 4 vol., Hannover, '15-'20; oltre la già accennata *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis in die neuesten Zeiten*, Göttingen, 5 vol., 1798-1808, da cui il Bossi aveva tratto profitto.

III.

GIUDIZI E CONSENSI SULL'OPERA DEL "CENACOLO"

Sotto la data 1 Gennaio 1910 delle *Memorie* il Bossi, dopo una felice digressione morale intorno al suo passato e intorno ai nuovi propositi che l'animavano per il futuro, fra i progetti dell'anno che incominciava poneva anche questo: "finire e stampare la descrizione del *Cenacolo*" ⁽¹⁾. E veramente quel bello e quasi monumentale volume in foglio della Stamperia Reale, a comporre il quale egli tante fatiche e sì lunghe vigilie aveva speso ⁽²⁾, sì numeroso materiale ricercato per ogni parte e compulsato, sì larga schiera di dotti fatta interrogare ⁽³⁾, quel magnifico volume, dico, doveva all'autore non mai sazio di nuovi studî, e per giunta sempre debolissimo in salute, procacciare il più legittimo senso di alta e nobile soddisfazione. Il Bossi, fedele al disegno che si era tracciato fin da principio, divide tutta la trattazione in quattro libri. Nel primo espone, in chiara sintesi, le opinioni di coloro che prima di lui scrissero della *Cena* di Leonardo, cominciando da Luca Paciolo, il celebre frate pittore, matematico, nonchè presunto autore della *Divina Proportione*, da Paolo Giovio, da Matteo Bandello, dal Vasari, Leandro Alberti, Federico Borromeo, da Gian Giorgio Böhm ⁽⁴⁾, giungendo ai contemporanei Sidney Hawkins, Gault-De-Saint-Germain, Fiorillo, Amoretti, Lanzi; nel secondo libro, premessa una descrizione generale del dipinto di Leonardo alle Grazie, passa in sottile rassegna, dal punto di vista della rap-

(1) Pag. 286.

(2) Alle quali accenna qua e là nelle *Memorie*, da pag. 277 a 286.

(3) È facile accorgersene leggendo una qualunque pagina del *Cenacolo*. Oltre quelli poi che ci capita di segnalare ai loro luoghi, il Bossi ne menziona espressamente alcuni alla nota 29 del libro III, come Marco Cigalini (che, come erede dei Rezzonico, potè consegnare al Bossi i loro manoscritti di studî su Leonardo [cfr. p. 19 del *Cenacolo*]), Masera, Ferrari, Commercio, che fornirono copie; Storck, Maino, Reina, Melzi, che offrirono libri; i Trivulzio, che diedero manoscritti e disegni; i quali tutti non sono certamente i più famosi, ma per avventura i più attivi nel facilitargli il lavoro e le ricerche.

(4) Di cui vedi anche in CERMENATI, *Raccolta Vinciana*, citata sopra, fasc. X, Maggio 1919, p. 221-222 e p. 231. Cfr. BOSSI, p. 60.

presentazione artistica, le singole figure di quei commensali, unici nella storia, descrivendo anche la mensa e le altre parti accessorie, toccando pure di quelli che a lui parevano i difetti del *Cenacolo*; nel terzo libro sono sottoposte a rigida discussione le copie del *Cenacolo* sparse un po' dappertutto in Europa e di cui il Bossi ebbe cognizione, come, tra le altre, quella del Vespino all'Ambrosiana, che è fra le più autorevoli, quella della Galleria di Monaco, fatta conoscere al Bossi dai reali di Baviera, quella del vicerè Eugenio; nell'ultimo libro sono trattate questioni particolari, e vi si fa discorso sul tempo impiegato da Leonardo nel comporre il *Cenacolo*, del come esso sia dipinto, delle sue vicende, delle opinioni di Leonardo intorno alle proporzioni del corpo umano (capitolo che il Bossi pubblicherà separatamente intitolandolo al Canova), delle ricerche di Leonardo intorno ai componimenti delle istorie, e finalmente dell'eccellenza di Leonardo. Così era compiuta quell'opera, che, scritta con lepore non ricercato di lingua, come dice il biografo ⁽¹⁾, e con una critica fine e fondata sui grandi principî dell'arte, corredata inoltre di note oltremodo interessanti, poneva senz'altro l'autore nel novero dei buoni scrittori italiani, e, come affermava di questi giorni il Verga, lo rivelava uno dei più valenti critici del tempo ⁽²⁾. Fa solo meraviglia come, avendo il Bossi inviato, quasi subito dopo la pubblicazione, trenta esemplari in Germania alla fiera di Lipsia, e, trascorsa la fiera, chiesto che gli fossero rimandati gli esemplari invenduti, all'arrivo dell'involto a Milano vi trovasse ancora tutti i trenta esemplari da lui spediti ⁽³⁾. Questo fatto il Bossi dovette attribuire segnatamente alla trascuranza o negligenza o animo ostile del libraio, o fors'anche all'incuria delle belle arti nella Germania di quel tempo. Il che però non sarebbe da ammettere, perchè almeno il Goethe, il quale era allora in Germania, a Weimar, l'*Ilmathen* sfolgorante d'ogni più squisita arte e d'ogni sfarzo in quell'epoca, per niun patto si sarebbe lasciato sfuggire un tale volume, nè avrebbe atteso molto più tardi a trarne profitto con sì alto onore postumo del Bossi, come vedemmo sopra.

Non però nel '10, secondo sperava il Bossi, ma nell'anno seguente uscì il volume alla luce, quantunque esso porti la data del '10. E ciò potrebbe dimostrarsi anche dal solo fatto che il Bossi, avendo utilizzato per l'edizione definitiva il breve estratto mandatogli dal Ramdohr il 20 Novembre del '10, l'edizione stessa di tutta la vasta opera non avrebbe potuto farsi in quell'ul-

(1) CATTANEO, p. 35.

(2) Pag. 179 del cit. vol. *Per il IV Centenario della morte di Leonardo*, Bergamo, 1919.

(3) CATTANEO, p. 35.

timo mese dell'anno; d'altra parte, ancora nel Luglio del 1811 mandava il Bossi ad un suo amico a Parigi, Ennio Quirino Visconti ⁽¹⁾, per mezzo del La Folie, una sola parte del *Cenacolo* già stampata, non essendo evidentemente pronto il resto. Con lettera poi da Bellagio, in data 15 Agosto '11, al cavalier conte Peppo Taverna il duca di Lodi parla del *Cenacolo* come già finito, ossia pubblicato, e dice che basta un'opera tale a dare fama imperitura all'autore e onore al paese. E per quanto il 2 di Settembre la pubblicazione, per ragioni speciali di legge o d'usanze tipografiche, non sia ancora ufficialmente annunciata e neppure nota al vicerè Eugenio, possiamo tuttavia ritenere che il volume uscì agli ultimi di Luglio, o, meglio, nell'Agosto e che ai primi di Settembre ne fu fatta subito abbondante distribuzione tra le personalità al Bossi più vicine per riputazione o per amicizia. Il Londonio già il 5 Settembre ringraziava dell'esemplare inviatogli. Più chiaramente ci si conferma tale conclusione per bocca del Bossi stesso sotto la data 7 Settembre 1811 delle *Memorie*: " Il 24 luglio finii le annotazioni dell'opera " ⁽²⁾; e aggiunge che la molta applicazione e il molto scrivere e correggere dalla mattina fino alle quattro, insieme con altri sforzi, gli rinnovarono forte dolor di petto. " Nella prima settimana d'indisposizione ho finito di correggere l'opera mia... La mente mia era aridissima forse per la noiosa fatica dell'opera sul *Cenacolo*, e specialmente delle annotazioni, che mi cagionarono molto cruccio, e al finir delle quali parvemi finir la salute. Doveva al principiar d'Agosto andare a Bellagio dal duca di Lodi a godermi un po' d'ozio dopo tante fatiche; e, invece di lago, di monti, di colline, m'ebbi medici, salassi, emetici, purganti. Al finir d'Agosto m'ebbi alcuni esemplari dell'opera, che mandai a varî amici, di che vedi nota altrove ⁽³⁾. Il 6 presentai il mio libro al ministro ⁽⁴⁾, e il 7 andai a Monza a presentarlo al vicerè ⁽⁵⁾ ". Poi sotto la data 11 Ottobre in Bellagio Bossi annota: " Gran lettere ho qui ricevute, specialmente sull'opera mia, e tutte con lodi al di là d'ogni mia speranza ⁽⁶⁾ ".

(1) Il Visconti era già a Parigi, professore e conservatore al Louvre, fin dal 1799. Il Bossi promette di volergli inviare più tardi una copia completa. La lettera è del 23 Luglio.

(2) Intende le annotazioni o note in fine al volume.

(3) È quell'elenco che spesso citiamo; conservato all'Ambrosiana. Esso fu poi dal Bossi accresciuto d'altri nomi.

(4) Il ministro dell'Interno, Vaccari, nella cui casa ospitale il Bossi, incontrandosi col Foscolo, venne spesso con lui a contesa letteraria, come ce ne dà notizia il CATTANEO presso il CASATI, p. 47.

(5) Nel *Giornale Italiano* dell'8 Settembre il libro era già annunciato come vendibile presso l'autore. Nello stesso foglio del 24 Settembre il Guillon, nel breve cenno con cui apriva il fuoco alla polemica, dice il *Cenacolo* uscito precisamente nell'Agosto.

(6) Pag. 293.

Sulla data di pubblicazione del libro sorse, appunto in quel 1811, una curiosa e vivace polemica, che addolorò assai il Bossi, per quanto cercasse di mostrarsene superiore. Nel numero 231, 26 Settembre '11, del *Corriere Milanese* (che si stampava dal Veladini in via Santa Radegonda) era detto, come nel num. 267 ⁽¹⁾ del *Giornale Italiano* (diretto fin dal 1806, dopo il Cuoco, da Giovanni Gherardini) si parlasse di un enorme fallo tipografico, sfuggito all'altrui accortezza, ma non già a quella del sig. Guillon, nell'opera del *Cenacolo di Leonardo*, ecc., di Giuseppe Bossi. Il fallo consisteva in questo che, mentre la detta opera del Bossi era uscita in luce nella seconda metà del 1811, il frontespizio della medesima recava la data del 1810. Ciò naturalmente, che pareva essere una semplice constatazione, conteneva in realtà un volgare tentativo di insinuazione maligna, come se il Bossi avesse fatto credere di aver già pubblicato il suo volume nel '10 per non incorrere nella probabile accusa di plagio di fronte ad un altro libro comparso precisamente nel '10 e recante la data del 1811, libro che trattava pure del *Cenacolo Vinciano*. Era il libro del teologo letterato Amato Guillon ⁽²⁾. Il quale è pure da ammettere, con molta verosimiglianza, che concepisse il disegno dell'opera sua indottovi dalla notizia che anche il Bossi era occupato nella composizione di un'opera di simile soggetto, e che pertanto volesse il Guillon arrivare alla meta e cogliere la palma prima del Bossi medesimo. Orbene nell'articolo, assai benevolo al Bossi, del *Corriere Milanese*, è fatto osservare che all'epoca in cui fu pubblicato l'opuscolo del Guillon sul *Cenacolo* già esisteva alla Stamperia Reale il manoscritto del cav. Bossi e che già più e più fogli se n'erano stampati, e fra questi anche il primo contenente il frontespizio con la data del 1810, giacchè trattandosi di *opere* e non d'*opuscoli* (chè tra gli *opuscoli* vien classificato dal *Corriere Milanese* il libro del Guillon), da quell'anno in cui se ne incomincia la stampa e non da quello in cui si compie, se ne registra la data, come allora costumavasi; oltre a che se le recidive lunghissime malattie che sgraziatamente afflissero a quei tempi il cav. Bossi non avessero interrotto la stampa dell'opera sua, questa avrebbe forse veduto la luce nell'istesso anno e così risparmiato al Guillon la pena d'esercitar il suo acume in fatto di frontespizi. L'articolo prega quindi il Guillon a bandire i timori che appalesa di poter essere so-

(1) 24 Settembre.

(2) *Le Cénacle de Léonard de Vinci rendu aux amis des beaux-arts, dans le tableau qu'on voit aujourd'hui chez un citoyen de Milan, et qui étoit ci-devant dans le refectoire de l'insigne Chartreuse de Pavie. Essai historique et psychologique, etc.*, Milan chez Dumolard et Artaria, Lyon chez Maire, 1811.

spettato plagiatario, e quelli (forse più importanti e fondati per il Guillon) d'essere stato derubato egli stesso ⁽¹⁾. Perchè il pensiero della singolar figura che avrebbero fatto le cose del Guillon poste nell'eccellente opera del Bossi, e quelle di quest'ultimo innestate nell'opuscolo del primo, avrebbe certamente trattenuto ambe due gli autori dal commettere plagî reciproci, che, riconosciuti alla loro rispettiva impronta, avrebbero fatto sui lettori quell'effetto che produrrebbe un paio di versi di Ennio innestati in una bell'ode del Venosino, o quello che fanno nell'opere di certi successori degli Arcadi i bei versi di un Tasso o di un Petrarca. Così difendeva il *Corriere Milanese* il nostro letterato-pittore. Ma, in realtà, non è inverosimile che il Bossi abbia talora tratto onesto profitto da qualche pensiero o passo del Guillon, pur, s'intende, non arrivando al plagio. Certo, quando il 27 Ottobre 1810 fu dato il primo annuncio della pubblicazione del Guillon, se ne mostrò evidentemente alquanto risentito e corrucciato il Bossi, tanto da scrivere subito nelle sue *Memorie* così: " Sul giornale d'ieri è pomposamente annunciata l'opera di Guillon sul *Cenacolo*. Fortunatamente il titolo è in francese, ecc. Allorchè uscirà, vedrò se si è servito di cose mie. Se l'opera sarà buona, o avrà qualche parte buona, ne parlerò nella mia; se sarà quale dall'autore si deve aspettare, mi guarderò bene di parlarne ⁽²⁾ ".

Il Bossi mandò in dono il suo volume ai molti, ai quali si sentiva legato sia per schietta e affettuosa amicizia o gratitudine come per un sentimento di stima o di venerazione a causa delle loro qualità eccellenti e dei loro meriti in qualche campo dell'umana attività. Anzi compose egli stesso un accurato elenco di tutte le personalità, alle quali aveva già inviato o avrebbe inviato fra breve il volume. L'elenco, conservato in Ambrosiana, è una ras-

(1) Gli echi di questa polemica sono ancora vivi in una vecchia nota manoscritta che si legge sopra una copia del volume del Guillon e che ci viene cortesemente segnalata dal senatore Luca Beltrami. Poichè la nota è scritta da persona vicinissima per età al Bossi, morto nel '15, ed è certamente contemporanea ai lavori di riduzione a mosaico del *Cenacolo* bossiano per opera del Raffaelli (mosaico che, incominciato intorno al 1810 e già compiuto nel 1818, emigrava in quest'anno a Vienna), stimiamo utile riportarla interamente a più sicura e genuina conferma, e a chiarimento anche, di quanto è stato detto. " Cet ouvrage parut à Milan au commencement de Janvier 1811. En Septembre suivant le peintre Bossi, auteur de la copie du Cénacle d'après laquelle l'artiste Raffaelli fait la copie en mosaïque à Milan, publia un in 4^o en italien sous ce titre *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, pour la composition duquel le présent ouvrage français ne lui avoit pas été inutile, quoique il ait affecté de n'être pas du même avis, et il mit à son in 4^o la date de 1810. L'auteur français reclama vivement contre la supercherie de ce faux millésime dans le Journal Officiel du Royaume d'Italie (*Giornale Italiano*), feuille du 24 Sept. 1811 ". Questa nota è interessante anche perchè ci dà, o presume di darci la ragione della polemica e dell'astio da parte del Bossi. " La disparité d'opinion venoit de ce que Bossi vouloit mettre sa copie bien au dessus du tableau des Chartreux, à l'éloge du quel cet ouvrage français est consacré parce que ce tableau est le seul où l'on retrouve la fameuse peinture de Léonard de Vinci ". Della copia di Pavia il Bossi discorre brevemente a carte 137-138 del *Cenacolo*, senza far parola del Guillon.

(2) Pag. 291, sotto la data 28 Ottobre.

segna di tutti i più bei nomi che le scienze, le lettere, le arti potessero a quei tempi offrire con giusto orgoglio. Vi troviamo menzionato il Canova, forse il più illustre e insieme il più sincero amico del Bossi, l'architetto Cagnola, il pittore Pelagio Palagi di Bologna, il Longhi incisore, l'architetto abate Zanoia, segretario dell'Accademia, il pittore Giuseppe Lavelli, Giocondo Albertolli, Andrea Appiani⁽¹⁾, il Benaglia, altro incisore, Giacomo Raffaelli, mosaicista, il conte Leopoldo Cicognara da Venezia, chiaro studioso d'antichità, il Bellotti ellenista (pure uno degli amici più cari al Bossi⁽²⁾), il Manzoni⁽³⁾, il Monti, il barone Pietro Custodi⁽⁴⁾, il Ginguené⁽⁵⁾, autore della storia letteraria italiana presso i Francesi, il letterato ed agitatore na-

(1) A pag. 295 delle *Memorie* sono narrate le premurose cure usate personalmente dal Bossi all'Appiani, quando questi, il 28 Aprile '13, fu colpito da un colpo apoplettico che lo tolse per sempre all'arte, lasciandogli una vita meschina e forse dolorosa.

(2) Il Bellotti scrisse anche ottimi versi in morte del Bossi, pubblicati in Milano, Destefanis, 1816. Fu intimo al Bossi, che consolò e protesse con convinta amicizia in ogni circostanza della travagliata e pur breve esistenza. Ne difese anzi la memoria, dopo morte, purgandola da insinuazioni e accuse che poco corretti avversari facevano giungere sulla tomba del defunto. (V. in CASATI, p. 70-71). Il nostro pittore ripagò in vita con altrettanta esuberanza di affetto il Bellotti, dedicandogli anche composizioni poetiche. È poi probabilmente da riferire all'epoca, in cui il Bossi lavorava intorno al *Cenacolo*, il seguente sonetto del celebre ellenista, sonetto che troviamo αὐτόγραφον (così vi è detto dall'autore) fra le carte del Bossi, per il quale verosimilmente è stato composto.

SUL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI

La man dalla sublime opra togliea
L'alto Pittor che Italia tutta onora,
Quando quaggiù dall'eternal dimora
Lo sguardo a caso il sommo Pier volgea.
Videla, e pien della tremenda idea
Ch'ivi al ver sì vicina arte colora,
Seder credette a quella mensa ancora
E forse, e dov'è il fellow, chiedea.
Dio sorrise a que' moti, e "in pace, o Piero,
Io son che in petto a Leonardo infondo
Sì perfetto del bello il sentimento.
Io di quell'opra in lui scrissi il pensiero
E la man ressi, onde in vederla il mondo
Senta l'orror dell'alto tradimento".

(3) Il Bossi, classico di idee e di tendenze e però oppositore della nuova scuola romantica, quantunque contasse parecchi amici fra gli aderenti al nuovo indirizzo, che metteva allora sue primissime radici, accoglierà più tardi (tratto assai caratteristico in lui) con indifferenza e quasi disistima gli *Innt Sacrt* del Manzoni. Cfr. il CATTANEO presso il CASATI, p. 47.

(4) Come dicemmo sopra, nella sala dedicata al nome di questo amico del Bossi è precisamente collocato oggi il monumento al Bossi medesimo, all'Ambrosiana. La copia poi del *Cenacolo* destinata al Custodi, oggi all'Ambrosiana, porta la dedica autografa: "Al chiarissimo Pietro Custodi l'Autore".

(5) Il Ginguené ricevette il *Cenacolo* con uno scritto del 22 Dicembre '11, indirizzato ad "un egregio coltivatore delle nostre Lettere". Il Ginguené era conosciuto in Italia fin dalle sue prime lezioni sulla letteratura italiana tenute all'Ateneo di Parigi nel 1802-1803.

poletano Vincenzo Cuoco, il Bugati dottore dell'Ambrosiana, il Bodoni tipografo a Parma ⁽¹⁾, Gaetano Cattaneo, conservatore delle madaglie al reale gabinetto in Milano ⁽²⁾, l'abate Lampredi ⁽³⁾, Giovan Battista Comolli, scultore insigne, l'archeologo romano-francese Ennio Quirino Visconti, lo Storck, lo Scopoli, direttore della pubblica istruzione, il Salvi, lo Stambuchi, pittore, l'Ermes Visconti che fu tra i primi romantici in Italia, il bresciano Giuseppe Nicolini, pure romantico, Carlo Londonio, il conte cavalier Giovanni Paradisi, presidente del Senato, il cavalier Luigi Lamberti, Carlo Rosmini lo storico, il Poggiali, il bibliotecario della Marciana Jacopo Morelli, l'incisore Raffaele Morghen di Firenze, il Berthier, il La Folie ⁽⁴⁾, il consigliere di Stato e membro dell'Istituto Italiano Luigi Bossi, autore della dissertazione sul *Sacro Catino* di Genova, il Reina, il noto custode e interprete della tradizione Pariniana, l'altro archeologo romano Gaetano Marini, il Landi ⁽⁵⁾, l'Andres, scrittore della storia d'ogni letteratura, il Corniani, il Tassoni, il Testi, Daniele Fran-

(1) Un *Tacito* in edizione del Bodoni, in tre volumi, regalò il Bossi il 15 Gennaio di quell'anno al conte Méjan. *Memorie*, p. 293.

Con caratteri del Bodoni fu stampato il *Cenacolo*. Cfr. il Bossi medesimo nelle *Postille alle Osservazioni sul volume intitolato Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro, ecc.*, Milano, 1812, p. 16.

(2) Costui si farà più tardi biografo del Bossi; e la breve biografia da lui scritta nel 1836 nel suo ritiro di Canzo sarà tratta dall'oblio dallo studioso di storia milanese dottor Carlo Casati un cinquant'anni dopo.

(3) Quel Lampredi che fu tra i compilatori del *Poligrafo* milanese fino al Dicembre di quell'anno 1811.

(4) Personaggio di secondaria importanza è per noi questo Carlo Giovanni La Folie (o Carlo Giulio, secondo il Cantù; Carlo Federico, secondo il Cusani; Carlo Giovanni però secondo l'opinione più comune confermata dal *Calendario Reale*, pubblicazione ufficiale della Stamperia Reale, come in quello per l'anno 1813, dove, a carte 284, è indicato Carlo Giovanni La Folie, segretario generale del dipartimento del Tagliamento). Francese al servizio d'Italia, occupava il posto di capo d'ufficio del Méjan, nella quale mansione durò sette anni, prima di essere promosso alla segreteria generale dipartimentale del Tagliamento e poi alla viceprefettura di Ravenna. Coltivò appassionatamente le lettere italiane, ottenendone anzi buon successo, come nella traduzione dal francese dell'*Elisabetta o Gli esiliati in Siberia* di Madama Cottin. Il Bossi, ch'era amico del Méjan, usava familiarmente anche del La Folie, a cui anzi affidò talora, come vedemmo, qualche privato incarico. In una cartella napoleonica del fondo Osnago all'Ambrosiana si trova il ritratto del La Folie, eseguito dall'Appiani, amico comune al Bossi e al La Folie medesimo. Il La Folie è poi autore di un libretto oggi prezioso e rarissimo: *Storia dell'Amministrazione del Regno d'Italia durante il dominio francese*, sotto lo pseudonimo di FEDERICO CORACCINI, pubblicata in francese e ricca d'importanti e curiosi particolari a lui noti per l'impiego che occupava presso il conte Méjan. Alcuni vecchi patrioti letterati, amici suoi, i quali rimpiangevano il caduto Regno d'Italia, tradussero quel libro in italiano, stampandolo a Lugano dal Veladini nel 1823, insieme con molte aggiunte, tra le quali una copiosa biografia di Francesi e Italiani che per impieghi o per talenti si distinsero dal 1796 al 1814. Tali biografie, generalmente imparziali e sempre interessanti, furono attribuite al COMPAGNONI. È poi anche da notare che alcuni, come il Passano, fanno autore della *Storia dell'Amministrazione del Regno d'Italia* il veneziano GIUSEPPE VALERIANI, ma evidentemente per errore. Si veda intorno al La Folie qualche cenno presso il CUSANI, *Storia di Milano*, Milano, Albertari, vol. VI, 1867, p. 9. Ivi il La Folie appare col nome di *Carlo Federico*, ma *Carlo Giovanni* ritorna a carte XCV della citata Biografia di Francesi e Italiani aggiunta alla storia del La Folie in veste italiana.

(5) Il cav. Gaspare Landi, di cui il Bossi, il 24 Marzo 1813, (cfr. *Memorie*, p. 295), eseguì il ritratto, oggi conservato alla Pinacoteca di Brera.

cesconi, il marchese Antaldo Antaldi di Pesaro. Inoltre fu presentato il *Cenacolo* all'ex-ministro dell'Interno Arborio Gattinara Di Breme ⁽¹⁾, al nuovo ministro dell'Interno Luigi Vaccari ⁽²⁾, a Giovanni Giacomo Trivulzio e al di lui fratello Gerolamo, a Giulio Beccaria ⁽³⁾, al Ramdohr, ai reali di Baviera, al principe Alberto di Sassonia, al re di Napoli. Una copia destinò pure il Bossi a Napoleone, una all'infelice ministro Prina, oltre ad istituti scientifici e accademie e, fra queste, all'Ambrosiana, che ricevette il volume il 7 Settembre; lo Zanoia, segretario dell'Accademia in Milano, ebbe l'esemplare più tardi, il 3 dicembre. Sono in totale circa centocinquanta nomi recati dall'elenco che possediamo, stato compilato in quel Settembre del 1811, ma con aggiunte posteriori. Il Bossi vi ha financo notato una classe di persone, alle quali il volume dovesse essere offerto in carta distinta e con speciale rilegatura: fra queste persone figurano l'incomparabile suo amico e mecenate, il duca di Lodi, cancelliere guardasigilli del Regno Italico, colui che al Bossi fu largo di benevolenza e d'aiuto tanto da tenergli aperta la propria sontuosa villa a Bellagio perchè ristorasse di volta in volta la salute dell'irrequieto pittore; il conte Méjan, che favorì il Bossi contro il Di Breme; il vicerè Eugenio Beauharnais, al quale il *Cenacolo* era già stato raccomandato dal Melzi; il marchese Giovanni Giacomo Trivulzio. Ad alcuni la copia fu trasmessa non direttamente dal Bossi, ma per mezzo di altri amici. Così, con lettera da Milano del 17 Settembre, il Grimaldi fa sapere al Bossi, da pochi giorni partito per la villa di Bellagio, che aspetta da Modena a Milano Daniele Francesconi (allora professore del Codice Napoleonico a Padova) per consegnargli il *Cenacolo*. A Giovanni d'Austria, fratello di Francesco I imperatore (ch'era già ridivenuto signore della Lombardia), la copia fu presentata personalmente dal Bossi nel Maggio 1815, pochi mesi prima della morte, in casa del maresciallo austriaco Bellegarde, come risulta dalle *Memorie* (p. 306).

Quantunque Eugenio Beauharnais in sui primi di Settembre ancora non

(1) Sebbene da costui non fosse sempre stato convenientemente trattato, come avvenne negli ultimi anni del suo segretariato all'Accademia, quando il Bossi dovette abbandonare quel posto. Cfr. CATTANEO-CASATI a p. 29-31; dove pure, a p. 62, è la lettera di Bossi (32^a di FEDERICI) annunciante al Canova le proprie dimissioni accettate. Fu in quell'occasione che il Méjan, sorpassando sulle resistenze del Di Breme, poté commettere al Bossi l'esecuzione del cartone del *Cenacolo*. Il Di Breme dopo il 1807 fu da Napoleone esonerato dall'ufficio di ministro dell'Interno, ufficio che fu assunto dal consigliere di Stato Vaccari. Si veda il La Folie medesimo nel citato libro, ed. ital. del 1823, p. 172-173.

(2) La copia del *Cenacolo* fu presentata personalmente dal Bossi al Vaccari il 6 Settembre, come rilevasi da documento autografo del Bossi, conservato nelle sue carte, e dalle *Memorie*, p. 293.

(3) La copia per il Beccaria, oggi anch'essa all'Ambrosiana, ha la dedica del Bossi: "Al carissimo Amico Giulio Beccaria l'Autore".

conoscesse l'opera, come ce ne assicura il ministro guardasigilli Melzi, tuttavia in quello stesso mese il volume del nostro pittore, sia per la larga distribuzione fatta agli amici, sia, e più specialmente, per la voce della pubblica stampa, veniva portato a conoscenza d'ogni anche discreto studioso. Ne parlarono il *Giornale Italiano* dell'8 e 24 Settembre, il *Poligrafo* del 15 e 29 Settembre ⁽¹⁾, l'*Antipoligrafo* nei numeri 11, 12 e 13, il *Corriere Milanese* del 26 Settembre. L'accoglienza e le discussioni sul libro, fatta eccezione della polemica intrapresa più tardi con animo e con intenzioni poco serene dal senatore Verri, furono unanimemente buone e favorevoli, talora entusiaste, tali da appagare il lungo amore che il Bossi aveva posto nel trattare il soggetto e da fornire ambita ricompensa alle sue aspettative. Basti dire che perfino la figura semplice e bonaria di Peppino Taverna, l'amico intimo di Bossi, e un poco anche dell'Acerbi ⁽²⁾, entrò in iscena ⁽³⁾ e si fece a discutere con fine e graziosa ironia un dettaglio del *Cenacolo* ⁽⁴⁾, là dove il Bossi parlava delle fattezze singolarmente delicate e quasi femminili che soglionsi attribuire dai pittori all'effigie dell'apostolo Giovanni, tanto da farlo parere uomo solamente dall'espressione della fronte, e non da tutto il resto della faccia. Il bravo conte propone anche una piccola questione anatomica quanto al volto, cita in suo appoggio i versi 296-307 del quarto libro del *Paradise Lost* di Milton, e, probabilmente ignorando che fosse di Dante, il verso del Purgatorio (cambiandovi la parola *viso*, usata da Dante, in *volto*): "chi nel viso degli uomini legge omo" ⁽⁵⁾; e, sorpassando tutte le date, arriva perfino a far incontrare Leonardo con Milton al teatro a Milano! Tanto è precisa la loro identità di pensiero, secondo il Taverna! "Mi saprai dire se approvi la mia opinione: io intanto ti dirò sottovoce, che sospetto in errore i biografi tutti, che hanno fissato l'epoca di Milton tanto tempo dopo quella del tuo Leonardo; crederei anzi che Milton abbia avuto con esso un abboccamento nel teatro di Milano, quando si rappresentò la caduta dell'uomo, e che allora abbia comunicato al pittore i suoi sentimenti, che poi servirono di norma all'artista in un punto tanto delicato; e si troverà forse un giorno qualche lettera scrittagli da Londra in cui gli confida questo squarcio del suo

(1) Il *Poligrafo* assegna la data del 1811 al volume, contrariamente al frontespizio di esso, che è del 1810.

(2) Come si può rilevare dalla lettera inedita dell'Acerbi, in data 25 Febbraio 1808 da Castelfreddo, al Bossi.

(3) Con lettera senza data, ma presumibilmente del 1811.

(4) Pag. 178.

(5) XXIII, 32.

poema. Che bella scoperta, se sbucciassero da qualche tuo codice; quanto onore però al mio *profeticongetturale* genio". Il Bossi dev'essere stato certamente grato all'amico per il piccolo contributo di buona ilarità che gli giungeva dopo tanto grave lavoro compiuto.

Fra le lettere di lode, conservate dal Bossi con cura diligente e contenute nel carteggio Ambrosiano, troviamo quella di Carlo Giuseppe Londonio, milanese, il noto protettore e Mecenate d'artisti e di letterati, colui che fu largo di aiuti e di conforti al Monti già presso al termine della vita. Il Bossi gli era amicissimo, anzi, a giudicare dalle lettere indirizzate in quegli anni dal Bossi al Canova, pubblicate nel '39, doveva pure essere in cordiale relazione con tutta la famiglia Londonio, non solamente col principale membro di essa ⁽¹⁾. Anche dell'Albertolli abbiamo una lettera di discreto interesse. Giocondo Albertolli, l'architetto e scultore tanto caro al duca di Lodi che gli volle affidata la costruzione della sua villa principesca a Bellagio, era in quell'anno 1811 pressochè settantenne. Discendente di famiglia d'artisti del Canton Ticino ⁽²⁾, architetto insigne e insuperabile decoratore, talora anche pittore, crebbe nel culto dell'arte insieme con i fratelli Grato e Michele, entrambi chiari e distinti, e, a sua volta, fu padre di quel Raffaello che si segnalò come incisore e disegnatore di grido. "Nec minus", dice nel suo forbito latino il Boucheron, contemporaneo, "memoria dignus Iucundus Albertollius, qui, in victoriolis, zophoris, triglyphis aliisque architecturae ornamentis, diu deperditam Græcorum venustatem renovavit" ⁽³⁾. Ebbe gran parte nel fondare, nel 1775, con Maria Teresa, l'Accademia di Belle Arti in Milano, rimanendovi fino al 1812 professore d'ornato. Nella lunga sua dimora a Milano ebbe agio di conoscere il Bossi e di stringersi con lui in affettuosa amicizia che i comuni ideali dell'arte rendevano anche più salda e più forte, come anche se ne può vedere nelle *Memorie* del Bossi ⁽⁴⁾.

Come mandava il Bossi copia del *Cenacolo* alla casa regnante di Ba-

(1) A lui è inviata copia del *Cenacolo* nell'elenco del Bossi. A Giocondo Albertolli se ne fa dono di una in carta speciale.

(2) Da Bedano presso Lugano.

(3) *De Priocca, Vernazza et Valperga Caluso*, Augustæ Taurinorum, 1838, p. 26.

(4) Per es., a p. 287, sotto l'8 Febbraio '10.

Dell'Albertolli stesso esiste una lunga lettera del 10 Gennaio '15, indirizzata al Bossi che si trova a Bellagio nella villa del duca di Lodi in sul principio di quell'anno. Vi si dà giudizio di parecchi lavori eseguiti da vari artisti nella villa del duca, oltre quelli di Giuseppe Lavelli e del Prayer. Sul Prayer (di cui l'Albertolli dice di non conoscere neppure il nome di battesimo) il giudizio è sfavorevole. Vedi la lettera fra le note del CASATI al CATTANEO, p. 66-68.

viera ⁽¹⁾, che alcuni anni prima, nel 1807, essendo a Milano, si era recata allo studio del Bossi per ammirarvi entusiasta le opere esposte dall'artista, così nello stesso anno, 1811, una ne trasmetteva a Vienna al duca Alberto di Sachsen-Teschen (di cui tocchiamo altrove) con lettera di presentazione in data 16 Settembre da Bellagio ⁽²⁾. E, perchè la spedizione fosse più sicura, approfittava dell'invio a quel principe da parte del duca di Lodi (presso il quale il Bossi villeggiava) dell'opera del capitano Marchi, per unirvi il proprio volume, desiderando che esso fosse collocato nella galleria di quel principe, "la prima collezione d'Europa", come il Bossi la chiamava. Il Bossi scriveva contemporaneamente una lettera al ciambellano e consigliere intimo della corte imperiale Marsilio Landriani affinchè volesse presentare e raccomandare lui medesimo il *Cenacolo*. Rispondendo, il Landriani, toccava la questione circa l'ormai vecchia impresa di restaurare il capolavoro di Leonardo con la riproduzione a mosaico affidata al mosaicista Giacomo Raffaelli, il quale da Roma era stato chiamato a Milano dal Melzi, ancora al tempo della Repubblica, per istituirvi una scuola di tal genere. Il Landriani, prevedendo l'impossibilità di trovare smalti convenienti a tanta varietà di colori e sfumature, quali richiedeva l'opera di Leonardo, offriva l'uso degli smalti della fabbrica imperiale di porcellane. E il Bossi replicava domandando che gli fosse inviato di siffatti smalti un saggio per esame; e aggiungeva un commosso ringraziamento per una tabacchiera d'oro che il duca Alberto di Sachsen-Teschen intendeva donare all'artista.

Fra i primi a leggere il volume del Bossi fu il Morelli, di cui già riportammo più sopra due lettere. Nell'Ottobre 1811 il Morelli aveva già letto con grande avidità il volume pressochè in ogni sua parte e aveva anzi

(1) Le copie delle relative lettere d'accompagnamento sono nel nostro carteggio. La risposta da parte di Re Massimiliano è del 6 Gennaio '12, da Monaco.

Il Bossi è grato a quei principi, e specialmente al principe reale Ludovico di Baviera, per avergli inviato il disegno d'una copia della *Cena* di Leonardo del Poussin conservata a Monaco: a costui fa sapere di aver ricordato tale grazioso atto a carte 157 del volume che manda. E già con lettera antecedente, di cui abbiamo copia senza data, aveva ringraziato privatamente quei reali. Ludovico risponde il 12 Marzo da Innsbruck.

A pagina 157 però il Bossi, citando a memoria, sbaglia la data della venuta a Milano della casa bavarese: chè quella venuta cade nel Dicembre del '07, come riteneva il CATTANEO, p. 50, e come è annotato, del resto, chiaramente nelle *Memorie* dal Bossi stesso (p. 277), e non nell'anno successivo '08, come nel *Cenacolo* per errore scrive il Bossi. A quella occasione è da riferire appunto la venuta del principe Ludovico.

(2) Il Bossi doveva dunque essere arrivato a Bellagio fra l'8 e il 16 Settembre, ospite sempre del duca di Lodi. Il 2 era ancora a Milano (v. lettera del Melzi al Bossi), l'8 pure, secondo lettera di accompagnamento delle copie del *Cenacolo* ai reali di Baviera. Realmente però, secondo affermazioni delle *Memorie*, p. 293, il 7 egli era a Monza dal vicerè Eugenio, l'8 a Como, il 9 a Bellagio.

steso una risposta al Bossi con annotazioni e appunti bibliografici per il primo libro, che al Bossi medesimo dovevano tornare di largo interesse, contenendo talune osservazioni vere e proprie correzioni o aggiunte di notizie sfuggite al Bossi o erroneamente utilizzate nel *Cenacolo*. Il Bossi ne fu oltremodo lieto tanto che si affrettò con lettera dello stesso mese a ringraziare l'illustre amico, facendogli notare senz'altro che degli aiuti venutigli da un sì dotto uomo egli si era pubblicamente dichiarato riconoscente nel *Cenacolo* ⁽¹⁾. Nello stesso tempo lo prega a fornirgli chiarimenti e osservazioni intorno agli altri tre libri, giacchè il silenzio di lui intorno ai medesimi non lo lascerebbe senza timore, come profondamente gli duole d'aver conosciuto solo troppo tardi, cioè unicamente dalla comunicazione del Morelli, la lettera pubblicata dal Marini sul Ruolo della Sapienza di Roma del 1514, dove è detto diffusamente del Pacioli. Perchè la questione che riguarda il Pacioli è la parte certamente più importante di tutto lo scritto del Morelli al Bossi, per quanto le notizie che vi si contengono abbiano per noi, dopo gli studi di un secolo e specialmente dopo le ultime ricerche, assai scarso interesse, il quale doveva invece essere grande per il Bossi e il suo tempo. Alle pagine 13-18 il Bossi difende fra Luca Pacioli, conterraneo e discepolo del minorita Pietro Franceschi, dalle accuse di plagio lanciategli primamente dal Vasari ⁽²⁾ (sebbene da questo poi alquanto temperate nella seconda edizione delle *Vite*), da Goffredo Tory de Bourges ⁽³⁾ e da altri scrittori venuti più tardi. Il Bossi dunque, nel *Cenacolo*, si schiera decisamente dalla parte del Pacioli, ed è evidentemente seguito dal Morelli ⁽⁴⁾, che pur cita l'opinione del Marini, il quale chiama plagio il Pacioli. Il Morelli però, contro il Bossi, nella difesa del Pacioli, ripete l'errore di coloro che, falsamente giudicando di un passo del Pacioli stesso ⁽⁵⁾, ammisero come ancora

(1) P. 169, dove pure si ricorda del Marini. Dice che entrambi gli avevano arricchito la suppellettile Leonardesca con utili notizie d'ogni genere.

(2) Presso il Vasari, in calce alla breve biografia del Franceschi, alcuni versi, posti in bocca di m.^o Pietro geometra e pittore, terminano così:

de le mie fatiche
che le carte allumar dotte ed antiche
l'empio discepol mio fatto s'è bello.

Cfr. VASARI, Firenze, Torrentino, 1550, I, 367. Nella seconda edizione, Firenze, Giunti, 1568, I, 356, l'autore sopprime i versi e variò lievemente il resto del suo giudizio.

(3) Nel libro intitolato *Cbampfleur, auquel est contenu Lart et Science de la deue et vraye Proportioñ des Lettres Attiques etc.*, Parigi, 1529.

(4) Anche Carlo Rosmini vi aderisce, come si può vedere nella lettera pubblicata dal VERGA, da noi citata più avanti.

(5) Vedi il passo a p. 19 presso MANCINI G., *L'Opera "de Corporibus Regularibus" di PIETRO*

vivente nel 1509 il famoso pittore e matematico Pietro Franceschi detto Della Francesca da Borgo San Sepolcro, mentre in realtà esso era già morto il 13 Ottobre 1492 ⁽¹⁾. Orbene le ricerche dei moderni, e segnatamente quella recentissima e dottissima del Mancini, tendono a dimostrare che, pur avendo l'altro minorita Pacioli grandi meriti scientifici e artistici come matematico e intelligentissimo di prospettiva, meriti che, in parte almeno, sono realmente di lui proprî e di cui pertanto mai nessuna critica potrebbe sfrondarlo, tuttavia quel celebre trattato *De Divina Proportione*, che, dedicato a Pietro Soderini e uscito in Venezia nel 1509 presso Paganino de Paganini, con disegni, forme geometriche e figure di solidi per opera di Leonardo, portò il Pacioli a sì alta rinomanza ⁽²⁾, non si possa con certezza attribuire al Pacioli stesso, ma debba essere molto verosimilmente aggiudicato al maestro di frate Luca, ossia al Franceschi ⁽³⁾. Per quanto esageratamente ⁽⁴⁾, con certo fondamento però il Vasari, nella sua Vita di Pier della Francesca, collocava il francescano Luca Pacioli fra coloro che "coprono la loro pelle d'asino con le onorate spoglie del leone", e giustificava l'accusa con l'asserire che il celebre frate aveva pubblicato "sotto il suo proprio nome tutte le fatiche di quel buon vecchio"; come, in modo analogo, si esprime Egnatio Danti nei suoi *commentarî alle due Regole di prospettiva di I. Barozzi*. È vero che da tali accuse altri cercò liberarlo, come il Cossali nell'*Elogio di fra Luca Pacioli* del 1857; ma quell'elogio si riferiva in modo generico a tutte le opere del Pacioli, nè

FRANCESCHI detto DELLA FRANCESCA usurpata da Fra LUCA PACIOLI (con dodici tavole), Memoria della R. Acc. dei Lincei, Roma, 1915 (Classe di Sc. Mor., Stor. e Fil., Serie V, vol. XIV).

Cfr. BOSSI nel *Cenacolo*, p. 15; dove è anche ricordata l'opinione di chi, come il DELLA VALLE e il TIRABOSCHI, reputavano il Franceschi morto assai prima che non fu in fatti, e quella di LUIGI LANZI (*Storia Pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fin del XVIII secolo*, Bassano, 1789-1806, citata da BOSSI, p. 72-73); il quale lo faceva morto assai più in là, nel 1484. FILIPPO BUONARROTI nelle sue *Osservazioni storiche sopra alcuni medaglioni antichi del Cardinal Carpegna*, Roma, 1608 (p. 256), era invece d'avviso che il Della Francesca fosse tuttora vivente nel 1509, quando fu pubblicato il *De Divina Proportione*.

(1) Primo a rinvenire la data della morte del Franceschi fu il CÖRAZZINI, *Appunti sulla Valle Tiberina*, S. Sepolcro, 1874, p. 64. Citato in MANCINI, p. 10.

(2) La quale, del resto, era già grande per la pubblicazione, fatta nel 1494 in Venezia, della *Summa de Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalità*; sebbene, secondo il MANCINI (p. 33), non occorra attribuire al Pacioli l'invenzione, esposta nel trattato XI di quel libro, del modo di tenere i conteggi col sistema detto *scrittura a partita doppia*, poichè il medesimo sistema era già notissimo sui primordî del secolo XV e comunemente usato a Venezia e a Genova. Sulla diversità di parecchi esemplari della *Summa* nell'edizione del 1494 si veggia in MANCINI, cit., p. 13, n. 1.

(3) Già il CICOGNARA, di cui ci toccò parlare più sopra, nel suo *Catalogo dei libri d'arte*, Pisa, 1821, I, 59, scrisse: "Deve riguardarsi come autore di questo prezioso libro (*Divina Proportione*) P. DELLA FRANCESCA". Cfr. MANCINI, p. 21 in nota 6.

(4) MANCINI, op. cit., p. 18.

riguardava in particolare il trattato *De Divina Proportione*, che nel caso attuale più ci interessa; anzi, come dice G. Loria ⁽¹⁾, "i suoi argomenti di difesa a nulla servono ove siano applicati alla *Proportione*". Eguali difese tentarono lo Staigmüller ⁽²⁾, il Libri ⁽³⁾, il Chasles ⁽⁴⁾, il Cantor ⁽⁵⁾. Senonchè più recentemente, nel 1903, Giuseppe Pittarelli osservò per il primo come esistesse "perfetta identità" fra uno dei tre trattati costituenti la *Divina Proportione* ed un codice Vaticano-Urbinate attribuito a Pietro Franceschi della Francesca, a cui gli storici della Matematica non avevano ancora prestatato per avventura tutta quell'attenzione, alla quale il codice aveva ben diritto ⁽⁶⁾. Il merito d'aver studiato sotto ogni riguardo il codice Urbinate 632 spetta al Mancini, il quale, dopo lunga e accurata disamina potè stabilire, con argomenti conclusivi, contenere quel codice precisamente l'opera di Pietro Franceschi "*De corporibus regularibus*", ossia una parte di quel complesso trattato che Luca Pacioli pubblicò sotto proprio nome nel 1509 col titolo *Divina Proportione*. Per quanto adunque riguarda quella parte, è evidente il plagio del discepolo di fronte all'opera del maestro, plagio che il Pacioli commetteva forse per smoderato desiderio di rinomanza ⁽⁷⁾, usurpando per sè una gloria che ad altri competeva piena ed intera. Di lì era facile il passo ad ammettere che anche il resto del famoso trattato potesse ritenersi usurpazione del Pacioli e che il vero autore di esso invece fosse Pietro Franceschi della Francesca, conterraneo e maestro di fra Luca. Ma, d'altra parte, non è nostro intendimento addentrarci nella questione, che il Mancini tratta diffusamente e risolve: ci basterà pertanto averla segnalata, prendendo le mosse dalla breve discussione che già a suo tempo il Morelli faceva intorno a questo argomento nella lettera al Bossi.

(1) Nella dotta e perspicua *Relazione* per l'Accademia dei Lincei, preposta al MANCINI, cit., p. 5.

(2) Lucas Paciolo, *eine biographische Skizze*, in *Zeitschrift f. Mathematik u. Physik*, tom. XXXIV, 1889.

(3) Il LIBRI tratta la *Divina Proportione* come produzione indiscutibilmente legittima di colui che la pubblicò (il Pacioli). Cfr. *Histoire des sciences mathématiques en Italie*, tom. III, Paris, 1840, p. 143.

(4) Nel suo *Aperçu historique*, II éd., Paris, 1875, p. 539.

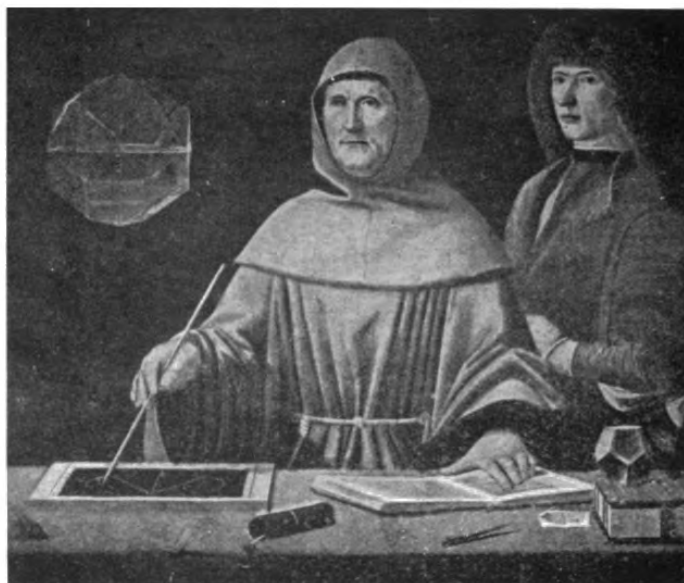
(5) *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, vol. II, ed. II, Lipsia 1900, p. 539.

(6) PITTARELLI G., *Intorno al libro "De prospectiva pingendi" di PIER DEI FRANCESCHI*, in *Atti del Congresso Internaz. di Scienze Storiche*, vol. XII, sez. VIII, Roma, 1904, p. 262; del medesimo, *LUCA PACIOLI usurpò per se stesso qualche libro di PIERO DEI FRANCESCHI?* in *Atti del IV Congresso Internaz. dei Matematici*, vol. III, sez. IV, Roma, 1909, p. 436. Cfr. il forte studio di DE TONI G. B., *Intorno un codice Sforzesco di Luca Pacioli nella Biblioteca di Ginevra e i disegni geometrici dell'opera "de Divina Proportione" attribuiti a Leonardo da Vinci*, nel vol. *Per il IV Centenario della morte di Leonardo da Vinci* (pubblicaz. dell'Istituto di Studi Vinciani in Roma), Bergamo, Arti Grafiche, 1919, p. 41, nota 3.^a Ivi è giustamente citato come "degno di particolare considerazione il dottissimo lavoro di GEROLAMO MANCINI," che noi pure citiamo e che riteniamo decisivo in materia.

(7) MANCINI, c., p. 40.



VISCONTI DI S. VITO Marchese ERMES.
Ritratto esistente all'Ospedale Maggiore di Milano.



LUCA PACIOLI.
Ritratto eseguito da Jacopo de' Barberi nel 1495. — Museo di Napoli.

Le notizie bibliografiche che, continuando, il Morelli dà al nostro Bossi sono per avventura meno interessanti; ma pure ce ne fornisce anche di qualche rilievo o importanza; come la notizia, ignorata dal Bossi, del giudizio pronunciato da Abramo Bosse in Francia intorno al Trattato della *Pittura* di Leonardo, che, secondo quel critico, sarebbe pieno di false dottrine; come anche il miserabile giudizio del Poussin, che pur era uomo veramente degno e grande, intorno al valore del Trattato di Leonardo⁽¹⁾. Il Morelli muove poi un piccolo appunto al Bossi là dove gli fa osservare come sarebbe preferibile riprodurre nel *Cenacolo* solamente una scelta delle testimonianze importanti per lumi storici o per gravità di scrittori anzichè allegare una sì lunga serie di autori, di cui taluni erano di scarsissimo interesse e conferivano quasi niun pregio all'opera, se pure non le arrecavano lo svantaggio della prolissità. Questa lettera poi del Morelli non porta data, nel nostro carteggio; ma poichè vi afferma il Morelli di voler far dono al Bossi di una *Vita* del Tiziano ristampata in Venezia due anni avanti, si deduce che il timbro postale esteriore, del 12 Ottobre 1811, è da ritenersi come data approssimativa della lettera, giacchè quella ristampa anonima della *Vita* del Tiziano cade nel 1809 e, d'altra parte, la lettera dev'essere stata scritta subito dopo la lettura del libro del Bossi, venuto in luce intorno a quell'estate del 1811 e tosto inviato alla R. Biblioteca di Venezia nonchè al Morelli per le mani del senatore Testi⁽²⁾.

Se dagli scritti del Morelli è facilmente rilevabile l'uomo dotto, erudito, acuto, lo scrittore conciso ed efficace, l'abitatore perpetuo di una biblioteca dove le immagini del passato sono anche più vive e più vissute delle realtà presenti e costituiscono una fonte non esauribile di compiacimento per l'animo di lui che sa afferrarle e fissarle, ingegni di tutt'altra natura ci si affermano attraverso due lettere, che pure troviamo nel nostro carteggio, Ermes Visconti e Giuseppe Benaglia: due belle personalità che consacrarono la loro esistenza alle nobili speculazioni dell'arte e della letteratura. Ermes Visconti⁽³⁾, l'autore della *Ragion Poetica*, come la chiama

(1) Con molta probabilità sono disegni autografi del Poussin quelli inseriti nel codice Ambrosiano. H 228 Inf., contenente il Trattato della *Pittura*.

(2) Il Morelli per guadagnar tempo nello stendere appunti al *Cenacolo* del Bossi fa uso precisamente non della copia a lui donata dall'amico, la quale non gli era ancora giunta, ma di quella dal Bossi destinata alla R. Biblioteca e già arrivata a Venezia alla Biblioteca stessa.

(3) Attendiamo di conoscere meglio questa figura di letterato in uno studio promessoci da Mario Chini entro il corrente anno 1919 e in uno scritto che pure ci promette la signorina Maria Mainetti; perchè troppo scarsi sono i *Cenni biografici intorno alla vita di Ermes Visconti* raccolti da G. COSSA, Milano, Boniardi-Pogliani, 1841.

il Maroncelli, o *Idee elementari sulla poesia romantica*, pubblicate tre anni dopo la morte del Bossi, nel '18⁽¹⁾, sul *Conciliatore* e ripubblicate separatamente nello stesso anno, darà alla luce vent'anni più tardi quei pochi, ma buoni *Pensieri sullo Stile*, con i quali chiuderà tutta la nobile carriera letterario-romantica, che fu lume e insieme fondamento ad altri valorosi nel trattare il nuovo tanto importante aspetto della letteratura. Egli è fra i più convinti, sebbene prudenti sostenitori, fra noi, della nuova scuola che dagli Schlegel, e segnatamente da Augusto Guglielmo, ebbe primo succo e sì larga virtù di spiegamento; anzi l'Augusto Guglielmo, massimamente in quella sua seconda dimora a Milano negli ultimi tempi del Bossi, dovette aver conosciuto assai da vicino il nostro Ermes, a cui avrà certo comunicato i principî fondamentali della scuola romantica. Nel '18 e '19 il marchese Ermes collaborava assiduamente, insieme con uomini come il Gioia e il Romagnosi, a quel *Conciliatore*, di cui era segretario il Pellico, e il cui programma, al dire d'un testimonio non sospettabile, il Maroncelli⁽²⁾, doveva piuttosto significare una specie di periodo di transizione o di passaggio verso le nuove forme, verso i più decisi e fecondi orientamenti che quell'allievo dell'abate Caluso, Ludovico di Breme, assai più celebre del padre, ministro del Regno d'Italia sotto Napoleone, pareva avesse divinato e, in parte, tracciato⁽³⁾. Quella transizione, o eclettismo, o conciliazione (come anche il nome del giornale designava) era appunto di Viscontiana ispirazione. E il Maroncelli pone gli scritti del Visconti fra i più importanti di quelli pubblicati in Milano all'inizio del movimento romantico. Orbene quei principî romantici già s'intravedono, nel loro primo affacciarsi, nella lettera che il Visconti mandava al Bossi per esprimergli il proprio giudizio intorno al *Cenacolo* inviatogli in dono; lettera che è così chiara quanto al contenuto filosofico, filologico, estetico, critico, e così garbata nella forma, che stimiamo bene riprodurre senz'ulteriore commento. Come pure non ha bisogno di commento lo scritto, che facciamo ad essa seguire, del celebre incisore Giuseppe Benaglia da Monza⁽⁴⁾, amico carissimo al Bossi e membro esso pure

(1) In quell'anno medesimo pagò il Visconti l'ultimo tributo d'amicizia al suo Bossi, pronunciando il discorso solenne nell'occasione dello scoprimento del monumento al Bossi nella sala Custodi all'Ambrosiana.

(2) *Addizioni al c. XVII, IV.*

(3) Si legga MUONI G., *Ludovico di Breme e le prime polemiche intorno a madama di Staël ed al romanticismo in Italia (1816)*, Milano, 1902. Cfr. poi la recensione fattane da MICHELE SCHERILLO in *Arch. Stor. Lomb.*, 1902, vol. XVIII, serie III, p. 179-183.

(4) Cfr. BOSSI, *Cenacolo*, p. 262, n. 47; presso FEDERICO CORACCINI (CARLO GIOVANNI LA FOLIE), *Catalogo dei nomi ossia cenni biografici d'Italanti e Francesti, ecc.*, Lugano, 1823, p. LXIX. Il Benaglia fu discepolo del Vangelisti.

dell'Accademia di Belle Arti in Milano (di cui era segretario in quel medesimo tempo lo Zanoia), quello stesso che fornì al Bossi l'incisione della testa di Filippo l'Apostolo, appartenuta già a Giosuè Reynolds, dal Bossi attribuita a Cesare da Sesto e riprodotta in color sanguigno sbiadito a carte 180 del *Cenacolo* ⁽¹⁾.

Due lettere scritte in francese, ultime cronologicamente, vogliamo riportare in questa nostra rassegna di opinioni sul *Cenacolo* del Bossi. L'una, piena di cortesia e di compostezza, è dell'archeologo e numismatico francese Millin ⁽²⁾, le cui monumentali opere sono tuttora compulsate con frutto dai dotti, e contiene un giudizio discreto sul volume del *Cenacolo* nonchè alcune notizie d'una stampa, ritenuta incisa in Italia sulla fine del XV secolo e sfuggita al Bossi. L'altra, di molto maggiore importanza, è d'un Tedesco, il cui nome è consegnato in modo indelebile nella storia della letteratura mondiale: Augusto Guglielmo Schlegel, già sopra mentovato, il geniale interprete di Shakespeare presso i Germani, l'intelligente studioso delle lingue e letterature moderne, e segnatamente dell'italiana, il filologo-esteta e soprattutto l'autorevole legislatore e organizzatore della scuola romantica, vale a dire fra

(1) Prendiamo occasione per correggere un errore di data contenuto in THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. III, Lipsia, 1909, p. 289. Ivi il Benaglia è fatto nascere, sulla scorta dei lessici del LE BLANC e del MEYER, verso il 1796. Orbene, tenuto calcolo della presente lettera, che è del 1812, nella quale per bontà e sicurezza di giudizio il Benaglia si mostra provetto artista e uomo discretamente maturo, considerando anche non essere verosimile che il Bossi si facesse eseguire l'incisione per il *Cenacolo* da un ragazzo di quattordici anni (e forse anche più giovane), si è indotti a credere che quella data non possa essere ammissibile, ma che piuttosto essa debba venire spostata per lo meno alquanto più in là. A ciò s'aggiunga che l'elenco di coloro, a cui fu dal Bossi offerta copia del *Cenacolo*, contiene pure il nome del Benaglia. Ora quei nomi son tutti di persone o mature o per lo meno già note nel mondo della fama. Se il Benaglia fosse nato nel 1796, verso il 1811 sarebbe stato tuttora troppo giovane per meritarsi tanta amicizia e tanto riconoscimento dal Bossi. Ma un argomento anche più decisivo ci fa spostare la data della nascita del Benaglia per lo meno un ventennio più in là della data che troviamo nel THIEME-BECKER. È un'incisione, esistente all'Ambrosiana, rappresentante la cacciata dei Francesi da Bergamo per le armi austriache ed eseguita dal Benaglia nel 1799. Tale data esclude senz'altro che gli anni intorno al 1796 rappresentino la data approssimativa della nascita del Benaglia.

(2) Albino Luigi Millin de Grand-Maison (1759-1818) fu in Italia nel 1811, dove fece anche interessanti scoperte che consegnò in molti scritti. Nelle *Memorie* del Bossi, pubblicate, non si fa menzione di lui; ma che entrambi si siano personalmente conosciuti, basterebbe a provarlo, se non con certezza, con grande probabilità, la lettera che diamo in luce. Come scrivemmo più sopra, il Millin era pure in rapporti con un altro amico del Bossi, il Morelli.

Dall'elenco manoscritto di coloro, a cui fu inviata in omaggio o in dono la copia del *Cenacolo*, non si rileva il nome del Millin. Ma una copia era stata mandata dal Bossi a l'*Institut de France*, di cui il Millin era membro. Può darsi che il Millin avesse fatto uso della copia che il Bossi inviò all'Istituto di Francia, dopo che questi, con lettera 23 luglio '11, aveva chiesto ad Ennio Quirino Visconti a Parigi se fosse stato opportuno consegnare una copia anche al detto Istituto. È probabile però che il Bossi mandasse assai più tardi, negli anni seguenti, una copia personalmente al Millin.

i primi e più validi iniziatori e propulsori, insieme col fratello Federico, di quel possente moto letterario ed estetico, che fu, più che tedesco, europeo, perchè, maturato da principio e diffusosi tra le genti nordiche, si propagò dappertutto in Europa come nuova e più moderna evoluzione del pensiero e dell'espressione letteraria, e trovò, presso gl'Italiani, dopo gli ardori di lunghe appassionate discussioni, la sua manifestazione più temperatamente equilibrata, secondo lo spirito di questo popolo, in Alessandro Manzoni.

Augusto Guglielmo von Schlegel fu due volte in Italia. Il suo primo viaggio cade dall'autunno del 1804 al Giugno 1805. Lo Schlegel s'intrattenne a Milano, Parma, Bologna e più a lungo a Roma, dovunque soffermandosi sui monumenti del passato, che erano i più atti a parlare alla sua fantasia di nordico innamorato dell'antico, i più acconci ad alimentare in lui le idee romantiche e quelle sensazioni e impressioni estetiche che, studiate ed elaborate attraverso un ingegno poeticamente vivace e scientificamente critico e discernitore, avrebbero costituito tanta parte dell'indole della sua novella dottrina. Ma, come fu giustamente osservato ⁽¹⁾, poichè lo Schlegel in entrambi i suoi viaggi lungo la penisola non era ancora giunto all'alto grado di fama europea a cui aspirava e a cui più tardi di fatto giunse, così la personalità di lui non ci appare chiaramente e spiccatamente definita, in quei due periodi di tempo, ma come avvolta di una certa ombra o velata d'una certa oscurità, cui poteva dissipare soltanto di quando in quando la già illustre e d'allora in poi inseparabile sua compagna di viaggio nei suoi pellegrinaggi d'arte, Madame di Staël, con la quale lo Schlegel in quello stesso anno 1804 s'era già trovato al castello di Coppet, sul lago di Ginevra, a discutere le nuove tendenze, ottenendo da quella donna colta e geniale e decisamente acquisita oramai alle idee di lui sì largo ed efficace consenso, sì valido impulso verso il rinnovamento letterario ch'egli andava vagheggiando, consenso e impulso che cessarono solo con la morte della Staël (1817). In quella prima discesa in Italia, lo Schlegel conobbe a Milano, tra gli altri, il Monti, senza entrare tuttavia in istretto rapporto con lui, di cui anzi, nel '06, annuncerà in benevoli recensioni alcuni scritti, come le *Prolusioni* all'Università di Pavia e *"il cavallo alato di Arsinoe"* ⁽²⁾. Nessun fatto o docu-

(1) Cfr. MAZZUCCHETTI L., *A. W. Schlegel und die Italienische Literatur*, Zürich, Rascher, 1917: "Schlegel bleibt aber im Schatten seiner ungemein lebhaften Reisegefährtin, und, da bis jetzt seine Werke und Leistungen noch nicht europäische Bedeutung erreicht hatten, ist es nur Madame de Staël, die die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht (p. 107)".

(2) MAZZUCCHETTI L., *ivi*, testo e nota 10. Per quegli inizi del movimento romantico si veda pure il MUONI, sopra citato.

mento ci attesta di sue relazioni col nostro Bossi, che pure avrebbe potuto conoscere, e forse conobbe realmente, essendo il Bossi, intorno a quel periodo rimasto ordinariamente a Milano ed essendo già noto come letterato e pittore di singolare rilievo, di un avvenire immancabilmente glorioso. Ma ben lo conobbe lo Schlegel durante il suo secondo viaggio, ch'esso compì in Italia nel 1815 fino al Giugno del '16 ⁽¹⁾, dopo d'aver percorso altre regioni d'Europa, fra le più famose, come la Francia, in continua insaziata ricerca di soddisfazioni estetiche, che ebbero chiara e applaudita espressione nelle sue "Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" tenute in Vienna nel '08; soddisfazioni d'arte, di letteratura e storia, che neppure totalmente cessarono quando, durante la campagna del '13-14, lo Schlegel ebbe una specie di parentesi di vita militare come segretario del principe ereditario di Svezia, di cui scrisse e redasse in massima parte i proclami. Anche in questa occasione lo Schlegel fu a Milano con la Staël, la quale aveva seco il marito, signor Della Rocca, ufficiale degli Usseri, ammalato. Se non lo possiamo affermare con sicurezza di documenti, è tuttavia da ritenersi certo che nel '15 lo Schlegel e la Staël poterono facilmente visitare nel suo stesso "atelier" da pittore il Bossi, allora in altissima fama non solamente in Milano, ma in tutta Italia e fuori, tanto che, precisamente di quei giorni, convenivano a lui per visitare sue opere personaggi d'ogni maniera, principi, letterati, artisti; e, fra i molti, Giovanni d'Austria, fratello dell'imperatore, la principessa Carolina di Galles (a cui anzi il Bossi fece il ritratto), accompagnata dal viaggiatore archeologo William Gell ⁽²⁾; delle quali visite, e specialmente delle straniere, è fatto ampiamente discorso dal Bossi in quel suo taccuino, pubblicato a brani dal Ghiron, da p. 297 a p. 307, spazio che comprende i due ultimi anni di vita del nostro pittore ('14 - '15). Non vi si nomina, è vero, lo Schlegel e neppure una celebrità come la Staël, da

(1) Fu precisamente nel '15 che egli incominciò a chiamarsi *von Schlegel*, col titolo nobiliare, appoggiandosi a un diploma concesso ad un suo antenato da Ferdinando III. La lettera da noi pubblicata, che è della fine del '15, reca la firma nobiliare *de Schlegel*.

(2) Si vedano le lettere di Bossi a Canova del 22 settembre e del 18 ottobre '14, 62-63 nella raccolta delle lettere del Bossi fatta dal FEDERICI. "Non passava per la capitale lombarda personaggio di meritata fama che non ambisse di visitarlo", afferma il CATTANEO presso il CASATI, op. cit., p. 51. Lo visitò anche Guglielmo Humboldt, il celebre viaggiatore e naturalista prussiano, che prese col Bossi una viva intrinsechezza. Nel 1807 tutta la Corte di Baviera, venuta a Milano, si diletò più volte di passare molte ore nel di lui studio. Il Bossi scrive lettere di ringraziamento e di cordiale omaggio a quei principi, come pure in altra lettera, dell'8 settembre '11, anch'essa conservata all'Ambrosiana, parla con riconoscenza ed entusiasmo di quella Casa. Nella lettera del 16 settembre dello stesso anno si profonde in lodi verso il duca di Sachsen-Teschen in Vienna, Casimiro Alberto, sposo a Cristina figlia di Maria Teresa e Francesco I, e il quale esso chiama grande mecenate e protettore delle arti, e però gli offre copia del *Cenacolo*.

tutti ambita; ma la conoscenza personale e diretta, che lo Schlegel fece del Bossi in Milano, è positivamente certa dopo la lettera che per la prima volta qui si pubblica ⁽¹⁾.

(1) L'anno seguente lo Schlegel, come si disse, è ancora in Italia e scrive in Firenze una "Lettre aux Éditeurs de la *Bibliothèque Italienne* à Milan sur les chevaux de bronze de la basilique de St-Marc à Venise", che, tradotta dall'Acerbi (altro degli amici del Bossi), fu inserita nel fascicolo del giugno 1816, p. 397, con la firma *A. G. di Schlegel* e con la data del maggio da Firenze. In quel fascicolo, dopo l'articolo dello Schlegel, era tradotto e riportato, con approvazioni, dall'Acerbi un articolo della Staël (p. 417) in difesa dell'altro articolo che la Staël medesima aveva pubblicato nel primo numero della *Biblioteca Italiana* intorno alla "maniera ed utilità delle traduzioni", articolo che veniva riprodotto al primo posto, e con parole di lode e di gratitudine, nella rivista, subito dopo i nomi dei compilatori e del direttore, Monti, Breislak, Giordani e Acerbi, apposti in calce al programma del nuovo giornale. Quegli scritti della baronessa, che invitavano gl'Italiani allo studio delle letterature ultramontane, e specialmente della tedesca, e solo con tono di quasi trascuratezza parlavano dell'italiana, furono giudicati, in un'epoca tanto agitata per discussioni politiche, di sapore antinazionale e redatti con ispirito sommamente astioso verso la nostra letteratura, tanto che già nel quarto fascicolo, aprile del '16, un anonimo *Italiano*, ch'era poi il Gherardini, per abile istigazione austriaca poteva inserire uno scritto di fiera risposta alla Staël e indirettamente di rimprovero a chi, reggendo le sorti del periodico, aveva tollerato che fin dai suoi primi inizi esso divenisse banditore approvato e aperto di siffatte idee ritenute tanto poco italiane.

A lumeggiare tutto questo contegno riproduciamo dal CANTÙ (*Monti e l'età che fu sua*, già cit., p. 250) alcuni brevi passi di un interessante rapporto del conte Saurau, governatore di Milano, al Metternich, del 7 luglio di quell'anno. Il documento ricorda lo Schlegel e la Staël e il loro soggiorno a Milano precisamente all'epoca della loro conoscenza col Bossi, e ci trasporta in un ambiente di persone generalmente amiche e della cerchia del Bossi medesimo. "Madame de Staël se trouvant par hasard liée plus particulièrement aux rédacteurs de ce Journal et surtout à Monsieur Acerbi et au fameux Monti (*s'intende il poeta*), leur avait fourni un article sur les traductions, qui fut inséré dans le premier cahier. Cet article excita des clameurs générales, parce qu'il blessait extrêmement l'amour propre des ultra-italiens, aux quels Madame de Staël recommandait d'étudier les ouvrages des ultramontains... On reprocha vivement (*il Saurau accenna specialmente allo Spettatore*) à la *Bibliothèque Italienne* l'insertion d'un article aussi innational, ce qui me détermina de faire rédiger par Monsieur Gherardini la réponse à la lettre de Madame de Staël, contenue dans le III cahier (leggi, IV), dans la quelle, tout en défendant avec modération les Italiens des inculpations trop hasardées de Madame de Staël, il convenait cependant des torts réels qu'elle leur reprochait, et du mérite des autres littératures, surtout de l'allemande... Madame de Staël d'ailleurs, piquée par les critiques, a répondu à ses adversaires par une lettre insérée dans le VI cahier de la *Bibliothèque*.. J'ai su la porter indirectement à y louer la littérature allemande, et cette louange dans la bouche d'une grande amie de l'indépendance a manqué d'autant moins son effet, que le même cahier contient une lettre de Monsieur Schlegel sur les chevaux de Venise, écrite avec beaucoup d'hilarité et une rare érudition, et un article sur la foire de Leipsik (p. 423; *scritto da Scipione Breislak*), qui tous les deux servent à mettre en évidence les assertions de la Baronne sur le mérite de notre nation". E aggiunge più sotto il Saurau: "C'est à cette occasion que je crois devoir communiquer à V. A. quelques observations que j'ai été à même de faire sur Madame de Staël, pendant son dernier séjour à Milan. Madame de Staël y a passé, avec son beau-fils le duc de Broglie, sa fille, son fils, Monsieur de Schlegel et Monsieur de Rocca, au quel on l'a dit mariée. Elle n'a vu ici que ses vieilles connaissances, Monti, Acerbi, l'Abbé de Breme, qui vient de publier en défense de son amie une petite brochure, qui, bien plus que l'auteur, est tout-à-fait dans nos principes, le Comte Albert Litta, et quelques savants moins distingués".

Così li giudicava il Saurau; ma fra costoro è probabile che ci fosse, per mezzo anche dello Schlegel, di cui sappiamo che lo conosceva, il Bossi, al quale tutte le persone sopra nominate erano generalmente amiche (una lunga amichevole lettera, del 25 febbraio 1808 da Castelfreddo, di G. Acerbi al Bossi, è nel carteggio Ambrosiano). Lo Schlegel, il quale in Italia si occupava più di arte che di letteratura, era assai più

La quale giungeva al nostro Bossi in un momento di supremo sconforto e quando l'animo gli era già vagamente presago della prossima fine. Nove giorni prima di ricevere la lettera, scriveva nel suo diario (p. 307): " Intanto la mia salute è meschina più che mai. Emaciato, debolissimo, sono ridotto a passare dal letto al sofà, e starmene senza moto per non tossire. Tutte le medicine da me prese mi fanno peggio. Tutti i giorni mi affatico in mettere ordine a qualche cosa; perchè se, la tife mi distruggesse, lasciassi i fatti miei con qualche sistema ". Lo Schlegel se ne interessava e gli faceva nella lettera i più ampî auguri di vicina guarigione, affinchè potesse compiere altre opere per l'incremento delle arti, opere che lo Schlegel sapeva già progettate o incominciate. Inutile augurio, perchè il Bossi, dopo un mese e poco più di sofferenze, si spegneva per sempre.

Ma la lettera dello Schlegel doveva riuscire al Bossi anche più preziosa per il contributo di critica che ne proveniva all'opera del *Cenacolo* e per l'alta cordiale approvazione da parte d'un esteta di non comune autorità e valore. La lode era assoluta e completa, e lo Schlegel aggiungeva anzi, aver l'autore del *Cenacolo* penetrato con un'analisi veramente filosofica e profonda le intenzioni artistiche di Leonardo. Appoggiandosi poi ad un luogo del *Cenacolo*, nel quale era fatto dal Bossi il raffronto tra Klopstock nella *Messiade* e il Vinci (p. 103-105 dove si citano dal Bossi i versi 203-211 del III canto, ossia tutta la parlata di Libaniele per designare l'apostolo Filippo, nella traduzione di Giacomo Zigno; e inoltre, p. 252, nota 22) e si affermava a proposito della descrizione di Filippo l'apostolo, che, fatta eccezione della diversa maniera di concepire le caratteristiche di Taddeo e di Giuda Iscariota, nel resto poeta e pittore meravigliosamente si accordavano, lo Schlegel ammette che entrambi, Leonardo e Klopstock, seguirono la tradizione sacra là dove l'Evangelo forniva bastevoli e chiari elementi all'imitazione, ma che, dove tali elementi mancavano o non eran chiari, i due maestri, applicando la regola dei contrasti, seppero opportunamente introdurre la più grande varietà possibile in una sfera limitata.

che la sua compagna Staël interessato a conoscere il Bossi. È poi da notare che alla data di questo rapporto del Saurau, il Bossi era già morto da sette mesi e che anche ciò può giustificare l'omissione del nome del Bossi nel rapporto del Saurau: giustificazione che diventa anche maggiore, quando si pensi che il Saurau non ebbe mai simpatie nè favori per il Bossi, nè si curò della di lui fama dopo morto, probabilmente perchè non ebbe campo di conoscerlo, essendo gli Austriaci tornati a Milano non prima dell'anno antecedente alla morte del Bossi; ma fors'anche ciò avvenne per questioni politiche, per quanto il Bossi fosse uno spirito, sotto questo riguardo, molto equilibrato e imparziale, che se, in tempi di dominazione francese, servì la Francia, mantenne generalmente un contegno corretto e prudente di fronte agli Austriaci, anche prima del loro ritorno. Vedasi pure il CATTANEO presso il CASATI, p. 73.

E qui lo Schlegel (e in ciò troviamo del nuovo interessante, almeno in questo lato particolare) tocca di un altro accorgimento artistico usato da Klopstock ed elevato a canone d'arte anche nei soggetti sacri: l'aver preso a base di un quadro ideale ritratti individuali e persone realmente vissute. Perchè, quando l'autore della *Messiade* compose il suo poema, e precisamente i primi canti di esso (intende lo Schlegel soprattutto i primi tre, e, nel caso presente, il terzo canto, nel quale è fatta la descrizione dei singoli Apostoli), si trovava in mezzo ad una cerchia di amici portati tutti d'un medesimo entusiasmo per la poesia. Orbene Klopstock, riproducendo gli Apostoli, aveva in animo appunto di riprodurre e ritrarre la immagine e le caratteristiche di quei suoi amici con i quali andava poetando; anzi ritrasse se stesso nel poema sotto la figura di *Lebbäus* (detto altrimenti Giuda Taddeo), pallido e silenzioso giovinetto, di cui si comincia a parlare, per bocca di Elim, al verso 299 del terzo canto. Veramente queste constatazioni dello Schlegel non ci paiono del tutto nuove, per lo meno se fatte in generale, poichè è noto che pittori e poeti rappresentarono sovente immagini ideali col riprodurre persone e cose realmente vive o vedute, e ciò anche nel campo delle cose sacre. Lo stesso Klopstock in altri passi della *Messiade* riproduce ricordi vissuti della sua vita, come nell'episodio fra Cidli, la risorta figlia di Giairo, e Semida, il figlio risorto di Nain (Lazzaro della prima stesura); dove Klopstock ritrae dapprima la cugina Sophia Maria Schmidt, la Fanny delle sue Odi, e, più tardi, la propria moglie Meta, mortagli precocemente. Pure l'ultimo tenero e commovente discorso di Cidli con il marito Gedor, nella prima metà del XV canto (ver. 408-476), è modellato sopra la scena reale della morte di Meta, assistita dal Poeta. Parimente l'introduzione della moglie di Pilato, Porzia, nel sesto e settimo canto, è dovuta al sopravvivere di ricordi di episodî amorosi personali. Simili artifici, del resto, avevano usato già antichi pittori che, pur ispirati a profonda religione, non avevano avuto scrupolo di riprodurre le loro donne fra le immagini venerande dei santi. Lo Schlegel porta dunque novella luce sull'argomento, riferendosi a una parte ben precisata del poema, e assicura il Bossi di questo principio o canone d'arte che il Klopstock in particolare seguì, poichè afferma d'aver appreso tale procedimento dalle labbra stesse di suo padre che fu tra i contemporanei e gli amici del poeta scrivente. Questi, entusiasta per l'amicizia, consacrò, sotto il titolo di *Wingolf* (che è il soggiorno degli amici fedeli nella mitologia nordica), una serie di Odi alla memoria de' suoi amici, fra i quali è il nome appunto di Giovanni Adolfo Schlegel, padre di Augusto

Guglielmo autore della lettera. Orbene nella settima ode di *Wingolf* è effettivamente nominato, con una bella e fervida apostrofe, lo Schlegel padre ⁽¹⁾.

. . . Jetzt sah ich fern in der Dämmerung
Des Hains am Wingolf Schlegeln aus dicht'rischen
Geweihten Eichenschatten schweben
Und in Begeist'ung vertieft und ernstvoll
Auf Lieder sinnend. Tönet! da töneten
Ihm Lieder, nahmen Geniusbildungen
Schnell an. In sie hatt' er der Dichtkunst
Flamme geströmt aus der vollen Urne.
Noch Eins nur fehlt dir: falt' auch des Richters Stirn,
Dass, wenn zu uns sie etwa vom Himmel kommt,
Die goldne Zeit, der Hain Thuiskons
Leer des undicht'rischen Schwarmes schatte.

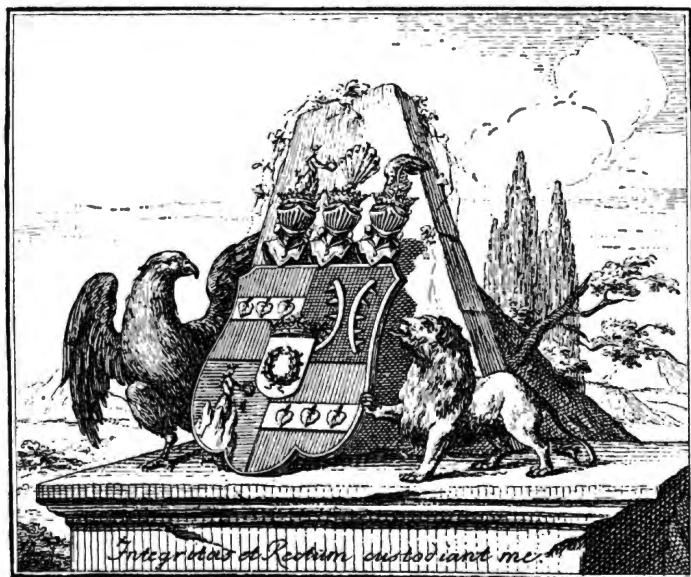
Wingolf, o *Sede dell'Amicizia*, fu scritto nel 1747, quando Klopstock, lasciata nel 1745 Schulpforta, dopo una breve pausa teologica in Jena, era passato a Lipsia, dove fra una corona di poeti e di amici, tra cui l'Ebert, il cugino Schmidt e lo Schlegel (che nel 1751 sarà mandato maestro a Pforta) nonchè altri scrittori dei *Bremer Beiträge*, compose definitivamente i primi tre canti della *Messiade*, già abbozzati in prosa a Jena, e li pubblicò nel 1748 nei *Bremer Beiträge* medesimi. Nel terzo canto vengono introdotti e descritti gli Apostoli, sotto le cui vesti poetiche sono dunque, secondo l'affermazione recisa della nostra lettera, ritratti gli amici del grande poeta durante quella sua dimora in Lipsia, come sotto la figura di Lebbee si designa l'autore stesso del poema. La lettera pertanto dello Schlegel figlio ci pare assai importante non solamente per il giudizio critico intorno al *Cenacolo* Vinciano del Bossi, ma altresì perchè illustra e conferma con sicurezza un punto della storia letteraria tedesca, in quanto, per l'attestazione autentica di chi conobbe realmente e di presenza le intenzioni artistiche di Klopstock nel 1747-1748, ci reca diretta, immediata, nonchè nuova testimonianza, giaciuta per avventura fino ad oggi in un documento ignorato, intorno ad uno fra i criterî estetici applicati dal poeta tedesco in una delle più grandi concezioni della letteratura universale, la *Messiade*.

(1) Giovanni Adolfo Schlegel, padre dei due Dioscuri del Romanticismo, nato a Meissen nella Sassonia Superiore nel 1721, dopo gli studi compiuti in Lipsia nominato maestro nel 1751 a Pforta, divenne nel 1754 pastore e professore a Zerbst e, nel 1775, anche consigliere concistoriale e soprintendente in Hannover, dove morì nel 1793. Fu scrittore attivo, critico e giudice alquanto severo nei *Bremer Beiträge*. Oratore sacro discreto, traduttore facile, riuscì assai mediocre come poeta, quantunque non gli mancassero talora sprazzi di felice ispirazione, specialmente nei suoi componimenti poetici di argomento religioso. La sua maggior fama è per avventura nella menzione fatta da Klopstock in *Wingolf*.

O d e n

Hamburg. 1771.

Von Johann Joachim Christoph Bode.



Un
Bernstorff.

FRONTISPIZIO DELLE "ODI"

nella prima edizione, curata dal Poeta stesso, Amburgo, 1771
(dall'esemplare della Biblioteca Universitaria di Lipsia).

Vi è inserito *Wingolf*, già scritto nel 1747.

IV.

LA POLEMICA INIZIATA COL SENATORE VERRI.

Ma non fu sempre e sotto ogni riguardo benevola la critica dei contemporanei verso l'opera del *Cenacolo*. Una nube di critica astiosa, cui l'invidia soprattutto e risentimenti personali alimentavano, parve solcare, nel Marzo del '12, l'orizzonte dei sereni entusiasmi del Bossi. Una sua espressione, sotto il 10 Aprile di quell'anno, ci sorprende: " Fui annoiato nello scorso mese assai dal libro del senatore Verri, cui fui stimolato a rispondere, con nuova noia, sebbene non lo meritasse. Risposi però senza mettere il mio nome alle *postille* " (1).

Di fatto, scrivendo già il 17 Marzo del '12 al conte Porro Lambertenghi, diceva il Bossi: " Il cortese modo con cui Ella usa meco (Ella cui ho nel mio volume liberamente contrastato un'opinione), mi riesce ora tanto più caro, quanto che a questi giorni è qui uscito un libello contro di me, di cui non si può vedere cosa più discortese nè più zeppa d'ogni genere di falsità non solo nei raziocinj e nelle opinioni, ma ancora nei fatti ". La quale affermazione è anche aggravata subito dopo con una lettera di soli tre giorni posteriore alla precedente, ossia del 20 Marzo, diretta all'autore, rimasto celebre, delle *Notti Romane*, Alessandro Verri: " Molti anni or sono Ella con singolare bontà e compiacenza m'animò a studiare lodando un discorso mio da me allora pubblicato. Rimase pertanto in me indelebile la memoria di quell'ufficio generoso di persona quale Ella è, che, sì profondamente versata nella migliore letteratura, non poteva tenere in alcun conto quella inezia, se non ponendo pensiero allo scoraggiamento, in che col disapprovarla avrebbe condotto l'autore. Ora dunque, piccolo tributo di quella riconoscenza, che di ciò Le ho conservato e conserverò sempre, la prego di aggradire un altro discorso da me estratto da maggiore

(1) *Memorie*, p. 294.

opera e dedicato al nostro Canova ⁽¹⁾. La persona cui l'intitolo e quella da cui lo riceverà mi danno lusinga che quest'opuscolo sarà onorato di benigna accoglienza. Ben altrimenti di quanto tempo fa Ella fece, ha fatto appunti il di Lei fratello, il conte Carlo, il quale mi ha anatemizzato e fulminato di un terribile libello. Ma lo stato cagionevole di sua salute non gli ha permesso di studiar bene il suo scritto, e però gli sono sfuggite falsità ed errori in buon dato. Se però lo sfogo pubblico della Sua dottrina gli fu utile ad alleggerirgli il fegato, io non gliene so male alcuno, e sarei quasi per ringraziarnelo. L'opuscolo che Le invio ⁽²⁾ è particolarmente preso di mira, ed Ella ci giudicherà entrambi". Accanto a questi accenni che ci dà il Bossi medesimo vogliamo pure collocare una lettera, in data 22, di Luigi Colombi, studioso di pittura, già stato allievo del Bossi all'Accademia un sette anni prima, il quale invia Lire ventiquattro per fare acquisto d'un esemplare del *Cenacolo*, esprimendosi così: "Le osservazioni del signor conte Verri sul di Lei volume del *Cenacolo* mi hanno invogliato a comprarlo. I librai non ne hanno, ed io ne domando a Lei una copia. Mi piace di lusingarmi che seguiranno il mio esempio tutti quelli che leggeranno Verri, qualora siano davvero studiosi del disegno e della pittura, anziché assecondare dietro le osservazioni di lui quell'intento che si è prefisso di conseguire, pubblicandole con la stampa. Io le ho scorse di volo, ed in fine mi è sembrato che le cose principalmente del secondo libro da Lei scritte, cose di minuta erudizione e di sottilissime metafisiche ricerche, che superflue ed immaginarie giudica il signor Conte, facciano piuttosto l'apologia della di Lei opera. Di precetti che riguardano direttamente l'arte n'abbiamo a centinaia, ma pochissimi di quelli che interessano il cuore e la mente, e questi, io credo, rendono migliori gli artisti. Delle altre cose, di cui il suo antagonista discorre alla lunga per chiarire le idee sul modo di studiar l'arte, disdice a me il proferir sentenza, tanto più che non ne sono erudito. Solo seguirò nella pratica le tracce di chi nella pittura ha lasciato fama di sè, e non di chi la esercitò inutilmente per dieci anni intieri ⁽³⁾". Questi brevi documenti fanno di per sè chiara testimonianza di un'aspra polemica destata dalla pubblicazione, avvenuta nel Febbraio-Marzo per cura del conte senatore commendatore Carlo Verri, fratello di Pietro ed Alessandro, uomini

(1) È il discorso sulle opinioni di Leonardo intorno alla simmetria dei corpi umani, di cui fu già fatta menzione più sopra.

(2) Una copia dello stesso discorso inviava il Bossi anche al Porro con la lettera sopra citata.

(3) È l'opinione dell'abate senatore Carlo Verri intorno al valore del nostro Bossi.

a lui ben superiori per ingegno e per fama. Si trattava di osservazioni e note che l'ex-abate Carlo moveva, punto per punto, al libro del Bossi, nell'intenzione evidente di demolirne il contenuto e di additarne le conclusioni al pubblico disprezzo e segnatamente agli studiosi ⁽¹⁾. In modo particolare veniva sottoposto a critica meschinamente astiosa quel discorso intorno alle opinioni di Leonardo sulle proporzioni del corpo umano, che al Bossi stava tanto a cuore da dedicarlo, in separata edizione, al suo massimo e più famoso amico, il Canova. Ma quella polemica, dettata da senso ostile assai più che da cognizione e padronanza dell'arte, ch'era somma invece nel Bossi, se parve primamente divampare, non ebbe in realtà gran seguito, essendo stata soffocata fin in sul nascere dal silenzio eloquente di molti e dall'alta stima che i migliori e più intelligenti nutrivano per il vero e reale valore del Bossi, non offuscabile dai maneggî di piccole invidie. È vero che Carlo Porta, indignato esso pure dell'opera demolitrice del Verri, mandò fuori contro di lui una bellissima e mordente poesia ⁽²⁾, come sapeva farne nei momenti di più feroce estro ironico. È vero altresì che le *Osservazioni* del Verri poterono turbare alquanto lo spirito del Bossi, specialmente avuto riguardo all'effetto che quella critica poteva produrre sull'animo di contemporanei superficiali. Ma dopo la pubblicazione di alcune cortesie *Postille* alle *Osservazioni* del Verri da parte del Bossi, senza nome d'autore però ⁽³⁾, e dopo i buoni amichevoli uffici dello stesso cancelliere guardasigilli Melzi, parente del conte, fu posto termine alla sconsigliata polemica, così che il titolato autore delle *Osservazioni*, quantunque in procinto di un'ulteriore replica, dovette finalmente tacere. Il Bossi ebbe poi, in quella congiuntura, nuove e larghe difese in sei lettere confidenziali d'un amico vero o supposto ⁽⁴⁾, pubblicate durante il fervore della polemica. La quale tuttavia

(1) *Osservazioni sul volume intitolato "Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro di GIUSEPPE BOSSI pittore", scritte per lume de' Giovani studiosi del Disegno e della Pittura dal conte senatore CARLO VERRI commendatore della Corona di ferro ecc.*, Milano, Pirotta, MDCCCXII.

(2) Ricordata ultimamente dal VERGA a p. 180 del citato volume dell'*Istituto di Studi Vinciani*, 1919.

(3) *Postille alle "Osservazioni sul volume intitolato Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro" ecc.*, Milano, Stamperia Reale, MDCCCXII.

(4) *Lettere confidenziali di B. S. all'estensore delle "Postille alle Osservazioni sul volume intitolato Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro"*, Milano, Pirotta, 1812. Sono sei lettere che vanno dal 6 al 18 aprile, sfuggite, a quanto mi sembra, anche al CATTANEO. Se la sigla B. S. nasconde un personaggio reale, diverso dal Bossi e che sa maneggiare destramente la penna, questo potrebbe essere quel Scipione Breislak, che più tardi, come compilatore della *Biblioteca Italiana* dell'Acerbi, scriverà articoli precisamente a firma B. S. Nel 1812 era membro effettivo dell'Istituto Italiano di Scienze e lettere, nonché ispettore ed amministratore governativo delle polveri e nitri.

Nell'elenco di coloro ai quali fu donato il Cenacolo figura altresì un tale *Bonsignori*, senz'altra

comechè priva di contenuto, e, d'altra parte, già nota per le pubblicazioni a stampa che ci furono tramandate fin da quell'epoca, oggi non ci offre che assai scarso interesse. Ci basterà pertanto d'averla segnalata attraverso i pochi documenti inediti di quella parte del carteggio Bossi, che era stata affidata alle nostre ricerche.

aggiunta. Non ci pare del tutto improbabile che siffatto nome, e quindi la sigla B. S., possa riferirsi a quel conte Stefano Bonsignori, uomo di tendenze assai liberali, che fu dottore dell'Ambrosiana, cui lasciò nel 1797 per essere passato alla prebenda teologale della Metropolitana milanese e di là, nel 1807, al vescovado di Faenza, dove morì nel 1826. Negli anni 1811-1814 usurpava il titolo di patriarca di Venezia e nello stesso tempo era senatore del Regno Italico ed elemosiniere vescovo del vicerè Eugenio Beauharnais. A spiegare la sigla potrebbero chiamarsi in appoggio altri nomi, come il pittore Benvenuti, il conte Stefano De Bernardi, in quell'anno 1812 presidente del Consiglio legislativo, lo storico Carlo Rosmini. D'altra parte, per quanto non ci sembri che al Bossi stesso siano da attribuirsi quelle lettere, che egli, per maggiore difesa, fingesse scritte da altri a se medesimo, non riputiamo tuttavia che si debba escludere completamente l'ipotesi che suppone il Bossi abile autore delle lettere confidenziali, trovandosi a ciò forse un'allusione nelle parole del CATTANEO, secondo le quali il Bossi aveva preparato un nuovo attacco nè sarebbe ristato da nuove difese (p. 36-37). Quelle lettere appunto, qua e là così acri e pungenti, potevano segnare l'inizio del nuovo attacco, della nuova più accesa polemica, che però fu subito spenta. In ogni modo erra il MELZI nel *Dizionario di opere anonime e pseudonime*, Milano, Pirola, 1852, vol. II, p. 113, dove B. S. s'identifica con lo stesso CARLO VERRI.

V.

LETTERE A GIUSEPPE BOSSI INTORNO ALL'OPERA DI LUI
" IL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI "

I.

Il Duca di Lodi a Giuseppe Bossi.

Signor Giuseppe Bossi,

Bellagio, 2 Settembre 1811.

La vostra lettera mi ha fatto molto piacere perchè è una nuova prova del vostro ristabilimento. Mi sarà gratissimo che possiate mantenere il proposito di venire a compiere qui la vostra convalescenza. Ma non precipitate mettendovi in viaggio prima d'aver acquistato forze sufficienti, riguardandovi massime che il lago vi mette abitualmente in angosce. *Io ho parlato al Principe⁽¹⁾ del vostro libro, ma ho trovato ch'egli non lo conosce ancora. Gliene ho parlato come ne sento per preparare la strada al pensiero che m'avete indicato⁽²⁾. Voi ci avete insegnato in quell'opera a comprendere Leonardo e a giudicare della vostra fattura. Ma io sono sorpreso nel non vedere annuncj di questo libro da nessuna parte, il che mi farebbe credere che non fosse stato anche distribuito⁽³⁾. Oh quanto mi sarebbe stato caro*

(1) Beauharnais, vicerè del Regno d'Italia.

(2) Forse lo stesso pensiero esposto con lettera (di cui è copia nel nostro carteggio) del 6 settembre, presentata dal Bossi stesso al ministro dell'Interno, Luigi Vaccari, in Milano: che cioè il volume del *Cenacolo* venisse fatto conoscere e distribuito ufficialmente e a nome del Governo nelle Accademie, Licei e pubblici istituti. Un ulteriore documento infatti del direttore generale della pubblica istruzione, Giovanni Scopoli, in data 14 ottobre, ci informa appunto, aver il conte ministro dell'Interno approvato che si facesse l'acquisto di trentadue esemplari dell'opera del *Cenacolo* al prezzo totale di lire 768.

(3) Perchè realmente il libro a quella data non era ancora pubblico, non essendosi fornite le solite copie al vicerè, al ministro ed alle altre persone d'uso, come annota il Bossi medesimo a tergo di questa lettera. Ma il Bossi aveva già ricevuto di quei giorni parecchi esemplari, e appunto in quei giorni, del resto, incominciavasi la distribuzione del libro. Beauharnais l'ebbe il giorno 7 personalmente dal Bossi in Monza, che in quell'occasione s'intrattenne col vicerè in lungo colloquio. Cfr. *Memorie*, p. 293. Vi presentò anzi

che voi foste stato qui Sabato, giorno in cui si è festeggiato l'arrivo dei Principi, e in cui tutto ha concorso a rendere brillantissima la festa. E se voi foste stato, è probabile che si sarebbe tentato qualche cosa di più col vostro soccorso. Sono col desiderio di rivedervi in quello stato che vi lasci contento di voi

IL DUCA DI LODI.

II.

Carlo Giuseppe Londonio a Giuseppe Bossi.

Amico carissimo,

Da casa, il 5 Settembre 1811.

Ti ringrazio del magnifico tuo libro; magnifico non meno pel soggetto che per la maniera con cui l'hai trattato. Ella è ventura dell'arte che un tanto Dipintore abbia avuto un illustratore degno di lui. Profano negli arcani studi di questa nobilissima arte, a me non si addice il portar giudizio di un'opera tanto erudita e profonda: ma siccome il bello si fa sentire anche dagli ignoranti così mi sarà lecito almeno di dire quel che ne avrò sentito anch'io. E da quel poco che ne ho letto finora non è dubbio che molto avrò a dirne senza offendere la modestia tua e la sincerità mia. — Le seccantissime liti mi tengono in questi giorni sì fattamente occupato che non mi lasciano tempo di visitarti. Aggradisci questa tazza di brodo che io ti presento, ed abbila per memoria della mia sollecitudine per la tua salute. Addio.

Aff.mo amico

CARLO GIUSEPPE LONDONIO.

III.

Giocondo Albertolli a Giuseppe Bossi.

Carissimo amico,

Milano, 4 Novembre 1811.

Ieri mattina ho conosciuto l'effetto della vostra lettera che mi faceste consegnare pel vostro Andrea ⁽¹⁾. Egli è venuto a mezzogiorno a portarmi una copia del vostro aureo libro; ma non una copia comune, ma delle distinte in carta velina, e per conseguenza Ducale. Con quali termini dovrò io ringraziarvi non solo pel dono dell'opera, ma ben'anche per la distinzione

una nota manoscritta (di cui si ha esemplare nelle nostre carte) intorno ai servizi da sè resi al governo a cominciare dal 1801, quando fu nominato segretario dell'Accademia di Belle Arti, fino all'esecuzione della copia della *Cena* per ordine dello Stato e alla descrizione della medesima nel volume che offriva.

(1) L'architetto ingegnere Andrea Bossi, fratello al pittore. Anche nella lettera pubblicata dal CASATI, p. 66-68, dice Albertolli d'aver ricevuto notizie scritte del Bossi per mezzo del di lui fratello Andrea.



FRANCESCO MELZI
Vicepresidente della Repubblica Italiana, Duca di Lodi e Gran Cancelliere
Guardasigilli del Regno d'Italia.



EUGENIO BEAUHARNAIS, Vicerè del Regno d'Italia.
Schizzo di mano del Bossi.

che mi usate? Io m'imbarazzerei se volessi qui tesservi un ringraziamento, poichè non so colla lingua spiegare i sentimenti che ho nel cuore per voi.

Mio fratello ⁽¹⁾ si è attaccato subito alla lettura del libro, e da quel poco che ha letto finora ne è rimasto sorpreso. Egli non sa concepire come abbiate tante e tali cognizioni di cui è ripiena l'opera vostra, e dice che senza far pompa di sapere voi superate per lindura, chiarezza e lingua gli scrittori più consumati nell'arte dello scrivere; egli è poi commosso della ingenuità, amore e gratitudine, che esprimete con pochi cenni nella dedica e nell'articolo dell'*Eccellenza di Leonardo*, sulla fine del libro IV, intorno agli Artisti viventi in Milano ⁽²⁾. Egli vi certifica la più grande stima ed ammirazione pei vostri talenti, e insieme vi saluta cordialmente.

Il mio viaggio con Lavelli fu felicissimo, alle due ore e mezza pomeridiane arrivai qui; dopo pranzo feci una visita al vostro Sig. Luigi ⁽³⁾; ma non ebbi la fortuna di trovarlo in casa, lasciai però le vostre buone nuove a' suoi ministri. Stamattina fui a visitare la Sig.^{ra} Marchesa Ferranti, vi trovai il pregiatissimo Signor Don Luigi Melzi che è qui da giovedì scorso e domani conta di tornare a Balerna. In quella occasione sono stato nella camera da letto di sua Eccellenza ⁽⁴⁾ dove ho trovato il nuovo Cammino (*sic*) in opera di giusta misura, che per isbaglio si era scritto che non lo era; ma il Comolli ⁽⁵⁾, non so se per mancanza di tempo, o per balordaggine, non gli ha

(1) Grato, fratello di Giocondo, fu valente stuccatore e scultore d'ornamentazione. Negli anni 1772-1775 lavorò, insieme con Giocondo, alla villa granducale di Poggio Reale presso Firenze. Morì nel '12.

(2) P. 8 e 241 del *Cenacolo*. Il Bossi però, per ragioni d'amicizia e trattandosi di persone viventi, non fa il nome d'alcuno.

(3) Altro fratello del Bossi, da non confondere col letterato e studioso Luigi Bossi, consigliere di Stato nel Regno Italico e membro effettivo del Reale Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, autore di scritti apprezzati.

Il fratello Luigi soleva dirigere al nostro Bossi con molta premura tutti gli affari economici. Cfr. *Memorie*, p. 285.

Il Lavelli poi, a cui qui accenna l'Albertolli, è quello stesso Giuseppe Lavelli (menzionato nelle lettere al Canova) che dipinse a solo chiaroscuro, per ordine e sotto la direzione del Bossi, il *Parnaso* del Bossi medesimo nel centro della volta della maggior sala della villa Melzi e Bellagio. Ciò avvenne precisamente nell'ultimo anno di vita del Bossi, 1815. In quell'anno Bossi rimase due mesi e mezzo alla villa, a cominciare dal 3 di gennaio, giornò nel quale il nostro pittore si recò colà per invito e su preghiera del duca di Lodi, a cui stava massimamente a cuore la salute, ormai scadentissima, del Bossi. In quella stessa occasione il Bossi usò pure, per completare l'ornamentazione della villa, dell'opera del Prayer, pittore discreto, figlio del cuoco del duca di Lodi, assai caro al duca e da lui pensionato per tre anni a Roma, come si rileva da una lettera del Bossi al Canova del 29 agosto '14, nell'edizione del FEDERICI (la 61a). Intorno a quest'ultima dimora del Bossi in Bellagio si veda il CATTANEO presso il CASATI, p. 39-40 e si vedano pure le *Memorie* del Bossi presso il GHIRON, p. 304.

(4) Il duca di Lodi, presso il quale, a Bellagio, villeggiava il Bossi in quei giorni.

(5) Si tratta di lavori affidati, per abbellimento della villa, allo scultore piemontese Giovanni Battista Comolli. Questi, nato nel 1775 a Valenza sul Po e morto a Milano il 26 dicembre del '30, lasciò in Italia e fuori larghi segni del proprio ingegno multiforme. Valoroso discepolo di Canova, conseguì fama

fatto sculpire le trecce da me segnate per cui il Cammino (*sic*) è rimasto semplice, e senza alcuno ornamento, che sta però bene, e che si potrebbe supplire con qualche ornato di bronzo per renderlo in armonia col resto della camera.

Io raccomando alla vostra cura i lavori d'ogni genere della casa di sua Eccellenza, e oso pregarvi di porgere alla prefata Eccellenza Sua i più profondi ossequi da parte mia, con molti complimenti al Signor Contino; ed a voi, carissimo Amico, molti abbracci, e molti cordiali saluti al Sig. Segretario Villa, e qui resto assicurandovi che sono, e sarò sempre

Vostro Aff.mo Amico
GIOCONDO ALBERTOLLI.

P. S. — Nessuna novità si sente per Milano: oggi il Cielo è oscuro e caliginoso. Zanoia non è ancora tornato dalla sua villeggiatura: tutti sono ancora alla campagna.

*Al Sig. Cavaliere Giuseppe Bossi
Presso Sua Eccellenza il Sig. Duca di Lodi
Bellagio.*

IV.

Marsilio Landriani a Giuseppe Bossi.

Sig.^r Cav.^o,

Vienna d'Austria, 20 Novembre 1811.

Sono 4 giorni che è qui giunta la cassa contenente un esemplare della magnifica edizione del De Marchi⁽¹⁾ regalato dal Sig.^r Duca di Lodi a

in tutta Europa. Tra le sue opere monumentali va precisamente segnalato un gruppo marmoreo, rappresentante *Dante e Beatrice*, collocato nel 1810 nel mezzo dell'ampio viale che conduce alla riva nel giardino della famosa villa che i Melzi tenevano a Bellagio sul lago di Como. La villa era stata edificata dall'architetto Giocondo Albertolli, altro degli amici del Bossi, appunto per incarico del già vicepresidente della Repubblica Italiana, Francesco Melzi d'Eril, duca di Lodi al tempo del Regno Italico.

Ma ornavano la villa non solamente opere del Comolli, fra le quali erano pure parecchi busti e ritratti in bronzo e marmo, ma anche del Canova e del Bossi medesimo. Di quest'ultimo è il *Parnaso*, affresco nella maggior sala della villa, come si disse, nonchè una serie di dipinti monocromi rappresentanti episodi della vita di Leonardo e di Francesco Melzi, il discepolo e insieme il confidente del Vinci, da cui i Melzi affermano di derivare le loro origini. Quei lavori sono fra gli ultimi, in ordine di tempo, eseguiti dal Bossi. Così son larghe e cospicue le orme che il genio del Bossi imprime in una vasta zona fra le più belle e ridenti e tranquille a nord della già allora operosa e romorosa Milano, una zona che si stende divinamente poetica fra i due rami del lago di Como a cominciare da Erba, dove, nella villa che il Pollak disegnò, altre insigni composizioni del nostro pittore aggiungono alla bellezza della natura quella dell'arte. Precisamente della villa *Amalia* è fatto accenno dal Bossi medesimo in una lettera del 5 ottobre 1806 al Canova, presso il FEDERICI.

Una descrizione minuta delle opere state eseguite da parecchi artisti nella villa di Bellagio manda l'Albertolli al Bossi nella lettera, citata altrove, del 10 gennaio '15, presso il CASATI. Anche la chiesetta annessa alla villa era opera di Albertolli.

(1) *L'architettura militare* di FRANCESCO DE MARCHI, illustrata da LUIGI MARINI, uscita l'anno

S. A. R. il Duca di Sassonia ⁽¹⁾. Trovai in essa un esemplare della di lei opera destinato al suddetto Principe sul celebre Cenacolo di Leonardo; e l'ho subito presentato al Duca che l'ha molto gradito.

Distratto da piccole occupazioni, e molto più da incomodi di salute, non ho per anco avuto il tempo di leggerlo. S. A. I. il Vice Re mi ha parlato più d'una volta dell'ardua impresa di ristorare il capo d'opera del penello di Leonardo, ed eternizzarlo copiandolo in Mosaico. La parte più difficile e conseguentemente la principale era di far rivivere quell'incomparabile fresco, d'indovinare e di entrare nello spirito di quel sublime Pittore. Erano necessarij i di lei rari talenti per eseguire una sì difficile ristorazione. Mi duole che il copiarlo in mosaico esiga un tempo infinito, e che poco si può contare sull'assiduità e costanza del Sig. Raffaelli. Mi fanno paura l'espressione di tante teste e la difficoltà di esprimerle col mosaico, che non ha smalti di sufficienti gradazioni per le carnagioni. La fabbrica di porcellana essendo ricca di smalti d'ogni genere potrebbe suplirvi ed io gli offro la mia opera giacchè posso disporre della suddetta Maestà Imperiale.

Ritornando a S. A. R. questo Principe coglierà la prima occasione per dargli un contrasegno del suo agradimento. In confidenza preferirebbe ella una scattola d'oro smaltato od un elegante dejeuné in porcellana d'ottimo gusto? Non faccia cerimonie con me. La suplico scrivendomi d'aggiungere al mio nome Ciambellano e Cons. Intimo attuale di Stato di S. M. l'Imperatore per evitare gli sbagli giacchè qui esiste un altro Landriani Ciambellano di S. M. I. ⁽²⁾.

Sono con piena stima e considerazione dist.ma

Dev.mo Osserv.mo
MARSILIO LANDRIANI.

Al Sig.^r Cavalier Bossi
Direttore della R. Accademia delle Belle Arti
Milano.

antecedente (1810), in cinque volumi, in Roma. "Grandiosa opera" la chiama il Bossi nella lettera d'accompagnamento. L'edizione prima è del 1599 in Brescia.

(1) Alberto Casimiro, duca di Sachsen-Teschen, assai conosciuto all'amico di Bossi, Canova, che nel 1798, essendo morta l'arciduchessa Cristina, figlia di Maria Teresa e moglie al duca, le innalzò nella chiesa degli Agostiniani in Vienna, per ordine del duca stesso, uno sfarzoso monumento; al quale è fatto accenno nella 33^a lettera di Bossi a Canova, del 24 febbraio 1807, presso il FEDERICI, Alberto visse a lungo anche in Bruxelles, e nel 1792 lo troviamo comandante dell'esercito che assediava Lilla. Ritiratosi dopo quella data a Vienna, dove morì nel '22, ebbe quasi un unico culto, quello dell'arte. Delle sue celebri collezioni sono testimonianza l'opera del JÄGERMEYER in due volumi, Vienna, 1862-63: *Die Albrecht-Galerie*; quella di SCHÖNBRUNNER, *Die Albertina*, Vienna, 1887; e le altre di SCHÖNBRUNNER e MEDER, Vienna, 1895-1900.

(2) Non sappiamo se alcuno dei due Landriani appartenesse alla famiglia di Paolo Landriani, pittore e architetto, membro dell'Accademia di Belle Arti in Milano al tempo del Bossi.

*Giuseppe Bossi a Marsilio Landriani a Vienna.**Milano, 9 Dicembre 1811.*

Io non so abbastanza ringraziar la S. V. Ill.^{ma} della compiacenza e degnazione sua in favorirmi presentando a S. A. il Principe Alberto la mia opera sul Cenacolo del Vinci. Sono poi oltremodo confuso sentendo le intenzioni di questo Signore. L'unico oggetto da me avuto di mira nel tenue dono da me fattogli del mio libro era il Suo aggradimento e dal canto mio una dimostrazione di riconoscenza di un artista libero verso un sì grande benefattore e protettore delle arti. S. A. avrebbe ampiamente soddisfatto al mio amor proprio, concedendo un luogo al mio libro nella regia sua raccolta di quanto al disegno appartiene: ma poichè vuole far molto di più, e poichè sarebbe un ridicolo orgoglio il rifiutare la gentile munificenza ed opporsi alla volontà di tale personaggio, io non so che dire, nè posso rispondere che con sterili ringraziamenti. Circa poi alla confidenziale alternativa, ch'Ella mi propone tra le porcellane e la tabacchiera, io preferirò questa come di maggior uso, non frangibile ne' trasporti e di poco volume. Mi resta ora a pregare la S. V. a voler presso l'ottimo Principe fare l'interprete de' miei sentimenti che non oso direttamente nè vaglio ad esprimerli.

Ella ha poi ben ragione di temere mal resa dagli smalti la fine espressione delle teste del Cenacolo, nonostante il Signor Raffaelli ⁽¹⁾ ci metta ogni cura, e senta l'importanza e grandezza della sua impresa. Io poi dal canto mio ho fatto ogni sforzo onde diminuirgli la fatica, perchè nella mia copia a olio ho eseguito ogni menoma parte colla massima accuratezza e precisione, ed egli ha lucidato ogni cosa. Se Ella avrà la degnazione di scorrere il mio libro, scorgerà quante e quali diligenze e cautele io abbia usate acciò l'opera riesca degna dell'autore; e il Signor Raffaelli ha fatto, a parlar schietto, già di più di quello ch'io dappprincipio m'aspettassi.

Ma venendo agli smalti, sulla gentile di Lei offerta io gradirò assai una mostra degradata per qualche opera a chiaroscuro d'una tinta piacevole. Ma vorrebbero essere filetti, a fettuccia, a triangoletti e simili. Se fosser tali da trarne partito, sono certo che la Imperiale Manifattura ce ne avrebbe a spedir molti.

(1) Giacomo Raffaelli, mosaicista, teneva la sua manifattura in Milano nella solitaria via di San Vincenzino. Vedi *Poligrafo* del 29 settembre '11, p. 415, dove è descritto il procedimento per tradurre in mosaico la Cena di Leonardo sulla copia del Bossi.

Jacopo Morelli a Giuseppe Bossi.

Signore mio Stimatissimo,

(Senza data ; giunta da Venezia
a Milano il 12 Ottobre 1811).

Mi è carissimo il dono della sua grand'opera sul Cenacolo di Leonardo, e da vero me le conosco assai obbligato per tanta sua cortesia. Vorrei essere nel caso di corrispondere alla sua liberalità e buona grazia, e di soddisfare al suo desiderio, scrivendole cose a rendere l'opera ancora migliore : ma oltrechè ora mi trovo straordinariamente distratto da studii geniali, ella col suo esteso sapere e fino discernimento ha tolto anche alli più bravi intendenti il modo di trovarvi che dire, o almeno lo ha reso assai difficile. Tuttavia affinchè vegga che ho letto il libro attentamente, le comunico queste poche osservazioni, che mi venne di farvi sopra ; e desidero che le siano di qualche utilità.

Pag. 15. Il Pacioli è stato bene difeso dall'accusa di plagio fatto a Pietro de' Franceschi detto della Francesca dall'Abate Gaetano Marini nella lettera sul Ruolo della Sapienza di Roma del 1514 stampata in Roma nel 1797, dove del Pacioli diffusamente e con scelte notizie ha scritto. Egli osservò che nel 1509 Pietro era ancor vivo, secondo che parve a Filippo Buonarroti nei *Medaglioni, ecc.*, pag. 256, essere stato detto dal Pacioli nel Capo XIX dell'Architettura : e ciò potrebbe anche intendersi, se quel caro frate avesse scritto in maniera da doversi intendere che Pietro fintanto che poteva operare si fece onore colle pitture, e che allora non era più in istato da dipingere ; ma era però in vita, come il Buonarroti ha inteso. Il Buonarroti e il Marini presero gli argomenti della difesa del Pacioli dal di lui libro, com'Ella fece : il Marini però qualche altra prova vi aggiunse. Il Pacioli con quel suo Latino egualmente barbaro, che il Volgare, ha fatto credere a tutti che Leonardo anche intagliasse le figure della Divina Proportione ⁽¹⁾ : e pure il Fabroni, che nell'*Istoria dello studio di Pisa* ha pur egli creduto lo stesso, stimò bene di produrre un periodo di buon Latino scelto dalla lettera dedicatoria del libro, per indicare che il Pacioli non scrive sempre barbaramente (Fabr. lib. cit. T. II° p. 330). Si contenti chi può di quel solo periodo.

(1) Cfr. nel *Cenacolo*, p. 14. Vedi poi lo scritto importante di DE TONI G. B., nel vol. citato *Per il IV Centenario della morte di Leonardo da Vinci*, 1919, p. 41 e segg. Cfr. anche MANCINI, cit., p. 19, n. 1.

Pag. 17. Prosdocimo di Beldomando Padovano è lo scrittore usato dal Pacioli, e di lui tratta il Mazzucchelli.

Pag. 18. La prima edizione dei *Commentarii* del Volterrano è di Roma 1506, e in essa v'è il passo insano al Cenacolo⁽¹⁾. Ma il Volterrano in seguito volle notarvi la morte di Gentile Bellino succeduta nel 1501 e per equivoco lo nominò Giovanni; essendo vero di quello, e non di questo, che era stato *a Turcis adcersitus, deinde remissus*.

Pag. 31. La descrizione dell'Italia dell'Alberti venne a stampa per la prima volta in Bologna nel 1550, benchè fosse già in qualche forma composta fino dal 1537, come si vede da lettera premessaci di Giannantonio Flaminio. Delle parole del Sansovino⁽²⁾, già da me dimostrato solenne plagiatario, non è da farsi conto veruno. Costui ricopiò anche dalla prima edizione l'errore di *Lorenzo* nel nome del Vinci; il quale fu poi emendato in altre edizioni.

Annotazione 23. Del dialogo stampato del Guarna diede notizia il Domenicano Allegranza ne' suoi opuscoli stampati in Cremona nel 1781 dove scrisse di Bramante⁽³⁾.

Pag. 41. Il Padre Don Ascanio Martinengo Canonico Lateranese non fu il fondatore dell'Accademia degli Animosi in Padova, ma bensì lo fu altro Ascanio Martinengo suo contemporaneo. Ambedue si veggono distinti nella memoria dell'Abbate Gennari sulle Accademie di Padova, premessa alle Memorie dell'Accad. Padovana del nostro tempo.

Pag. 52. Nell'ideata edizione⁽⁴⁾ del Trattato di Leonardo non sarebbe da perdersi di vista il grande biasimo, che presentando di averlo tro-

(1) S'intende *insano* per l'inesattezza circa il luogo dove trovasi la pittura della *Cena*, non quanto al giudizio che il medesimo Raffaello Volterrano nei citati *Commentarii* porta intorno al capolavoro di Leonardo, che chiama "opus praedicatissimum" e manifestamente approva.

(2) FRANCESCO SANSOVINO nel suo *Ritratto delle più nobili e famose città d'Italia*, 1561. Che fosse plagiatario, già il Bossi riconosceva, p. 56.

(3) P. 293. Si tratta del Salernitano ANDREA GUARNA, autore d'un curioso dialogo latino *Simia*, dedicato al marchese Lodovico Pallavicino e stampato in Milano nel 1517. Vi è introdotto come interlocutore lo stesso Bramante. Cfr. Bossi alla nota 23 del primo libro, citata qui dal Morelli. La versione italiana ivi data dal Bossi è pure riportata dal *Poligrafo* del 29 settembre '11, p. 412 e segg.

(4) La quale in realtà non potè farsi a cagione delle molteplici occupazioni del Bossi e delle sue sempre più penose condizioni di salute. Già fra i progetti del gennaio 1810 il Bossi poneva: "preparare per la pubblicazione il trattato completo del gran Leonardo". Cfr. *Memorie*, p. 287. Il 5 dicembre '11, pochi giorni dopo ricevuta la lettera del Morelli, scriveva allo Zanoia, segretario dell'Accademia di Belle Arti, circa il suo intendimento di pubblicare le opere di Leonardo (la copia della lettera è all'Ambrosiana). Dei molti altri lavori letterari e scientifici intrapresi, nè condotti a termine dal Bossi, dà un bello e ampio giudizio il CATTANEO presso il CASATI, p. 72. I manoscritti del Bossi (fra i quali quelli che riguardano le opere di lui stampate) sono in massima parte all'Ambrosiana.

vato pieno di false dottrine, ne fece Abramo Bosse nelle sue lezioni di Geometria e di Prospettiva stampate in Parigi nel 1665; nelle quali v'è quella Lettera di Poussin, se pure è sua, al Bosse, che fu riprodotta da Gault di S. Germain nella Prefazione al Trattato⁽¹⁾. Ma questo ne tralasciò, vergognandosi di farlo nuovamente vedere, un passo in cui è detto, che quanto v'è di buono nel Trattato di Leonardo può essere compreso in un foglio di carta di grande scrittura. Per lo contrario l'Ab. du Marsy, che non è poi Poussin⁽²⁾, nel Dizionario di Pittura e d'Architettura asserì che Leonardo, il più profondo tra li pittori moderni, nel Trattato ha esaurito la materia.

Pag. 52. Francesco Scoto d'Anversa diede a stampa per la prima volta il suo *Itinerarium Italiae* in Anversa nel 1600, e nulla vi scrisse del Cenacolo. L'anno seguente il libro fu ristampato in Padova, parimente in Latino, con giunte copiose di fra Girolamo Giovannini da Capugnano Domenicano, il quale per lo più ne' margini ha distinte le sue giunte dal testo dello Scoto, ma insieme di tratto in tratto lo alterò e lo confuse. In quest'ed.^e si comincia a trovare il pezzo sul Cenacolo aggiuntovi dal Giovannini, che facilmente lo prese dal Lomazzo e da altri: vi ha però messe curiose notizie di pitture o d'altro in Milano. Nel 1610 il libro sotto il nome di Francesco Scoto e del Giovannini, col testo confuso e senza distinzione d'autori, fu stampato in Latino in Vicenza; e nell'anno medesimo parimente fu stampato in italiano in Venezia, ma sotto il nome d'Andrea Scoto fratello di Francesco, più celebre di lui, e che in qualche edizione diede il libro da sè rivisto: nelle ristampe poi ora esso fu attribuito all'uno, ora all'altro; ma però si sa che Francesco Scoto morì nel 1622 e il fratello Andrea nel 1629. Sicchè il pezzo insano al Cenacolo tutto proviene dal frate Giovannini, altro La Lande⁽³⁾ di que' tempi, ma bene più scusabile.

Pag. 58. Il libretto del Resta⁽⁴⁾ fu ristampato in Perugia nel 1787. Dell'Arazzo qui indicato mi viene alla mente, che potrebbe aver inteso di

(1) GAULT-DE-SAINT-GERMAIN PIERRE M., *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, commenté, augmenté de la vie et du catalogue de ce célèbre artiste*, Paris, 1802.

(2) Il celebre pittore francese Nicolò Poussin, morto in Roma nel 1665, di fama ben superiore al quasi ignoto Du Marsy autore del *Dizionario*.

(3) Per conoscere costui basta la lettura del Bossi a p. 65. Ne tocchiamo anche noi riportando, a suo luogo, una lettera del Millin.

(4) *Il Parnaso dei Pittori*, la cui prima edizione è del 1707, Perugia, Costantini. Si tratta del conte Sebastiano Resta, della famiglia milanese dei Resta, entrato nel 1665 nella Congregazione dell'Ora-

scrivere il Comanini nel passo riferito a carte 42, e invece di *estratto in arazzo*, leggersi *in argento*, per isbaglio dello scrittore, o per errore di stampa ⁽¹⁾. V'è però differenza nelle narrazioni, nè punto giova a discernere il vero una lunga scrittura dell'Ab. Cancellieri intitolata *Storia della famosa pittura di Leonardo* ec. espressa nell'*Arazzo* ec., formata in gran parte col testo del Mariette, ed inserita dal Cancellieri nella descrizione delle funzioni della Settimana Santa, stampata in Roma 1802.

Pag. 61. Leggendo il Trattato delle Pietre intagliate del Mariette T. I.° p. 78 ⁽²⁾, osservo ch'egli sospetta, che la Cena di Raffaello intagliata da Marcantonio possa essere una immagine di quella di Leonardo. Se sia così, lo vegga chi può.

Pag. 71. Appunto quel che si va conoscendo di Leonardo fa nascere il desiderio di sapere bene più altre cose intorno a lui. Almeno il

torio in Roma, morto nel 1714. Cfr. CALVI, *Famiglie Milanese, Resta*, tav. III. Che il Resta fosse oratoriano, lo confermano due lettere manoscritte e aggiunte alla *Galleria di disegni* conservata all'Ambrosiana, lettere indirizzate al *padre Resta dell'Ordine di S. Filippo in Roma alla Chiesa Nuova* (la chiesa dell'Ordine Oratoriano). Fu uomo di larghissima cultura e specialmente appassionato studioso e raccoglitore d'arte. Delle sue opere, in massima parte manoscritte, si dà l'elenco presso l'ARGELATI, *Bibl.*, II, col. 1210. Raccolse in parecchi volumi un gran numero di disegni originali di celebri pittori, annotandoli di sua mano. Dei quali volumi uno mandò in dono a Filippo V, re di Spagna dal 1700 al 1746; un secondo, forse più importante del precedente, un bello e ampio codice originale dal contenuto diversissimo, mandò all'Ambrosiana a Milano, dove esso forma appunto quella *Galleria Resta* tuttora sì ammirata. Quello donato a re Filippo conteneva invece esclusivamente ritratti di re e principi a cominciare da Filippo il Bello, re di Francia, coronato nel 1282, per finire con Filippo V "come il Bellissimo, il gloriosissimo francese re di Spagna", secondo l'espressione del Resta medesimo al Gabburri in data 8 marzo 1704. Si veda la *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, ecc., pubblicata da M. GIO. BOTTARI e continuata da STEFANO TICOZZI*, in 8 volumi, Milano, Silvestri, 1822-1825; nel vol. ottavo ed ultimo è l'indice generale, e in esso, a p. 471, è indicato a lungo il Resta; nel vol. II, p. 109-113, è la lettera del Resta al cav. Gabburri. Inoltre a pagina 40 della *Galleria* il Resta, riferendosi ai disegni contenuti in quella pagina, scrive di suo pugno: "Regalo del pittore Francesco Tanga Napoletano, portatomi da Genova nel tornare da Madrit, dove haveva portato da parte mia un altro simile tomo di disegni ordinati in serie, come questo, alla Maestà del Re Filippo V, in tributo del vassallaggio che li professai quando Milano li prestò il giuramento di fedeltà". Per ragioni di tempo poi non è possibile ammettere che il volume donato all'Ambrosiana possa essere stato conosciuto al cardinale Federico Borromeo (morto quattro anni prima della nascita del Resta), come pare voglia ammettere la *Guida Sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e collezioni annesse*, Milano, 1907, p. 30; come è errore della *Guida* l'affermazione che il Resta avesse donato un altro simile volume a Filippo II di Spagna, mentre il volume fu effettivamente offerto, come dicemmo, a Filippo V. Interessante su questo argomento è pure l'ALLEGRAZZA G., *Opuscoli eruditi latini ed italiani raccolti e pubblicati da Isidoro Bianchi*, Cremona, 1781 (edizione citata già sopra dal Morelli), p. 290 e segg. *Sopra una cifra creduta di Bramante al sig. don Venanzio De Pagave*, e p. 296-297 *Di Filippo e Sebastiano Resta nobili milanesi dilettantissimi di pittura al sig. Dottor Oltrocchi Prefetto della Biblioteca Ambrosiana*.

(1) Del teologo Gregorio Comanini è fatta menzione anche da CARLO VERRI nelle sue *Osservazioni sul volume intitolato "Del Cenacolo di Leonardo da Vinci"*, ecc., Milano, 1812, p. 158.

(2) *Traité des pierres gravées*, Paris, 1750.

gran Cardano, sebbene non abbia lasciato di lodarlo, una volta però se ne appagò presto col dire soltanto ch'egli era ignorante di notomia, e *purus pictor, non medicus, nec philosophus*. (Oper. T. X. p. 131).

Queste riflessioni mi si presentarono da farsi nella lettura del primo libro, nel quale, per dirle sinceramente il mio parere da lei desiderato, mi sembra che una scelta delle sole testimonianze importanti per lumi storici, o per gravità degli scrittori, avrebbe fatto più bella comparsa, e sarebbe stata più degna del di lei discernimento. Io per altro più che trovo sopra simili argomenti, più volentieri ne leggo.

Non ho ancor ricevuto l'esemplare del suo libro, di cui Ella mi favorisce per mezzo del pregiatissimo Sig. Senatore Testi; ma usando quello della R. Biblioteca cerco di guadagnare tempo nello scriverle. Se, per non essere stata messa in commercio, a lei manca quella breve Vita di Tiziano scritta da un Anonimo, nella ristampa fattane in Venezia due anni or sono, con un saggio del carattere di Tiziano, io, avendola doppia, gliela offerisco in segno di gratitudine. E con pienezza di estimazione e di rispetto mi pregio di essere

Suo Dev.mo Obbl.mo Serv.e

JACOPO MORELLI

P. S. — L'abbreviatura AD COEM a carte 254 si suole intendere AD COMVNEM, non altrimenti⁽¹⁾.

*Al Chiarissimo Sig. Giuseppe Bossi
Celebre Pittore
Milano.*

VII.

Giuseppe Bossi a Jacopo Morelli.

Preg.^{mo} e Stim.^o mio Padrone,

Bellagio, 17 Ottobre 1811.

Ella mi fa insuperbire coll'avere sì prontamente letta la mia opera sul Cenacolo, e coll'avermi favorito di Lei dotti commenti, consigli, e correzioni sul primo libro. Io la ringrazio di cuore, e allorchè me ne venga l'occasione, ne farò pubblico uso, rendendone ragione all'Autore, il cui chiarissimo nome non è nuovo al mio libro, com'Ella avrà veduto alla pag. 169.

Di tutte le mancanze, di che debbo accusare la mia ignoranza e un poco anche le mortali malattie che mi afflissero al fine del mio lavoro, che mi resero svoglioso di attendervi, quella che per molti titoli più mi duole è

(1) Il Bossi leggeva *coenobitarum*.

il non aver conosciuto la lettera del nostro egregio Marini intorno al Paciolo. Ma a questo come al resto troverò in qualche modo rimedio. Così Ella avesse ozio e mi favorisse di suo avviso anche sugli altri tre libri, giacchè il suo silenzio intorno ad essi non mi lascia senza timore. Ma Ella ha di già troppo fatto per me, e mi spiace che io non sono in grado di compensarla che di vani ringraziamenti. Ad ogni modo mi abbia, qual io mi sono, al suo comando, e mi consideri sempre pieno di riconoscenza e di amicizia. Suo

Aff.mo

GIUSEPPE BOSSI.

VIII.

Ernes Visconti a Giuseppe Bossi.

Carissimo Amico,

Milano, 23 Settembre 1811.

Non per sentenziare sul tuo libro, ma per udire da te se ne ho intesa bene l'orditura e la sostanza, ti scrivo queste due ciarle. Godo di vedere non solo il volgo di lettori, ma anche le persone letterate ed ingegnose accordarsi a lodare la tua opera, ma a me non basta che mi dicano, l'opera di Bossi è bellissima, vorrei anche me ne mostrassero il come. Forse il signor Rosmini ⁽¹⁾, o altri che te ne scrisse, lo avrà fatto, ma io non l'ho vista mentovata che in un breve articolo del *Poligrafo* ⁽²⁾. In codesto sei lodato a cielo con termini generali, ma il ragguaglio dell'opera che doveva far prova del magnifico elogio accenna appena una minima parte delle materie principali.

Io riguardo il tuo libro come uno specchio degli studj da te fatti per condurre la tua copia a quella perfezione che si vede. Trattavasi di ricomporre una famosissima e laboriosissima opera di un grande Artefice, già da

(1) Carlo Rosmini da Rovereto, nato nel 1758, morto nel 1827 a Milano. È il forbito ed imparziale autore dell'*Istoria di Milano* (uscita nel 1820) e, prima ancora, dell'*Istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian Jacopo Trivulzio detto il Magno, tratta in gran parte da monumenti inediti*, libri XV, in due volumi, Milano, De Stefanis, 1815; opera che fu annunciata con benevola recensione nel primo quaderno della *Biblioteca Italiana*, subito dopo il famoso articolo della Staël. Il Rosmini concepì il disegno dell'opera dopo che, fissatosi a Milano nel 1803, divenne amico di Giovanni Giacomo Trivulzio tanto familiare al Bossi. Anche al Rosmini è destinata una copia del *Cenacolo* nell'elenco del nostro pittore; e intorno a quel tempo il Rosmini era membro onorario dell'Istituto Reale di Scienze e Lettere. Pure durante il suo periodo milanese scrisse la *Vita di Francesco Filelfo*. Morendo ebbe l'articolo necrologico da parte dell'amico G. Labus nell'*I. R. Gazzetta di Milano* del 24 giugno 1827. Nel tema che più strettamente c'interessa abbiamo una diffusa lettera del Rosmini, quella precisamente accennata qui sopra dal Visconti, in data 10 settembre 1811, al Bossi a proposito del volume sul *Cenacolo*, che appunto in quel giorno il Rosmini finiva di leggere. È pubblicata da E. VERGA nel citato volume dell'Istituto di Studi Vinciani: *Per il IV Centenario della morte di Leonardo*, Bergamo, Arti Grafiche, 1919, p. 182-187.

(2) Del 15 settembre 1811, p. 371.

gran tempo perita; dovevansi raccozzare tutte le reliquie, e raccogliere, dalle copie, dalle imitazioni, o ricercarle fra le memorie istoriche degli autori che ne scrissero. Ma le copie erano tutte imperfettissime, e le memorie non sempre autorevoli e certe; ecco il bisogno della Critica e della Filosofia per ragionarne la credibilità e l'autorità. Questo bisogno, e specialmente della filosofia, cresceva ove i monumenti mancavano del tutto, o erano affatto oscuri, perchè la Filosofia sola poteva istituire, per dir così, una storia ideale dell'operato da Leonardo, argomentandola da suoi precetti, dalle altre sue opere, e dalla fama di pittore perfetto che niuno gli nega. Tu hai conosciuta l'ampiezza, e ragguagliate le dipendenze di tante materie: hai voluto che nulla ti sfuggisse, per quanto era possibile, di ciò che può sapersene, hai fatto perfino moltissime ricerche filologiche oltre il bisogno della tua copia, sperando sempre cavarne qualche frutto anche per essa. Così a capo del tuo lavoro ti sei trovata pronta la suppellettile d'un compiuto Trattato filologico e filosofico del divino Cenacolo. Le materie se ne scompartirono spontaneamente secondo la rispettiva analogia, perchè è proprio delle idee ordinate, sotto qualunque forma si contemplino la prima volta, allogarsi poi nella memoria sotto a distinti capi, secondo la natura di ciascheduna. Indi uscì la divisione dell'opera semplice e perspicua, che dà varietà nelle parti, ed unità nell'intero.

Mi pare che il tuo libro somigli ad un quadro dipinto con artifici diversi, secondo volea Leonardo, per piacere a molti giudizj; ora si descrive (*sic*) oggetti pittorici, ora si raccolgono notizie istoriche, s'insegnano precetti di pittura, si espongono dottrine metafisiche; perciò diletta egualmente l'Artista, il Filologo, il Letterato ameno, ed il Filosofo.

Circa al merito filologico dell'opera, lo sento celebrare da persone che sanno più di me, e più di me sono curiosi di filologia. Anch'io però vedo pregevole la compilazione di tutti gli autori che scrissero sul Cenacolo, l'elenco od analisi della Copia, le erudite ricerche su varj punti della Storia del Cenacolo, sulle notizie che a quel tempo si avevano ed al nostro si hanno circa all'età, all'aspetto, alle vesti degli Apostoli, circa al luogo dell'azione, ad altri accessoj. Mi pare che l'erudizione copiosa sia congiunta ad una Critica severa, la libertà delle censure alla gentilezza del costume; e la fatica del filologo venga spesso volte diretta dalla perspicacia del Pittore; p. e. ove i nomi degli Apostoli vengono determinati dagli atti e fisionomie, confrontandoli ai costumi attribuiti dalla Storia a ciascuno di loro. Tutto il secondo libro, ossia la descrizione del Cenacolo, sai quanto è piaciuta al nostro Pe-

chio ⁽¹⁾, il quale vorrebbe descrizioni uguali d'ogni quadro eccellente, che ne mostrassero i reconditi artificj e la ragione delle bellezze. Egli ti loda anche per non aver mai perduto di mira questo scopo in tutto il corso della tua opera.

Il più bel pregio poi ed il più raro consiste nelle dottrine filosofiche che vi s'incontrano ad ogni tratto. Molti pittori leggendole vedranno dilatarsi i confini dell'arte assai più in là che non sospettano, i più perspicaci meditandole, arricchiranno sul modo tenuto da Leonardo nel comporre, provate coll'esempio della S. Anna, della Vittoria d'Anghiari, e dal Cenacolo fanno argomentare al Filosofo la sapienza ed il genio di quel Pittore, che in ogni sua opera mirò a segno sì alto e sì nuovo. L'analisi del soggetto del Cenacolo, e molto più sul carattere individuo e proprio di ciascun Apostolo mi pare frutto di non volgari meditazioni sulla virtù ed arcane forze della pittura. Le ragioni metafisiche per cui a Leonardo convenne prescindere dalla storia, e rappresentare gli Apostoli seduti a mensa secondo l'uso volgare, sono tra le cose più notabili del libro tuo. Con sottile criterio ti sei prevalso dell'assioma filosofico, che la pittura parla principalmente alla fantasia, non alla ragione, che disdicevole è ogni pompa di scienza, ove diminuisca o disturbi l'effetto fantastico. Ma per mostrarne quanto hai investigato le diramazioni di quest'assioma, e riscontrato con tutte le circostanze, soggiungi opportunamente diversi precetti sull'obbligo di seguire le opinioni generali e volgari e sulle rare occasioni in cui il pittore può o deve scostarsene. Per un altro aspetto è pregievole l'analisi del Giuda. L'esempio di Dante che ne pose la testa entro la bocca di Lucifero conferma le tue ra-

(1) Con molta probabilità si può ritenere trattarsi qui di quel conte Luigi Pecchio, cui accenna lo stesso Visconti in una lunga lettera del 25 novembre 1819 al Manzoni. Morto il Bossi, don Luigi collaborerà pur esso, negli anni '18-'19, al foglio azzurro del Pellico, firmandosi col nome di *Cristoforo Colombo II*. Ma il Visconti deve aver conosciuto anche il fratello di costui, don Giuseppe, assai più noto del precedente. Il conte Giuseppe Pecchio, nato a Milano nel 1785, morì a Brighton nel 1835. Discepolo del Soave, patriota illustre, talora cospiratore, appartiene a quella cerchia di personaggi che resero chiara Milano ai tempi del nostro Bossi, di cui era amico, sebbene della costui amicizia col Bossi poco sappiamo. Si segnalò specialmente nella scienza politica, di cui è frutto l'opera sua: *Saggio storico sull'amministrazione finanziaria dell'ex Regno d'Italia dal 1805 al 1814* (Lugano, 1820 e Londra, 1826); opera che riguarda appunto gli ultimi dieci anni dell'epoca in cui visse il Bossi. Secondo MARONCELLI nelle *Addizioni* al capo XVII, IV, il Pecchio era collaboratore al *Conciliatore* insieme col Gioia, col Romagnosi, Pellegrino Rossi e Sismondi (questi due da Ginevra), il conte Giovanni Arrivabene e il marchese abate Ludovico di Breme, il Berchet, don Pietro Borsieri, Giovita Scalvini, Camillo Ugoni e il nostro Ermes Visconti, la cui sigla E. V. ricorre frequentissima nel *Conciliatore*. Del Pecchio abbiamo pure la prima biografia del Foscolo, uscita nel '30; ripubblicata nel 1915 da PIETRO TOMMASINI MATTIUCCHI, Città di Castello, Lapi. Cfr. *Arch. St. L.*, fasc. 30 giugno 1915, pp. 208-212. Intorno a Giuseppe Pecchio si veda anche PREZZOLINI G. in *Nuova Antologia*, n. 944, 16 aprile 1911; nonchè più d'un accenno nel *Carteggio Manzoniano* di SFORZA e GALLAVRESI.

gioni sulla straordinaria difficoltà di ritrarre l'immagine. Klopstock che lo finse di aspetto avvenente conduce alla medesima conclusione per un'altra via ⁽¹⁾; perchè si vede il poeta aver cercato un mezzo di farlo abborrire, inimitabile dalla pittura. Questa guisa di paragonare gli artifici poetici coi pittorici ne insegna come codeste due arti hanno fini eguali, e mezzi diversi. L'osservazione sulle mani di Giovanni incrociate ⁽²⁾, oltre all'averti prestato occasione di ragionare sul mezzo di rappresentare i movimenti istantanei col serbare le tracce del movimento antecedente, mi pare che dia un senso giustissimo all'atto del giovane Apostolo. Lo vidi ricopiato in un ritratto di Monti fatto dall'Appiani. Monti è rappresentato in contemplazione, e veramente le mani incrociate, che significano, secondo il Lomazzo da te citato, un animo alieno dalle fatiche, si convengono a meraviglia, perchè un Poeta mentre sta meditando suoi versi è la cosa al mondo più nemica dei moti ginnastici. Finalmente sopra tutte le altre dottrine filosofiche del tuo libro, ammiro i raziocinii tuoi sul modo con cui Leonardo dovette aver rappresentata la faccia del Salvatore. L'Autorità del Vangelo apocrifo di Tommaso Israelita, l'esempio di Cristi dipinti avanti Leonardo ed al tempo suo, i commenti ideologici sull'idea della divinità Cristiana nei secoli barbari, mi hanno convinto di ciò che a prima vista parevami paradosso: cioè che al tempo di Leonardo si rappresentasse in Cristo l'attributo della potenza, più che la virtù della mansuetudine e dell'umiltà ⁽³⁾. Questo tuo sistema è analogo alle idee del

(1) Come fu sopra osservato, Klopstock, nel descrivere le caratteristiche dei singoli Apostoli, s'incontra quasi esattamente con Leonardo in ogni caso fuorchè nella descrizione di Giuda e di Taddeo. E ciò avvenne perchè il poeta tedesco, oltrechè la narrazione evangelica, teneva davanti allo sguardo amici e contemporanei a lui strettamente vicini. Anzi in Taddeo giovanissimo dipinse se stesso.

(2) P. 82 e segg.

(3) Questo principio sarà biasimato nella lettera seguente dal Benaglia, sostenendovisi che l'immagine, sotto la quale meglio convenga rappresentare il Cristo, sia quella della mansuetudine e della bontà: ciò essere dimostrato da tutta la tradizione ecclesiastica e cristiana. Ma non è a dire che l'opinione del Bossi e del Visconti fossero completamente senza fondamento. Il cardinale Federico Borromeo, morto nel 1631, uomo di alta pietà religiosa e nello stesso tempo profondo conoscitore dei segreti dell'arte, nel suo *Musaeum*, pubblicato nel 1626, là dove discute la figura del Cristo nel Cenacolo Vinciano, porta un giudizio che s'accosta a quello del Bossi. E il Bossi riporta quel giudizio a p. 46. Parimente può essere applicato qui, almeno in parte, il giudizio di OTTO HOERTH, *das Abendmahl des Leonardo da Vinci*, Leipzig, 1907, p. 51, riferito ed accettato recentissimamente da ANITA SCOTTI, *Otto Ludwig in seiner Stellung zur Italienischen Renaissance*, Zürich, Kreutler, 1916, p. 56. Anche in altri luoghi anzi del suo secondo capitolo, *Otto Ludwig und Leonardo da Vinci* (pp. 15-58), la SCOTTI, elaborando i giudizi di altri studiosi di Leonardo, attribuisce al medesimo idee e interpretazioni artistico-filosofiche che non sono lontane da talune concezioni espresse elegantemente dal Visconti nello scritto presente, come s'accordano soprattutto con le intenzioni, a cui si allude dal Visconti, chiaramente ed efficacemente esposte in tutto il volume del *Cenacolo*. Così afferma a p. 49 che Leonardo "empfiehlt dem Künstler, wo er auch sei, unauffällig und unermüdlich die Ausdrucksformen der menschlichen Affekte ins Auge zu fassen. Das Hässlichste und Schrecklichste der mensch-

Vico, ove discorre, nei tempi barbari ritornati le dipinture particolarmente del Padre Eterno, di Gesù Cristo e della Vergine Maria si veggono d'una eccedente grandezza ⁽¹⁾; i principj sui quali la tua dottrina è fondata scoprono, che tu hai, senza farne studio ex professo, penetrato molto addentro la filosofia arcana dell'Autore della *Scienza Nuova*. Circa allo stile, farò eco a ciò che dicono tutti: che è puro ed elegante; la sua composizione, imitando quasi un discorso didascalico conforta l'attenzione, e diminuisce la fatica: credo che molti l'avranno scorso da capo a fondo senza quasi avvedersene, come certamente è avvenuto a Pechio ed a me. Eccoti le principali idee che il tuo libro mi ha lasciate nella memoria, l'applauso universale con cui viene accolto mi assicura che non vado errato nel giudicarlo eccellente; ma la mia ignoranza di belle arti avrà fatto sfuggire moltissime cose degne di essere osservate.

lichen Natur, sei es auf physischem oder psychischem Gebiete, zieht seinen Beobachtungseifer ebenso an, wie das göttlich Schöne und Erhabene. Malen bedeutet eben für ihn geistig Produzieren; der Maler ist nach seiner Meinung das klarschauende Weltauge, das alle Dinge der Sichtbarkeit beherrschen muss". E più sotto: "Während die Dichtkunst, bei der Allgemeinheit ihres Darstellungsmittels, sich an alles wagen darf, besonders da sie ihre Motive entwickeln und Eindruck durch Eindruck steigern oder verwischen kann, ist die Sprache der bildenden Kunst viel beschränkter. Leonardo trachtete aber durch seine Studien über den Ausdruck von Gemütsbewegungen wie durch andere verwandte Unterweisungen die Sprache der bildenden Kunst um neue, wertvolle Laute zu bereichern". Aggiunge poi, traducendo Leonardo stesso: "Leonardo fordert zunächst die Eindeutigkeit und fährt dann fort: die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart dass sie nichts anderes bedeuten können"; e devono essere, in secondo luogo, "angemessen, d. h. verschieden nach Alter etc., und zwar verschieden an Intensität und Qualität. Leonardo will jede, auch die geringfügigste äussere Begleiterscheinung mit der Absicht des Künstlers verbunden sehen (p. 50)". Mirabilmente con le idee del *Cenacolo* s'accordano le parole riassuntive dell'autrice là dove afferma: "Leonardo darf nach der Art, wie er im Aufbau und im Konflikt mit echt tragischer Kraft seinen Stoff behandelt, unbedenklich als Dramatiker bezeichnet werden. Ich erinnere an sein Abendmahl. Indem er in die Versammlung das zündende Wort des Erlösers wirft: Einer unter Euch wird mich verraten, gibt er der Szene jene dramatische Steigerung, jene gewaltige seelische Vertiefung, die voll weltgeschichtlichen Atems ist. Das schwierigste Problem, das die Kunst sich stellen kann, die Wirkung eines Wortes, ist mit unvergleichlicher Tiefe der Seelenkunde gelöst. Das Wort hat mächtig gezündet, wie ein Sturm hat es erregt, und in den zwölf Gestalten schattiert sich je nach Charakter, Temperament, Geistesrichtung und Seelenanlage der Eindruck in wunderbar ergreifender Mannigfaltigkeit (p. 55-56)". È poi da rilevare che il consenso del Visconti intorno al modo di rappresentare il Cristo nella pittura appartiene alla prima epoca dell'esistenza del Visconti stesso, quando questi non si era ancora orientato verso la rigida forma del suo misticismo.

(1) Parole tolte alla lettera dall'opera del VICO, libro III, *Prove filosofiche per la scoperta del vero Omero*, p. 438 dei *Principj di Scienza Nuova ecc.*, secondo la terza impressione del 1744 ecc. e con note di GIUSEPPE FERRARI, Milano, Classici, II ed., 1852-1854; vol. V delle *Opere di G. B. VICO ordinate ed illustrate da G. FERRARI*. Ivi il FERRARI richiama pure la Vichiana *imagination granditas* del *Diritto Universale*, tomo II delle *Opere Latine, De constantia iurisprudens, pars post., de constantia philologiae*, c. XII, § 11, p. 270: "Certe quidem observare est, saeculis IX, X, XI, quibus magnam humanitatis partem barbaries miseris modis deleverat, imagines Dei, Christi, Deiparae pictores ingenti facie effinxisse, ad illud numero exemplum, quo poëtae deos describunt specie humana maiores". Nella nuovissima edizione di *Scienza Nuova*, a cura di FAUSTO NICOLINI, parte III, Bari, Laterza, 1916, il passo citato dal Visconti è in libro III, *della scoperta del vero Omero*, cap. V, n. VI, pp. 149-150.

Sento con piacere che vai migliorando in salute di giorno in giorno; ti raccomando non aver fretta di fare il sano; ti do buone nuove di me. E ti prego di farmi servitore al Sig.^r Duca. Addio.

Tuo amico
ERMES.

IX.

Giuseppe Bossi a Ermes Visconti.

Amico carissimo,

Bellagio, 29 Settembre 1811.

Per quanto fossero per essermi larghi di encomio coloro, che leggessero il mio libro, non dissero un elogio più lusinghevole di quello di che tu mi onori colla tua bella lettera ⁽¹⁾. Sento che tu me ne domandi il perchè: eccotelo. Le tue argute osservazioni, i punti di veduta nuovi e da non aspettarsi da altri ingegni che dal tuo, sotto i quali hai riguardato al mio scritto, la intera compiutissima cognizione che ne mostri considerando sì parzialmente come nel suo tutto, suppongono una lettura sì attenta, che di più non saprebbe aspettarsi un autore di opera arciclassica anche da un emulo, che vi cercasse spropositi invece d'istruzione. Ora lettori di tal fatta quando l'opera è lunga sono, a parer mio, il miglior elogio per uno scrittore. Io non ti so nè posso dir altro per non lodar le mie lodi. Mi resta a ringraziarti, il che faccio senza fine, e a pregarti di tenermi sempre

Tuo aff.mo
GIUSEPPE BOSSI.

(1) Giustamente il Bossi poteva andar lieto e quasi orgoglioso del giudizio che gli veniva espresso con schietto animo, quanto cordiale e benevolo, da parte di un valentuomo della maniera del Visconti, che per il suo censo e assai più per le rare doti di studioso contava fra le personalità più chiare d'allora ed era unito in rapporti d'amicizia con i migliori uomini dell'epoca che fu sua. Il Visconti infatti, conoscitore profondo delle letterature classiche e delle moderne, e specialmente della francese, dell'inglese e della tedesca, assiduo lettore di Goethe e studioso appassionato della filosofia di Fichte e di Hegel, era venuto massimamente formando stabili idee critico-filosofiche alla scuola di *Scienza Nuova*, della quale, pur non essendone cieco adoratore (cfr. lettera al Manzoni del 25 novembre 1819), si era tanto largamente nutrito da ricordarsene anche in tarda età, quando, nel 1838, tre anni prima della morte, mettendo in luce quei suoi *Pensieri sullo stile*, vi inserì senz'altro come saggio di "singolare e ponderatissimo periodo", quella dedica alle *Accademie dell'Europa*, premessa dal Vico, a guisa di epigrafe, alle prime edizioni della *Scienza*. Carissimo lo ebbe il Manzoni, che, come da lui attese più volte giudizi in materia di letteratura e d'estetica, così non gli fu avaro d'approvazioni e di lodi in più d'un'occasione: il che è facile vedere scorrendo il *Carteggio Manzoniano* dal 1803 al 1821 pubblicato da G. SFORZA e G. GALLAVRESI, Milano, Hoepli, 1912. Ai tempi del Bossi il Visconti era tenente della Guardia d'onore e coprì pure un importante ufficio presso il Consiglio di Stato fino alla caduta del Regno d'Italia. Brevi notizie di lui si hanno, oltrechè presso le fonti già indicate sopra (pp. 49-50), in G. ARRIVABENE, *Memorie della mia vita*, Firenze, 1879, p. 79 e segg.; C. CANTÙ, *Alessandro Manzoni, Reminiscenze*, vol. II, Milano, Treves, 1882, pp. 36-38; G. SFORZA e G. GALLAVRESI, *Carteggio* cit., p. 10, n. 2, dove sono pure ricordati alquanto scritti dati alle stampe dal Visconti, compreso qualcuno fra quelli d'indole religiosa (sebbene vi sia omissa il più importante e copioso, in sei volumi, ossia *Le letture spirituali per ciascun giorno della Quaresima*, Milano, Sambrunico-Vismara, 1837); scritti religiosi che l'autore incominciò a comporre dopo avvenuto, nel 1827, il suo orientamento verso un rigido ascetismo.

Giuseppe Benaglia a Giuseppe Bossi.

Amico pregiatissimo,

Da casa, 19 Marzo 1812.

Con grande piacere e ammirazione ho letto la descrizione da voi data alla luce del Cenacolo di Leonardo. Per verità sarebbe desiderabile che voi foste continuamente colla penna in mano: tanta è la grazia, la facilità ed eleganza della medesima; sicchè non un artista, ma un uomo sembrate nelle lettere consumato e nello scrivere.

Ma ciò che più importa, ai vezzi dello stile, e alla ricchezza, estensione e profondità dell'erudizione, sebbene qualche volta oltre il bisogno, unito avete molte spiegazioni ingegnose ed utili sulle intenzioni da Leonardo avute nel suo Cenacolo, e non poche giuste sentenze, e buoni precetti sull'Arte. Io me ne rallegro altamente con voi. Oltre quello che già battete coll'opre fra i più distinti artisti, un nuovo sentiero di gloria aperto così vi siete co' vostri scritti.

Con molta gentilezza voi obbligato mi avete a dire il mio sentimento su questa vostra descrizione, sebbene per la mia insufficienza io fossi ritroso. Ma giacchè la parola è data, ed io vi credo amico abbastanza e gentile da ricevere la tenue importanza delle mie congratulazioni sincere, e la candida intenzione del mio sentimento, qualunque egli sia; mi faccio un debito di comunicarvi perciò alcune delle riflessioni da me fatte sulla suddetta vostra descrizione, le quali dirette vi avrei assai prima, se le occupazioni mie lo avessero permesso.

Primieramente non so approvare il carattere, che avete voluto imprimere di potenza, e perciò in parte ancor quello di terribilità nella testa del divin Redentore, piuttosto che di bontà e di mansuetudine ⁽¹⁾.

La S. Scrittura è troppo piena di passi, che la dolcezza attestano, la bontà, la mansuetudine di Cristo; e punto giovano le ragioni da voi addotte in contrario, o il contraporre alla legittimità de' suddetti alcune citazioni da voi fatte di Autore apocrifo e da voi detto per tale, alle cui parole vorreste pur dare qualche peso e autorità, ma che non ne possono avere alcuna, dacchè sono dalla Chiesa rigettate.

Non si annuncia forse Egli stesso, il Riparatore dell'uman genere, per quello ch'Egli era veramente, e quando di propria bocca assicura ch'Esso è il buon Pastore, che dà l'anima sua per le sue pecorelle, e quando ne av-

(1) È, come si vede, la questione toccata sopra, annotandosi la lettera del Visconti.

visa di imparare da Lui la mansuetudine, l'affabilità, l'umiltà: *discite a me quia humilis et mitis sum corde?*

Qual era poi il fine della divina sua missione? non altri dice Egli, che di chiamare i peccatori: *non veni vocare justos, sed peccatores*. E come avrebbe Esso attirato a Se i peccatori timidi, vergognosi, o ostinati e indurati, senza loro far forza con tanta soavità, se loro mostrato avesse un ambiente austero ed aspro, e in un'aria sol grave favellato gli avesse contegnosa e seria?

La legge istessa, ch'Egli promulga tutta di grazia, tutta spirante amore, il conversar suo amichevole co' pubblicani, e co' peccatori istessi, del quale accomunamento ed affabilità veniva peraltro rimproverato da maligni Farisei, non lo attesta forse più che mai manifestamente per il più amabile degli uomini?

Voi mirate le turbe, che gli corrono dietro in folla in ogni luogo inamorate non solo della celeste sua dottrina, ma dalla dolcezza ancora del favellare istesso, dall'amabilità delle soavi sue maniere, che persino si dimenticano del cibo, e pendono intente dalle sue parole, non mai sazie di udirlo se parla, di vederlo se tace. Ma il di Lui tenero cuore da tale compassione è commosso in vederle fameliche, ch'Egli stesso lo attesta e pensa tosto a ristorarle a forza di prodigj.

L'amicizia di Cristo è sì sensibile, che contenere non può le lagrime alla morte dell'amico Lazzaro. E Uomo Dio qual'egli era, in se beatissimo, pare che non sia appieno contento se non forma le sue delizie nel rimanersi, com'Esso dice, tra i figli degli uomini.

È dunque troppo chiaro che se all'animo ed alle opere deve per lo più corrispondere il sembiante (E noi artisti il dobbiamo sempre far corrispondere, non avendo in fine che le forme e i moti del corpo e della faccia per dinotare quelle dell'animo) doveva Cristo rivestire il divino di Lui volto di un carattere di dolcezza, di bontà, di mansuetudine.

A tutto ciò aggiungete le sembianze, o apparenze, ch'Egli per noi prese di peccatore e di servo; l'umana carne istessa, che perciò assunse, la vita sua per tanto tempo nascosta, la passione infine, e la morte più ignominiosa; e assai evidentemente apparir dee, ch'Egli volea così a noi piuttosto ascondere i forti raggi non solo della divina sua maestà e potere, ma il più sviscerato, il più incomprensibile accomunamento, ed amore dimostrare in un colla più grande umiltà e degnazione. Le quali cose non si accordano in un carattere, in cui la terribilità, la potenza debbano più che altro spiccare alla debole vista umana. Bensì l'umiltà della carne assunta dovea esser tale, che la dignità della divina podestà non venisse per essa a perdersi o oscurarsi,

come dice S. Ilario. Ma tale dignità di fatti ben si sostenea dalli effetti meravigliosi dell'opere, della predicazione, e de' grandi miracoli da Cristo di quando in quando operati in prova della sua divinità, della verità della sua missione, e della sua parola; nè d'uopo era che di continuo quel lampo augusto e tremendo della divina sua potenza lasciasse dalla faccia e dalla persona trasparire quel carattere in esso dominante. E che perciò la stessa sua mansuetudine e dolcezza non degradando in bassezza o debolezza conservava sì l'aria divina, ma per lo più placida, dolce e serena, come il carattere suo più costante, e da Lui trascelto per la voluta sua umanità, e all'amorosissimo di Lui fine, che se il Divin Redentore dall'Apocalisse è simboleggiato nel celeste Agnello, che rugge, e fa tremare il cielo e gli abissi, ciò parmi non sia che in predizione dell'augusto e terribile carattere che nell'altra sua venuta assumerà il Giudice dell'universo; col qual carattere non solo farà tremare quelli che non hanno approfittato del sangue sparso e delle carni straziate dell'immacolato mansueto Agnello, qual prima al mondo Egli apparve sacrificato sulla croce; ma tremar farà ancora la porzione beata de' suoi eletti, e già al sicuro possesso del cielo. Ma egli era di già stato preconizzato dal Precursore, ed alle genti annunziato per l'innocente mansueto Agnello, che sovra se stesso prendeva il grave carico de' peccati del mondo. In due sole occasioni Esso si è manifestato veramente terribile, quando punir volle i profanatori del tempio, e ciò disse Egli di non farlo che per la gloria del padre suo celeste. E quando con una sola parola cader fe' a terra gli sgherri che venivano a prenderlo. Ma due sole occasioni, in cui Cristo usò della sua terribilità e potenza non bastano per autorizzarci a supporre in lui questo carattere permanente e dominante, più che l'altro della bontà, della dolcezza. Se poi la terribile sua potenza cader fe' a terra con una sola parola gli sgherri, la sua mansuetudine colla stessa potenza divenuta benefica alzar gli fece tantosto per darsi in loro preda quale dolcissimo agnello per la comune redenzione.

Manifestò Egli la sua gloria sul Taborre, la maestà, il potere alli Apostoli suoi prima delle sue umiliazioni estreme per attestar loro, ch'Esso era veramente Uomo e Dio insieme, per animargli e stabilirgli vieppiù nella sua credenza. E non ostante in mezzo allo splendore magnifico di tanta gloria e maestà ivi dimostrata, lungi dall'essere troppo compresi o sbigottiti gli Apostoli, appar loro tanto grande ed amabile insieme, e tanto buona e gioconda cosa lo stare con Lui, che vi ha chi vorrebbe farsi de' tabernacoli per ivi stabilire con Esso una continua dimora.

Ecco dunque Cristo anche in mezzo alla maestà e potere dimostrato sempre amabile e socievole agli occhi degli uomini.

Ma lasciate da parte ogni ragione tratta dalle S. Scritture e entriamo nell'intenzione istessa di Leonardo.

Se il medesimo avesse voluto manifestare nella testa del Redentore il carattere piuttosto di terribilità e di potenza, non l'avrebbe egli in un'attitudine rappresentato grave sì insieme e dignitosa, ma piena altresì cotanto di una espressione di dolore così patetico, e di sì tenera interna commozione d'animo. La dolce inclinazione del capo dal medesimo mostrata nel suddetto Redentore, il notabile abbassamento degli occhi, che da rammarico paiono aggravati, la semiaperta quasi languente bocca, l'apertura e il calar delle braccia e delle mani particolarmente della sinistra sulla mensa, il raccoglimento de' piedi, tutto in fine non manifesta che un intimo rammarico e dispiacere di dover pure manifestare agli Apostoli suoi amici e commensali l'orribile tradimento, che uno di loro fatto avrebbe dell'amorosa sua persona; anzi nell'alzamento delle dita della destra mano di faccia, pare che Cristo mostri una certa ripugnanza, o contenzione in dirlo. Ora un'azione così patetica, di rammarico, che rilasciar fa le membra del corpo principali, e cotanto le parti più vive della faccia, quali sono gli occhi, e pel dolore avvicinare e innalzare i muscoli della fronte, sarebbe stata troppo in contradizione con un'aria con forme, e con movimenti tali, il di cui carattere ed espressione principale stata fosse la terribilità, la maestà, il potere, e con ciò Leonardo avrebbe tradita la propria intenzione, se avuta l'avesse, di rendere nella divina testa manifesto e principale il carattere di terribilità e potenza.

Perchè poi dopo le note parole, che Leonardo suppose pronunciare il Redentore da lui dipinto, perchè tutt'altro apparir fece ne' volti, e nelle attitudini variatissime degli Apostoli tutt'altro apparir fece che timore o spavento, che Leonardo dovea pensare che prodotto avrebbero in alcuni almeno di essi le suddette parole, s'egli credea in Cristo dominante il carattere della terribilità e del potere, e perciò dato gli avesse un aspetto di una seriosa maestà e di una potenza formidabile? Noi vediamo bene chi degli Apostoli fa vive proteste di amore, di fedeltà, d'innocenza, chi di vendetta pel traditore, chi moti di sorpresa, d'orrore, di meraviglia, di dolore ed altro; ma niuno d'essi dire si può sbigotito, niuno tremante. E nemmeno Giuda reo sebbene, e de' più vicini a Cristo, non mostrando egli che sorpresa e sospetto d'essere scoperto, ed attenzione all'altrui parole, ma pervicacia insieme, franchezza ed ostinazione. Bisogna dunque dire che Leo-

nardo non intendesse di far dominare nel Redentore più che altro il carattere di terribilità e del potere, ma quello bensì della mansuetudine, della bontà, della dolcezza.

E se vero fosse, come voi opinare, che i primi moti in Cristo fossero di potenza, e perciò di terribilità, qual eravi occasione più forte di quella, in cui annuncia il nefando di lui tradimento, e in cui manifestare non solo l'alto dolore da cui veniva compreso, ma bensì il più acceso e spaventevole risentimento? E pure Cristo non mostrò nè sdegno, nè minaccie, nè proteste.

Voi avete preferito al carattere della mansuetudine quello della potenza nella testa da voi rappresentata del Redentore, come il carattere principale, che tutti in se gli altri racchiude. Ma s'egli è vero, che il carattere della divina potenza quello pur racchiude della mansuetudine, e d'ogni virtù e perfezione; è però altresì vero, e convenevole cosa, che allorchè Dio si è fatto a noi tanto simile, che lo splendore immenso della divina sua maestà e grandezza coprir volle per noi sotto il velo della fragile carne, la mansuetudine perciò più che la terribile sua potenza intese a noi di spiegare, e manifestare come il più addattato ad accomunarsi alla ritrosa nostra umanità, all'intenzione, e al fine suo stupendo della salvezza del mondo. E siccome è debito dell'Artista, come voi meglio sapete, di rappresentare colla maggiore evidenza ciò che forma il carattere, e il distintivo principale di una figura: così, se la mansuetudine in Cristo era il principale suo carattere a noi voluto da lui spiegare, noi dobbiamo quello preferire, e rappresentare in Esso a tutto nostro potere.

E non è egli pur vero, che Cristo istesso aprì così in un certo modo la strada a pittori per più facilmente rappresentarlo alla pietà e alla devozione de' fedeli?

Se gli antichi pittori rappresentarono Cristo sempre terribile ed aspro in un aspetto ognor serio ed austero ⁽¹⁾, non lo fecero, che per la rozzezza loro ed inscienza, per cui non sapevano esprimere nel Redentore un carattere di amabilità, di bontà e di mansuetudine in un coll'aria divina; e che per dimostrar questa davano in fiere espressioni, in marcature delle parti del volto troppo risentite; ma non già che intorno alle suddette espressioni tale fosse l'universale opinione di que' tempi, quale voi dite essere stata; poichè la Chiesa attenutasi ognora al Vangelo ha sempre parlato al mondo

(1) È l'osservazione del Vico, accettata dal Visconti, come sopra riportammo. Ma il Benaglia aveva trovato siffatta idea nel Bossi e al Bossi direttamente risponde.

egualmente in tutti i tempi e a tutte le nazioni sulle dolci qualità dominanti in Cristo.

Parmi pertanto assai chiaro, ch'era migliore consiglio per conformarsi al vero, e più sicuro partito per l'aggradimento universale il dare alla testa di Cristo un carattere di mansuetudine, di dolcezza, piuttosto che far dominare in essa quello della terribilità, della potenza, a cui non so per quale fatalità attenuto vi siete, dopo d'avere incominciato coll'altro opposto carattere il più giusto, il più addattato, il più ricevuto ed aggradevole.

E poichè io parlo col candore come vedete, e collo zelo della vera amicizia, perdonatemi, se vi prego di ritornare all'abbandonata prima vostra intenzione rapporto alla suddetta testa, ben sicuro che non mancherà mezzo alla felicità del vostro ingegno per ben riuscirvi, e che il fatto di voi degno cambiamento sarà a voi assai glorioso, e alla universalità sicuramente prezioso e caro.

Or eccomi ad altro oggetto, in cui non sono d'accordo con voi. Encomiando altamente a gran ragione il vostro Leonardo voi l'avete anche un po' troppo esaltato ad oscuramento dello stesso Raffaello. Leonardo ha superato tutti gli pittori a lui antecessori nel trattare il Cenacolo, ed ha colto di fatti col sublime suo ingegno il punto migliore della storia del suddetto. Egli è perciò che Raffaello ancor volendo trattare lo stesso argomento non ha potuto far meglio, anzi rimase indietro di necessità, essendo già stato occupato da Leonardo il momento più bello. Ma bisognerebbe provare Raffaello con Leonardo non in una sola circostanza.

Non vedo poi dalla stampa che voi citate (per quanto me ne so ricordare) che Raffaello pensasse a imitare il Cenacolo di Leonardo, nè nella disposizione delle figure, nè nella miglior parte del sentimento e dell'espressione delle attitudini. Nè alcune teste che scontrare si possono in qualche modo con quelle del suddetto, aggiungono all'argomento vostro forza bastevole. Ma comunque ciò sia, a me sembra pure, che dalle sue opere insigni, e dalla descrizione da voi fatta delle medesime Leonardo appaia grande abbastanza e sublime senza porgli accanto Raffaello debole suo imitatore.

Quest'Angelo poi della pittura veggio inoltre per voi divenuto quasi un plagiatore, un saccheggiatore continuo delle altrui opere, che gode della facilità di vestirsi degli ornamenti altrui. Che sebbene negare non si possa, che tolto Egli abbia pur molto dalli antichi, di tante cose ci arricchì poi

partorite unicamente dal divino suo capo, che le tolte non solo si perdono colle sue proprie, ma egli parere le fa anzi tutte onninamente sue. Di fatti eccetuate le cose notorie a tutti, che a noi pur rimangono, qual'è delle figure o gruppi intieri da lui tolti all'Antico, e di poi ruinati e dispersi, qual'è che in mezzo alle altre cose di sua invenzione, che pur cada in sospetto che suo non sia? Seppe dunque Raffaello condire non solo della sublimissima sua grazia ed eleganza i propri furti, ma tanto aggiunse del suo, che si direbbe piuttosto non aver egli avuto alcun bisogno de' furti per facilitamento delle invenzioni sue grandiose, e sembrare essere stati invece derubatori suoi quelli stessi, da cui egli ha rubbato.

Chi ne assicura poi, che Leonardo non prendesse pur qualche figura o in tutto o in parte da qualche altra pittura a noi non pervenuta, o perchè deperita naturalmente, o perchè fatta deperire? Quanti schizzi e disegni originali ed unici di opere non state eseguite cadono in mani anche dottissime, che sol se ne servono a tempo e a luogo, e poi non veggono più luce alcuna? Verissimo, che riguardo a Leonardo noi non abbiamo una prova di fatto, ch'egli abbia rubbato una sola figura, ma due sole sono anche le opere sue grandi, e assai poche l'altre di minor estensione.

Quanto all'opinion vostra sulla confusione, che ha fatto Raffaello de' caratteri degli Apostoli con quelli de' Filosofi Greci, e di questi con quelli, io non ho cosa in contrario.

Ma come assicurar ci possiamo, che le Fisionomie e i caratteri delle teste degli Apostoli di Leonardo nel suo Cenacolo sieno veramente Galilei, come voi pensate? Giacchè Leonardo non vide la Galilea, e neppure colà trasferitosi veduto avrebbe a suoi tempi le stesse fisionomie di prima naturalmente di già confuse e cambiate con quelle dell'altre nazioni. Ne per quanto io sappia, a noi rimangono antichi monumenti, e testimonianze dalla pittura, dalla scoltura, o dalla storia, da cui trarre i voluti indizi delle Galilee fisionomie, delle loro forme, e carattere particolare di quei tempi, dai quali indizi giudicare della verità e corrispondenza delle teste degli Apostoli di Leonardo.

Ciò è quanto mi è sembrato dover dire sul secondo oggetto. Voi fate quel caso che può meritare; e ricevete tutte queste mie riflessioni come un effetto d'alta stima che ho pe' vostri talenti, e come un attestato raro a nostri giorni, e più fra gli Artisti, di sincera non dubbia amicizia colla quale mi professo

l'aff.mo vostro

GIUSEPPE BENAGLIA.

XI.

Giuseppe Bossi a Giuseppe Benaglia.

Amico Carissimo,

Casa, 20 Marzo 1812.

Io non so abbastanza dirvi la mia riconoscenza alla favorevole opinione che vi degnate di mostrarmi circa il mio libro sul Vinci. Più cara ancora de' gentili encomii mi sono le ammonizioni e pareri vostri, e vi dico che se tutti facessero come Voi, porteremmo le Arti nostre teoricamente e praticamente alquanto più in là che non vanno. Io sono al presente troppo occupato dal sentimento di gratitudine, ch'io debbo alla gentilezza vostra, e d'altronde da troppe cure distratto per poter fare l'apologia di alcune cose, che secche forse ed asprette sono riuscite nel mio libro per non aver potuto abbastanza diffonderle e dichiarare. Non mi mancherà però occasione di mettere a proposito i consigli degli amici, e se la salute mi assisterà, non dispero di mostrarmi loro non indegno d'esser corretto.

Io vi ringrazio di nuovo di cuore, e sono inalterabilmente

V. aff.mo Amico

GIUSEPPE BOSSI.

XII.

Aubin Louis Millin a Giuseppe Bossi (1).

Monsieur,

Bibliothèque du Roy, 17 Aout 1815.

Qui auroit crû que j'aurois été forcé à garder un pareil silence? à peine avais je reçu la caisse qui contenoit votre bel ouvrage sur le *Cenacolo*, je me suis empressé de faire cartonner les exemplaires que je vous destine à mon tour. Napoléon est arrivé, les passages ont été fermés, impossible de rien envoyer par les diligences; il a fallu garder chez moi le paquet qui est toujours prêt à partir, quand les communications seront absolument libres.

Je pense que votre situation n'a pas changé et que vous êtes toujours directeur de l'école spéciale du dessin, comme vous l'étiés au mois du mars dernier. Rien n'est aussi changé pour moi, et je n'ai pas de raisons pour craindre en rien un déplacement. Je continue la rédaction de mon voyage (2),

(1) Pubblichiamo secondo l'ortografia dell'originale, la quale, in parte, è quella francese del tempo, in parte contiene veri errori (come *verrés, parlés, serve*, ecc.). Del resto solo le ultime parole di chiusa sono autografe del Millin.

(2) Si vuol intendere qui dal Millin il *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gênes*, Parigi, 1816, in due vol.; oppure il *Voyage dans le Milanais, à Platsance, Parme, etc.*, uscito nel 1817 a Parigi, pure in due volumi. Il Millin sperava di fare opera ben migliore e più precisa di quella di altri scrittori d'arte che lo precedettero, come il De Brosses e il La Lande, critici che vengono pure citati ripe-

et je tache d'y laisser le moins de *sbagli* qu' il m'est possible, afin que les voyageurs aient un guide au quel ils puissent se fier; je tacherai au moins que mes erreurs ne soient pas si grossières que celles de Debrosses, La-lande et compagnie. Mes collections de livres et d'estampes me sont pour cela d'une grande utilité; mais la difficulté est de publier mon travail; personne ne se soucie aujourd'hui de lire et d'imprimer: cependant le tems que j'emploie à cette redaction m'empêche de songer à des choses desagréables; elle occupe et charme tous mes momens en me rappelant les amis qui m'ont bien traité et les belles choses que j'ai vues. Mais la méthode, que je suis de tout soumettre à la critique et de ne rien écrire sans autorité, me prend beaucoup de tems. Quand tout sera fini et imprimé, si j'ai encore assez de force, je retournerai en Italie, pour corrigé mes fautes sur les lieux.

J'ai lû votré ouvrage sur Leonard avec attention, et vous verrés que j'en ai bien profité pour mon voyage. J'ai cherché dans notre collection d'estampes, si il n'en existoit pas quelqu'une qui vous auroit été inconnue. Je joins ici la notice d'une pièce, qui n'est pas dans vos descriptions. Cette estampe à aussi été gravée en Italie, et comme je le croyais, vers la fin du 15^{ème} siècle; elle est sans nom de maître, et présente plusieurs différences d'avec le tableau.

Je serois porté à la croire copiée d'après l'estampe dont vous parlés et que je regarde aussi comme gravée à la fin du 15^{ème} siècle; on y trouve les différences que vous aves remarquées dans la tunique de Judas et pour S. Pierre qui n'a pas de couteau à la main. Elle est en outre entourée d'une bordure d'arabesque, dans les angles de la quelle on remarque à droite deux religieux à mi-corps, et à gauche deux martyrs. Les quatre coins du milieu de la bordure sont ornés de médaillons; celui d'en haut représente S. Jean

tutamente dal Bossi nel *Cenacolo*. Charles De Brosses, scrivendo al De Neuilli, nell'ottava lettera (senza data) delle sue *Lettres historiques et critiques sur l'Italie, avec des Notes, etc.*, Paris, chez Ponthieu, aveva riferito, come intorno ad altre cose, così intorno al Cenacolo di Leonardo giudizî tutt'altro che degni e giusti, come è facile vedere a quanto ne riporta il Bossi a p. 62 e a note 47 e 48. Parimente sfavorevole è l'opinione del Bossi sul La Lande. Questi in due anni corse tutta l'Italia pubblicando nel 1769 a Venezia il suo libro, che è una diffusa relazione del suo viaggio sugli studî, costumi, critica, politica, arti belle, arti utili, storia antica, storia naturale, archeologia, monumenti, uomini illustri del bel paese. Ma, soggiunge il Bossi, "la vastità degli argomenti del piano di tal opera sopra un paese, qual è l'Italia, sì ricco di materiali d'ogni genere, fu forse cagione dell'enorme affastellamento di spropositi, che vi s'incontra, e ne è la sola scusa. Chi volesse darne un elenco, limitandosi anche a que' soli che spettano alle arti e alle lettere, avrebbe materia di molti volumi". E qui il Bossi, a titolo di convincente dimostrazione, riporta il brano del La Lande sul Cenacolo, brano così pieno di stranezze e di errori da non meritarsi neppure l'onore d'un commento. Ed è precisamente agli *sbagli grossolanti* di De Brosses e di La Lande, citati dal Bossi, che si riferiscono le parole del Millin nella sua lettera. A p. 98 del *Cenacolo* è pure menzionata un'opinione errata del La Lande. Cfr. p. 124, p. 251, n. 51.

Baptiste, a droite la Vierge, a gauche Marie Magdelaine et en bas S. Ambroise.

Dans le fond du tableau les portes sont surmontées de frontons triangulaires et le graveur en a ajouté deux sur les côtés. Au dessus de ces deux portes, qui n'ont point de fronton, on voit deux médaillons représentant deux figures à mi-corps; celle de droite est la Vierge recevant l'annonce de l'Ange Gabriel, qui est à gauche.

Les caissons du plafond au lieu d'être vuides ⁽¹⁾ comme dans le tableau et ornés de rosaces comme dans l'estampe, qui à ce que je crois serve d'original à celle-ci, sont remplis par des étoiles à huit pointes.

Le chien qui est à droite sur le devant est beaucoup plus petit, et au lieu de ronger un os, il est assis.

L'inscription est la même; mais les lettres sont pleines et il y a un point triangulaire entre chaque mot.

J'ai crû que cette notice pouvoit vous intéresser; elle vous prouvera au moins le desir que j'ai de vous être agréable.

Une erreur de pagination m'a forcé à faire copier cette lettre; vous y gagnez d'avoir une écriture plus lisible que la mienne, mais je veux vous renouveler de ma main l'assurance de ma parfaite estime et de mon sincère attachement ⁽²⁾.

A. L. MILLIN.

XIII.

Augusto Guglielmo Di Schlegel a Giuseppe Bossi ⁽³⁾.

Monsieur,

Milan, 29 Oct. 1815.

J'ai lu avec une satisfaction extrême dans votre bel ouvrage sur la Sainte Cène de Léonard da Vinci l'analyse vraiment philosophique et profonde que Vous y faites des intentions de l'Artiste. En parlant des caractères qu'il a voulu peindre par les différentes physiognomies et attitudes des Apôtres, Vous citez ce que l'auteur de la *Messiede* dit sur l'Apôtre St. Philippe, et Vous témoignez votre surprise du parfait accord entre le peintre et le poète. Sans doute l'un et l'autre ont suivi aussi loin qu'ils ont pu les traces

(1) Vuides = vides.

(2) Solo questa chiusa è scritta di mano del Millin.

(3) A differenza della lettera del MILLIN, la presente, che pure è dello stesso anno, è stesa in perfetta ortografia moderna, eccettuata la parola *physiognomies* scritta ancora secondo l'etimologia, ch'era pur già scaduta a quel tempo nella determinazione di questa parola in francese (intesa nel senso di *fattezze* o *lineamenti del volto*), mentre rimaneva viva tuttora e fissa nel medesimo vocabolo in tedesco, sotto il cui influsso lo Schlegel scriveva.

de l'Évangile ; et là, où les données que fournit l'écriture n'étaient pas suffisantes, ils paraissent avoir appliqué la règle des contrastes et de la plus grande variété possible dans une sphère limitée. Mais Klopstock s'est servi en outre d'un moyen qui me semble permis même dans les sujets sacrés. Il a pris pour base d'un tableau idéal des portraits individuels. Lorsqu'il composait les premiers chants de la *Messiede*, il vivait au milieu d'un cercle d'amis, animés tous d'un égal enthousiasme pour la poésie. Klopstock, en dérivant les caractères des Apôtres, eut en vue ceux de ses amis, il se peint lui même sous le nom de Lebbaeus. Cette anecdote ne sera peut-être pas sans intérêt pour Vous : je puis Vous la donner pour certaine, puisque je la tiens de mon père qui se trouvait au nombre des contemporains et amis de Klopstock.

Celui-ci, fort enthousiaste en amitié, a consacré une suite d'Odes sous le titre de *Wingolf* (séjour des amis fidèles dans la Mythologie du Nord) au souvenir de ses amis, dans ces odes le nom de mon père est consigné parmi les autres.

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de la haute estime que m'ont inspirée vos rares talents et vos profondes connaissances. Puissiez Vous bientôt être parfaitement rétabli, pour achever tant de beaux ouvrages commencés et pour contribuer comme par le passé à l'avancement des beaux arts dans votre patrie.

V. tr. h. et tr. ob. serviteur

A. W. DE SCHLEGEL.

GIUNTE E CORREZIONI.

Pag. 15. — Veramente il *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* uscì la prima volta anonimo nel IX anno repubblicano, ossia nel 1801. Cfr. BUTTI A. in *Archivio St. L.*, 30 Sett. 1905, p. 122. Le altre sono edizioni successive. Quanto all'ortografia del nome *Cuoco* o *Coco* (le nostre lettere danno *Coco*), vedasi ivi il BUTTI, p. 117, n. 2.

Pag. 41, n. 4. — È precisamente il CUSANI (ivi, p. 10) che riferisce essere state attribuite al COMPAGNONI (Giuseppe, da Lugo) le biografie inserite nel LA FOLIE-CORACCINI. È però più probabile che siano da attribuire al COMPAGNONI non già le biografie stesse, ma solamente le frequenti aggiunte introdotte nelle medesime nella versione italiana.

Pag. 51, l. 3. — Leggi *Matteo* in luogo di *Filippo*.

Pag. 61, n. 4. — Del Bonsignori riporta il Bossi con onore a p. 201, nel capitolo sulle *vicende del Cenacolo*, l'epigrafe latina dettata a ricordare i lavori di restauro intrapresi nel terzo anno del Regno Italico, 1807, allo scopo di strappare a progressivo deperimento la celebre Pittura già allora, come dice l'epigrafe appunto, *foede dilabentem*.

INDICE

	<i>Pag.</i>
I. — IL PITTORE BOSSI E SUOI RICORDI ALL'AMBROSIANA	5-9
Monumento, manoscritti e disegni	5
Giudizio di Manzoni e di Goethe sul "Cenacolo" del Bossi	6
Goethe e il suo estratto del "Cenacolo" del Bossi	6
Dispersione della biblioteca e della raccolta d'arte del Bossi	8
II. — ALCUNE LETTERE ANTERIORI AL "CENACOLO".	11-33
Beauharnais e l'incarico al Bossi	11
Il Bossi e i suoi intendimenti	12
Lettera di Giovanni Giacomo Trivulzio al Bossi e del Bossi al Canova	13
Gli incisori Rosaspina e Longhi	14
Due lettere di Vincenzo Cuoco, scrittore e agitatore politico napoletano	15
Accenni al Monti	16
Giudizio sul Mengs	18
Gaetano Marini e sue ricerche per il Bossi - Lettere al Bossi	18
Prima segnalazione dell'importanza del codice Urbinate-Vaticano sulla Pittura	20
Accenno al Melzi discepolo di Leonardo	21
Il trattato della Pittura	21
I dodici volumi Vinciani dell'Arconati - Copia del codice Urbinate-Vaticano e trascrizioni parziali di altri codici all'Ambrosiana	22
Jacopo Morelli	24
Versione neoellenica dei trattati di Leonardo e di Leon Battista Alberti intorno alla Pittura, per Panagioti Doxarà da Calamata	25
Trattato sulla Pittura, di Panagioti	27
Due lettere del Morelli, con notizie Leonardesche e con un estratto di codice Marciano sulla Pittura	27

	Pag.
Carlo Amoretti e giudizio di lui su Anton Giuseppe Rezzonico studioso di Leonardo	32
Comunicazioni di Vincenzo Malacarne intorno a Leonardo	32
L'Oltrocchi e giudizio del Bossi su di lui	32
Giovanni Fiorillo, professore di storia dell'arte a Göttingen	33
III. — GIUDIZI E CONSENSI SULL'OPERA DEL "CENACOLO"	35-57
Il volume del "Cenacolo"	35
Il "Cenacolo" in Germania	36
Quando uscì il volume - Polemica col Guillon	36
Personaggi ai quali fu presentato - Peppino Taverna	39
Sonetto Vinciano dell'ellenista Bellotti	40
Lettere del Londonio, dell'Albertolli, di Marsilio Landriani da Vienna a nome del principe di Sachsen-Teschen - La riproduzione a mosaico del Raffaelli	44
Altre lettere del Morelli - Luca Pacioli e Pietro Franceschi detto Della Francesca - L'opera <i>De divina proportione</i> - Recentissime conclu- sioni di Gerolamo Mancini	45
Giudizio del Bosse e del Poussin su Leonardo	49
Ermes Visconti letterato - L'incisore Giuseppe Benaglia - La data della nascita del Benaglia	49
Lettera di Luigi Albino Millin	51
Augusto Guglielmo Schlegel e Madama di Staël	51
Schlegel a Milano la seconda volta - Sue conoscenze quivi, riferite anche in un rapporto al ministro Metternich	53
Lettera al Bossi	55
Armonie fra la pittura e la poesia nella rappresentazione dell'Ultima Cena	55
Rivelazione e attestazione precisa dello Schlegel sopra un criterio di Klopstock nella composizione della <i>Messiede</i>	56
<i>Wingolf</i>	57
IV. — LA POLEMICA INIZIATA COL SENATORE VERRI	59-62
Notizie inedite	59
Le "lettere confidenziali" e il loro autore	61

	<i>Pag.</i>
V. — LETTERE A GIUSEPPE BOSSI INTORNO ALL' OPERA DI LUI "IL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI" . . .	63-90
Il Duca di Lodi Francesco Melzi d'Eril	63
Il Londonio	64
Giocondo Albertoli - Comolli, Lavelli, Prayer e la villa Melzi a Bellagio	64
Marsilio Landriani - Albrecht Kasimir Herzog von Sachsen-Teschen .	66
Bossi a Landriani	68
Il Morelli - Prosdocimo di Beldomando Padovano - Un errore di Raffaello Maffei Volterrano - Andrea Guarna Salernitano - Lavori critico-letterari progettati o iniziati dal Bossi - Francesco e Andrea Scoto d'Anversa - Sebastiano Resta Milanese e la di lui <i>Galleria</i> all' Ambrosiana - Comanini, Cancellieri e Mariette	69
Bossi a Morelli	73
Ermes Visconti - Carlo Rosmini - Luigi e Giuseppe Pecchio - <i>Scienza Nuova</i> del Vico - La potenza precipuamente ritratta nell'aspetto di Cristo	74
Bossi a Visconti - Giudizio sul Visconti	79
Giuseppe Benaglia - Il Cristo rappresentato nell'arte con il carattere della mansuetudine - Leonardo e Raffaello	80
Bossi a Benaglia	87
Aubin Louis Millin a Bossi	87
Augusto Guglielmo Di Schlegel a Bossi	89

NIHIL OBSTAT QUOMINUS IMPRIMATUR.

Sac. *Aloisius Gramatica*, Praefectus Bibliothecae Ambrosianae.

IMPRIMATUR. In Curia Arch. Mediolani die 23 Februarii 1920.

Can. *Ioh. Rossi*, Vic. Gen.

Prezzo L. 30

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.

Els 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 Rodes, *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.

Information for authors

The objective of the ACTA/ARTIS journal is to promote, communicate and disseminate research, criticism and debate on art, architecture and visual art processes of the modern era (from the fifteenth to the eighteenth centuries). ACTA/ARTIS is aimed at both academic and professional audiences, and society in general, annually presenting original, previously unpublished articles on the results of research and developments in the field. Thanks to the peer review process and in the opinion of the Executive Board, all content is of an appropriate standard and quality.

ACTA/ARTIS publishes research on creative processes, artists and their work, on the dissemination, circulation and reception of the phenomenon of art in its historic, cultural, religious, anthropological, economic and social frameworks, and on the meanings intended, conveyed and assumed by works of art and architecture. This comprises interdisciplinary research on visual art from the fifteenth to the eighteenth centuries that describes the construction of meaning in images of any type or nature, without resorting to simplistic chronological or interpretive methods. It also includes studies that consider creative practices in relation to the environment in which they were produced, in order to understand the art, architecture and images of the modern era in all of their complexity.

SUBMISSIONS GUIDELINES

The ACTA/ARTIS journal welcomes manuscripts written in English, Spanish, Catalan, French, and Italian.

Manuscript length

- *Essays*: the total character count must be above 35,000 and under 50,000 (including spaces), which is equivalent to 15-20 pages, Times New Roman, 12 pt, 1.5 spacing. A maximum of 10 images will be accepted.
- *News and Brief Contributions*: the total character count must be above 12,500 and under 25,000 (including spaces), which is equivalent to 5-10 pages, Times New Roman, 12 pt, 1.5 spacing. A maximum of 4 images will be accepted.
- *Reviews*: the total character count must be above 25,000 and under 35,000 (including spaces), which is equivalent

to 10-15 pages, Times New Roman, 12 pt, 1.5 spacing. A maximum of 6 images will be accepted.

- *Other manuscripts*: ACTA/ARTIS additionally includes other sections, such as editorials, book reviews, and exhibition reviews directly requested by the board. Authors who wish to contribute to these sections must address a written request to the board.

Original manuscripts shall be sent to the editorial office of the ACTA/ARTIS journal by email, attaching a Word compatible file to: actaartis@acafart.org, or by ordinary mail to: Revista Acta/Artis, Montealegre, 6-8, 5th floor, 08001 Barcelona.

The first page must state, in English and in the original language of the manuscript: title, abstract and keywords.

The manuscript must include, on a different sheet, the following information: manuscript title, author's name, email address, academic affiliation, and a brief CV which shall not exceed 150 words.

Images must have the necessary quality and must be submitted as a JPG or TIFF file at 300 dpi resolution. Authors are responsible for providing permissions to reproduce images. The location of the images within the text will be indicated in brackets as follows: (Figure 1). All figures must be numbered. Authors will provide on a separate page a numbered list of figures, together with their basic identification data. Examples:

1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Artist in his studio*, c. 1629, oil on panel, 24,8 × 31.7 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
2. Giorgio Vasari, *Saint Luke Painting the Virgin*, c. 1572, mural painting. Church of Santissima Annunziata, Florence.
3. Agesander, Polydorus and Athenodoros, *Laocoön and His Sons*, second half of the 1st century B.C., marble, 245 × 240 cm. Musei Vaticani, Vatican City.
4. Philips Galle (engraver) Maarten van Heemskerck (inventor), *The Triumph of Time*, 1565, etching. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam.

The editors reserve the right to determine whether the images submitted for publication are of sufficient quality, and in no event will they pay for copyright fees.

In order to ensure anonymity during the evaluation process, manuscripts must not contain any mention of the author or authors (including in footnotes) which could reveal their identity.

Authors must provide a sworn statement that the work is their own, entirely original, new, and that no other journal is considering it for publication at the same time.

STYLE GUIDELINES

1. Manuscripts must be written in Roman type. Citations in the language of the manuscript will be enclosed in quotation marks and written in Roman type. If this is not the case, and they are in another language, citations will be enclosed in quotation marks and written in italics.
2. Notes will be indicated after punctuation marks within the text and will be included at the bottom of each page.
3. Bibliographic references included in the footnotes will be cited according to the following criteria:
 - a) Books

First reference:
COLLOBI RAGGHianti, L., *Il Libro de' Disegni del Vasari*. Florence: Vallecchi, 1974, p. 76.

Subsequent references:
COLLOBI RAGGHianti, L., *Il Libro de' Disegni...*, p. 87.
 - b) Book chapters

First reference:
RAMOS, J., "Biographie de l'artiste", in TILLIER, B., *Conditions de l'oeuvre d'art de la Révolution française a nos jours*. Lyon: Fage, 2001, p. 34.

Subsequent references:
RAMOS, J., "Biographie...", p. 52.

c) Articles

First reference:

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, pp. 1-21.

Subsequent references:

CARRARA, E., "Giovanni Battista Adriani...", p. 20.

d) Exhibition catalogues

First reference:

CONFORTI, C. (ed.), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, exh. cat., 14 January – 30 October 2011, Galleria degli Uffizi, Florence. Florence: Giunti, 2011.

Subsequent references:

CONFORTI, C. (ed.), *Vasari, gli Uffizi...*

e) Academic theses

First reference:

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*, Ph. D. diss. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, 1998.

Subsequent references:

CAMARERO CALANDRIA, E., *Descripción de la Galera Real...*, p. 4.

f) Archival documents

First reference:

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (ARABASF), *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, vol. 45, 23 May 1758.

Subsequent references:

ARABASF, *Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, vol. 46, 28 April 1760.

