Zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal

CARL JUSTI VEREINIGUNG

Mitteilungen 1997

MITTEILUNGEN DER CARL JUSTI - VEREINIGUNG E. V.

zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal

ISSN 0946 - 2821

9. Jahrgang 1997

Herausgegeben von Dr. Barbara Borngässer
Potzwenden 5, D - 37036 Landolfshausen

Druck: J. Kinzel, Göttingen

INHALTSVERZEICHNIS

Künstlerischer Austausch zwischen Spanien und Neapel in der Zeit der Vizekönige

Vorwort (Andreas Beyer) 5

Michael Kuhlemann
„Elevatio mentis ad deum" - Zur Gebärdensprache der neapolitanischen Grabskulptur im Cinquecento 6

Damian Dombrowski
Anmaßung und Selbstbehauptung.
Zur politischen Ikonographie der neapolitanischen Porträtplastik im 17. Jahrhundert am Beispiel Giuliano Finellis 11

Sven Externbrink und Michael Scholz-Hänsel
Ribera und die „Gegenreformation" in Süditalien 29

Katia Marano
Die Revolte in Neapel von 1647 und das Bild von Micco Spadaro 37

Andreas Beyer
Der Palazzo Reale in Neapel: Ein römisches Bauwerk für die spanische Italienherrschaft 46

Thomas Willette
Art History as Political History. The Image of the Spanish Viceregency in the Kunstliteratur of the 18th century 52

Miguel Angel Aramburu-Zabala
Diego de Siloe entre Napoles y Castilla. El mito del arquitecto clasicista 55

Bettina Marten
Luis Scribas Theorie der Fortifikationsarchitektur und die Festung von Sant'Elmo in Neapel
61

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
El Gesù Nuovo de Napoles: Giuseppe Valeriano y El Escorial
64

Fernando Marías
Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti: Arquitectos de los Virreyes españoles de Napoles
67

María Paz Aguiló Alonso
Relaciones e influencias Napoles - España en las artes decorativas entre el manierismo y el barroco
86

Anna Giannetti
Napoli e il Viceregno: Tra l 'instauratio toletana' e l'eredità baiana, il mito come scoperta e rischio
93

Miguel Morán
A vueltas con Ribera y la esencia de lo español
103



Kongreßberichte

Bruno Klein
„Premières Rencontres du Patrimoine Amérique latine - Europe. Monuments, sites et documents historiques"
(Namur, 10. - 13. September 1996)
114

Christa Sturm
„La mujer en el arte español - VIII. Jornadas de Arte"
(Madrid, 26. - 29. November 1996)
119

Buchbesprechung

Vom langsamen Abschied des alten Spaniens - Ein Fotobuch
(Michael Nungesser)
124

Vereinsnachrichten

Adressenänderung der Carl Justi -Vereinigung e. V.
126

Kongresse 1998 und 1999
127

Danksagungen
129

Satzung der Carl Justi - Vereinigung e. V.
131

Vorwort

Im Februar 1996 veranstaltete die Carl Justi-Vereinigung ein Kolloquium, das unter dem Titel

„KÜNSTLERISCHER AUSTAUSCH ZWISCHEN SPANIEN UND NEAPEL IN DER ZEIT DER VIZEKÖNIGE"

stand. Damit sollte ein für die Kunst- und Stadtgeschichte Neapels, wie für die spanische Kunstgeschichte gleichermaßen entscheidender Zeitraum gewürdigt werden. Die kulturgeschichtliche Erforschung der Epoche der spanischen Vizekönige, die Neapel zwischen 1503 und 1734 regierten, ist in weiten Teilen noch immer ein dringliches Desiderat. Gemeinhin wird die kulturelle Entwicklung des Mezzogiorno und seiner Metropole in diesen zwei Jahrhunderten, in denen sich über ein halbes Hundert hispanischer Satrapen ablöste, als Sonderweg beschrieben, der ihn dem übrigen Italien entfremdete, und zugleich doch von den spanischen Erblanden weitgehend vernachlässigt schien.

Die Tagung widmete sich den Fragen von Selbstdarstellung und Konflikt der spanischen Herrschaft in Süditalien; der Architektur der Vizekönige; dem Export neapolitanischer Kunst nach Spanien und der Suche nach Selbstbestimmung und Identität. Die Vorträge und deren lebhafte Diskussionen haben geholfen, die Komplexität der Beziehungen zu unterstreichen, die Neapel an Spanien banden, und zugleich den Anteil zu bestimmen, der dem neapolitanischen Beitrag an der Entwicklung der spanischen Kunst zukommt.

Gerne sind wir der Anregung von Barbara Borngässer gefolgt, die Ergebnisse dieser Tagung in den *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung* zu veröffentlichen. Sie werden sowohl dazu beitragen, die Forschung zur neapolitanischen Kunst- und Kulturgeschichte weiter voranzutreiben, als auch der Verbreitung und Durchsetzung der spanischen Kunst jenseits der iberischen Halbinsel verstärkt Aufmerksamkeit zu widmen.

Den Beiträgern der Tagung und der vorliegenden Akten sei für die Mitarbeit und Unterstützung gedankt. Dem Aby Warburg-Haus der Universität Hamburg und Martin Warnke danken wir für die gewährte Gastfreiheit. Für erhebliche finanzielle Unterstützung geht unser Dank an die Kulturreferate der Botschaften von Spanien und Italien (beide Bonn), sowie an das Italienische Kulturinstitut in Hamburg und seinen Direktor, Giorgio Campanaro.

Jena und Rom, Februar 1997

Andreas Beyer und Sebastian Schütze

„ELEVATIO MENTIS AD DEUM“ - ZUR GEBÄRDENSPRACHE DER NEAPOLITANISCHEN GRABSKULPTUR IM CINQUECENTO

Michael Kuhlemann / Mülheim an der Ruhr

Zusammenfassung: Von der Hoheit des eucharistischen Sakraments angezogen, versammeln sich die Grabfiguren seit den 70er Jahren des Cinquecento um den Hochaltar und suchen dort - erst verhalten, dann mit pathetischem Körpereinsatz - Zeugnis von der substantiellen Anwesenheit Gottes in der Meßfeier abzulegen. Gerade in der nachtridentinischen Zeit also, in der die weltliche Hochmut im Gewande religiöser Demut aus dem Kirchenraum ausgesperrt werden sollte[1], kündigt sich in Neapel im Gegensatz dazu ein spezifischer Gestaltungsdrang an, der wegweisende Bedeutung für die Grab- und Porträtskulptur des Barock gewinnt. Im Gegensatz zur traditionellen Grabgestaltung, bei der die Liegefigur im abseitigen Dunkel der Familienkapelle eine starre Einheit mit dem Sarkophag eingeht, stehen die Spinellifiguren (1576) im Lichte der Vierung von S. Caterina a Formiello unmittelbar neben dem Hochaltar und kommentieren mit Körper- und Blickwendung die eucharistische Gegenwart Christi am Altar. Dabei distanzieren sich die Figuren von der tradierten Vorstellung eines allzeit waffenbereiten Ritters und schicken sich an, mit dem Nimbus religiösen Auserwähltseins eine vorbildhafte Frömmigkeit in die Öffentlichkeit zu tragen. So nimmt Marcello Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara (1573) seine ohnehin schon kümmerlich gewordene Lanze hinter den Körper, und die nicht mehr am Schwertknauf ruhende linke Hand vermag nunmehr - auf die Brust gelegt - ein spezifisches Bekenntnis zu äußern, das konkret mit der Aufstellung neben dem Altar zu deuten ist. Der Verzicht auf das Präsentieren von Waffen schafft der Gebärdensprache den nötigen Freiraum, sich zu entfalten und die göttliche Wahrnehmung im Angesicht der Eucharistie zu vermitteln; diese Interdependenz wird die Neapler Grabskulptur von nun an stilprägend erneuern.

Mit der Grabfigur des Fabrizio Brancaccio (1576) (Abb. 1) in S. Maria delle Grazie a Caponapoli, die sich ursprünglich am Hochaltar befand, avanciert die Kniehaltung zur verbindlichen Darstellungsform und scheint dabei von spanischen Vorbildern abgeleitet. Verglichen mit Pompeo Leonis Bronze des Duque de Lerma in Valladolid (1601) (Abb. 2) allerdings, dessen rechtwinklige Hand- und Körperhaltung die Figur passiv verfestigt erscheinen läßt, geht die Brancacciofigur über die statische Zeiterfahrung hinaus, indem das leicht geöffnete Knien und die gelöste Armhaltung den leidenschaftlichen Ausdruck momenthaft zuspitzen. Während die etikettenhafte Kniepose in Spanien als gesellschaftlich reglementierte Formel fungiert und undramatische Ewigkeit bedeutet, transponiert

[1] Hiesinger, K.B.: *The Fregoso monument: A study in sixteenth-century tomb monuments and catholic reform*, in: *Burl. Mag.*, CXVIII, 1976, S. 284-287.

Brancaccio sinnliche Erfahrung in einen gestischen Ausdruck und macht das mystische Wunder am Altar über den mystischen Zustand der Gebetsversenkung deutlich. Für die Verbreitung solcher Vorstellungen, der „*elevatio[n] di mente*“ im Gebet, läßt sich zunächst der Mystiker Cacciaguerra im Neapel der 40er Jahre nachweisen[2]; sie finden ihre Fortsetzung in Bellarminos Traktat „*Scala di salire con la mente a dio*“[3] (1615). Nach klassischer Definition der Mystik ist das eucharistische Gebet die „*Elevatio mentis ad deum*“, bei der sich der Gläubige in selbstvergessener Gottesliebe durch ein geistiges Purgatorium bis zur „*unio mystica*“ mit Gott empordenkt[4].

Das unterschiedliche Ausdrucksverlangen in bezug auf spanische und neapolitanische Kniefiguren können zwei Bronzefiguren von der Hand ein und desselben Künstlers noch pointierter darlegen: der nunmehr vollkommen entwaffnete Neapolitaner Fabrizio Pignatelli (1596) (Abb. 3) in S. Maria Materdomini vermag mit schwärmerischem Pathos, auf ein Knie gestützt und die linke Hand bekennerhaft zur Brust geführt, eine individuelle Glaubenserfahrung sichtbar zu machen, während die ebenfalls von Naccherino gearbeitete Figur des García Barrionuevo (1607) (Abb. 4) in der Madrider Kirche S. Ginés mit symmetrisch-frontal gefalteten Händen auf beiden Knien ruht und sich in dieser starren Haltung dem egalisierenden Kanon der spanischen Etikette unterordnet. Der in Neapel zu beobachtende Wandel von einer vormals typisierten Form der Grabfigur hin zu einer individuellen Körpersprache ebnet den Weg zum sichtbar gemachten Dogmenglauben des Barock: nach dem katholischen Reformprogramm verleiht die Seele dem Körper seine Gestalt[5], und es sind vor allem die Schriften des Neapler Physiognomikers Giovan Battista della Porta, der diesen Kausalzusammenhang zwischen innerem Wesen und äußerer Erscheinung zur Wissenschaft erhebt und damit großen Einfluß auf die Kunst ausübt[6]. Denn die erstmals asketisch gezeichneten Falten, Adern und knochigen Hände des Pignatelli lassen sich über den physiognomischen Katalog della Portas nur mit den besten Eigenschaften identifizieren, so daß die asketische Lebensführung als Tugendnachweis

[2] Cacciaguerra, B.: *Pie et devote meditationi*, Roma 1583, S. 213. Vgl. auch De Maio, R.: *Bonsignore Cacciaguerra. Un mistico senese nella Napoli del cinquecento*, Milano/Napoli 1965, S. 116.

[3] Bellarmino, R.: *Dell'arte di ben morire (1620)*, trad. dal testo latino, Firenze 1927, S. 36, 139 und 142.

[4] Heiler, F.: *Das Gebet. Eine religionsgeschichtliche und religionspsychologische Untersuchtung*, 4. Aufl., München 1921, S. 290, 306-329.

[5] Denzinger, H.: *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, 37. Aufl., hrsg. von P. Hünermann, Freiburg/Basel/Rom/Wien 1991, Nr. 902.

[6] della Porta, G.B.: *De humana physiognomia* (1586), Napoli 1986, S. 26 und 28.

nach außen getragen wird[7] und dabei jedes Waffenattribut überflüssig macht. Pignatelli verkörpert ein aufrecht gelebtes Leben, das nach Bellarminos Traktat über die „*Kunst des Sterbens*“ (1620) notwendige Voraussetzung für ein aufrechtes Sterben darstellt. Dabei wird der Tod zum Spiegelbild der individuellen Lebensgeschichte, in der sich die menschliche Wahrhaftigkeit vor Gott bewähren muß[8].

Durch den allmählichen Aufstieg des Bürgertums bekommt die alteingesessene Aristokratie hinsichtlich der zur Verfügung stehenden Grabkapellen zunehmend Konkurrenz[9]. Eine wahre Jagd auf die prestigevollen Grablegen führt dazu, daß der Bezug zum Hochaltar aufgegeben wird und die Gräber wieder in die Seitenkapellen rücken. Nicht mehr im Bannkreis des Altars, verliert sich das Interesse an der Bekundung einer exklusiven Frömmigkeit; schließlich geht es nur noch um das Kenntlichmachen von Standeszugehörigkeit und Sozialprestige. Während die Bürgerlichen - wie beispielsweise der Jurist Geronimo Flerio (1620) in S. Maria di Costantinopoli - standesgemäß Bücher und Amtsrobe als Insignien des neuen Selbstbewußtseins präsentieren, ziehen sich die Adligen - wie Carlo Spinelli in S. Domenico Maggiore - entweder wieder auf ihr militärisches Privileg zurück und greifen zu den Waffen oder sie stellen - wie Paolo di Sangro in der Sanseverokapelle (30er Jahre) - mit parfümierter Eleganz Müßiggang zur Schau, mit dem sie sich gegenüber dem werktätigen Bürger abgrenzen können. Erst als der „*genio bellicoso*“ des Neapler Adels auf den Schlachtfeldern des dreißigjährigen Krieges ausgedient hatte und der finanzielle Bankrott des ganzen Standes offenkundig wurde, reißt nach 1648 der eitle Wetteifer um prestigevolle Grablegen abrupt ab. Jetzt sind es die Bürgerlichen, die als neue Elite das Terrain erobern und sich in gleicher Manier wie vormals der Adel am Altar präsentieren. Bestes Beispiel dafür ist Andrea Falcones Figur des Giulio Mastrilli in der Kirche Purgatorio ad Arco (1673), die - zwar ohne Rüstung, aber in ihrer Haltung vergleichbar mit Naccherinos Pignatellibronze - mit pathetischer Gebärde am Altar kniet. Daß für diesen neuerlichen Wandel jedoch insgesamt nur wenige Skulpturen existieren, die man als Beispiel heranziehen könnte, kennzeichnet das im Verlauf der Zeit allmählich abflauende Interesse an der bislang so begehrten Selbstdarstellung an exklusivster Stelle.

[7] ders.: *Della Chirofisionomia overo di quella parte della humana fisionomia, che si appertiene alla mano, tradotti da un manoscritto dal signor Pompeo Sarnelli*, Napoli 1677, S. 68/69 und 143-148.

[8] Vgl. Anm. 3, S. 222.

[9] Pacelli, V.: *L'Ideologia del potere nella rittratistica napoletana del Seicento*, Estratto da *Bolletino del Centro di Studi Vichiani*, XVI, 1987, S. 209-212.



Abb. 1 (links)

Grabfigur des Fabrizio Brancaccio,

Neapel, S. Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli

Giovan Domenico und Geronimo d'Auria



Abb. 2 (rechts)

Grabfigur des Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma

Valladolid,
Museo Nacional de Escultura

Pompeo Leoni und Juan Arfe



Abb. 3 (links)
Grabfigur des Fabrizio Pignatelli
Neapel, S. Maria Materdomini
Michelangelo Naccherino



Abb. 4 (rechts)
Grabfigur des Don García Barrionuevo
Madrid, S. Ginés
Michelangelo Naccherino

ANMAßUNG UND SELBSTBEHAUPTUNG[1]

ZUR POLITISCHEN IKONOGRAPHIE DER NEAPOLITANISCHEN PORTRÄTPLASTIK IM 17. JAHRHUNDERT AM BEISPIEL GIULIANO FINELLIS

Damian Dombrowski / Universität Münster

Kaum eine künstlerische Gattung ist so direkt von gesellschaftlichen Bedingungen abhängig wie die Bildniskunst. Im allgemeinen reflektiert sie Geschmack und Selbstverständnis der jeweils dominierenden Klasse. Wo allerdings die frühmoderne Differenzierung der Gesellschaft dazu führte, daß Machtansprüche von verschiedenen Seiten kollidierten, wurde das Porträt zu einem eminent politischen Instrument. Von solchen sozialen Antagonismen war die Geschichte Neapels im 17. Jahrhundert wesentlich geprägt. Giuliano Finelli war während seines fünfzehn Jahre währenden Aufenthaltes der gefragteste Porträtbildhauer der Stadt. Zwischen 1635 und 1650 porträtierte er spanische Vizekönige und neapolitanische Adlige, Kirchenfürsten und Rechtsgelehrte. Sein Beispiel zeigt, daß ein neapolitanisches Bildnis des Seicento nicht nach rein künstlerischen Maßstäben betrachtet und beurteilt werden kann. Die Parameter, die zur Befragung römischer Barockporträts angelegt werden - und andere haben in die Skulpturgeschichte des 17. Jahrhunderts kaum Eingang gefunden -, sind nicht unmittelbar auf Neapel übertragbar. Denn waren Antrieb und Aussage der römischen Barockbüste in erster Linie ideell-ästhetisch, so stand hinter dem parthenopäischen Porträtschaffen stets ein ideologisch-politischer Wille.

In der Kirche S. Giovanni a Carbonara befinden sich zwei gemeißelte Porträts, an denen sich der kollektive Eigensinn des neapolitanischen Adels sinnfällig konkretisiert. In der Familienkapelle der Caracciolo di Vico tritt dem Besucher eine knapp überlebensgroße Porträtstatue entgegen, die heute allgemein als Carlo Maria Caracciolo angesprochen wird (Abb. 1)[2]. Er war 1641 in der

---

[1] Die folgenden Thesen zur neapolitanischen Porträtskulptur resümmieren Überlegungen, die in meiner 1997 erscheinenden Monographie über den Bildhauer Giuliano Finelli breiter ausgeführt werden. Für die Möglichkeit, sie anläßlich des wissenschaftlichen Kolloquiums einem Fachpublikum vorstellen zu dürfen, möchte ich mich bei der Carl-Justi-Vereinigung herzlich bedanken.

[2] Früher wurde in der Statue Geronimo Maria Caracciolo, ein Bruder Carlo Marias erblickt (vgl. B. Minichini: *Illustrazione della Cappella Caracciolo-Rosso nella Chiesa di San Giovanni a Carbonara.* Napoli 1863, S. 23f.; G. A. Galante: *Guida Sacra della Città di Napoli.* A cura di Nicola Spinosa. Napoli 1985 (Original: Napoli 1872); A. Litta: *Famiglie celebri italiane. I Caracciolo.* Napoli 1902; A. Filangieri di Candida: *La Chiesa e il Monastero di San Giovanni a Carbonara.* Napoli 1924; A. Caracciolo di Torchiarolo: *Una famiglia italianissima. I Caracciolo di Napoli nella storia e nella leggenda.* Napoli 1939); heute wird sie mit Carlo Maria Caracciolo identifiziert (A. Nava Cellini: *Un tracciato per l'attività ritrattistica di Giuliano Finelli*, in: *Paragone* 131 (1960), S. 9-30; F. Fabris: *La genealogia della famiglia Caracciolo.* Napoli 1966, tav. Xiii; A. Cirillo Mastrocinque: *Ritratto e costume della scultura tombale del '600 a Napoli*, in: *Napoli Nobilissima* Viii (1969), S. 140 u. 144-146; A. Nava Cellini: *La*

Schlacht um Barcelona gefallen; zwei Jahre später entstand die Marmorfigur, ein Gemeinschaftswerk des Lombarden Ercole Ferrata und Finellis, dem die ideenstiftende Führerschaft zuerkannt werden muß[3]. Die Statue entwickelte einen

scultura dal 1610 al 1656, in: *Storia di Napoli*, V (1971), S. 809f.; Ch. Avary: *François Dieussart (c. 1600–61), Portrait sculptor to the Courts of Northern Europe*, in: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 4 (1974), S. 84; K. Fiorentino: *Ercole Ferrata*, in: *Civiltà del Seicento a Napoli*. Napoli 1984, S. 190 u.. 192; R. Pastorelli: *Giuliano Finelli*, in: *Civiltà del Seicento a Napoli*. Napoli 1984, S. 192f.; R. Middione in: G. A. Galante 1985, a.a.O., S. 41, Anm. 64; M. Causa Picone: *La Cappella Sansevero dal 1590 al 1652: un «point de repère» per la scultura barrocca a Napoli*, in: *Centri e periferie del Barocco, II: Barocco Napoletano*. A cura di G. Cantone. Roma 1992, S. 588; M. Pedroli in: L. Pascoli: *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*. Ed. critica dedicata a V. Martinelli. Perugia 1992 (Orig. 1736), S. 333, Anm. 5; P. Santamaria in: L. Pascoli 1992 (Orig. 1736), a.a.O., S. 879, Anm. 56; O. Ferrari: *La pittura e la scultura del Seicento: Classicismo, Barocco, Rococò*, in: *Storia e civiltà della Campania, 3: Il Rinascimento e l'età barocca*. A cura di G. Pugliese Carratelli. Napoli 1993, S. 290). Die Statue wurde mit einer Zahlung in Verbindung gebracht, die Ferrata am 18. Juli 1643 von Geronimo Caracciolo für eine Statue seines verstorbenen Bruders erhält (publ. von G.B. D'Addosio: *Documenti inediti di artisti napoletani dal XVI al XVIIi secolo*, in: *Archivio storico per le provincie napoletane*, Xxxix (1914), S. 844f.); von dieser Statue berichten Pascoli und Baldinucci in ihren Ferrata-Viten (L. Pascoli 1736 (1992), a.a.O., S. 328; F. Baldinucci: *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Vol. V, Firenze 1847 (ed. P. Barocchi Firenze 1975). Mit dem Porträtstich von Carlo Maria in Filamondos *Genio bellicoso di Napoli* (Napoli 1694) hat das Gesicht der Statue allerdings keinerlei Ähnlichkeit. Die Rangabzeichen lassen ebenfalls keine definitive Identifizierung zu: Carlo Maria war Träger des Calatrava-Ordens, Geronimo Maria des Alcántara-Ordens; im Marmor sind diese beiden Orden nicht zu unterscheiden. Dasselbe gilt für den Schlüssel im Gürtel der Figur: Carlo Andrea war mit der *chiave camerale* ausgezeichnet, Geronimo Maria mit der *chiave d'oro*. Der Fall ist wahrlich nicht einfach zu entscheiden und muß bis zur Auffindung eindeutiger Dokumente offen bleiben; der Einfachheit halber wird hier die geläufige Bezeichnung der Statue als Carlo Maria Caracciolo übernommen.

[3] Die Hypothese, daß Ferrata die Figur zwar materiell ausgeführt, aber nicht selbständig erdacht habe, ist weitgehend akzeptiert (vgl. A. Nava Cellini 1971, a.a.O., S. 809; dies.: *La scultura del Seicento*. Torino 1982, S. 125; K. Fiorentino 1984, a.a.O., S. 192; R. Pastorelli 1984, a.a.O., S. 193; R. Middione in: *Galante* 1872 (1985), a.a.O., S. 41, Anm. 64; M. Pedroli in: L. Pascoli 1736 (1992), S. 333, Anm. 5; D.M. Pagano in: *Napoli Sacra* 2 (1993), S. 90); daneben sehen einige Autoren Finelli als alleinigen Schöpfer an (Nava Cellini 1960, a.a.O., S. 192; Avary 1974, a.a.O., S. 84; Ferrari 1993, a.a.O., S. 290). Allein Cirillo Mastrocinque (1969, a.a.O., S. 144) vermutet eine alleinige Autorschaft Ferratas. In der Zahlung von 1643 vertrat Geronimo Maria seinen abwesenden Vater, den Marchese di Torrecuso, der zuvor den *modello* in Auftrag gegeben hatte – wahrscheinlich bei Finelli, der im selben Jahr die Porträtbüste des älteren Caracciolo gearbeitet hatte. Das Modell hat er vor seinem Aufbruch zu einem neuen Kriegsschauplatz noch abgesegnet, doch könnte Finelli seine Abwesenheit dahingehend genutzt haben, das Werk an seinen Mitarbeiter Ferrata zu delegieren. Er selbst wurde nach wie vor von der Arbeit an den Bronzestatuen der Tesorokapelle stark beansprucht. Die ausgereifte Komposition der Statue ist in jedem Fall eher Finelli zuzutrauen als Ferrata, der ein ausgesprochener Spätentwickler war und eigenständige Werke erst nach seiner Übersiedlung nach Rom vorlegen wird.

Typus weiter, der in Neapel große Tradition hatte und im 16. Jahrhundert die Grabskulptur weitgehend bestimmt hatte. Zur Zeit ihrer Entstehung schloß sie aber nicht mehr an eine aktuelle Ikonographie an, sondern bedeutete einen Rückschritt auf weit zurückliegende Präzedentien. Der stehende Krieger mit dem Helm zu seinen Füßen wurde im Sinne einer veränderten geistigen und religiösen Verfassung verwandelt.

Wie die Porträtfigur Marcello Caracciolos, ein Werk Girolamo D'Aurias aus dem Jahr 1575, steht die Statue Carlo Marias zwischen Ordoñez' Altar und einem der beiden seitlichen Grabmäler, die sich die Stifter der Kapelle in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts errichten ließen. Die beiden Figuren korrespondieren dem Schema nach. Aber in den verwandten Werken trifft der Geist zweier Zeitalter aufeinander: hier die auf Rechtfertigung bedachte Entsagung und Selbstweihe des gegenreformatorischen Glaubenskriegers, dort der pompöse, rein weltliche Kriegskult der Söldner des Dreißigjährigen Krieges.

Die Ikonographie der neapolitanischen Sepulkralplastik wird mit der römisch-florentinischen Tradition der Ehrenstatue vermischt. Sicherlich hafteten in Finellis Erinnerung noch die Standbilder der *capitani* im römischen Kapitol, denen Bernini 1630 ein weiteres Exemplar, die Statue Carlo Barberinis, hinzugefügt hatte. Aber nicht die antikische Inszenierung hat er von ihnen mitgenommen, sondern die selbstsichere Beziehung zum Außenraum, das militärische Genie, das diese Siegertypen versinnlichen – welch ein Gegensatz zu den versonnenen oder zerknirschten Gesichtern, dem im Unendlichen sich verlierenden Blick der neapolitanischen Grabfiguren des späten Cinquecento, wo die Dargestellten ihres irdischen Daseins müde sind. Der ältere Caracciolo hat aus frommer Ergriffenheit den Arm vor die Brust gelegt. Eine Statue wie diese sollte den Glauben bekunden, den Tod vorbereiten, das Heil absichern. Sie sollte das Sinnbild eines soldatischen Ideals sein, das Dispregio del Mondo und Fede Cattolica voraussetzt und verficht[4]. Ist der Blick Marcellos nach Höherem gerichtet, ist sein Nachfahre ganz der Welt zugewandt. Dieser Galan – selbstsicher, jugendlich, gutaussehend, parfümiert – könnte ebensogut im Begriff sein, das Schlachtfeld oder die militärische Ausrüstung zu inspizieren, wie auch gerade den Tanz zu eröffnen. Nur eines sicher nicht: sein Leben als gottgeweiht zu begreifen.

Die Statue ist eines von Finellis Porträts „in Aktion"; es entbehrt restlos jener Heraldik, die den Grabstatuen des späteren Cinquecento ihr uniformes Aussehen verliehen hatte. Umgeben von ihren militärischen Symbolen, waren diese

[4] Bei Ripa ist der geharnischte *Dispregio del Mondo* der einzige Krieger unter lauter weiblichen Tugenden: „*Il dispregio del mondo altro non è, che haver à noia, & stimar vile le ricchezze, & gli honori di questa vita mortale, per conseguire li beni della vita eterna*" (C. Ripa: *Iconologia*. Roma 1603 (Nachdruck Hildesheim-New York 1970), S. 107. Die *Fede cattolica*, erklärt Ripa, werde dargestellt *als „Donna vestita in bianco, che si tenga la destra mano sopra il petto"* (ebd., S. 149). Rüstung und Ergriffenheitsgestus sind das Kennzeichen einer ganzen Generation von neapolitanischen Grabfiguren.

selbst zum Symbol, zur „Hypostase ihrer Kaste“[5] geworden. Die Pose, die Attribute, alles scheint austauschbar, so austauschbar wie die dargestellten Personen. Kommandostab, Lanze und Helm waren zum abstrakten Begriff geworden, waren wichtiger als der individuelle Porträtcharakter, von dem man erstmals zu Anfang des 17. Jahrhunderts bei Naccherinos Figur Fabrizio Pignatellis sprechen kann. Aber noch wurde Pignatelli vor allem als Stifter der Kirche geehrt, wo sein Standbild aufgestellt war; noch waren *caritas* und *misericordia* die Mittel des Prestigegewinns. Drei Jahrzehnte später hatten sich die ideologischen Gewichte stark verschoben. Es waren Gedenkstatuen möglich geworden, die jedes religiösen Zusammenhangs entkleidet waren und dennoch in sakralen Räumen Aufstellung finden konnten.

Die Caracciolo-Figur war kein Einzelfall; zur gleichen Zeit entstand, wahrscheinlich ebenfalls auf der Grundlage eines Finelli-Modells, die Grabfigur Paolo di Sangros für die Cappella Sansevero. In beiden Fällen hatte die säkulare Selbstdarstellung in Form des Porträts die Aufgabe, das soziale Gewicht, die gesellschaftliche Bedeutsamkeit des Dargestellten hervorzukehren und aufzublähen. Zu einer Zeit, da der neapolitanische Adel von der neuen, bürgerlichen Aufsteigerschicht wirtschaftlich überrundet wurde, setzte derselbe Adel verstärkt auf eine „ideologische Rentabilität“ nach der Devise: Geldverdienen ist gut, aber Ansehen ist besser[6]. Dieses Ansehen war für den Adel allein durch Schlachtenruhm zu erwerben, denn die militärische Laufbahn war nach zeitgenössischem Selbstverständnis „*la condizione di Nobile, che ne' Cavalieri Napolitani si univoca con la profession di Soldato*“[7]. Im Angesicht der bürgerlichen Bedrohung legte die alte Feudalschicht auf ihre letzte Domäne übermäßigen Wert. In Neapel breitete sich ein regelrechter Kriegskult aus, der *genius loci* wurde im *Genio bellicoso* di Napoli geortet, wie der Titel der bekanntesten Familienhistoriographie des 17. Jahrhunderts nahelegt[8].

Die Kriegsbegeisterung der neapolitanischen Nobilität wurde nur noch von ihrer grenzenlosen Eitelkeit und Schmucklust übertroffen. 1632 kam Jean-Jaques Bouchard nach Neapel und beobachtete einen regelrechten „*culte de l'apparence et de l'exterieur*“[9]. Die übersteigerte Dünkelhaftigkeit sei der Hauptwesenszug der Neapolitaner: „*Et d'abord il n'y a point de race au monde plus vaine que cette noblesse, estant toute dans l'apparence et l'exterieur*“[10]. Die spanischen Vorstellungen von Bescheidenheit und Austerität fanden kaum Beachtung, der Adel gab sich in Kleidung, Schmuck und Stoffen hemmungslosem Luxus hin und begeisterte sich mehr als irgendwo anders für pretiösen Dekor[11]. Das Interesse an der äußeren Erscheinung hat auch Finelli den Meißel geführt, als er die Statue in der Caracciolo-Kapelle schuf. Hier steht er uns greifbar vor Augen, der „*uomo che s'ammira / e va in punta di piedi / si pavoneggia e vanta*“, dem der Spott des Dichters Giambattista Basile in der 1634 veröffentlichten Märchensammlung des *Cunto de li cunti* galt[12]. Bouchard klagte, die neapolitanischen Adligen seien, was Kleidung und Haartracht angeht, „*efféminés*“[13]. Gäbe es dafür einen schlagenderen Beweis als Finellis Statue? Der junge Caracciolo ist ganz à la mode gekleidet; mit großer deskriptiver Präzision werden die nach französischer Art aufgeputzten Haare nachgestaltet, die französische *cravate*, von der die spanischen Kragenformen abgelöst wurden, der *justeaucorps*, eine Art kurzer Soutane, die spitzengeschmückte Schleife, die unter der Rüstung hervorschaut, die hohen Reitstiefel, die am Fuß mit dem gamaschenähnlichen *surpied* besetzt sind und auf der rechten Seite auch den zerknautschten, *bas de botte* genannten Überstrumpf sehen lassen[14].

In den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts waren die Porträtfiguren der neapolitanischen Grabmäler noch ausschließlich nach spanischer Sitte gekleidet gewesen. Anfang der 30er Jahre berichtete Bouchard, die Kleidung der Adligen sei eine Mischung aus spanischen und französischen Elementen[15]. Nochmals zehn Jahre später war die Garderobe Caracciolos ein einziges Echo der französischen Mode, deren Verspieltheit von den Spaniern als skandalös empfunden wurde. Sie war in Neapel umso willkommener, je unbeliebter ihre Erfinder bei den Spaniern waren, und es scheint, daß gerade die Verbote durch die Regierung der Vizekönige für die Verbreitung des französischen Geschmacks sorgten[16]. Der Modekrieg zwischen Spanien und Frankreich wurde auch auf dem

---

[5] G. Labrot: *Palazzi Napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750.* Napoli 1993, a.a.O., S. 220.

[6] Vgl. Labrot 1977, a.a.O., S. 51

[7] Filamondo 1694, a.a.O., Widmung an die *nobiltà* (unpaginiert)

[8] Neben einer ausgesprochenen „Kriegsliteratur“, in der Filamondos *Genio bellicoso* di Napoli nur ein Beispiel unter vielen ist, gab es in Neapel auch eine ausgeprägte Vorliebe für das Genre der Schlachtenmalerei mit Aniello Falcone und Salvator Rosa als herausragendsten Vertretern. Saxl hat dieses Phänomen mit den äußeren und inneren Kämpfen zu erklären versucht, die das gesellschaftliche Klima in Neapel, zumal im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts, bestimmten (F. Saxl: *The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons*; in: Journal of the Warburg an Courtauld Institutes, III (1939-1940), S. 70-87)

[9] L. Marchieux: *Un parisien à Rome et à Naples en 1632. D'après un manuscrit inédit de J.J. Bouchard.* Paris o.J. (1928), S. 78

[10] Ebd., S. 72

[11] Vgl. Labrot 1977, a.a.O., S. 53

[12] Zit. nach: G.B. Basile: *Il Pentamerone ossia La Fiaba delle Fiabe.* A cura di Benedetto Croce. Bari [5]1982, S. 119 (Übers.: „*der sich selbst bewundert / auf den Fußspitzen läuft / sich aufbläht wie ein Pfau und sich seiner rühmt*“)

[13] Marchieux 1928, a.a.O., S. 77

[14] Vgl. Cirillo Mastrocinque 1969, S. 145f.

[15] Ebd., S. 77

[16] In jenen Jahren, da die Spanier ihre europäische Vormachtstellung endgültig an die Franzosen zu verlieren drohten, sollte der französische Einfluß mit allen Mitteln aus Neapel ferngehalten werden; Monterrey wollte gar alle Franzosen aus dem Regno vertreiben

Felde der Porträtbildhauerei ausgetragen; mit ihren französischen Vorlieben - den *„libertà francesi"*, wie der Chronist Fuidoro sie nannte[17] - signalisierten die Neapler Aristokraten, daß sie sich von der Zentralmacht nichts vorschreiben ließen. Die Provokation war eine Form der Rebellion, eine stolze Demonstration der ererbten Freiheit, die Spaniern und neuem Geldadel gleichermaßen galt. Daher auch das ausgeprägte Kostüminteresse in der neapolitanischen Porträtskulptur[18].

Der Porträtstatue Carlo Andrea Caracciolos gegenüber befindet sich in derselben Kapelle die Bildnisbüste seines Vaters Carlo Andrea Caracciolo (Abb. 2)[19]. Dieses einzige signierte Werk Finellis stellt nicht nur die reifste Porträtleistung des Carraresen dar, sie ist zugleich das repräsentativste und originellste Porträt des neapolitanischen Seicento. Zieht man die Sozialstruktur Neapels in Betracht, so wird man in dieser Büste ein ebenso emblematisches Werk erkennen, wie Bernini mit der Büste von Scipione Borghese die geistlich-klerikale Hierarchie des barocken Rom auf den Begriff gebracht hat.

Die Biographie Carlo Andrea Caracciolos, des Marchese di Torrecuso, setzt sich hauptsächlich aus militärischen Daten zusammen: Geboren 1583, kämpfte Carlo Andrea noch sehr jung in Afrika gegen die Mauren, wurde 1622 zum Befehlshaber über ein Drittel der neapolitanischen Truppen ernannt, verteidigte Cádiz gegen die Engländer, kämpfte in Brasilien gegen die Portugiesen und in Spanien gegen die Hugenotten, kommandierte als Artilleriegeneral in Flandern und im Elsaß, belagerte Barcelona und Valenza bei Mailand, war zwischenzeitlich Gou-

lassen. Vgl. dazu A. Cirillo Mastrocinque: *Moda e costume*, in: *Storia di Napoli* VI (1970), Bd. 2, S. 770. Zur Verdrängung des spanischen durch den französischen Geschmack vgl. auch Galasso 1977, S. 207

[17] Vgl. ebd., S. 773

[18] Cirillo Mastrocinque 1969, a.a.O., S. 140f.

[19] In der Kapelle wurde die Büste 1778 aufgestellt (vgl. Minichini 1863, a.a.O., S. 36, Anm. 3), wo Sigismondo sie kurze Zeit später erwähnt (G. Sigismondo: *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*. Napoli 1788-1789, I, S. 100). Eigentlich handelte es sich um ein *ritratto di galleria*, das vorher im Familienpalast der Caracciolo aufgestellt war, wo es die Finelli-Biographen Passeri und Pascoli vermelden (G.B. Passeri: *Die Künstlerbiographien*. Hrsg. von Jakob Hess. Leipzig und Wien 1934 (Orig. Rom 1673), S. 255; Pascoli 1736 (1992), a.a.O., S. 869). Mit der Neuaufstellung des Porträts, bei der es seinen klassizistischen Sockel erhielt, wurde aus der Gedenkbüste eine Grabbüste; Carlo Andrea Caracciolo war 1646 in S. Giovanni a Carbonara beigesetzt worden (vgl. Filamondo 1694, a.a.O., S. 161), hatte aber bis dato aus Platzmangel kein Grabmal erhalten. Zur Torrecuso-Büste vgl. außerdem Filangieri di Candida 1924, a.a.O., S. 75; A. Maresca di Serracapriola: *Michelangelo Naccherino, scultore fiorentino*. Napoli 1924, S. 139; F. Bologna - G. Doria: *Mostra del Ritratto Storico Napoletano*. Napoli 1954, S. 26; Nava Cellini 1960, a.a.O., S. 23f.; Cirillo Mastrocinque 1969, a.a.O., S. 145; Nava Cellini 1982, a.a.O., S. 125; Pastorelli 1984, a.a.O., S. 193 u. 195f.; G.G. Borrelli: *Note per uno studio sulla scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in: *Storia dell'Arte* 54 (1985), S. 148f.; V. Pacelli: *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, in: *Bollettino del Centro di Studi Vichiani* 16 (1987), S. 228-230.

verneur der Franche-Comté und insgesamt viermal *Capitán Generál*, war *Consigliere del Collaterale* in Neapel und Mitglied des Kriegsrates in Spanien, wo er zum Granden erhoben wurde. Anfang August 1646 befreite er Orbetello aus französischer Belagerung, zog sich dabei die Malaria zu und starb wenige Tage später in Neapel[20]. Carlo Andrea Caracciolo war ein typischer Repräsentant des neapolitanischen Adels, der seinen Ruhm auf den Schlachtfeldern rund um die halbe Welt suchte.

In seiner Heimatstadt hielt er sich zwischen den Feldzügen nur selten auf - zum letzten Mal 1643, als er sich, mit 60 Jahren, von Finelli porträtieren ließ. Um eine Büste wie die des Torrecuso zu verstehen, müssen wir weniger nach dem künstlerischen Ingenium fragen als nach dem Anspruch des Auftraggebers, seiner sozialen Rolle, Wirkung und Einschätzung bei Zeitgenossen und Nachwelt. Die künstlerische Leistung bliebe außen vor, erschöpfte sich die Deutung in psychologischem Einfühlungsvermögen. Denn mit den Porträts des neapolitanischen Adels waren nicht in erster Linie realistische Wiedergaben der Erscheinung oder individuelle Spiegel der Biographie beabsichtigt; wichtiger war ihr absichtsvoller Habitus, ihre Gestik und Mimik, ihre Tracht und Kleidung. Die Bildniskunst Neapels war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hochgradig politisiert. Begreifen läßt sie sich nur als Manifestation eines aristokratischen Behauptungswillens. Eine solche Deutung setzt die Kenntnis der politisch-sozialen Umstände voraus. Denn es war die Feudalstruktur des Regno di Napoli, die im barocken Zeitalter die Porträtskulptur in und um Neapel wesentlich bestimmte.

Die Eingliederung des Regno di Napoli in das spanische Imperium ist nicht mit der Assimilierung in einen unitarischen politischen Organismus zu verwechseln; trotz Vizekönigen war das Königreich Neapel nie Provinz des spanischen Reiches[21]. Die Aristokratie behielt ihr soziales und politisches Gewicht, eine absolu-

[20] Die ausführlichste Schilderung der Taten Carlo Andreas bietet Filamondo 1694, a.a.O., S. 145-163; kürzer bei Fabris 1966, a.a.O., tav. XIII u. F. Caracciolo: *Memorie della famiglia Caracciolo*. Napoli 1896, vol. II, S. 320

[21] Vgl. G. Galasso: *Spagna e Mezzogiorno*, in: *Il Mezzogiorno nella Storia d'Italia*. Firenze 1977, S. 165-167. Dies zu erwähnen erscheint mir wesentlich, da die Korrektur der Sicht Benedetto Croces, der in Neapel ausschließlich eine ausgebeutete Kolonie der Spanier sah, noch immer nicht in ausreichender Form rezipiert worden ist. Zwischen Spanien und dem *Regno* - die Bezeichnung *Viceregno*, die immer wieder in der Literatur auftaucht, hat es in den Quellen nie gegeben - war jegliche koloniale Disparität ausgeschlossen; so herrschte die Praxis, den zivilen und militärischen Bedarf der spanischen Administration durch reguläre Verträge mit dem Adel zu decken. Zu beachten gilt auch, daß die spanische Herrschaft nicht durch Eroberung erzielt wurde, sondern eine dynastische Legitimation besaß. Wenn es in Neapel eine Form von Ausbeutung gab, dann nicht durch die Spanier, sondern durch auswärtige Händler und Reeder (meist Genuesen und Niederländer), die durch Finanzspekulationen binnen kürzester Zeit zu ungeheurem Reichtum gelangten.

tistische Perspektive war von vornherein nicht gegeben[22]. Die Macht der Vizekönige war außerordentlich begrenzt; alle wichtigen Initiativen wurden zuvor mit dem Adel abgesprochen, der sogar Einfluß auf die Gesetzgebung nahm[23]. Mit dem Beginn der spanischen Herrschaft in Neapel hatten die Aragonesen die Eliminierung des baronaggio als politische Kraft und die Errichtung einer straffen Bürokratie zu obersten Staatszielen erklärt. Seither war die Geschichte Neapels geprägt vom Konflikt zwischen der spanischen Zentralmacht und der neapolitanischen Aristokratie, die ihre Autonomie innerhalb des Reiches einschließlich ihrer traditionellen Vorrechte gegen den Machtanspruch des spanischen Souveräns verteidigen wollte[24]. Zugleich stieg das Selbstwertgefühl des Adelsstandes; 1672 attestierte Giuseppe Campanile der Neapler Nobilität, sie übertreffe die jeder anderen Stadt Italiens oder Spaniens an Titeln und Machtfülle[25].

Nicht zufällig beginnt mit dem sich abzeichnenden Niedergang des spanischen Königtums am Ende des 16. Jahrhunderts ein Phänomen, das die Historiker als „Refeudalisierung" bezeichnen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts pochten die baroni auf ihre Prärogativen und Standesrechte rücksichtsloser denn je; nachdem die Spanier den Feudaladel ein knappes Jahrhundert lang mehr schlecht als recht in Schach gehalten hatten, rüstete er zumal nach Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges zur Offensive gegen die Zentralmacht[26]. Nach dem Wegfall der Niederlande wurde das Königreich Neapel zur wichtigsten Region der spanischen Hegemonie nach Kastilien selbst[27], und der Adel nutzte das Wissen um diese europäische Dimension bis zur Erpressung aus. Obwohl sie die staatliche Autorität unterminierten, war Spanien zur Finanzierbarkeit des Krieges auf die neapolitanischen baroni angewiesen; diese konnten es sich nunmehr leisten, finanzielle Abgaben nur noch gegen die Zusicherung von Vorrechten und Immunität zu erbringen. Gönnerisch heißt es in einem Dokument von 1642: „*Sua Maestà con la volontà della Nobiltà di Napoli otterà da quel regno tutto ciò che desidera ... poiché essa è Signora della maggior parte dei Comuni del Regno ... Con la sua tolleranza e persuasione garantisce la tolleranza dei tributi e delle imposte... con il suo valore si impegna alla conservazione di tutta la Monarchia*"[28].

An dieser Formulierung wird zugleich das Selbstbewußtsein und das Dilemma der neapolitanischen Nobilität deutlich. Sie kämpfte ja nicht wirklich gegen die Spanier, reagierte auf deren Hochmut aber ihrerseits mit noch größerer Herablassung[29]. Raffaele Filamondo berichtet in seinem *Genio bellicoso di Napoli* von Kriegshelden, die - wie es im Untertitel des Buches heißt - „*per la fede, per lo re, per la patria*" gekämpft hätten. Aber er rechnet auch vor, daß die „*valorosa milizia napoletana*" die Schlüsselstellung für die Geschicke der spanischen Krone gehabt habe: 30.290.000 scudi seien zwischen 1520 und 1644 an Abgaben geleistet worden; das Aufkommen an Soldaten aus dem Regno sei „*poco men, che incredibile*"; die Leistungen gegenüber dem Hause Habsburg werden als „*generosità*", als Großzügigkeit ausgelegt. Als Gipfel seiner Argumentation zitiert Filamondo einen Historiker der ersten Jahrhunderthälfte: „*E veramente dal solo Regno di Napoli pare, che per gran tempo habbia quella Monarchia riconosciuta in gran parte la propria sussistenza*"[30]. Das Aufbegehren gegen die spanische Herrschaft fand in subtilerer Form statt, sie war eine Frage des Bewußtseins, daß die Spanier letztlich von der Nobilität abhängig waren, aber auch eine Frage der Mode, der Kultur, des öffentlichen Auftretens, bei dem der Adel bewußt gegen die Maßstäbe der Spanier verstieß. Jean-Jacques Bouchard notierte bei seinem Neapel-Besuch, daß der Adel seinen Affekt gegen die Spanier nicht so direkt äußere wie das Volk: „*estant meslée d'interest avec les Espagnols, faint en estre ami, et cache l'affection qu'elle peut avoir pour les François*"[31].

Ordnen wir nach diesem historischen Exkurs Finellis Büste in die kulturellen und politischen Prozesse um 1640 ein, so haben wir ein vielsagendes Dokument für das Selbstverständnis der Neapler Nobilität vor uns. Carlo Andreas Aussehen erscheint nur auf den ersten Blick besonders individuell; in Wahrheit entspricht es der Selbststilisierung eines ganzen Standes so perfekt, daß die Skulptur wie

[22] Vgl. R. Villari: *La feudalità e lo Stato napoletano nel secolo XVIII*, in: *Potere e società negli stati regionali italiani fra '500 e '600.* A cura di E. F. Guarini. Bologna 1978, S. 271f..

[23] Vgl. ebd., S. 273: „*Le costituzioni del Regno sono dunque le sue costituzioni*"; Villari spricht von einem „*equilibrio contrattualistico*" zwischen Nobilität und Krone. So war schon Mitte des 16. Jahrhunderts vereinbart worden, daß in der öffentlichen Verwaltung nur ein Drittel Spanier zugelassen werden durften. Im 17. Jahrhundert unternahm der Adel den Versuch, sich den politisch-administrativen Apparat von außen untertan zu machen, und dies in einem Ausmaß, daß die staatliche Autorität, ihr Funktionieren und ihre Souveränität bedroht wurden. Die Feudalität wurde zu einer Art „Gegenstaat" (Galasso 1977, a.a.O., S. 192f.).

[24] Vgl. Galasso 1977, a.a.O., S. 180-183.

[25] G. Campanile: Notizie di nobiltà. Lettere. Napoli 1672, S. 9: „*avanza di gran lunga ciascuna altra di Italia e di Spagna città cristiana*".

[26] Vgl. Villari 1978, a.a.O., S.269f.

[27] Vgl. Galasso 1977, a.a.O., S. 178

[28] Zit. nach Villari 1978, a.a.O., S. 270 (Übers.: „*Ihre Majestät wird mit dem Willen des Neapler Adels vom Königreich Neapel alles erhalten, was sie begehrt, denn er [der Adel] ist Herrscher über die meisten Städte des Reiches. Mit seiner Toleranz und Überzeugungskunst garantiert er die Tribute und Abgaben. Mit seiner Tüchtigkeit setzt er sich für die Erhaltung der Monarchie im Ganzen ein*"). Vizekönig Medina mußte in den 40er Jahren gegen ein von den *baroni* angestiftetes Banditentum ankämpfen, staatliche Funktionäre auf Druck des Adels aus der Rechtsprechung entlassen und die lokalen Behörden vor Übergriffen schützen

[29] Die Hoffart der Spanier gegenüber dem neapolitanischen Adel hatte Bouchard 1632 vermerkt: „*le plus grand vice des Espagnols, est la superbe, qu'ils exercent jusques au dernier point sur ce peuple la, et plus sur la noblesse que sur les autres*" (Marchieux 1928, a.a.O., S. 66)

[30] Filamondo 1694, a.a.O., unpaginiert, Widmung an die *nobiltà di Napoli* (Übers.: „*Und es scheint wirklich so, daß jene Monarchie für lange Zeit ihr Fortbestehen ausschließlich dem Königreich Neapel verdankt*")

[31] Marchieux 1928, a.a.O., S. 67.

die bildliche Entsprechung zu Giambattista Basiles *La Cappella* wirkt. Diese Posse innerhalb des *Cunto de li cunti* ist ein Spottgedicht auf den militärischen Größenwahn des neapolitanischen Adels, doch nirgendwo anders findet sich der typische Charakter, den der Torrecuso verkörpert, so exakt beschrieben:

C'è chi loda la guerra
la solleva alle stelle
e, quando viene l'ora
che si pianta l'insegna
si scute il tamburo
va di corsa ad iscriversi
....
Se un amico gli dice: „dove andiamo?"
risponde allegramente,
quasi non tocca terra: „Alla guerra! alla guerra![32]

Präziser als jeder der zahlreichen Apologien, die im 17. Jahrhundert der neapolitanischen Kriegslüsternheit das Wort redeten, drückt Basiles Satire den Geist der Torrecuso-Büste aus:

Si picca e si presume
d'atterire la gente
di farti sbigotterie
con un sol giro d'occhi.
....
il puntale erto in aria,
i mustacci rialzati;
e con gli occhi stravolti[33]

[32] Basile 1634 (1982), a.a.O., S. 117 (Übers.: *„Dann gibt's den, der den Krieg so lobt / ihn zu den Sternen erhebt / und, wenn die Stunde gekommen / das Feldzeichen aufgepflanzt / die Trommeln gerührt / zur Einschreibung um die Wette läuft /.../ Wenn ein Freund ihn fragt: „Wohin ziehen wir?" / dann antwortet er so freudvoll / daß es ihn fast nicht am Boden hält: In den Krieg! in den Krieg!"*

[33] Ebd., S. 125 (Übers.: *„Er bildet sich ein und maßt sich an / die Menschen zu erschrecken / dich in Bestürzung zu versetzen / mit einem Augenrollen allein. / . / die Nase in die Höh' gestreckt / die Schnurrbartspitzen nach oben gereckt / und mit verdrehten Augen"*). Den Hinweis auf die Charakterdefinition des neapolitanischen Kriegsmannes durch Basiles überaus erfolgreiche, postum in *Pentamerone* umbenannte Märchensammlung gibt R. Pane: *Croce e la fortuna critica del barocco*, in: *Seicento Napoletano. Arte, costume e ambiente.* A cura di R. Pane. Milano 1984, S. 19. Die Gegenüberstellung von Büste und Literatur möchte kein Dependenzverhältnis konstruieren, sondern eine Einstiegshilfe in die Anschauungen der Zeit geben. Bologna hat der Torrecuso-Büste bescheinigt, sie sei *„d'indole quasi letteraria"* (in: F. Bologna - G. Dori 1954, a.a.O., S. 26), was die Berechtigung eines solchen Vergleichs bestätigt.

Der Dargestellte wird zur Verkörperung eines Typus, nicht nur durch die Rüstung, sondern bis in die Mimik hinein. Die buschigen Augenbrauen, die dicken Schlingen von Schnurrbart und Haaren kehren die habituelle Wildheit des Kriegshelden heraus, von der Basile spricht. Und auch, daß er unter seinem eigenen Stolz fast zusammenbreche - *l'orgoglio lo tormenta* [34] - nimmt man dem Porträt ohne weiteres ab.

Mit der Anmaßung und enthemmten Präpotenz, wie es vom Gebaren der neapolitanischen *baroni* überliefert ist, begegnete Carlo Andrea auch im Porträt den Gefährdungen seines Standes. Den spanischen Gepflogenheiten, der protokollarischen Steifheit und Selbstbeherrschung, stehen bewußte Übertreibungen entgegen. Gegenüber der Formelhaftigkeit der Rüstung steht der Kopf des Torrecuso ganz im Zeichen einer unbedingten, exaltierten Arroganz und Theatralik. Mit der Überzeichnung seiner Gesichtszüge hat Finelli dem Außerordentlichen seines Wesens Nachdruck verliehen, das nach Auskunft seiner Biographen stets nach dem Großen und Erhabenen strebte. Filamondo verglich Carlo Andrea mit dem Meer, das desto höhere Wellen schlage, je mehr es von den Winden gepeitscht werde[35].

Den aufstrebenden Gesellschaftsschichten gilt die ausgesprochene Hochnäsigkeit, das Sich-Abwenden von den Niederen. Eine ganz andere Auffassung des Im-Raum-Seins als in römischen Barockporträts drängt zur Erscheinung. Deren beherrschendes Prinzip war die bereitwillige Annahme des zwischenmenschlichen Fließens als Bewältigung menschlicher Kontingenz. Ein solches Herüber- und Hinüberfluten geistiger Kräfte, das Einspannen des Menschen in ein Netz von Beziehungen, lassen auch Finellis frühere römische Schöpfungen verspüren, wie die Büste Michelangelo Buonarroti des Jüngeren in Florenz. Dahingegen lesen wir in den Zügen Carlo Andreas Argwohn gegen jegliche Sozialität. War der Florentiner Dichter unter uns, so bleibt der Torrecuso unter sich und seinesgleichen. Aus der Büste spricht der polemische Geist, der die Gesinnung des Adels gegen Spanier und bürgerliche Parvenüs antrieb.

Die Erscheinung dieses Paradebeispiels aristokratischen Lebensgefühls, mit dem gewaltigen hochgezwirbelten Bart, der Paradoxie zwischen dem stilisierten Panzer und dem hyperrealistischen Kopf, mutet heute grotesk an. Aber um Karikatur oder um Selbstironie geht es hier ganz und gar nicht. Ein Fehler ist es, hinter dem Torrecuso dieselbe Porträtauffassung zu vermuten wie hinter den kaustisch-burlesken Interpretationen eines Bernini, wie der witzigen Büste von Paolo Giordano Orsini[36]. Nicht physiognomische oder charakterliche Schwächen sollten mit

[34] Basile 1634 (1982), a.a.O., S. 115.

[35] *„Le sue azzioni havevano per occhi la Giustizia, e la Prudenza, e sempre del Grande, e dell'elevato ... faceva come il mare, che tanto più si gonfia, quanto più è battuto dai venti"* (Filamondo 1694, a.a.O., S. 159).

[36] Mehrfach wurde der Torrecuso in der Tradition der karikaturhaften Porträts gesehen und Berninis Orsini-Büste (bzw. Bolgis erhaltene Kopie davon) in Bracciano als Prototyp ge-

Finellis Büste aufs Korn genommen werden, sondern in einem Gesicht die Selbsteinschätzung eines ganzen Standes verdichtet werden. Die Ernsthaftigkeit eines Werkes, mit dem sich der Auftraggeber ohne ironische Distanz identifizieren konnte und sollte, kann nicht bezweifelt werden. Finellis Leistung besteht im Vermögen, über die üblichen Porträtgewohnheiten hinaus tief in die Wertvorstellungen einer Epoche eingedrungen zu sein.

Dabei war er nicht auf den Adel festgelegt, sondern wußte Gemütslage und Positionierung auch der anderen Seite im Porträt ansichtig zu machen. Das gilt sowohl für die spanische Administration - das Porträt des Vizekönigs Monterrey gehört zu seinen berühmtesten Werken - als auch für die Rechtsgelehrten, die als *nobiltà di toga* eine ernstzunehmende Gegenmacht zur alteingesessenen *nobiltà di spada* darstellten. Einer der bedeutendsten Juristen Neapels war Giovanni Camillo Cacace, der Finelli kurz vor dessen Fortgang 1650 mit seiner Grabbüste beauftragte (Abb. 3). Auf der Grundlage von Zeichnungen, wahrscheinlich auch eines Tonmodells Finellis übernahm der langjährige Bernini-Mitarbeiter Andrea Bolgi 1653 den Auftrag und übersetzte in einer stupenden technischen Leistung die Vorlage in Stein[37]. Die Büste wurde in Cacaces neuer Familienkapelle in S. Lorenzo Maggiore aufgestellt.

nannt (vgl. Nava Cellini 1960, a.a.O., S. 24; dies. 1982, a.a.O., S. 125; Pastorelli 1984, S. 195).

[37] Eine unlängst aufgefundene Kopie des Testaments Cacaces von 1649 enthält einen undatierten Nachtrag, wonach die Bildnisbüsten Giovanni Camillos und seines Onkels Francesco Antonio de Caro von Finelli gearbeitet werden sollten, „*il quale già ha fatto in carta il disegno della mia testa*" (vgl. V. Pacelli: *La cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore: un complesso barocco in una basilica gotica*, in: *Ricerche sul '600 napoletano*, 5 (1986), S. 172 u. ders. 1987, a.a.O., S. 224f.). Finelli muß Cacace vor seinem Weggang Ende 1650/Anfang 1651 gezeichnet haben. Das Kodizill scheint dem Testament kurz nach dem Vertrag mit Bolgi vom 10. Februar 1652 hinzugefügt worden zu sein, mit dem die Porträtstatuen von Vittoria und Giuseppe de Caro in Auftrag gegeben wurden, die ebenfalls zur Kapellenausstattung gehören (Arch. di Stato Nap., Notai del '600, 1032/15, fol. 68r). Bevor Bolgi sie vollendet, so der Nachtrag des Testaments, soll Finelli mit den Büsten begonnen haben; falls er bis dahin nicht zurück in Neapel ist, soll der Auftrag an Bolgi übergehen. Finellis Rückkehr verzögerte sich, und kurz nach Finellis Tod am 16. August 1653 wurde Bolgi, der Finelli in Rom vorgezogen worden war, auch mit der Ausführung der beiden Bildnisse betraut (Vertrag vom 26. August 1653; Arch. di Stato Nap., Notai del '600, 1032/16, fol. 435r-438v). Mit der Büste Giovanni Camillo Cacaces erreicht Bolgi ein qualitatives Niveau, das seine römischen Porträtschöpfungen bei weitem übertrifft; seit dem Wissen um den Entwurf Finellis sind Zweifel daran berechtigt, ob er zu dieser Steigerung allein fähig war. Ein Indiz für ein Terrakottamodell Finellis liefert ein in den Vertrag von 1652 lose eingelegtes Papier mit Abschriften von Banküberweisungen an Bolgi, wonach Bolgi die „*due mezze statue di marmo*" eigenhändig, aber „*conforme i disegni di creta esistenti In potere del detto Andrea*" auszuführen hat. Im Vertrag über die ganzfigurigen Porträts in der Kapelle ist dagegen von „*disegni di Creta fatti da esso Anrea*" die Rede (Hervorhebungen vom Verfasser). Zur Cacace-Büste vgl. außerdem: V. Martinelli: *Andrea Bolgi a Roma e a Napoli*, in: *Commentari* 2-3 (1959), S. 155; A. Nava Cellini: *Ritratti di Andrea Bolgi*, in: *Paragone* 147 (1962),

Giovanni Camillos Gesicht ist in einem Augenblick jovialer Gesprächigkeit eingefangen. Stolz reckt der berühmte Rechtsberater seinen fleischigen Hals empor, ein gewitztes, hintergründiges Lächeln wird unter dem Schnurrbart sichtbar. Das Porträt strahlt eine ironische Selbstsicherheit aus, ein intelligenter, schlauer Geist spricht aus diesen Zügen. Das Interesse Finellis ging über die Fixierung der Persönlichkeit aber noch hinaus. Der bürgerliche Giovanni Camillo wird nun seinerseits zum Emblem eines neuen sozialen und wirtschaftlichen Status. Der ökonomische Abstieg des Adels hatte schon lange zuvor eingesetzt, wurde aber bis zur Jahrhundertmitte noch durch sein militärisches Gewicht überbrückt. Erst jetzt, da der Dreißigjährige Krieg vorbei war, wurde die Krise offenbar. Das Mißverhältnis von Machtanspruch und finanzieller Ohnmacht führt dazu, daß der Adel von der Bourgoisie nicht länger als dominierende politische Klasse akzeptiert wurde[38]. Der *tertius gaudens* im Dauerstreit zwischen Nobilität und Vizekönigtum waren die Advokaten und Rechtsgelehrten, Händler und Unternehmer, die binnen kurzem ein Höchstmaß an Geltung und Gewicht im sozialen und kulturellen Gefüge Neapels erreicht hatten. Infolge der gesellschaftlichen Umschichtungen - wirtschaftlicher Aufstieg der Bourgoisie bei gleichzeitiger Verarmung und Verschuldung der Aristokratie - konnten neue Kapellen bald nur noch von den Arrivierten bezahlt werden[39].

Dabei suchte der neue Justiz- und Geldadel die Assimilation mit der alteingesessenen Nobilität. Dieses Streben nach Angleichung dokumentiert sich nicht zuletzt in der Übernahme ikonographischer Schemata. Nahezu gleichzeitig waren Anfang der 1640er Jahre die Cappella Firrao in S. Paolo Maggiore und die Cappella d'Aquino in S. Maria la Nova ausgestattet worden. Die Ikonographie der Porträtstatuen, die Finelli für das uralte Adelsgeschlecht der Firrao entworfen hatte, wurde von Ercole Ferrata für die reichste Händlerfamilie des Regno di Napoli unmittelbar kopiert. Der Typus der Firrao-Fürsten wird in der Folge von weiteren Grabmälern der Neunobilitierten nachgeahmt, beispielsweise von Andrea Falcone für das Monument Giulio Mastrillis, das er 1672 in S. Maria del Purgatorio ad Arco schuf. Dennoch ist augenscheinlich, daß emotional ein neuer Ton angeschlagen ist. Nach wie vor wird Devotion sichtbar gemacht, aber in ruhiger, zurückhaltender Pose. Auch die Statuen der Firrao-Fürsten sind dem Altar der Kapelle zugewandt, um der Gottesmutter zu huldigen. Doch beten sie nicht nur an, sie stellen ihre Anbetung demonstrativ zur Schau: „*dimostrano di adorar la Madre di Dio*", wie es in De Lellis' Neapelführer heißt[40]. Der Inschrift

S. 37f.; dies. 1971, a.a.O., S. 812f.; R. Lattuada: *Andrea Bolgi*, in: *Civiltà del Seicento a Napoli*. Napoli 1984, II, S. 160-162; G.G. Borrelli 1985, a.a.O., S. 153f..

[38] Vgl. G.G. Borrelli 1985, a.a.O., S. 153f.

[39] Pacelli hat die Kapellenausstattungen der zweiten Jahrhunderthälfte treffend als „*Apanage der Neunobilitierten*" bezeichnet (Pacelli 1987, a.a.O., S. 226).

[40] De Lellis: *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, vol. I. A cura di Francesco Aceto. Firenze 1977 (Orig. 1666-1668), S. 326. Diese Intention wird auch schon im Vertrag zwischen dem Kloster S. Paolo und Cesare Firrao von 1640 ausgesprochen: „*per che resti à futura*

ist zu entnehmen, Cesare habe die Kapelle gestiftet, *„ut in sanctissimam sospitam adultam pietatem ostenderet"*. Mit der ostentativen Frömmigkeit wird das Standesideal des christlichen Ritters untermauert. Das stürmisch-gebietende Wesen des neapolitanischen Adels, das im Porträt Cesare Firraos vor Augen tritt, wurde von einer stärkeren Verinnerlichung abgelöst. Der Adel hatte die *honra* seines Standes in die Kapellen hineingetragen und glühende Verehrung zur Schau gestellt; in den Grabmälern der Advokaten „verbürgerlicht" sozusagen auch die Beziehung zwischen Gott und Mensch, als sollte ein bewußtes Gegengewicht zur stolzen Inbrunst des Ancien Régime gesetzt werden[41].

Von dem neuen Standesbewußtsein legt die Büste Giovanni Camillo Cacaces ein frühes, aber nichtsdestoweniger beredtes Zeugnis ab. Der *giureconsulto*, der sich rühmte, es gebe keinen *signore* im Königreich Neapel, der sich nicht mit ihm beraten hätte[42], war mit der Förderung der Vizekönige zu höchsten Ehren aufgestiegen. Die Bonhomie, die das Porträt ausstrahlt, entspricht allerdings keineswegs dem, was Zeitgenossen vom Charakter Cacaces überliefern. Dort findet man ihn als sittenstrengen, misogynen und bigotten Grobian geschildert, als zotischen Eiferer von düsterer Reserviertheit und mit rohen Manieren. Sein anmaßendes Wesen wurde ihm übelgenommen, sein Geiz war trotz seines riesigen Vermögens legendär[43].

Diese Beschreibungen stehen in krassem Widerspruch zu dem Porträt, das Bolgi auf Finellis Vorlage hin von Giovanni Camillo geschaffen hat. Ein größerer Gegensatz als der zwischen den Büsten Cacaces und des Marchese di Torrecuso ist kaum denkbar, obwohl beide charakterlich gar nicht so weit voneinander entfernt waren. Der Unterschied ist: Carlo Andrea Caracciolo hatte aufgrund seines Standesethos kein Interesse daran, sich über die porträthafte Selbstdarstellung als integres Element eines geordneten gesellschaftlichen Zusammenlebens zu empfehlen. Anders Giovanni Camillo, der sich innerhalb der spanisch dominierten politischen Ordnung als harmloser, loyaler, gutmütiger Staatsbürger ausgibt[44]. Man darf davon ausgehen, daß Giovanni Camillo das satte, gewinnende

memoria la pietà christiana di esso Principe" (Arch. di Stato Napoli, Arch. priv., Sanseverino di Bisignano, carte, Inc. 183, fol. 25r).

[41] Vgl. R. Lattuada: *„Andrea Falcone, scultore a Napoli tra classicismo e barocco"*, in: *Storia dell'Arte* 54 (1985), S. 179.

[42] Vgl. Pacelli 1986, a.a.O., S. 176

[43] Als *„uomo zotico e di genio tetro e niente accomodato per la società civile"* beschrieb ihn sein Kollege Francesco d'Andrea; vgl. auch die übrigen zeitgenössischen Quellen bei A. Mezzacane: *Cacace, Giovan Camillo*, in: *Dizionario Biografico degli italiani*, XV, 1972, S. 740-742f..

[44] In der Person Cacaces hatte sich der Konflikt zwischen Adel und Vizekönig auf der einen sowie zwischen Adel und Bürgerlichen auf der anderen Seite zugespitzt: 1638 war er vom Marchese di Fuscaldo in aller Öffentlichkeit schwer beleidigt worden, weil er im Dienste des Vizekönigs eine Sonderabgabe vom Adel einforderte. Cacace strengte daraufhin einen Prozeß gegen den Delinquenten an, der bis zum Königshof in Madrid drang; vgl. ebd.

Lächeln aus politischem Kalkül in sein Abbild eingeprägt wissen wollte, obwohl es seiner Natur fremd war. Während die Adligen sich in den Porträts so zeigen ließen, wie sie waren: anmaßend, arrogant, kriegslüstern, leidenschaftlich gläubig bis zum Aberglauben, scheint es den bürgerlichen Aufsteigern darum gegangen zu sein, sich Denkmäler ihrer Integrität zu setzen, ihrer Ruhe, ihrer Arglosigkeit, ihrer Nüchternheit und Geselligkeit - welch ein Gegensatz zu den großspurigen Posen des Adels!



Abb. 1
Porträtstatue des Carlo Maria (oder Geronimo) Caracciolo; Marmor
Neapel, S. Giovanni a Carbonara; Ercole Ferrata und Giuliano Finelli

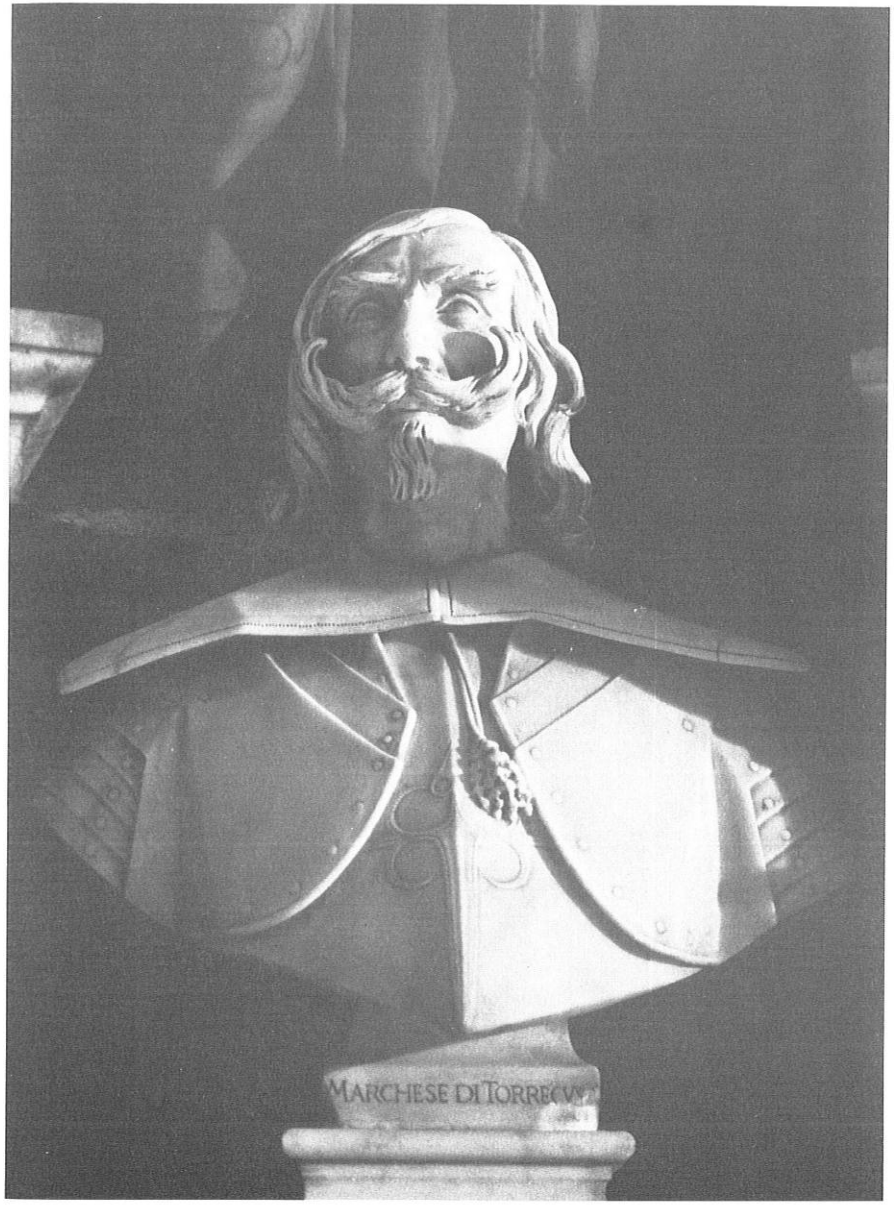


Abb. 2
Porträtbüste des Carlo Andrea Caracciolo, Marchese di Torrecuso; Marmor
Neapel, S. Giovanni a Carbonara; Giuliano Finelli



Abb. 3
Porträtbüste des Giovanni Camillo Cacace; Marmor
Neapel, S. Lorenzo Maggiore; Andrea Bolgi

RIBERA UND DIE "GEGENREFORMATION" IN SÜDITALIEN

Sven Externbrink und Michael Scholz-Hänsel / Marburg, Leipzig

Vom Nutzen der neuen historischen Paradigmata Konfessionalisierung und Sozialdisziplinierung für die Kunstgeschichte[1]

Wolfgang Reinhard hat in seinem Einleitungsvortrag zur Studienwoche des *„Istituto Storico Italo-Germanico in Trento"* über *„Das Konzil von Trient und die Moderne"* festgestellt, daß *„Trient der Kirche und dem Papsttum ein zentrales Programm, [...] einen zentralen Mythos gegeben hat"*. Reinhard faßt damit seine vorausgehenden Ausführungen zum Problembereich von Tridentinum und Modernisierung der katholischen Kirche zusammen. Nicht das Tridentinum und seine Beschlüsse hätten die katholische Kirche auf den Weg der Erneuerung und in die Moderne geführt, sondern letztlich die Päpste, die den Konzilsbeschlüssen Durchschlagskraft gaben, und die nicht durch den *Geist* des Konzils geprägt, sondern eher am Ausbau ihrer Macht und der Bewahrung und Festigung des im 15. und frühen 16. Jahrhundert erworbenen Kirchenstaates interessiert gewesen seien. Die treibenden Kräfte der katholischen Erneuerung wären weniger die nach der *communis opinio* der Forschung deutlich konservativen Konzilsbeschlüsse gewesen und von denen keine direkt modernisierenden Impulse ausgegangen seien, als vielmehr die schon vorher und gleichzeitig mit Luther auftretenden Reformströmungen, exemplarisch personifiziert in der Figur des Ignatius von Loyola. Betrachtet man neuere Darstellungen zur Geschichte der Kunst im 16. und 17. Jahrhundert, so gewinnt man den Eindruck, daß in der Kunstgeschichte die in der Geschichtswissenschaft mittlerweile allgemein anerkannten Paradigmata zur Charakterisierung der Epoche zwischen Martin Luther einerseits sowie dem Westfälischen- und Pyrenäenfrieden andererseits wenig Berücksichtigung gefunden haben. Noch immer wird diese Epoche mit dem Antagonismus Reformation-Gegenreformation beschrieben, so in der von Jutta Held und Norbert Schneider verfaßten *Sozialgeschichte der Malerei*. Zwar ist den Verfassern die Problematik der Verwendung von Epochenbegriffen bewußt, die oftmals nicht die *„widerspruchsvolle Pluralität"* der Vergangenheit fassen könnten, dennoch lauten Kapitelüberschriften zur italienischen Kunst *„Die Krise der Stadtrepubliken und die Gegenreformation"* oder *„Der frühneuzeitliche Staat und die reformierte Kirche"*. Die Kunstgeschichtsschreibung - so zeigt sich hier und an

[1] Der vorliegende Text wurde gegenüber der Vortragsfassung um die zahlreichen Bildbeispiele und vor allem den Anmerkungsapparat gekürzt. Eine vollständige Version mit fünf Abbildungen erschien unter dem gleichen Titel in der Zeitschrift *kritische berichte* 24 (1996), H. 3, S. 20-36.

anderen Stellen - hält demnach noch weitgehend an den von Ranke und seinen Nachfolgern geprägten Epochenbezeichnungen fest.

Ihre Verwendung läßt sich sicherlich mit der Genese der wissenschaftlichen Erforschung der Kunst des *„Barock"* erklären, die in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts ihren Aufschwung nahm. Titel wie *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* lösten einen wissenschaftlichen Disput über die Zuordnung der historischen Epochen zu einem bestimmten Stil aus, dessen Spuren wir heute - etwa Verwendung der Begrifflichkeit - noch immer in der Literatur finden. Verständlicherweise hatte man auf die in der zeitgenössischen Historiographie verwandten Termini und inhaltlichen Konzepte von *Reformation* und *Gegenreformation* zurückgegriffen, obwohl nun bald deutlich wurde, daß weder das Begriffspaar *Reformation / Gegenreformation* noch die Differenzierung des letzteren in *Gegenreformation / katholische Reform* die ganze Breite der *„komplexen kirchlichen und kulturellen Wandlungen"* des 16. und 17. Jahrhunderts abdecken konnten.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, daß zur Erfassung der Wirklichkeit von Religion und Gesellschaft im 16. und frühen 17. Jahrhundert seit den 60er Jahren ein neues Konzept entwickelt wurde, das der Konfesssionalisierung. Mit diesem Forschungs- und Interpretationsansatz, in dem verschiedene theoretische und methodische Konzepte zusammenfließen (Zeedens Arbeiten über Konfessionsbildung, Oestreichs Konzept der *„Sozialdisziplinierung"* und Modernisierungstheorien in Anschluß an Max Weber), verabschiedete sich die Forschung weitgehend vom Antagonismus *Reformation-Gegenreformation* mit seinen kulturkämpferischen Implikationen. Denn man muß darauf hinweisen, daß sich die Historiker bei ihren Reflexionen über Reformation und Gegenreformation bei weitem nicht vom Ideal Weberscher Werturteilsfreiheit leiten ließen, sondern in großem Maße von ihrer jeweiligen religiösen Grundhaltung. Sowohl bei Leopold von Ranke als auch bei Ludwig von Pastor, den führenden Papsthistorikern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, spielte deren jeweilige konfessionelle Prägung bei der Definition ihres Erkenntnisinteresses eine wichtige Rolle. So gestand Ranke ein, als Protestant das Papsttum distanzierter und *„indifferenter"* als ein Katholik zu sehen, reklamierte für sich aber *„reiner[e] historische Gesichtspunkte"*. Pastor versagte Rankes *„Päpsten"* zwar nicht die Anerkennung, bezweifelte aber gerade, ob Ranke *„als Protestant für die gewaltige Tätigkeit der katholischen Kirche [...] tieferes Verständnis gewinnen"* könnte.

Konfessionalisierung zielt letztlich ab auf eine *„system- oder gesellschaftsgeschichtliche Gesamtanalyse"*, die auch eine differenziertere Beurteilung der katholischen Reform in den südeuropäischen Ländern einschließt. Im engen Sinne meint *„Konfessionalisierung"* die *„geistige und organisatorische Verfestigung"* der durch Luther, Calvin und dem Tridentinum symbolisierten christlichen Bekenntnisse und die Durchdringung der Gesellschaft mit ihrer Botschaft bei gleichzeitiger

Ausgrenzung Andersgläubiger (oder christlicher Randgruppen wie Täufer u.a.), wobei dem frühmodernen Staat als Protektor der Konfessionen eine wichtige Funktion zukommt und er über den religiösen auch den staatlichen Disziplinierungs- und Herrschaftsanspruch ausbaut und festigt. Im weiten Sinne meint *„Konfessionalisierung"*, den *„gesellschaftlichen Fundamentalvorgang, [...] der Herausbildung des frühmodernen Staates, mit der Formierung einer neuzeitlich disziplinierten Untertanengesellschaft, die [...] institutionell-flächenmäßig organisiert war, sowie parallel zur Entstehung des modernen kapitalistischen Wirtschaftssystems das öffentliche und private Leben in Europa tiefgreifend umpflügte. In langfristiger Perspektive gesehen, gehörte die Konfessionalisierung zu den Antriebselementen jenes frühneuzeitlichen Transformationsprozesses, der die ständische Welt Alteuropas umformte in die moderne demokratische Industriegesellschaft"*. *„Konfessionalisierung"* untersucht das *„spezifische, entscheidend religionssoziologisch mitgeprägte Profil der europäischen Neuzeit oder Kultur Europas"* im allgemeinen. Nachdem das Konfessionalisierungsparadigma vor allem bei der Untersuchung von Entwicklungen im protestantischen Bereich Anwendung gefunden hatte, geht man jetzt verstärkt dazu über, der *katholischen Konfessionalisierung* Aufmerksamkeit zu schenken und nach dem Beitrag des Katholizismus zum besagten Transformations- und Modernisierungsprozeß zu fragen. Katholische Konfessionalisierung wurde zuletzt definiert als *„ein tendenziell konservatives Einschmelzen von unvermeidlichen Innovationen in ein gegebenes System, und zwar deswegen, weil die katholische Kirche aus der Not, die 'alte Kirche' zu sein, eine Tugend zu machen und ihre einmaligen institutionellen Reserven auszuspielen weiß."* Die *„unvermeidlichen Innovationen"* führten dann zu jenenVeränderungen der (katholischen) Lebenswelt, die die Teilhabe des katholischen Europas am zur Moderne führenden Transformationsprozeß erlaubte.

Über das Zeitalter der Konfessionalisierung hinaus weist das Konzept der *Sozialdisziplinierung*. Den Begriff prägte Gerhard Oestreich unter Aufnahme von Überlegungen Max Webers über Rationalisierung und Disziplin, die Arbeiten Norbert Elias' und Michel Foucaults vertieften unabhängig voneinander das Oestreichsche Konzept. In dessen Worten meint Sozialdisziplinierung ein umfassendes *„strukturgeschichtliches Phänomen"*, das *„Staat, Gesellschaft, Volk"* und *„auch generell das Individuum betraf"*. Verantwortlich für die gesamtgesellschaftliche Disziplinierung zeichne der monarchische Absolutismus, der so die durch die konfessionellen Kriege des 16. und 17. Jahrhunderts hervorgerufenen Spaltungen überwinde. Diese Auffassung mündete in der These: *„Die Sozialdisziplinierung ist das politische und soziale Ergebnis des monarchischen Absolutismus"*. Die anhand seines Nachlasses von Winfried Schulze rekonstruierten weiterführenden Überlegungen Oestreichs sahen eine Ausweitung und Präzisierung des Begriffes vor. Mit dem Begriff *Sozialdisziplinierung* sollten *„idealtypisch"* die *„historische[n] Ereignis-*

se des geistigen und materiellen Lebens, religiös-ethische Vorstellungen sowie die rechtliche und ökonomisch-soziale Wirklichkeit auf einen Nenner" gebracht werden.

Damit nähern wir uns wieder dem Konzept der Konfessionalisierung. Überwiegen bei Oestreich die säkularen Aspekte der Disziplinierung, sichtbar daran, daß er den Prozeß der Sozialdisziplinierung erst im Anschluß an das *„Konfessionelle Zeitalter"* (d.h. etwa nach 1650) beginnen läßt, so zeigt gerade der Prozeß der Ausbildung der Konfessionen (Tridentinischer Katholizismus, Protestantismus, Calvinismus) ihre vielfältigen Disziplinierungspotentiale, die sich in den verschiedensten Formen der Kirchenzucht niederschlugen. Machtvollstes Instrument der Disziplinierung des Kirchenvolks innerhalb der katholischen Kirche war zweifellos die Inquisition, die gerade in Spanien mit dem staatlichen Disziplinierungswillen fusionierte.

Das Konzil von Trient markiert im Prozeß der Konfessionalisierung die Klärung der Fronten. Die Festlegung der Grenze zwischen dem, was erlaubt und was nicht erlaubt war, ermöglichte die Formierung des posttridentinischen Katholizismus. In der Durchsetzung der Respektierung und Beachtung der Grenzen verbanden sich der frühneuzeitliche Staat und die (katholische) Kirche und setzten damit zugleich einen alle Schichten erfassenden Prozeß der Disziplinierung in Gang. Mission und Disziplinierung haben somit ein gemeinsames Interesse. Inquisition und die zunehmende Bürokratisierung der Staaten (Polizei, Intendantenwesen) standen für die institutionelle Verankerung der konfessionellen und staatlichen Disziplinierung.

Spanien und Italien nahmen vorderste Positionen der katholischen Erneuerung ein. Im Königreich Neapel verschmolzen die religiösen Traditionen des italienischen und spanischen Katholizismus. In beiden Ländern setzte der Prozeß der religiösen Erneuerung bereits im späten 15. bzw. im frühen 16. Jahrhundert ein, also mit oder noch vor dem Auftreten Luthers. Zudem bestand hier nie die Gefahr, daß der Protestantismus oder Calvinismus größeren Einfluß oder gar den Charakter einer Massenbewegung gewinnen könnte. Übertritte, Nähe zu reformatorischen Ideen Luthers oder Calvins blieben Einzelschicksale bzw. Phänomene innerhalb einer geschlossenen intellektuellen Elite. Wichtigste Träger der katholischen Erneuerung wurden die Orden, besonders die neu gegründeten Reformorden, dessen erfolgreichster, die Jesuiten, von einem Spanier (Basken) gegründet wurde, dessen Glaubensweg durchaus Analogien zum Weg Luthers aufweist. Wie in Spanien ging im Königreich Neapel konfessionelle Disziplinierung einher mit staatlicher. Hier trafen die Reformorden der Theatiner und Jesuiten auf eine *„starke religiöse Vitalität"*, die durch ihre Arbeit in die Bahnen der katholischen Reform gelenkt wurde.

Neapel wurde im 16. und 17. Jahrhundert zu einem Laboratorium der katholischen Konfessionalisierung. Der staatliche Disziplinierungsprozeß setzte mit der

Regierung Karls V. ein, als Vizekönig Pedro de Toledo den *„unzuverlässigen Adel des Königreiches dazu zwang, die Straffreiheit der eigenen Lehen aufzugeben, um am Hof zu leben und die Hauptstadt zum neuen Wohnsitz zu wählen: als Teilnehmer am prunkvollen Theater eines verschwenderischen Lebens"*. Damit verstärkte sich zugleich die Nachfrage nach Kunst in Neapel, denn dem Adel fehlten standesgemäß ausgerüstete Stadtwohnsitze. Die vielfältigen Heiligenkulte in und um Neapel bezeugen die Durchdringung aller Bevölkerungsschichten mit den Inhalten der katholischen Reform. Indem an der Verehrung eines Heiligen Adel und Bauer gleichermaßen partizipieren, ermöglichen die Heiligenkulte Identifikation und Integration innerhalb einer von tiefen sozialen Gegensätzen geprägten Gesellschaft.

Der Macht der Bilder kommt auch im 17. Jahrhundert im Rahmen von Konfessionalisierung und Sozialdisziplinierung entscheidende Bedeutung zu. In Neapel hat dabei Ribera innovativ gewirkt: seine Bildfassungen des hl. Bartholomäus, des hl. Januarius und der Inmaculada haben eine bedeutende Nachfolge gefunden. Der Künstler hat, anders als Zurbarán, kaum neue Heilige gekürt und durfte sich entsprechend sicher fühlen vor möglichen Interventionen des Ketzergerichtes. Indem er aber Gewalt und Folter in den Mittelpunkt seiner Bilder und Zeichnungen rückt und dabei beobachteten Alltag und visioniertes Heiligenleben fließend ineinander übergehen läßt sowie keine klaren Zuweisungen von Opfer- und Täterrolle vornimmt, weist er doch ganz generell auf eine hohe Gewaltbereitschaft in der neapolitanischen Gesellschaft, die in ihrer extremen Form auch etwas mit der versäumten Einlösung der Reformforderungen vom Anfang des 17. Jahrhunderts zu tun hat. Die Situation extremer Spannungen zwischen einer kleinen, sehr reichen, mit dem Vizekönig paktierenden Oberschicht und einer weitgehend besitzlosen Volksmasse konnte von Vizekönig und Kirche letztlich nur durch eine inquisitorische *„Pädagogik der Angst"* und einen disziplinierenden Einsatz der Heiligen, auch und gerade über das Medium des Bildes, im Griff behalten werden.

Aus einer protestantischen Perspektive sind wir geneigt, die Rolle von Heiligenbildern und deren Kontrolle durch die Inquisition in Südeuropa zu übersehen oder als rückschrittlich zu erachten. In ihrem gezielten Einsatz bei der Konfessionalisierung und Sozialdisziplinierung liegt aber etwas Zukunftweisendes und damit sehr Modernes. Eine Erinnerung an die gesellschaftliche Präsenz des Ketzergerichtes bewahrt die graphische Darstellung eines *„Auto de fe in Palermo, 1724"* von Francesco Ciché und indem Théodule Ribot den von den Knechten der Inquisition gequälten Körper Alonso Canos Riberas Bartholomäus-Darstellungen angleicht, verweist er noch 1867 zu Recht symbolisch auf ihre Einflußnahme auf die bildenden Künste.

Darüberhinaus treffen wir gerade in diesen Bereichen auf die nur scheinbar fehlenden Verbindungslinien zwischen der Iberischen Halbinsel und dem spanisch

beherrschten Süditalien. In der Unterrepräsentanz mythologischer Themen in neapolitanischen Kunstsammlungen, den gemalten Transgressionen der Gewaltthematik bei Ribera, seiner Transformation des hl. Januarius nach Spanien und der Kreation seiner nicht nur für Murillo vorbildhaften Inmaculada als einem interkulturellen religiösen Propagandaprojekt erfahren sie einen deutlichen künstlerischen Ausdruck.

Die *„hispanische Welt"* des 16. und 17. Jahrhunderts, zu der neben Lateinamerika auch die Niederlande und Süditalien gehören, weist eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf, deren Auswirkungen auf die Kunst einer von den heutigen Nationalstaaten aus argumentierenden Wissenschaft entgehen. Nicht zufällig zählten zu Riberas Sammlern Kaufleute aus den südlichen Niederlanden, wie Gaspar Roomer, die ebenfalls dem Reich der spanischen Habsburger zuzurechnen sind. Der Valencianer steht in dieser Hinsicht am Ende einer Entwicklung, an deren Anfang sich ein anderer prominenter Maler nennen läßt: So erwarb ebenfalls ein Valencianer, der Händler Johan Gregori, 1444 auf dem Markt in Brügge ein Gemälde Jan van Eycks für den aragonesischen König Alfonso in Neapel. Statt dem anachronistischen Streit um eine Zuweisung von Riberas Oeuvre zur italienischen oder spanischen Tradition, der mehr im nationalistischen Diskurs des 19. Jahrhunderts verwurzelt zu sein scheint als der Europäischen Union angemessen, wäre gerade seine interkulturelle Leistung zu thematisieren. Wer aber wie die deutsche Kunstgeschichte mit ihrer Schwerpunktsetzung in Paris und Rom, meint, den hispanischen Raum bei der Betrachtung des 16. und 17. Jahrhunderts vernachlässigen zu können, tradiert nicht nur die aus dem Kulturkampf erwachsene und von der neuen Geschichtswissenschaft zu Recht als tendenziös kritisierte Hintansetzung der *„Katholischen Reform"*, sondern mißachtet mit den wirtschaftlich und kulturell expandierenden Völkern der Iberischen Halbinsel genau die Kräfte, welche damals von den Zeitgenossen als dominant empfunden wurden. Der in dieser Hinsicht gar nicht so *„deutsche"* Albrecht Dürer hatte jedenfalls bei seinem Besuch in Antwerpen 1520/21 noch die Kontakte mit den portugiesischen Kaufleuten bevorzugt.

Die Erneuerung des Heiligenkultes im Zuge der katholischen Konfessionalisierung zeigt sich in den präsentierten Beispielen. Ribera und Zurbarán modernisieren die Darstellung der antiken oder mittelalterlichen Heiligen, indem sie die Figuren realistischer, *„menschlicher"* darstellen, ohne daß die Dargestellten Einbußen in ihrer Heiligkeit, an dem, was sie gegenüber dem Normalsterblichen auszeichnet, erleiden. Durch den Realismus ihrer Physiognomie werden Bartolomäus, Philippus, Januarius und andere in die Gegenwart versetzt. Die Zeugen ihrer Martyrien haben ihr Äquivalent in der Öffentlichkeit der frühneuzeitlichen Hinrichtungsrituale. Somit werden die Heiligen - und die fromme Botschaft ihres Lebens greifbarer. Die Grausamkeit der Darstellung der Martyrien verstärkt den Gegenwartsbezug der Gemälde in einem von Gewalt geprägten Alltag.

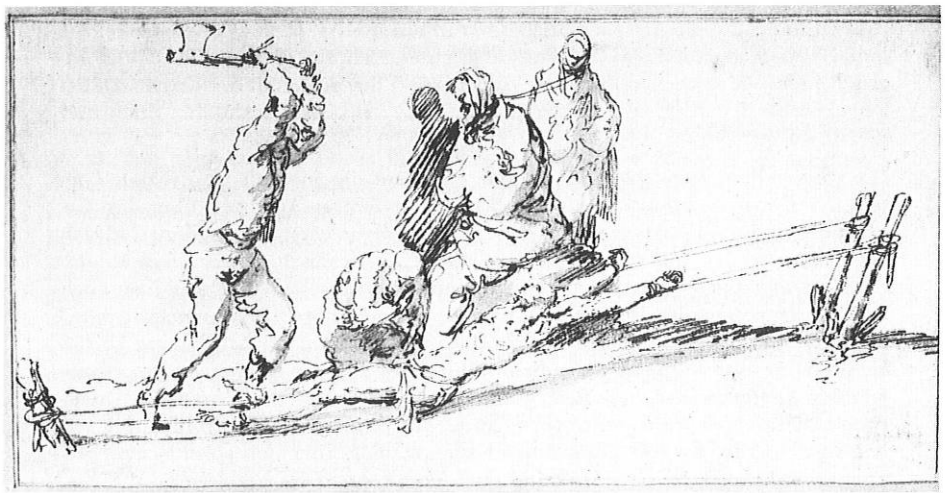
Die in unseren Augen exzessiven Gewaltdarstellungen in Riberas Werk stellen keine Grenzüberschreitungen des Künstlers dar. Im Gegenteil: Man muß davon ausgehen, daß Riberas Heiligen- und Martyriumsdarstellungen für Adel, Vizekönige und Klerus in Neapel, wo die religiöse Kontrolle ähnlich effektiv wie sonst nur im Kompetenzbereich der spanischen Inquisition funktionierte und parallel zum Disziplinierungsdruck des Staates tätig war, auf breite Zustimmung stieß und den Erfolg des Künstlers garantierte.

Die Versetzung des Heiligen aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert in die Aktualität des frühen 17. steht zugleich für die Erneuerung und Modernisierung der katholischen Kirche. Auch sie wendet sich der Welt zu: Die Jesuiten, die Kapuziner gehen auf die Gläubigen zu, sie wirken in der Welt, leben aber zugleich asketisch wie die Zisterziensermönche zur Zeit des Bernard von Clairvaux. Damit stellt sich die katholische Kirche der Herausforderung der Reformation, aber auch der Herausforderung der Neuzeit, gekennzeichnet durch zunehmende Individualisierung, Veränderungen des Weltbildes in Folge der Entdeckungen, Entstehung des frühmodernen Staates und die sie begleitende Verwandlung der Einheit der mittelalterlichen Christenheit in ein multipolares Staatensystem. Sie bietet dem Suchenden eine Orientierung, einen Rahmen, der ausgrenzt und zugleich Identität stiftet. Der Künstler transportiert die Botschaft der Kirche. Dabei respektiert er freiwillig oder gezwungenermaßen die Grenzen, die ihm Staat und Kirche setzen.

Die vorgestellten Konzepte könnten den Blick auf das mentale und soziale Umfeld des Künstlers schärfen und ermöglichen, präzisere Aussagen über den Gegenstand und die Funktion von Kunst in der Frühen Neuzeit zu treffen, und sich zugleich von den *„mythischen Orten"* der Geschichtsschreibung, wie es *das "Tridentinum und die Gegenreformation"* sind, zu verabschieden. Darin liegt auch unseres Erachtens der Reiz, den die neuen Paradigmata *"Konfessionalisierung"* und *„Sozialdisziplinierung"* für interdisziplinäre Zusammenarbeit haben. Unverzichtbar für eine Vertiefung der Behandlung des Themas *„Kunst im Spannungsfeld von Konfessionalisierung und Sozialdisziplinierung"* ist zum einen die Anpassung des Konfessionalisierungsparadigmas auf die spezifische Problematik der Kunstgeschichte, etwa in Form eines Fragenkatalogs, der den spezifischen Problemen kunsthistorischer Forschung Rechnung trägt. Zum anderen ist die Einbeziehung der Entwicklungen der Kunst in den protestantischen Ländern unerläßlich, bezieht doch das Konfessionalisierungsparadigma seine Attraktivität aus der Feststellung der *„funktionellen Äquivalenz"* der in der Konfessionalisierung wirksam werdenden Kräfte.

Festzuhalten bleibt schon hier, daß die Problematisierung des alten Gegensatzes von Reformation und Gegenreformation auch einen zentralen Aspekt in den kunsthistorischen Arbeiten von Werner Hofmann und Hans Belting in Frage stellt. Wenn die beiden nämlich weiterhin die Reformation als wesentlichen Ein-

schnitt sehen möchten, der dem alten Bild angeblich seine religiöse Aura geraubt und es zum Kultobjekt reduziert hat, so behaupten wir gerade umgekehrt einen Machtzuwachs der Bilder im 16. Jahrhundert als Folge ihrer Funktionalisierung im Rahmen einer verstärkten Konfessionspolitik beider Kirchen. Die zugehörige *Geschichte der Kunst im konfessionellen Zeitalter* muß allerdings noch geschrieben werden.



Jusepe de Ribera: Exekutionsszene

Zeichnung, 132 x 268 mm
Haarlem, Teylers Museum, um 1640

DIE REVOLTE IN NEAPEL VON 1647 UND DAS BILD VON MICCO SPADARO

Katia Marano / Münster

Seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war Neapel nach Paris die größte Hauptstadt Europas; um 1650 lebten hier mehr als 350.000 Menschen. Wichtigster struktureller Aspekt aber ist, daß diese riesige Stadt es nicht schaffte, einen entscheidenden ökonomischen Wandel zu vollziehen: die Funktion Neapels als Konsum- und Verwaltungszentrum überragte immer ihre Bedeutung als Produktionsstadt. Aus der inneren Spannung in der Stadt und den umgebenen Provinzen entstand am 7. Juli 1647 eine Volksrevolte, die in die Geschichte als die Revolte des Masaniello, ihres anfänglichen Anführers, eingegangen ist. Diese politischen und wirtschaftlichen Spannungen waren unmittelbar verursacht worden durch die königliche Steuerpolitik in der letzten Phase des Dreißigjährigen Krieges. Daß Neapel der Fundus war, aus dem Spanien schöpfen konnte, um den Krieg in seiner letzten Phase weiterführen zu können, war eine bekannte Tatsache und begründete das internationale politische Interesse, das dem Vizekönigtum Neapel vor allem seitens Frankreich entgegengebracht wurde.[1]

Am 22. Oktober wurde die Republik Neapel ausgerufen, im April 1648 die Revolte von den Spaniern durch Johannes von Österreich unterdrückt und die erkämpften Stadtrechte wurden umgehend wiederaufgehoben.

Kaum ein anderes historische Ereignis und seine Figuren aus der Geschicht Süditaliens hat eine vergleichbare Resonanz in Europa erlebt und eine so große Spur im historischen Gedächtnis hinterlassen wie Masaniello und die Revolte in Neapel vom 1647 - dieser Resonanz aber entspricht keine angemessene historische Überarbeitung.

Man muß erst die Forschungen von Michelangelo Schipa aus dem Jahr 1918 konsultieren, um eine erste zufriedenstellende historische Untersuchung und Rekonstruktion der Revolte zu bekommen.[2] Die folgenden historischen Synthesen beschränkten sie sich dann bis in die 70er Jahren darauf, das Urteil des Schipa wiederzugeben. Erst die neuesten historischen Studien von Rosario Villari[3], Giuseppe Galasso[4] und Aurelio Musi[5] aus den 60er und 80er Jahren - deren zeitliche Schwerpunkte jeweils verschieden gelegt worden sind - zeichnen ein ganz anderes

---

[1] Rosario Villari: *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini 1585-1647*, Bari 1967, zit. aus der Ausgabe Bari 1994, S. 198.

[2] Michelangelo Schipa: *La cosiddetta rivoluzione di Masaniello*, Neapel 1918.

[3] Siehe Anm. 1 und 11.

[4] Giuseppe Galasso: *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica Cultura Società*, Florenz 1982.

[5] Aurelio Musi: *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Neapel 1989.

anderes Bild der Revolte von 1647: nicht mehr die städtische *„jacquerie"* ohne jegliche kulturelle Hintergründe, sondern die endgültige Loslösung aus dem Volkstümlichen und die Plazierung im Kontext der europäischen Politik und im Rahmen der großen aufständischen Bewegungen des 17. Jahrhunderts, die eine der grundlegenden Momente darstellen, aus denen das moderne Europa entstanden ist.

Gerade aber der Vergleich mit den anderen europäischen Unruhen zeigt die Grenzen der historischen und politischen Tragweite des neapolitanischen Aufstandes. Aus der Revolte von Neapel ging nicht die Veränderung eines Landes hervor. Die sozialen Gruppen, die einen gesellschaftlichen Wandel anstrebten und die während der ganzen Revolte auch in Neapel aktiv sind, erscheinen dennoch viel zu zerstreut und präker - sie sind eher Anhang als Führung der Revolte. Die Entwicklung der Geschichtswissenschaft erlaubt auch keine Deutung der Ereignisse als reinen Klassenkonflikt mehr, der ein revoltierendes Volk gegen das Bürgertum oder die Aristokratie stellt, sondern führt zu einer komplexeren Analyse des sozialen Feldes der Stadt.

Auch die innere Dynamik der Revolte hat durch die neuesten Studien an Vielfalt gewonnen: So ist auch die schon in der Arbeit von Schipa enthaltene Anregung über die Periodisierung der Revolte weitgehend entwickelt worden. Die Bedeutung dieser Unterscheidung liegt nicht in der chronologischen Gliederung, sondern in der Tatsache, daß in den verschiedenen Phasen des Tumultes verschiedene soziale und politische Kräfte agierten.

In der ersten Phase gewinnen neben Masaniello andere Figuren an historischer Bedeutung, wie jene des Giulio Genoino, die zur Abzeichnung einer Tradition in den neapolitanischen Forderungen führt, da er schon bei der Unruhe von 1640 eine wichtige Rolle spielte. Die eigentliche antispanische Revolte findet in der zweiten Phase nach der Ermordung von Masaniello durch seine eigene Gefolgschaft am 16. Juli 1647 statt. Schließlich folgt die dritte Phase vom Oktober 1647 bis April 1648, in der das Modell der Republik versucht wurde. Die Revolte von Masaniello ist also nicht die Revolte von Neapel im Jahre 1647, diese Bezeichnung trifft nur auf die ersten zehn Tage der süditalienischen Tumulte zu, vom Tag des Ausbruches am 7. Juli bis zum Tag der Ermordung Masaniellos am 16. Juli.

Gerade die erste Phase der Revolte, in der Masaniello der Anführer ist, dokumentiert das Bild von Domenico Gargiulo genannt Micco Spadaro (Abb. 1). Im Jahre 1647 war Spadaro in der Karthause von San Martino mit der Ausführung einiger Fresken beschäftigt, er ist also Zeuge des Tumults gewesen.

Der Ort des Bildgeschehens ist die Piazza del Mercato oder nach der in der Chiesa del Carmine aufbewahrten Votiv-Madonna auch Piazza del Carmine genannt. Die Kirche ist im rechten Mittelgrund zu sehen, davor steht die im 18. Jahrhundert abgerissene Kapelle und auf der rechten Seite der Fassade der zwischen 1456 und 1458 neuerbaute Glockenturm. Die Kirche ist aus dem 12. Jahrhundert und wurde zwischen 1283 und 1300 mit einer Spende Elisabeth von Bayerns vergrößert; Elisabeth war die Mutter von Conradin aus Schwaben, der in dieser Kirche begraben liegt. Conradin war der erste, der auf dieser Piazza - damals noch *extra Moenia* - im Jahr 1268 hingerichtet worden war. Die Piazza wurde in der Folgezeit zum Hinrichtungsplatz der Stadt, zuletzt wurden hier 1799 die Liberalen der partenopäischen Revolution hingerichtet. Den Hintergrund des Bildes bilden der Vesuv, der Monte Somma und Teile des Golfes von Neapel. Der Aussichtspunkt des Betrachters ist die Kirche von Sant'Eligio, die sich auf der westlichen Seite der Piazza befindet und ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert stammt.

Die Piazza wird von den revoltierenden Massen erfüllt. Die Menge der Menschen ist auf der ganzen Fläche des Bildes durch räumliche Korridore geteilt, was dem Maler erlaubt, eine Vielfalt von Episoden darzustellen, die die Piazza zum Leben bringen, und gleichzeitig der Menge ihren anonymen Charakter nimmt - eine Komposition, die unschwer erkennbar dem Vorbild Jacques Callots verpflichtet ist.

Spadaro erreicht mit diesem Bild die Wiedergabe der aufgeladenene Atmosphäre der Revolte, nicht nur durch die Darstellung der Grausamkeit, die ein Tumult notwendigerweise mit sich bringt, wie Festnahmen, Hinrichtungen - rechts oben -, Plünderungen - der von rechts unten in die Piazza einfahrende beladene Wagen - und abgeschlagene Köpfe, sondern vor allem durch dialogisch gegensätzliche Darstellungen wie jene am rechten Rand des Bildes, wo sich neben der Szene eines auf einer Pike im Triumph getragenen abgeschlagenen Kopfes die Szene eines Festes abspielt. Der Wirt der Osteria schenkt einigen Musikanten Wein ein - Volksfest und Tod vermischen sich und geben Wahnsinn und Exzesse der ersten Tage einer Revolte wieder.

In der Mitte der Piazza auf dem Gesims des Sockels eines unvollendeten Monumentes sind die Köpfe der Hingerichteten zur Schau gestellt, während ihre Körper am Fuß dieses Monuments liegen. Es handelt sich um das Monument, das Masaniello dem Cosimo Fanzago in Auftrag gegeben hatte, und das nie vollendet wurde. Auf den vier Seiten des Sockels wurden die Konzessionen eingemeißelt, die der Vizekönig, der Herzog D'Arcos, dem neapolitanischen Volk zugestanden hatte. Dieser Epitaph hätte durch die Statuen Philipp des IV., des Herzogs D'Arcos und des Kardinals Filomarino gekrönt werden sollen.[6] Der Epitaph wurde nach der Einnahme der Stadt durch Johannes von Österreich zerstört. Neben diesem Epitaph hängt an einem in die Erde gerammten Pfahl kopfüber - in Anlehnung an die Ikonographie der Schandbilder - der nackte und verstümmelte Körper eines Mannes; der Leiche fehlt der Kopf und der rechte Fuß (Abb. 2).

Neben den einzelnen Episoden ist auf dem Bild von Spadaro eine grundsätzliche Erzählstruktur erkennbar: Sie beginnt oben im linken Hintergrund mit der Darstellung des ärmlich bekleideten, barfüßigen, auf einem Podest stehenden Masa-

[6] Giancarlo Sestrieri / Brigitte Daprà: *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e „cronista" napoletano*, Mailand / Rom 1994, S. 288.

niello, der zu einer Gruppe von Menschen spricht. Ein zweites Mal ist Masaniello in der Mitte des Vordergrundes zu sehen. Auf einem auf den Hinterbeinen stehenden Pferd dargestellt, ähnelt diese Figur einem Führerporträt. Es ist eindeutig, das hier der Aufstieg Masaniellos vom Agitator zum Führer der Revolte erzählt wird.

Der im Mittelgrund des Bildes kopfüber hängende Mann befindet sich zwischen den beiden Darstellungen von Masaniello und bildet formal die Mitte des Bildes. Diese zentrale Position läßt die hängende Leiche, die wie eine Flagge über der Piazza schwenkt, zum Symbol der Grausamkeit jener Tage werden. Sie ist aber auch die Schlüsselfigur des gesamten Bildes, da ihr rechter abgeschnittener Fuß sie als Don Giuseppe Carafa identifizieren läßt, der am 10. Juli 1647 ermordet, enthauptet und entfußt wurde. Meiner Meinung nach ist also Thema des Bildes von Micco Spadaro nicht der Ausbruch der Revolte, sondern die Ereignisse des 10. Juli.

Während der ersten Tage der Revolte hatte der Vizekönig den Gebrüdern Diomede und Giuseppe Carafa den Auftrag erteilt, mit den Rebellen zu verhandeln. Die Wahl war auf die beiden gefallen aus der Überzeugung, daß zum einen die Macht der Familie Carafa die Revoltierenden einschüchtern würde, und daß zum anderen das unabhängige Verhalten der Brüder Carafa gegenüber der spanischen Regierung ihrer Aufgabe die nötige Glaubwürdigkeit verleihen würde. Es war aber eine falsche Einschätzung, die deutlich macht, daß der Vizekönig Herzog D'Arcos den Geist der Revolte nicht verstanden hatte. Die Revolte hatte mit dem Aufruf *„Viva il re di Spagna e muoia il Malgoverno"* begonnen[7], sie richtete sich nicht gegen die Monarchie aus Madrid, sondern gegen die Regierung, die sie in Neapel vertrat.

Der Ruin der Kleinsparer, die großen Schwierigkeiten, in denen sich der Handel befand, und das Chaos in der Verwaltung sind die unmittelbaren und auffallenden Folgen der finanziellen Krise, aus der die Revolte hervorgeht. Die Zerrüttung des Verwaltungsapparates hatte ermöglicht, daß sich eine beispiellose Korruption verbreitete; eine Korruption, die das Ausnutzen von politischer und bürokratischer Macht für private Geschäfte möglich machte[8]. Gerade gegen diese Umstände richteten sich die Revoltierenden, und insbesondere gegen mächtige Familien wie jene der Carafa und der Maddaloni, die die Krise der spanischen Monarchie ausgenutzt hatten, um an Einfluß zu gewinnen.

Die aufständischen Verhältnisse, die sich in Neapel ab 1640 abzeichneten, sind zwar in Verbindung mit der finanziellen Last der sogenannten *„assistencias"* zu sehen, die von der spanischen Monarchie verlangt wurden, um den Krieg weiter finanzieren zu können, stellen aber nur den offenbarsten Grund dar. Trotz der ständigen Spannungen und trotz einiger Episoden von vereinzelten, individuellen Rebellionen blieb die Solidarität zwischen dem *„Baronaggio"* und der spanischen Monarchie unverändert, da in Neapel der Adel nur in geringem Maße vom separatistischen *„Fieber befallen"* wurde, das in den übrigen spanischen Domänen herrschte. Dies verursachte unter anderem den Mißerfolg der von der französischen Diplomatie 1646 entwickelten und bis 1648 - in mehreren Abständen - durchgeführten Pläne.

[7] Katia Fiorentino: *La rivolta di Masaniello del 1647, in: Civiltà del Seicento a Napoli*, Kat. 2 Bde., Neapel 1984, Bd. 2, S. 43 - 49, hier S. 43.

[8] Villari 1994 (wie Anm. 1), S. 197.

Die oben kurz skizzierte Situation der Machtverhältnisse in Neapel klärt auch die Entstehung des Mythos vom Königstum und seines schützenden Gesetzes. Sie erklärt die Hoffnung auf eine *„Intervention von oben"*, die Erwartungen gegenüber mächtigen aber fernen Justiz. Und so ist auch das Motto *„Viva il re di Spagna ed abbasso il malgoverno"* erklärlich, mit der die Revolte 1647 begann.

Der Vizekönig war über die Situation unterrichtet; er wußte beispielsweise, daß einige der Barone - unter ihnen auch der Herzog von Maddaloni -: *„tenevano diverse squadre di banditi, con le quali tenevano inquieta la campagna, et se commettevano molti delitti per detti banditi, li quali erano protetti da detti Signori"*[9]. Der Vizekönig Monterey versuchte 1636 dieses Phänomen wieder unter Kontrolle zu bekommen, als das Banditentum noch nicht das drammatische Ausmaß angenommen hatte, wie dann später in den Jahren um 1647. Er verfaßte eine *„Prammatica"*, aber die Proteste der Feudalherren zwangen den Herzog von Medina, der gerade Monterrey abgelöst hatte, sie zu widerrufen[10].

Die Unruhen von 1647 waren also kein gelegentlicher Protest gegen die neue Obststeuer und als Diomede Carafa die Piazza Mercato betrat, um die Kundmachung des Vizekönigs mit der Aufhebung der neuen Steuer vorzulesen, wurde er von dem Volk mit der Beschimpfung empfangen, er sei ein Verräter des Vaterlandes. Nach dieser Episode entschieden sich der Vizekönig und Carafa für zwei verschiedene Stellungen gegenüber der Revolte. Der erste zeigte sich weiterhin zu einer Vereinbarung bereit, um Zeit zu gewinnen in Erwartung der Kriegsschiffe aus Madrid. Carafa wählte dagegen einen härteren Kurs und organisierte einen Anschlag gegen die Revoltierenden und ihre Führung.

Da die Vereinbarung zwischen dem Vizekönig und den Revoltierenden in der Nacht vom 9. auf den 10. Juli unterzeichnet worden war, wurden für den Nachmittag des 10. Juli die Anführer des Volkes, die Kapitäne der Milizen, in die Kirche der Carmine bestellt, um einer öffentliche Verlesung der vereinbarten Kapitel beizuwohnen. Der Plan von Carafa sah zuerst die Ermordung von Masaniello vor, weil dieser unter den Anführern der Revolte einer der lautesten Wortführer war, und dann einen Massenmord im Kloster del Carmine und auf der Piazza Mercato. Zu diesem Zweck stellte der Herzog von Maddaloni seine private Armee zur Verfügung.

[9] Ebda., S. 224.

[10] Ebda., S. 226.

Das Attentat gegen Masaniello verfehlte sein Ziel, und das ganze Komplott mißglückte. In einem Brief an den Papst beschreibt Kardinal Filomarino, der damalige Bischof von Neapel, der bei der Versammlung anwesend war, wie in den Kloaken unter den Klöstern des Carmine mehrere Fässer mit Schießpulver gefunden worden waren[11]. Sofort nach dem Attentat begann das Volk die Jagd auf die Gebrüder Carafa und die „*Banditi*", die von Maddaloni nach Neapel geschmuggelt worden waren. Auch auf Grund des kirchlichen Verbots, die Banditen in die Kirchen einzulassen, konnten viele von ihnen gefangen und geköpft werden. Der Vizekönig selbst hatte dieser Aktion zugestimmt und bestätigte sie, indem er am 12. Juli ein Edikt erließ, das all die jenigen, die die Banditen zu beschützen versuchten, mit dem Tod bedrohte.

Zum ersten Mal erzielte man einen ernsthaften Erfolg gegen die Übermacht des Adels und seiner Banditen. Der Zorn des Volkes hatte den labilen politischen Willen der Vizekönige ersetzt - und Masaniello wurde zum König der Revoltierenden. Durch den mißglückten Anschlag gegen ihn gelang er zu jener Autorität und Popularität, die er in den ersten Tagen der Revolte sicherlich nicht genossen hatte. Von den beiden Carafa schaffte es nur der Herzog Diomede zu fliehen, Don Giuseppe wurde dagegen gefaßt, geköpft und entfußt.[12] Fuß und Kopf wurden dann gemeinsam einige Tagen lang zur Schau gestellt.

Das Bild von Micco Spadaro ist eine Zusammenfassung der erste Tage der Revolte; lediglich der Epilog fehlt, die Ermordung von Masaniello. Aber vielleicht auch dieser ist auf dem Bild in der Reiterfigur des Masaniello angedeutet, denn er wurde vor der Ermordung beschuldigt, sich von der Macht bestechen gelassen und den Verstand verloren zu haben. Trotz all der Einschränkungen über die politische Tragweite der Revolte bleibt außer Zweifel, daß sie in die neapolitanische Geschichte neue Elemente und neue Kräfte brachte, und daß durch die Revolte neu Energien sichtbar wurden. Auch wenn die Republik gescheitert war, so hatte Masaniello doch einen Erfolg zu melden, und er wurde gleich nach seinem Tod und auf immer ein Held - und ein Symbol.

152 Jahren nach der Revolte, kurz vor dem Ausbruch der Revolution vom 1799 rief Eleonora Fonseca Pimentel in einem Artikel im *Monitore Napoletano* so überzeugend nach einem neuen Masaniello, daß König Ferdinand in einer

[11] Rosario Villari: *Piazza Mercato 10 Luglio 1647*, in: *Napoli una storia per immagini*, Napoli 1985, S. 320.

[12] Der Grund der Verstümmelung klärt sich durch die folgende Vorgeschichte. *Die „Casa dell'Annunziata"*, im gesamten Königsreich die wichtigste Institution für die Assistenz der Bevölkerung, wurde durch vier „Governatori" aus dem Volk und einem aus der Adelsschicht regiert. Nach einer Streitigkeit zwischen diesen beiden Parteien machte sich Fabrizio Carafa mit seinen Leuten auf die Suche der *„Governatori popolari"*, um sie zu bestrafen. Als sie den *„Governatore popolare"* Camillo Soprano trafen, zwangen sie ihn dem Carafa die Füße zu küßen; danach starb Soprano an den Folgen der Schläge. - Diese Episode empörte die Bevölkerung, so daß der Vizekönig sich gezwungen sah, dem *„Maestro nobile"* Hausarrest zu erteilen. Siehe Villari 1985 (wie Anm. 11), S. 320.

'Nacht- und Nebel-Aktion' die Zerstreuung der Knochen und die Zerstörung des Grabes von Masaniello anordnete, das sich seit seiner Ermordung in der Kirche del Carmine befand, um endlich das Gespenst des Fischers zu vertreiben. Wer heutzutage in diese Kirche eintritt, kann auf dem rechten Pilaster der jetztigen Kapelle des Heiligen Ciro folgende Inschrift lesen:

„Il sepolcro di Masniello qui era
ma fu tolto per mire politiche da un dispotico sovrano nel 1799
durante la rivoluzione partenopea"[13]

[13] Maria Antonietta Macciocchi: *Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel nella rivoluzione partenopea*, Mailand 1993, S. 374.

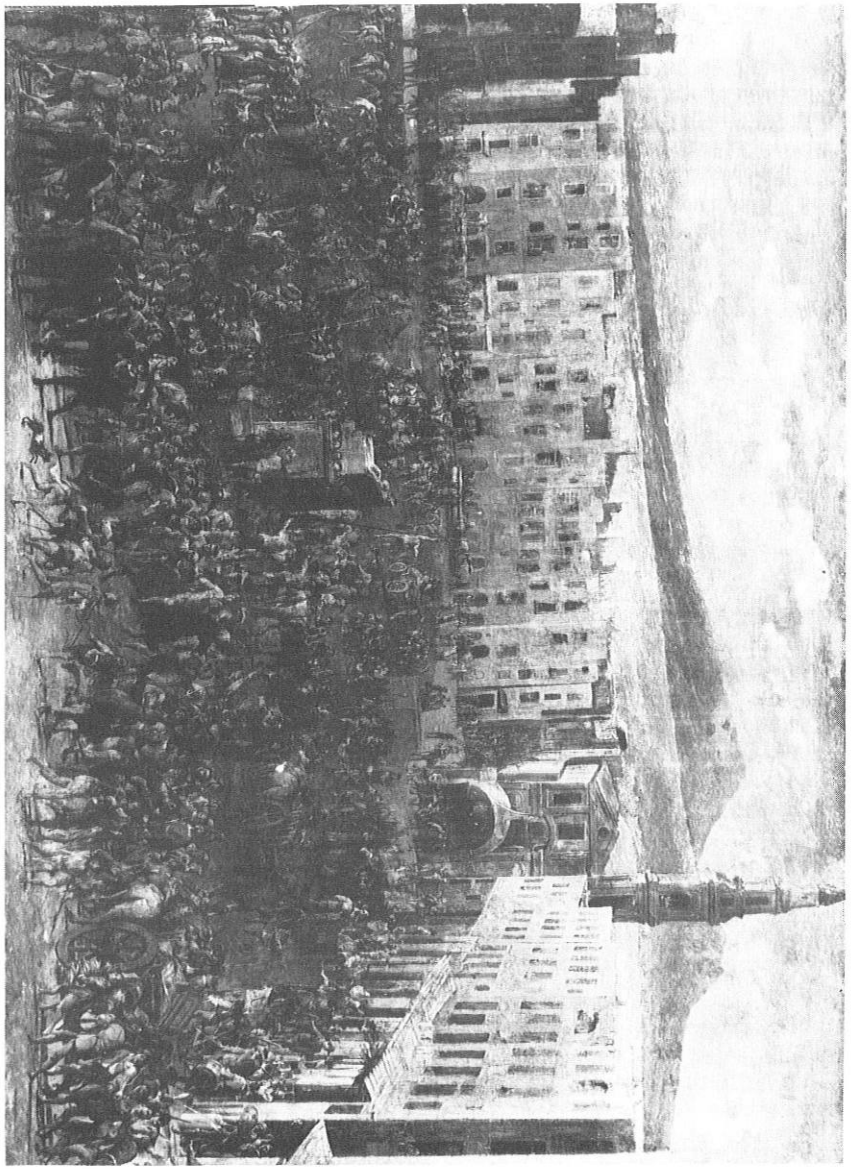


Abb. 1
Domenico Gargiulo, genannt Micco Spadaro: Die Revolte des Masaniello;
Öl auf Leinwand, 126 x 177 cm; Neapel, Museo Nazionale di San Martino

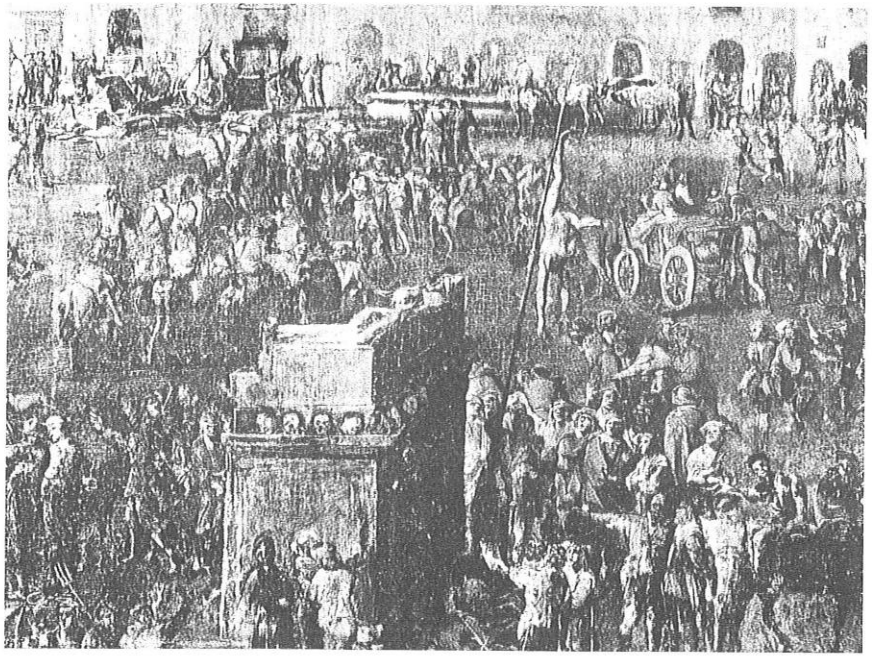


Abb. 2:
Detail aus Abb. 1

DER PALAZZO REALE IN NEAPEL
EIN RÖMISCHES BAUWERK FÜR DIE SPANISCHE ITALIENHERRSCHAFT

Andreas Beyer / Jena

Die Zeitrechnung der spanischen Herrschaft in Süditalien setzt nicht erst mit dem Einzug Consalvo di Córdovas in Neapel 1503 ein. Man wird das halbe Jahrhundert aragonesischer Präsenz am Golf, die das Zeitalter der spanischen Vizekönige unmittelbar präludiert, und ja den Zugriff Spaniens auf Neapel überhaupt erst ermöglicht hat - ungeachtet aller angestrebten Unabhängigkeit von den spanischen Erblanden - als entscheidende politische und kulturelle Voraussetzung gelten lassen müssen.

Mit Blick auf nur einen Aspekt, soll hier die Frage von Kontinuität, von Selbstdarstellung und Konflikt, erörtert werden, exemplifiziert an einem Bauwerk, in dem viel von dem aufgehoben zu sein scheint, was die urbanistische und architektonische Kultur des Zeitalters der spanischen Vizekönige charakterisiert.

Die Aragonesen, wie alle anderen Fremdherrscher über Neapel vor ihnen, hatten bekanntlich keinen Zugriff auf das Zentrum des alten Neapel. Der auf griechischem Grundriß sich erhebende Altstadtkern war und blieb beherrscht von den „*Seggi*" - jenen auf demokratische Urformen zurückgehenden, dezentralisierten städtischen Verwaltungseinheiten, die freilich bald schon zu aristokratischen Standesvertreteungen, der „*Nobiltà del Sedile*", avancierten. Diese, in ihrer Zahl über die Zeit variierenden „*Seggi*" sind, bis in napoleonische Zeit, Ausdruck eines autonomen städtischen Selbstbewußtseins. Hier überlebte jene urbane Kultur, die in Neapel just zu dem Zeitpunkt einer unausgesetzten Fremdherrschaft hatte weichen müssen, als sie in Nord- und Mittelitalien begonnen hatte, die politische und urbane Physiognomie der Kommunen folgenreich zu verändern.

Mit dem Castel dell'Ovo, dem Castel Sant'Elmo, dem Maschio Angioino (Castel Nuovo) und dem Castel Capuano umstehen die Residenzen der Fremdherrscher wie Trutzburgen eine Stadt, deren Bevölkerung für sich einzunehmen sie fortwährend bemüht sein sollten. Auch unter den Vizekönigen verändert sich dieses Verhältnis nicht. Die Tatsache, daß Alfonso I. sich unmittelbar nach Einnahme der Stadt 1442 an die Wiedererrichtung der wichtigsten, im Zuge der Erbfolgekriege weitgehend zerstörten Herrscherresidenz, des Maschio Angioino (seither Castel Nuovo), begibt, unterstreicht das Bemühen des ersten Spaniers auf neapolitanischem Gebiet, sich auch topographisch in die Traditionslinie der Könige über Neapel einzureihen. Die maßgeblichen Künstlerpersönlichkeiten unter den zahlreichen mit dem Neubau beschäftigten Architekten sind der Protomagister Guillem Sagrera und, nach dessen Tod, sein Vetter Joan und dessen Sohn Jaume. Die aus Mallorca stammende Künstlerfamilie importierte auf italienischen Boden jene katalanische Baukunst, als deren beredtestes Zeugnis, die „*Sala dei Baroni*" im Castel Nuovo bewahrt blieb. Gleichwohl war diese fast ausschließlich der höfischen Gesellschaft zugänglich, und mithin ohne jede Außenwirkung, wie

sie denn auch merkwürdig folgenlos für die italienische Baukunst geblieben ist. Die katalanische Beeinflussung der neapolitanischen Baukunst im Zeitalter der Aragonesen wird man überhaupt weit geringer ansetzen müssen, als das üblicherweise geschieht.

So wird auch der Außenbau des Castel Nuovo - wiewohl Anklänge an das Bellver von Mallorca und andere Burgen der iberischen Halbinsel immer wieder aufgezeigt worden sind - weniger als programmatisches katalanisches Bauprogramm verstanden werden dürfen. Er verdankt seine Erscheinungsform vielmehr bellizistischem Kalkül und fortifikatorischer Innovation. Erst mit dem aufwendigen, in Richtung der Stadt gestellten „*Arco*", den zwischen zwei der Wehrtürme angelegten Triumphbogen Alfonsos, sucht die repräsentative Ritterburg, die, wie alle königlichen Bauten Neapels, immer auch ein Ausgleichsangebot an die Bevölkerung darstellt, in den Vokabeln eines humanistisch inspirierten, herleitungsgeschichtlich argumentierenden Skulpturen- und Architekturprogramms an die Stadt zu appellieren.

So sehr nun auch die spanischen Vizekönige aus dem historischen Areal Neapels ausgegrenzt blieben, bringt deren Herrschaft doch einen durchgreifenden Wandel des Stadtbildes; nicht zuletzt befördert dadurch, daß sie die Macht des ländlichen Feudaladels brechen und so die Aristokratie an den Hof und in die Stadt ziehen.

Der bedeutendste Stadtplaner unter den Vizekönigen ist Don Pedro Alvarez di Toledo (1532-53). Mit der Anlage der Via Roma (Via Toledo) sollte er der Stadt ein neues Rückgrat geben, zugleich ist dieser Straßenzug aber auch zu verstehen als Achse, die den alten Stadtkern, also die selbstbewußte, von den einzelnen „*Seggi*" beherrschte Stadt, abtrennt von den neuen Wohnzentren - also den im Westen der Stadt entstehenden Quartieri Spagnoli oder den Höhen von Chiaia. Gleichwohl suchte man durchaus den Anschluß an das antike Straßennetz - die unter den Spaniern angelegte Forstetzung des Decumanus inferior (Via San Biagio dei Librai) nach Westen - über die Piazza Gesù, Via Capitelli und Via Scura -, bildete fortan eine fast 2 km lange Straßenschlucht, deren herkömmliche Benennung als „*Spaccanapoli*" die Aufbrechung des antiken Straßenrasters beredt bezeichnet. Die anderen beiden Decumani freilich sollten innerhalb der alten Markierungen bleiben.

Und bei aller Entschiedenheit, mit der die Vizekönige in das urbane Netz einzugreifen und es auszudehnen versuchten, blieb doch die Errichtung öffentlicher Bauten die Ausnahme. Der Palazzo Reale stellt deren frühestes und gewiß prominentestes Beispiel dar, später sollte der Palazzo degli Studi (heute Archäologisches Nationalmuseum) hinzukommen; tatsächlich aber nimmt erst unter den Bourbonen, seit 1734 also, die Zahl öffentlicher Architekturen - Theater, Platzanlagen, Gärten - merklich zu.

Das Castel Nuovo dagegen war stets Gegenstand von Erweiterungs- und Umbauplänen. Schon der Sohn Alfonso I., Ferrante, plante einen Erweiterungsbau des Schlosses, die Anlage einer neuen „*reggia*", deren genaue Lage jedoch bis heute

nicht geklärt ist; so wie es fraglich bleibt, ob der berühmte Plan Giuliano da Sangallos für den sogenannten Palazzo dei Tribunali (1488), tatsächlich die Planung dieser neuen Residenz darstellt.

Don Pedro di Toledo ließ, als Statthalter Karls V., neue Räumlichkeiten innerhalb des Castel Nuovo einrichten - zugleich aber baute auf sein Geheiß Ferrante Maglione (Manlio) unweit davon den - im 19. Jahrhundert wieder niedergelegten - Palazzo Vecchio, der als von Ecktürmen flankierter Wohnpalast einen Teil der heutigen Piazza Trieste e Trento, zwischen Palazzo Reale und dem Teatro di San Carlo, ausfüllte. Bemerkenswert ist dabei, daß dessen Hauptfassade in Richtung Westen zeigte, sich also der Kirche von S. Ferdinando zuwandte. Das stimmt mit den neuen urbanistischen Plänen insgesamt überein, die eine Erschließung der zweiten Bucht von Neapel, der von Mergellina, ins Auge faßten. Als Stichstraßen sollten die von Fontana unter dem Grafen Olivarez neuangelegten breiten Straßenfluchten von Via Chiaia und Via Santa Lucia den Weg dorthin weisen. Die baulichen Aktivitäten signalisierten damit eine Stadterweiterung und Neuorientierung nach Westen, dem historischen Zentrum der Stadt, auf das jeder Zugriff verwehrt blieb, abgewandt.

Die Errichtung eines neuen Königspalastes war in Neapel freilich keine vordringliche Bauaufgabe - die Vizekönige residierten zunächst im Castel Nuovo, später im Palazzo Vecchio. Erst im Jahre 1599 beschloß der Vizekönig Don Fernando Ruiz de Castro Conte di Lemos, in Erwartung eines Besuchs Philipps III. von Spanien, die Errichtung einer neuen Residenz. Der Auftrag erging an Domenico Fontana, der unter dem Pontifikat Sixtus' V. die weitläufigen urbanistischen Ambitionen des Papstes in die Wege geleitet hatte. Nach dessen Tod in Ungnade gefallen, verließ er Rom und stand seit 1592 in königlichen Diensten am Golf. Im Jahre 1592 wurde er vom Vizekönig Conte di Miranda zum „*architetto regio*" und „*ingegnere maggiore del regno*" ernannt. (Eine Säulenplinthe am linken Portal des Palazzo Reale trägt gleichwohl die nach Rom zurückweisende „*Signatur*" des selbstbewußten Architekten: „Dominicus Fontana Patritius Romanus Auratae Militae Aeques Inventor".)

Fontana entwarf ein Gebäude von ungewohnt großen Dimensionen. Mit seinen drei nebeneinander angeordneten Innenhöfen und seiner monoton in die Breite gedehnten Fassade, ist dieser Entwurf als erster entschiedener Schritt von der Typologie der Renaissancebauten - dem feudalen, turmbewährten Kastell oder dem bürgerlichen, städtischen Würfelpalast - zum Fürstenschloß des Absolutismus erkannt worden (Christof Thoenes). Nach Fontanas Planungen entstanden seit 1600 der Frontbau und der mittlere Hof - bereits 1602 sollte der Vizekönig seine Gemächer im Piano Reale über dem Erdgeschoß beziehen. Der König, dessen in Aussicht stehender Besuch den Anlaß für die Errichtung des Schlosses gab, sollte Neapel nie besuchen. In der Folgezeit gingen die Arbeiten am Bau nur zögernd voran; große Teile von Domenico Fontanas Projekt blieben unausgeführt oder wurden folgenreich verändert. (Die heutige Ausdehnung des Palazzo Reale verdankt sich der Regulierung des Gesamtplans des Schlosses durch Gaetano Genovese nach 1837. Er führte zum Abriß des Palazzo Vecchio, zur Umwandlung der Nordfassade und zur Anlage der Gärten in Richtung des Castel Nuovo. Auch die dem Meer zugewandte Seite wurde vollkommen neu gestaltet, nach Osten verlängert, um ein Geschoß erhöht und von einem Belvedere bekrönt.)

Fontanas Hauptfassade ist in drei Geschosse und einundzwanzig Fensterachsen gegliedert. Das Erdgeschoß ist in seiner ganzen Länge als Pfeilerportikus ausgebildet, in dem, nach Fontanas Erläuterungen, die Besucher des Königs wie auch die Wachsoldaten vor Sonne und Regen Schutz finden sollten: „*[...] la qual loggia è fatta per comodità del numeroso popolo, che va a negoziare con il Principe*". Nur die Arkaden der Eckachsen und die beiden Felder zu Seiten des Hauptportals waren ursprünglich geschlossen; erst nachdem 1750 der wahrscheinlich erdbebenbeschädigte Bau einzustürzen drohte, wurde nach Plänen Vanvitellis jede zweite Arkade vermauert. (Die heute in den verschlossenen Arkaden eingestellten Statuen, die Repräsentanten der acht Dynastien der neapolitanischen Könige darstellen, wurden erst 1888 von Umberto I. in Auftrag gegeben).

Tatsächlich hat Fontana sich bei der sonstigen Gliederung der gewaltigen Baumasse merkwürdig zurückgehalten - die Architektur läßt von Außen bereits den primär funktionalen Aspekt des Baus als Verwaltungszentrum ahnen. Die Geschoßhöhen nehmen von unten nach oben gleichmäßig ab. Drei Ordnungen von Pilastern - dorisch, ionisch, korinthisch, in den Obergeschossen mit rahmenden Rücklagen - bilden ein über die gesamte Fassade sich erstreckendes Raster; die Fenster bekrönen im Wechsel Segment- und Dreiecksgiebel. Die einzige Unterbrechung der monotonen Achsenreihung liegt in der Mitte: das zentrale Wandfeld ist weiter angelegt, und der Bogen des Eingangsportals folglich leicht in die Breite gezogen. Die Verdoppelung der flankierenden Pilaster- bzw. Säulenstellung führt dazu, daß sich die seitlich angrenzenden Felder etwas verengen, weshalb die betreffenden Fenster kleiner ausfallen als die übrigen. Fontana ist vorgeworfen worden, hier nicht die Möglichkeit zur wirkungsvollen Aussonderung einer dreiachsigen Mittelgruppe ergriffen zu haben. Zwei ursprünglich geplante Bronzefiguren zu Seiten des Hauptportals hätten dieses nur unwesentlich herauszuheben vermocht. Auch sind die Flanken unbefestigt geblieben, so wie die beiden Seitenportale (die den Zugang zu den geplanten seitlichen Höfen vermitteln sollten), trotz ihrer Auszeichnung durch Säulen, keine wirkliche rhythmische Akzentuierung schaffen. Für das Kranzgesims plante Fontana über den Pilastern die Aufstellung von Zierobelisken und über den Fenstern Vasen; Elemente, die den Aufwärtsschub des wuchtig lagernden Baukörpers hätten betonen helfen. Der im 19. Jahrhundert erneuerte Mittelaufsatz fiel ursprünglich etwas niedriger aus, vergleichbare Aufbauten waren über den seitlichen Portalachsen vorgesehen.

Fontanas Bau fand durchaus nicht die einhellige Zustimmung seiner Zeitgenossen. Vor allem aber die Lage des Palastes war Gegenstand heftiger Kritik. Der römische Architekt Gian Battista Cavagna kritisierte den „*sito indecoroso e poco*

adatto alla costruzione di una reggia." Tatsächlich ist der sogenannte „*Largo di Palazzo*", den man eher einen „*Stretto di Palazzo*" nennen möchte, stets in auffälligem Kontrast zum Anspruch des Baus geblieben. Die sich ihm gegenüber an den Hängen des Pizzofalcone erstreckenden Elendsquartiere mußten zu wiederholten Gegelegenheiten mit Festdekorationen und Schaugerüsten den herrschaftlichen Blicken entzogen werden. (Erst mit dem Kirchenneubau Pietro Bianchis von 1817-1836, anstelle des mittelalterlichen Konvents von S. Francesco di Paola, mit seiner an die Piazza S. Pietro in Rom erinnernden Platzgestaltung, schuf ein adäquates monumentales Pendant zur Fassade des königlichen Palasts).

Tatsächlich war wohl kaum je ein Palast so fehl am Platze wie gerade Fontanas neapolitanischer Palazzo Reale. Vor Ort selbst hatte er kein Vorbild. Seine Voraussetzungen liegen in Rom. In der Gliederung der Fassade klingen Reminiszenzen an die Palastbaukunst der Hochrenaissance an (Palazzo Farnese), als direkter Vorgängerbau aber muß Fontanas Palazzo Lateranense gelten. Sixtus V. hatte sich unmittelbar nach seiner Wahl (1585) entschlossen, die Gegend um die Lateransbasilika in seine großangelegten urbanistischen Neuerungspläne für Rom einzubeziehen. Fontanas Bau entstand zwischen 1586-89 als Sommerresidenz des Pontifex. Wenngleich er, an das rechte Seitenschiff der Basilika anschließend, als herkömmlicher Würfelpalast erscheint, antizipiert er doch die Grundstrukturen der dann für Neapel erheblich ausgedehnten Lösung.

In Rom gelang es, den Palast der unmittelbaren Umgebung geschickt anzupassen: er vermittelt zwischen Basilika, Baptisterium und Scala Sanctorum. Daß er freilich den apostolischen Wohn- und Repräsentationsbedürfnissen nicht genügte, und tatsächlich nie von einem Papst bewohnt werden sollte (seit 1605 dient der Palast als Sitz der Kanoniker von San Giovanni in Laterano), mag mit der komplizierten inneren Organisation, vor allem aber mit der dezentralen Lage des Baus zusammenhängen. Über seine direkte Nachbarschaft hinaus bleibt der Lateranspalast tatsächlich ohne jede Wirkung.

Gerade dieser Aspekt einer an den Verhältnissen vorbei geplanten Schauarchitektur prägt auch seinen neapolitanischen Nachfolgebau. Wiewohl die Fassade bereits nach Westen weist, und so auf die geplante Stadterweiterung spekuliert, blieb diese Neuorientierung zunächst folgenlos. Erst unter den Bourbonen sollte ja die wirkliche Erschließung der Bucht von Mergellina gelingen. So wirkt Fontanas Palastprojekt nur noch wie eine Remininszenz an die Usurpation des römischen Stadtraumes, wie sie Sixtus V. mit seiner Hilfe ins Werk gesetzt hatte. Das barocke Rom avancierte zum Urbild einer Hauptstadt, das die päpstliche Monarchie Sixtus' V. folgenreich und vorbildhaft zum Idealbild verwandelt hatte. Seine Übernahme mußte aber in Neapel in dem Maße scheitern, in dem der Zugriff auf den angestammten städtischen Umraum versagt, und seine Neuschaffung im Ansatz stecken blieb. Der Palazzo Reale sucht die in Rom erprobte szenographische Expansion, stößt dabei aber sogleich an jene Grenzen, die in Neapel Topographie und Verwaltungsstruktur vorgaben. So innovativ und integrativ die Anlage einer Pfeilerportikus sein mochte - es fehlten dem Palast die Adressaten und Passanten, so wie dem Palast sein eigentlicher Hausherr, der spanische

König, fehlen sollte. Der Palazzo Reale gerät so, als römisch inspirierter „*Hauptstadt-Bau*", zum monumentalen Ausdruck des grundsätzlichen Dilemmas, in dem das Neapel der Vizekönige befangen blieb: Zentrum und Peripherie zugleich zu sein.

Als gelungenes Modell königlicher Integration in einen urbanen Kontext soll nur auf die wenig später (ab 1605) angelegte Platzanlage Henri IV. in Paris (die spätere Place Royale, heute Place des Vosges) verwiesen werden. Hier reihte sich der König als *Primus inter pares* in ein städtebauliches Ensemble ein, das möglicherweise nicht weniger willkürlich, aber weit wirkungsvoller als der Palazzo Reale, die Bürger in den höfischen Kontext und den König in die Stadt einzubinden verstand. Während sich also die Arkadenreihe der Place des Vosges als effektvolles geschlossenes System erweist, verlor die gänzlich isolierte und wie willkürlich plazierte Portikusanlage des Palazzo Reale nie ihren transitorischen Charakter. (Nicht umsonst sollte auch die Ausbildung der königlichen Plätze in Spanien in der Folge weitgehend am französischen Vorbild orientiert bleiben). Wenn es stimmt, daß die spanischen Vizekönige in Neapel keine absolutistischen Tendenzen ausbilden sollten, dann präludiert der Palazzo Reale, durchaus entgegen der Intention seiner Bauherren, möglicherweise jene Bauprojekte des Absolutismus, die unter den Bourbonen mit den Palästen von Capodimonte und Caserta, dann freilich willentlich gelöst von jedem urbanen Kontext, entstehen werden.

Literatur:

C. N. Sasso: *Storia dei monumenti di Napoli*, Neapel 1856, Vol. 1, S. 243-260.

Felice De Filippis: *La Reggia di Napoli*, Neapel 1942.

Christof Thoenes: *Neapel*, Stuttgart 1971.

Marina Causa Picone u.a. (Hrsg.): *The Royal Palace of Naples*, Neapel 1986.

Andreas Beyer: *Neapels Kunst- als Stadtgeschichte, in: Napoli. Museo Nazionale di Capodimonte. Die großen Sammlungen V.*, Ausst.-Kat. Bonn 1996.

ART HISTORY AS POLITICAL HISTORY.

THE IMAGE OF THE SPANISH VICEREGENCY IN THE *KUNSTLITERATUR* OF THE 18TH CENTURY

Thomas Willette / University of Michigan, Department of the History of Art

This paper is part of larger project, begun some years ago, to offer political readings of the historical anecdotes and biographies in the *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani* written by the minor painter Bernardo De Dominici (1683-1759). De Dominici's book is of course devoted entirely to the memory of artists and their works, and to the promotion of regional artistic identity, but it is nevertheless, at the same time, a sort of civil history of Naples from the middle ages to the middle of the eighteenth century. Moreover, because it depicts the lives and customs of artists it represents history as if „*from below*" emphasizing artists' concerns with work, religious beliefs, and family, their craft values, their fears of foreign competition, their encounters with the apparatus of church and state. But the people whose lives make up the *Vite* did not speak in their own voices. Rather, their voices were appropriated by certain „*enlightened*" interests for whom De Dominici, the author himself, was to some extent only an agent.

The general concern of this paper was to examine the retrospective attitudes of enlightened Neapolitans of the eighteenth century toward the period of the Spanish viceroys. More precisely, the aim was to show how the idea of spanish *malgoverno* functioned in the cultural politics of the new regime that began with the victory of Carlo di Borbone over the Austrians in 1734. With the advent of the new monarchy, there came a new balance of power with Spain and high expectations for social and economic reform. Jurists and political reform theorists who were followers of Pietro Giannone and Gaetano Argento were more than ready to assist the Bourbon monarchy in the solution of long-standing problems of economy, finance, church-state relations, and government institutions.

It is well known that Neapolitan reformers with republican sympathies, such as Paolo Mattia Doria and Antonio Genovese, sought to influence social and economic policy by demonstrating that years of Spanish misrule had systematically destroyed public trust, which would need to be restored by the new regime if political and economic reformes were to succeed. In this paper, it was proposed that anti-Spanish sentiments found in the *Vite* of the Neapolitan artists reflect the polemics of Neapolitan reformers against Spanish *malgoverno* of the past, and that the strident patriotisme of De Dominici's language was an answer to the reformers' call for a renewal of public faith and civic feeling. In other words, while De Dominici's *Vite* was not officially sponsored by Carlo di Borbone, the book voices the concerns of reformers

who sought to advise his administration, particularly with regard to the need for restoration of that traditional *fede publica* that had been eroded by the Spanish preoccupation with private interests *(fede privata)* and personal honor. However, in the pages of the *Vite* we do not find learned civic history or policy analysis. Instead, we find illustrations of historical problems in stories of the lives of artists.

It is clear, of course, that the polemical anti-Spanish prejudice that characterized Neapolitan historiography from the early eighteenth century until after 1860 produced deeply flawed history that ignored many aspects of Spanish *buon governo* and failed to emphasize the faults of the feudal barons and nobility. The point is that the discourse of political and economic reform reflected in De Dominici's *Vite* was inclined to blame practically all hardships and social problems on the legacy of Spanish rule. Having established the premises indicated above, the paper presented readings of two events from the first half of the seventeenth century narrated in De Dominici's Vite. The first is a major historical event, the Revolt of Masaniello (1647-1648), and the second is a small, almost private conflict between artists that also serves to demonstrate the difference between Spanish *fede privata* and Neapolitan *fede pubblica.*

The popular uprising named after the fishmonger Masaniello began in the market piazza on 7 July 1647, in response to a drastic increase in taxes on fruit. This early popilar phase ended soon, but an organized revolutionary movement continued for another six months, going far beyond the initial loyalist demands for reform of taxation to the declaration of an independent republic of Naples. In different parts of the *Vite* De Dominici gave accounts of the popular revolt, since according to his information a number of artists were involved in the street battles as members of a *Compagnia della morte*, painting by day and killing Spaniards by night. The existence of this *Compagnia* has been doubted by many scholars, but some additional evidence is given in the paper. However, the important point is that De Dominici made the *Compagnia* an example of precisely the confluence of private and public interests that constitutes good citizenship. Moreover, with this story De Dominici constructed a bridge between the life of the higher artisan class and the world of scholarly republican thinkers and political theorists of his own time. The myth of Masaniello – the idea of spontaneous collective action among the people in defense of the *patria* – was presented, in a literary representation, for the inspiration of a later generation.

The second story examined in the paper concerns a competition between the Spanish painter Jusepe de Ribera and the Neapolitan painter Massimo Stanzione to determine which of them would paint a large Pietà for the church of the Certosa di San Martino. In this competition, which De Dominici related somewhat inconsistently in the biographies of the two artists, the reputations of the painters are put to the test, and their moral characters are implicitly tested at the same time. Within the

overall context of these two texts, it emerges that Ribera has the typical Spanish vices: he is jealous and vengeful, proud, arrogant and devious. Stanzione, for his part, demonstrates the virtues of the good citizen: he is modest and direct, moderate in his judgment, recognizing merit where it is due. In addition, Stanzione is temperate in his clothing and manners, whereas Ribera dresses as if he were noble and treats himself like a great man. Stanzione gives his students an exemple of personal honesty and civic loyalty, whereas Ribera corrupts his followers involving them in his self-serving machinations.

With the arrival of Carlo di Borbone the doors of government reform were relatively open to both reasoned criticism and the polemical anti-Spanish stereotypes that were formulated by Neapolitan learned culture at least since the time of the revolution of 1647-1648. In the case of De Dominici's *Vite*, it seems that the idiom of cultural analysis is distinctly demotic. These stories probably contain traces of popular resentments toward foreign authorities and foreign customs. They deal in generalization, in character types, and probably a good deal of urban legend, the „*voice of the people*", as it were, used as a proxy for the enlightened critique of the social and economic organization of the state inherited by the Bourbon administration.

DIEGO DE SILOE ENTRE NAPOLES Y CASTILLA
EL MITO DEL ARQUITECTO CLASICISTA

Miguel Angel Aramburu-Zabala / Santander, Universidad de Cantabria

Siloe y la arquitectura burgalesa

Las distintas tendencias artísticas que existían al mismo tiempo en la España del siglo XVI han sido juzgadas casi siempre tomando como criterio valorativo el elemento clásico, lo que ha conducido a la desvalorización de todo aquello que se separa de la „*ortodoxia*" clásica. Se adopta así el criterio valorativo construido en el propio Renacimiento por quienes pretendian justificar su propio arte.

En el mismo sentido, los introductores de lo clásico en España han sido considerados como héroes esforzados en lucha con el „*lastre*" gótico. Gómez Moreno describía la llegada de Diego Siloe a Burgos, en el corazón de Castilla, tras su estancia en Italia, como la llegada a un desierto material y espiritual: „*¿Cómo había de respirar un artista volviendo de Italia, en el ambiente rural y seco de Castilla. Una decepción angustiosa era inevitable; las magnificencias del endiosamiento humano al reaccionar en clasicismo, eran insensibles donde lo medieval imperaba aún, y donde por encima de formas depuradoras alhagaban policromías y se imponía lo devoto. Asimismo aquí el material, madera o alabastro, era pobre; la mano de obra, barata; la categoría social de los artistas, humilde. Veremos a Siloe abatido por la realidad ambiente entre protestas y salidas de tono, como rebose de alteza espiritual, y lo veremos huir de Burgos hambriento de comprensión y hostigado de envidias*".

Cuando Siloe llega a Burgos lo que se encuentra no es el ambiente „*rural y seco de Castilla*" sino una ciudad con un ambiente artístico amplio y plural y con la intensidad suficiente como para producir muy pocos años después el tratado de arquitectura titulado „*Medidas del Romano*", escrito por Diego de Sagredo, „*el primer libro escrito en lengua romance, dedicado al tema de la arquitectura, que se publicó en la Europa del Renacimiento*" (en 1526) y que tiene por protagonistas a los artistas asentados en Burgos León Picardo, Cristóbal de Andino y Felipe Vigarny.

Y precisamente cuando Diego Siloe llega a Burgos en 1519, con lo que se encuentra es con un artista altísimamente considerado en su época, Felipe Vigarny, y hoy objeto de una escasa valoración. El verdadero protagonista del arte burgalés en los años en que Siloe estuvo allí es precisamente Vigarny. Chueca Goitia (1951) comentaba de Felipe Vigarny que „*no alcanza la calidad de su arte las cimas geniales de otros maestros de la época*", evidentemente en relación con Siloe, y achaca la fama de que gozó en su época a que manejó bien la propaganda, reconociendo que hoy la historiografía ha rebajado su importancia. Recientemente, Margarita Estella (1995) en

una biografía de Vigarny señala que *„es perceptible a lo largo de su obra el LASTRE GOTICO borgoñón de raíz luterana"* y realiza *„un dramático esfuerzo por ser 'moderno' sin conseguir del todo nunca LIBERARSE DEL LASTRE GOTICO que apelmaza sus figuras"*, para resaltar sin embargo su *„conocimiento del Quatrocento italiano"*.

Vigarny se vería así sucesivamente superado primero por Siloe y luego por Berruguete. Al fin parece que los tres protagonistas de las *„Medidas del Romano"* no son sino un *„dorador de retablos"* (León Picardo). un *„rejero"* (Cristóbal de Andino) y un mal escultor y *„decorador de arquitecturas"* (Felipe Vigarny). Frente a estas interpretaciones, nosotros pensamos que fueron ellos quienes crearon el marco cultural que definió el panorama artístico de Burgos y su muy amplio radio de influencia durante la primera mitad del siglo XVI. También, y es lo que aquí nos interesa, respecto a la arquitectura, pues creemos que Felipe Vigarny se ocupó también de la arquitectura y no sólo de la escultura. Es éste un tema que ha sido discutido, pero el cúmulo de evidencias parece demostrar la consideración de Vigarny como arquitecto en Santo Domingo de la Calzada, Santo Tomás de Haro, Santa María del Campo, Catedral de Salamanca, Arco de Santa María en Burgos y Catedral de Burgos (cimborrio, según ya comentó Ponz).

El juicio de Vigarny fue requerido para dos de los más importantes edificios que se construian por entonces en Castilla, las catedrales de Salamanca y Burgos (cimborrio). Al menos dos maestros de cantería le señalan directamente como maestro cantero además de que Sagredo le considere arquitecto. Pensamos que son testimonios fiables y suficientes para considerar a Vigarny como tal arquitecto. Siloe encontró en Burgos un páramo arquitectónico, sino un afianzado ambiente artístico en el que la figura de Vigarny resulta determinante.

Juan de Arfe (*„Varia commensuración para la escultura y arquitectura"*, Sevilla 1585) describía la evolución artística al modo de Vasari, como un camino hacia la perfección representada por la plenitud clasicista. Según esta interpretación, Felipe Vigarny sería un paso aún más timido, como lo expresa Martín González (1994) al señalar en él *„un estilo correcto, de buena técnica, pero POCO EVOLUCIONADO HACIA UN RENACIMIENTO ITALIANIZANTE, pese a las loas en ese sentido que Diego de Sagredo le dedicó en sus Medidas del Romano"*. Siloe representaría un paso más allá en la dirección clasicista.

Siloe y la Catedral de Granada

La visión de la obra de Siloe como un artista de estilo ecléctico ha sido predominante hasta que Earl E. Rosenthal publicó su estudio sobre la catedral de Granada, donde identificó a un Diego de Siloe como campeón del clasicismo sin *„fantasmas góticos"*, por usar su propia expresión. Para Rosenthal, Jacobo Florentino y Diego Siloe son *„apóstoles del Renacimiento"*. Esto implicaba contradecir explícitamente a Gómez Moreno y hacer de Siloe en Granada un clasicista puro.

Rosenthal basó su idea en tres puntos fundamentales referidos a la Catedral de Granada, diseñada por Diego de Siloe. Por un lado, aunque Enrique Egas había comenzado a construir los cimientos de la catedral antes de la llegada de Siloe, éstos no condicionaron prácticamente nada al nuevo plan establecido por Siloe. En segundo lugar, la presencia de bóvedas de crucería cubriendo las naves de la iglesia sería un cambio posterior a su diseño original. Una tercera cuestión se resolvió afirmando que la forma y proporción de los pilares de la catedral seguían estrictas normas clásicas. Y por consiguiente, en la Catedral de Granada, *„liberado de la responsabilidad de las bóvedas de la nave granadina, Siloe gana estatura como diseñador renacentista y su Catedral surge como un proyecto más convincente dentro del estilo romano"*. Y por el contrario, *„las reminiscencias del pilar gótico señaladas por los críticos modernos evidencian su propia nostalgia del estilo anterior más que la de Siloe"*.

El análisis de Rosenthal ha marcado decisivamente a la historiografía española mostrando a un Diego de Siloe más internacional, menos castizo, lo que sin duda contribuía a reforzar a una historiografía que trataba de enlazar más claramente la cultura española en el marco europeo. Si la crítica *„internacional"* de Rosenthal resultó ciertamente necesaria para poner en claro la vinculación europea del arte español, esto no quiere decir necesariamente que Rosenthal tuviera razón en todos sus extremos. Los estudios recientes desmontan la teoría de un Siloe clasicista contra viento y marea, capaz de imponer sus ideas a toda una sociedad como *„apóstol"* del Renacimiento. Pensamos que Siloe es un arquitecto con capacidad de adaptación al medio en el que se desenvuelve, y que el arquitecto en el siglo XVI no tiene un poder omnímodo para imponer su criterio a toda costa.

Las investigaciones recientes muestran a Diego Siloe diseñando bóvedas de crucería y soluciones de tradición mudéjar. Y los propios modelos italianos a que se refiere Siloe no implican necesariamente una radical confrontación con los modelos góticos. Respecto a las bóvedas de crucería existentes en la Catedral de Granada, la mancha en la pureza clasicista de Siloe que Rosenthal había logrado aparentemente hacer desaparecer, recientes estudios demuestran que tales bóvedas no son un elemento extraño a Siloe. Así José Manuel Gómez-Moreno Calera (1992) ha estudiado en detalle los documentos de la construcción de la catedral y pone en duda la teoría de Rosenthal. De hecho no sabemos cómo era el proyecto de Siloe ni qué tipo de bóvedas empleaba. En la Tesis Doctoral defendida por Javier Gómez Martínez en la Universidad de Valladolid, bajo mi dirección, y dedicada precisamente a *„la bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna"* se analizan las bóvedas de crucería en sí mismas y se observa que las bóvedas de la Catedral de Granada son del mismo tipo que las existentes en San Jerónimo de Granada. El Sal-

vador de Ubeda, la parroquial de Colomera y la Catedral de Guadix, iglesias debidas en mayor o menor medida a Siloe.

Las bóvedas de crucería diseñadas por Siloe han sido obviadas por la crítica hasta tiempos muy recientes, como manchas de una trayectoria clasicista. Pero recientemente Agustín Bustamante (1995) menciona en la iglesia de San Jerónimo el Real de Granada que Siloe empleó muchas soluciones de la tradición arquitectónica burgalesa. José Manuel Gómez-Moreno Calera ha comentado en diversas ocasiones (1989, 1994.) la presencia de elementos de tradición medieval en Siloe, afirmando que *„en un primer momento no se desprende de la experiencia medieval, sobre todo en lo que concierne a los problemas estructurales"* y *„sin rebajarle su capacidacl creativa ni minusvalorarlo, resulta evidente, y cada vez más, que Siloe supo adaptarse a las circunstancias de cada obra, sin que por ello se restara eficacia y cuidado estético a la misma"*.

En cuanto a los pilares de la catedral de Granada, Rosenthal señaló que no hay nada de gótico en ellos, pues los pilares cruciformes eran empleados en época romana y aceptados como *„clásicos"* en el Renacimiento, y fueron utilizados además en Granada con proporciones clásicas, lo que no sucede en sus supuestos antecedentes italianos.

Las experiencias de la iglesia de Santiago de los Españoles en Roma (c. 1450) y la Catedral de Pienza (1460) no han de ser vistas como un compromiso entre el tardogótico y el renacimiento italiano, sino que se trata de que el sistema gótico era visto como apto para la realización de los ideales renacentistas.

La solución de Siloe en Granada implica una opción clasicista en cuanto a buscar la corrección proporcional de las columnas, pero lo hace añadiéndole el basamento con proporciones también correctas, así como arquitrabe, friso y cornisa, siguiendo más fielmente a la catedral de Pavía (e. 1490). A este respecto, comenta Tafuri (1995) que *„Siloe, por tanto, no vuelve del todo la espalda a la gran tradición gótica. Sobre trazas planimétricas, herederas de modelos probados, INSERTA la nueva organización proporcional, basada en el módulo y en los órdenes, utilizando quizás los mismos ejemplos de conjugación de goticismo y de lenguaje clasicizante; véanse los interiores de las catedrales de Pavía y de Pienza"*. Así pues, el sistema proporcional clásico sería una inserción en un esquema general que tiene un origen en parte clasíco y en parte gótico. A estas alturas, la referencia clásica o no clásica empieza a no ser un elemento determinante. Si, como se ha dicho en otras ocasiones, la inserción de *„citas"* figurativas clásicas en la estructura de un edificio gótico no altera la esencia del edificio, hemos de considerar que la inserción de una *„cita"* proporcional clásica en una estructura en la que lo gótico y lo clasicista ya estaban íntimamente unidos, tampoco transforma a la Catedral de Granada en un paradigma de clasicismo.

Es más lógico pensar que todos los recursos arquitectónicos disponibles, cualquiera que sea su origen, son utilizados libremente para adaptarse a las exigencias de la comitencia. El arquitecto puede aprovecharse en el siglo XVI de una amplia mezcla de experiencias anteriores que, lejos de reducir el lenguaje arquitectónico, lo amplía con una gama de posibilidades enorme como la obra de Diego de Siloe atestigua.

Bibliografía:

1526 Sagredo, D.: *Medidas del Romano*, Toledo.

1585 Arphe y Villafañe, J. de: *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura*, Sevilla.

1937 Heydenreich, L. H.: *Pius II als Bauherr von Pienza*, Zeitschrift für Kunsgeschichte, VI, pp. 105-146.

1941 Gómez Moreno, M.: *Las Aguilas del Renacimiento español, Bartolomé Ordóñez, Diego Siloee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid (2ª ed. Madrid 1983, prólogo de A. Bustamante García.

1942 Tomei, P.: *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma.

1951 Chueca, F.: *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca.

1953 Chueca, F.: *L'arquitectura del siglo XVI*, ARS HISPANIAE, XI, Madrid.

1955 Gómez-Moreno, M.: *Diego de Pesquera, escultor*, A.E.A., 112, pp. 289-304.

1958 Azcárate, J. M., *Escultura del siglo XVI*. ARS HISPANIAE, XIII, Madrid.

1961 Rosenthal, E.: *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton (ed. española *La catedral de Granada*. Granada, 1990).

1963 Gómez-Moreno. M.: *Diego de Siloe. Homenaje en el IV Centenario de su muerte*, Granada (ed. facs. Granada, 1988 con estud. preliminar de José Manuel Gómez-Moreno Calera).

1966 Carli, E.: *Pienza. La città di Pio II*, Roma.

1983 Río de la Hoz, M. I.: *El papel de Borgoña en el primer Renacimiento portugués y español*, II. Simpósio luso-espanhol de História da Arte. As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descubrimentos, Coimbra, pp. 113-122.

1984 Río de la Hoz, M. I.: *Felipe Bigarny: Origen y formación*, A.E.A. 57, pp. 89-92.

1986 Marías, F. y Bustamante, A.: *Medidas del Romano por Diego de Sagredo*, Madrid

1989 Marías, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*, Madrid

1989 Gómez-Moreno Calera, J. M.: *Las iglesias de las Siete Villas*, Granada.

1990 Zalama, M. A.: *Diego de Siloe y la torre de Santa María del Campo (Burgos)*, B.S.A.A. LVI, pp. 404-414.

1991 Aramburu-Zabala, M. A.: *La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles. El papel del arquitecto en la Roma del Renacimiento*, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, III., pp. 31-42.

1992 Zalama, M. A.: *Felipe Bigarny*, en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España* (Cat. de la exp. Toledo 1992), Turín, pp. 532-33.

1992 Gómez-Moreno Calera, J. M.: *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, Granada.

1992 Tafuri, M.: *Ricerca del Renacimiento. Principi, città, architetti*, Torino (Ed. esp.: *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Madrid 1995).

1994 Gómez Martínez, J.: La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna. Tesis doctoral inédita dirigida por M. A. Aramburu-Zabala, Universidad de Valladolid.

1994 Martín González, J. J.: Catálogo de la exposición *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid.

1995 Estella, M.: *La imaginería de los retablos de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos*, Burgos.

1995 Bustamante García, A.: *El sepulcro del Gran Capitán*, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, LXII, Zaragoza, pp. 5-41.

LUIS SCRIBAS THEORIE DER FORTIFIKATIONSARCHITEKTUR UND DIE FESTUNG VON SANT'ELMO IN NEAPEL

Bettina Marten

Auf dem die Stadt Neapel überragenden und beherrschenden Monte Vomero steht die Festung Sant'Elmo, die mit ihrem in die Länge gezogenen sternförmigen hexagonalen Grundriß der Form des Bergrückens folgt. Mit ihrem Bau wurde um 1538 begonnen. Sie ersetzte das alte befestigte Lustschloß des Robert II. von Anjou aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Unterhalb der Festung und in ihre Verteidigungsanlagen einbezogen steht das Kloster San Martin.

Um die Errichtung gab es offenbar so heftige zeitgenössische Diskussionen, daß der verantwortliche Bauleiter und Kommandant, der Spanier Luis Scriba, eine Verteidigungsschrift über die von ihm entworfene Festung verfaßte: *„Apologia en excusacion y favor de las fabricas que se hacen por designio del Commendador Scriba en el Reyno de Napoles y principalmente de la del castillo de San Telmo, compuesto en dialogo entre el vulgo que la reprueba y el Commendador que la defiende"*[1]. Scriba, über den nur wenige biographische Angaben vorliegen, widmete seinen Traktat dem damaligen Vizekönig Neapels, Don Pedro de Toledo. In der kurzen Einleitung erklärte er, daß das Unverständnis, das seine Kollegen dem von ihm entworfenen Bauwerk entgegen brachten, ihn zum Verfassen dieser Schrift veranlaßt habe. Die Rolle dieser Kollegen übernahm in dem anschließenden Dialog ein *„vulgo"* - ein Laie, während in der Position des *„Commendador"* Scriba selbst zu sehen ist.

Die wichtigsten Kritikpunkte, die in einer langen, breit angelegten Diskussion erörtert werden und die an dieser Stelle nur summarisch genannt werden können, beziehen sich auf Form und Lage der Festung, die Gestaltung einzelner Bauteile wie beispielsweise die Kasematten, die Brustwehr, den Graben, die Anordnung und Form der Geschützstellungen, wobei großen Raum Erörterungen zur Rauchentwicklung und deren Abhilfen einnehmen. Hauptkritikpunkt ist jedoch das von Scriba dem Grundriß zugrunde gelegte Tenaillesystem anstelle des Bastionssystems, das sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts als *„fortezza alta moderna"* als neueste fortifikatorische Invention beim Bau von Festungen durchsetzte. Das Tenaillesystem bot in bergigem Gelände den Vorteil, daß natürliche Gegebenheiten des Platzes, z.B. kleine Felsvorsprünge, beim Bau der Festung ausgenutzt werden konnten, im Gegensatz zum Bastionssystem, das eher eine ebene Fläche benötigte. Die Diskussion um die Verwendung des Tenaillesystems, das im italienischen *„forfiche"* oder *„cola di milano"* und im spanischen *„tijera"* also *„Schere"* heißt, oder des Bastionssystems

[1] Hrsg. von Coronel D. Eduardo Mariategui, Madrid 1878. Dieser Publikation sind drei Tafeln mit Illustrationen beigegeben.

berührt eines der Grundprobleme der Fortifikationsarchitektur des 16. Jahrhunderts, das in der Praxis immer wieder zu Auseinandersetzungen führte[2].

Heftig kritisiert wurden auch die in den Innenwinkeln der Tenaillen angebrachten Geschützstellungen. Diese Position gewährleiste, so der Laie, keine optimale Dekkung der angrenzenden Mauer wie dies diejenigen, die in den eingezogenen Flanken einer Bastion angebracht wurden, für die angrenzenden Kurtinen tun. Auch die Gestaltung der Geschützstellungen stieß auf Unverständnis wegen der Schräge und der Abstufung der Ausgangsöffnungen. Der „*Commendador*" versuchte, den Laien vom Gegenteil zu überzeugen: Der schräge Schußwinkel verhinderte nicht die vollständige Deckung. Der Vorteil lag zudem in der geringeren Anzahl an Geschützstellungen, die ein Tenaillesystem benötigte. Die Abstufung der Öffnungen dienten der besseren Abfangung der gegnerischen Geschosse und des beschleunigten Rauchabzuges.

Eine Eigentümlichkeit der Betrachtungsweise sei an dieser Stelle erwähnt. Der Laie kritisierte, daß Scriba seine Festung nicht auf einem viereckigen, rechtwinkligen Grundriß baute. Scriba hingegen sah dieses Rechteck - nur, daß er die beiden Schmalseiten in der Mitte eingezogen und in der Mitte der beiden Langseiten jeweils einen *Revellin* ausgestülpt hatte, wie er es der besseren Verteidigung der langen Kurtine wegen auch in Capua gemacht habe. Seiner Meinung zufolge hatte eine „*gute*" Festung einen quadrilateralen Grundriß, doch bei einer Fläche, die größer als 200 oder 300 *canas* sei, konnte er sich auch einen pentagonalen oder hexagonalen Grundriß vorstellen, dann waren jedoch auch mehr Bastionen notwendig.

Der Laie bezeugt in seiner Argumentation, daß er sich in der Materie immerhin soweit auskannte, daß er mit seinen Fragen den Kommandanten durchaus in die Bredouille bringen konnte. Er, geschult an bereits bestehenden und erprobten Bauten, vertrat jedoch eine konservative Meinung, die Innovationen skeptisch gegenüberstand.

Scribas Argumentation gründete sich auf seinen Erfahrungen als Soldat. Folglich hatte sich die Form einer Festung am möglichen Verlauf eines Angriffs und einer Belagerung zu orientieren. Scriba erwies sich als gelehriger Schüler der italienischen „*fortezza a la moderna*", der auch die letzten Neuerungen kannte und der andere zeitgenössische Festungen zu kritisieren wußte, besonders die des 1538 verstorbenen Francesco Maria I. della Rovere. Ob Scriba in seiner Entwurfsarbeit von Antonio da Sangallo il Giovane beeinflußt wurde, wie beim Vergleich von Plänen zu vermuten, muß weiteren Forschungen überlassen bleiben.

Als Entstehungsjahr des Traktates ist das Jahr 1538 zu nennen, wie Scriba selbst in seiner kurzen Einleitung vermerkt. Zu diesem Zeitpunkt waren die Arbeiten in der

[2] vgl. Marten, Bettina, *Die Festungsbauten Vespasiano Gonzagas unter Philipp II. von Spanien*, Diss. Hamburg 1995.

Festung Sant'Elmo in vollem Gange. Scriba kannte offenbar Niccolo Tartaglias „*Nova scientia*", die im Jahr zuvor publiziert worden war, noch nicht, ganz zu schweigen von dessen bahnbrechender Übersetzung der Werke des Euklid, die 1543[3] in Druck ging, denn mathematische Probleme, wie sie in nachfolgenden Traktaten diskutiert wurden und die den Grundstein bildeten für die unzähligen geometrischen Spielereien beim Entwurf von Festungsbauten, - diese mathematischen Probleme treten bei Scriba noch nicht auf.

Der Traktat ist sicherlich nicht zu den sogenannten „*großen*" theoretischen Abhandlungen über Architektur zu zählen, die im Laufe des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Er steht vielmehr am Beginn einer Entwicklung, die verstärkt um 1550 einsetzt, nämlich die Verfassung von Traktatwerken als praktische Anleitungen zum Festungsbau, wie sie etwa Giacomo de Lanteri und Girolamo Cataneo vorlegten.[4] Zwar reflektiert Scribas Traktat nur ein einziges, in der Entstehung befindliches Bauwerk, und zwar in der an Filaretes „*Sforzinda*" angelehnten literarischen Form eines Dialoges, doch werden darin alle Probleme diskutiert, die in der Folgezeit in der Praxis des Festungsbaus immer wieder zu beobachten sind. Er wurde zudem in einer Zeit verfaßt, in der sich die „*fortezza a la moderna*" noch im Erprobungsstadium befand und erste Erfahrungen gesammelt wurden. Er bezeugt damit ein Stück heftiger zeitgenössischer Architekturdiskussion.

Bedeutungsvoll ist dieser Traktat, weil es der früheste spanische Traktat über den Festungsbau ist, der von der Forschung kaum erwähnt wird. (Als früheste werden bislang genannt: Cristoval Rojas „*Teorica y practica de fortificacion*" von 1598 und von Gonzales de Medina und Diego Barba „*Examen de fortificacion*" von 1599.) Die Nichtbeachtung mag daran liegen, daß der Traktat erst im 19. Jahrhundert als gedrucktes Werk in Umlauf kam. Die Tatsache, daß dieser Drucklegung eine handschriftliche Kopie des 16. Jahrhunderts zu Grunde liegt, läßt jedoch die Vermutung zu, daß er einem breiteren zeitgenössischen Publikum mittels solcher handschriftlicher Kopien bekannt war. Inwieweit dieser Traktat im 16. Jahrhundert rezipiert wurde und eventuell Einfluß auf den Festungsbau auf der iberischen Halbinsel nahm, muß weiterhin untersucht werden. In einer Chronologie der Traktatwerke zum Festungsbau gebührt Scribas „*Apologia*" jedoch gleich nach Dürers Befestigungslehre „*Etliche Unterricht zu befestigung der Stett, Schloß und flecken*" von 1527 der zweite Platz.[5]

[3] Tartaglia, Nicolo: *La nova scientia*, Venedig 1537; ders.: *Euclide*, Venedig 1543.

[4] Lanteri, Giacomo de: *Del modo da fare le fortificationi di terra intorno alla citta...*, Venedig 1559; Cataneo, Girolamo: *Opera nuova di fortificare, offendere et diffendere*, Brescia 1564.

[5] Dürer, Albrecht: *Etliche Unterricht zu befestigung der Stett, Schloß und flecken*, Nürnberg 1527, Neuauflage Nördlingen 1980.

EL GESÙ NUOVO DE NAPOLES: GIUSEPPE VALERIANO Y EL ESCORIAL

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos / Madrid, Universidad Autónoma

La iglesia de los Jesuitas de Nápoles, conocida como el Gesù Nuovo, gracias a su singular tipología, enlaza con aquellos grandes edificios cruciformes del Cinquecento tardío que, como Santa Maria di Carignano en Génova y la basílica de El Escorial en España, conducen hasta las ideas de Bramante, Antonio da Sangallo y Miguel Angel para San Pedro del Vaticano. Temporalmente el Gesù Nuovo se sitúa en los primeros puestos de aquel grupo de edificios que reconocemos como una de las manifestaciones más significativas y aun contradictorias del período de transición entre el Renacimiento y la Contrarreforma, es decir entre la estética del clasicismo antiguo y las exigencias funcionales y litúrgicas de la iglesia postridentina.

Su proyectista y en buena parte ejecutor fue el jesuita P. Giuseppe Valeriano quien eligió como sitio donde edificar la iglesia de la Casa Profesa el palacio de Sanseverino edificado en 1470 por Novello de San Lucano. Fue adquirido en 1584 a su entonces propietario Niccoló Grimaldi, consintiendo Felipe II su destrucción solamente a condición de que en su emplazamiento se levantase una iglesia. El virrey D. Pedro Girón, duque de Osuna, apoyó decisivamente esa idea, pero no consintió la demolición de la fachada, uno de los referentes urbanísticos más significativos de la ciudad de Nápoles. Valeriano decidió entonces aprovechar no sólo la fachada sino también los muros perimetrales del palacio que tenía una forma aproximadamente cuadrada. Al no poder de esta manera trazar una iglesia de tipo basilical, se decidió por un templo de cruz griega con cúpula mayor en el crucero y cuatro cúpulas satélites entre los brazos de la cruz. La planta enviada por él a Roma causó estupor en la Curia Generalicia de los Jesuitas, acostumbrados al tipo preferido por la Contrarreforma católica en virtud de su mejor adaptación a la predicación, el culto y la administración de los sacramentos, es decir al tipo basilical. El P. General Claudio Acquaviva propuso un modelo alternativo parecido probablemente al Gesù de Roma, pero Valeriano se mantuvo en su primera idea apoyado continuamente por el virrey Osuna, quien finalmente colocó la primera piedra del templo el 11 de diciembre de 1584. Las obras procedieron con lentitud exasperante por la carencia de recursos económicos suficientes, hasta que fueron asegurados ampliamente gracias a las generosas donaciones de Roberta Caraffa, duquesa de Maddaloni, y de Isabella Feltri della Rovere, princesa de Bissignano. Entre 1592 y 1601 se pudo dar por finalizada la iglesia en lo sustancial. Cuando el 15 de Junio de 1596 murió Valeriano en Nápoles quedaba solamente por levantar la gran cúpula central.

Varios estudiosos han opinado que el modelo más inmediato del Gesù Nuovo hubo de ser la iglesia de Santa Maria di Carignano, construida en Génova a partir de 1542 según diseño de Galeazzo Alessi, tanto por su proximidad cronológica cuanto

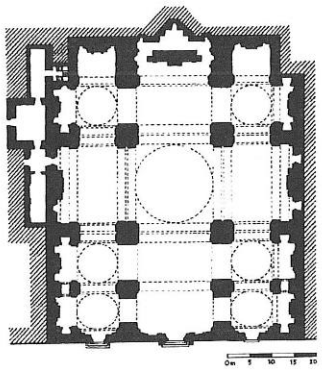
por la reducción y simplificación de los proyectos sangallesco y miguelangelesco de San Pedro del Vaticano en la zona periférica, que hacen aquella equiparable a la iglesia napolitana. Además Valeriano edificó la iglesia de los Jesuitas de Génova, lo que dio ocasión a que estudiara muy de cerca el magnifico modelo genovés. Sin embargo existe aquí un equívoco. Valeriano no viajó a Génova hasta el año 1589, es decir después de haber diseñado el Gesù Nuovo de Nápoles cinco años antes. Además su proyecto de iglesia para los Jesuitas de Génova fue realizado en Roma y en él reprodujo con ligeras variantes no el modelo de Santa Maria de Carignano sino el suyo propio ideado para Nápoles.

Pocos estudiosos han puesto en relación el proyecto cruciforme del arquitecto jesuita con la basílica de El Escorial, probablemente porque han pasado por alto la larga permanencia de Valeriano en España y su estrecha vinculación con Juan de Herrera. En efecto las primeras experiencias arquitectónicas del jesuita tuvieron lugar en España. Nacido en L'Acquila en 1542, se formó profesionalmente como pintor en el taller de Pompeo Cesura. G. Baglione no le asigna ninguna obra arquitectónica en Roma antes de 1573, fecha en que se trasladó a la península ibérica acompañando a D. Francisco Reinoso a fin de decorar con pinturas la capilla familiar que éste tenía en la catedral de Palencia. El 10 de agosto de 1574 Valeriano ingresó en la Compañía de Jesús e inmediatamente los Jesuitas españoles lo emplearon en programas de arquitectura. En 1576 figura como sobrestante de la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid), realizada definitivamente según los planos de Pedro de Tolosa, uno de los aparejadores del monasterio de El Escorial. En 1578 fue enviado a Andalucía como visitador de todas las fábricas que los Jesuitas tenían en construcción. En Córdoba trabó íntima amistad con el P. Juan Bautista Villalpando, discípulo de Herrera, célebre luego por la reconstrucción que hizo del Templo de Jerusalén conforme a las proporciones y formas de Vitrubio. Debió ser Villapando quien le puso en contacto con su maestro. Entre septiembre y octubre de 1578 Valeriano conversó con Herrera en Madrid, pudiendo ver entonces los planos y alzados que éste preparaba para concluir la basílica de El Escorial, así como la maqueta, de grandes dimensiones, que para entonces se encontraba ya terminada.

Herrera había diseñado un templo de cruz griega inscrito en un espacio perimetral cuadrado de que se destacan en eje longitudinal el coro y sotocoro a los pies y la capilla mayor en la cabecera. Se trataba, por consiguiente, de un esquema centralizado mixto o combinado con otro longitudinal basilical. Las naves laterales de la planta herreriana contribuyen específicamente a subrayar el aspecto basilical de su esquema ya que se extienden desde los espacios que bordean el sotocoro hasta las capillas que flanquean la cabecera destinadas a albergar altares-relicario. Además las naves laterales no son precisamente capillas transversales sino corredores de circunvalación del perímetro de la basílica. Las capillas laterales se desarrollan aparte y paralelas a las naves y se comunican entre sí mediante pasadizos.

En la planta ideada por Valeriano para el Gesù Nuovo encontramos analogías sorprendentes. Existe también un núcleo centralizado en forma de cruz griega pero combinado con un esquema basilical. Por una parte el brazo mayor de la cruz está alargado en dos tramos hasta el transepto y en tramo y medio desde el crucero hasta la cabecera para formar la capilla mayor. Por otra parte, pese a que las cúpulas menores, apenas extradosadas, parecerían detener el curso longitudinal de las naves laterales, éstas actúan de hecho como las de una iglesia basilical, ya que confluyen en las dos capillas colaterales que flanquean la capilla mayor, actuando junto a ésta como si fueran ábsides. Sin embargo Valeriano no tuvo en cuenta El Escorial nada más que como modelo a nivel de la planimetría, pues alzados, proporciones, empleo de órdenes y molduras son muy diferentes en el Gesù Nuovo.

Hay otro punto de coincidencia si no con El Escorial, sí con la arquitectura española de fines del XVI. Valeriano conservó la vieja fachada del palacio San Severino como fachada de la iglesia del Gesù Nuovo, una gigantesca pared de *piperno* compuesta por un almohadillado de puntas de diamante sin articulaciones verticales. La decisión del arquitecto de mantenerla tal cual no obedeció únicamente al deseo de ahorrar materiales o al de preservar una joya artística y urbanística del Quattrocento napolitano. Su decisión hay que valorarla como una manifestación intencionada de gusto artistico, que encuentra su punto de referencia en las tendencias estilísticas españolas del círculo de Juan de Herrera. Hay que pensar en el llamado *„estilo desornamentado"* en el que, mediante una reduccion extrema de la articulación y de todo aparato formal, se consigue, sin embargo, un aspecto constructivo integrado e imponente. No será ocioso mencionar a este respecto fachadas españolas como las de la mencionada Colegiata de Villagarcía de Campos y de la iglesia jesuítica de Segovia que Valeriano tuvo ocasión de ver en España.



Nápoles, Planta del Gesù Nuovo

BARTOLOMEO Y FRANCESCO ANTONIO PICCHIATTI: ARQUITECTOS DE LOS VIRREYES ESPAÑOLES DE NAPOLES

Fernando Marías / Madrid, Universidad Autónoma

Si las relaciones entre los virreyes de Nápoles y los pintores italianos, en menor medida los escultores, han sido objeto de numerosos e importantes estudios[1], no ocurre lo mismo respecto a las mantenidas entre los representantes del poder español y los arquitectos del virreinato partenopeo. Es muy poco lo que hasta ahora sabemos sobre sus relaciones[2]. Alguna atención han recibido unos cuantos arquitectos al servicio virreinal durante el siglo XVI, y en particular los napolitanos que trabajaron para el Marqués de Villafranca don Pedro de Toledo. También conocemos con algún detalle el trabajo arquitectónico realizado en España por parte de artistas venidos de Nápoles por orden de los virreyes, como el del escultor florentino Francesco Camilliani, al servicio de don Fernando Alvarez de Toledo, III Duque de Alba, en concreto en su obra de la villa de Abadía (Cáceres), o el de Benvenuto Tortelo en los dominios andaluces de don Pedro Enríquez y Afán de Ribera, I Duque de Alcalá.

El panorama parece aún más limitado si volvemos nuestros ojos hacia el siglo XVII. Al tener el cargo virreinal un duración teórica de tres años, se ha supuesto

---

[1] Comenzando por Francis Haskell (1963), *Patrones y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 145, 177-178 y 194-197 y *The Patronage of Painting in Seicento Naples*, en *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, Royal Academy of Arts, Londres, 1982, pp. 60-64; Renato Ruotolo, *La clientela napolitana de Ribera*, y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Ribera y España*, en *Ribera, 1591-1652*, Museo del Prado, Madrid, 1992, pp. 73-77 y 79-87.

Sobre el coleccionismo de los virreyes, véase también Dr. Sánchez de Rivera, *Un manuscrito interesante*, *Arte Español*, 1929, pp. 518-521; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio*, *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 293-295 y *Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)*, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174, 1977, pp. 417-459; Gregorio de Andrés, *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975; Marcus B. Burke, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, Ph. D. Diss. New York University, 1984 y *Paintings by Ribera in the Collection of the Duque de Medina de las Torres*, *The Burlington Magazine*, 131, 1989, pp. 132-135; Jonathan Brown, *Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera, Goya*, 183, 1984, pp. 140-150 y *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea, Madrid, 1995, cap. 2; y, con Richard L. Kagan, *'The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution*, *The Art Bulletin*, LXIX, 1987, pp. 231-255; Rosa López Torrijos, *Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche*, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 27-36.

[2] Roberto Pane, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Nápoles, 1939; Franco Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Nápoles, 1968 y *Ingegnieri e architetti camerali dal '500 al '700*, Nápoles, 1970; Gaetana Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Nápoles, 1984 y *Napoli barocca*, Laterza, Bari, 1992.

que los que pasaron por el puesto no tuvieron demasiado tiempo ni interés por acometer obras de importancia, que no pudieran ni controlar ni disfrutar; en consecuencia, su paso por Nápoles casi se habría reducido en este ámbito al de organizar las fiestas y actos oficiales con sus correspondientes aparatos efímeros (sobre todo paradas y catafalcos fúnebres a la muerte de los reyes), a la restauración de fuentes, y al expolio sistemático de obras de escultura arquitectónica para su envío a España[3].

Es cierto que muchos de los virreyes permanecieron escaso tiempo en el cargo, pero otros - empezando por la „*dinastía*" de los tres Condes de Lemos, quienes iniciaron y llevaron a término las obras del Palacio Real (1600/1602), para la eventual llegada a Nápoles de Felipe III, y del Palazzo degli Studi de Domenico Fontana[4]- sí tuvieron interés por la arquitectura, o como don Pedro Antonio de Aragón o el Marqués del Carpio[5]. Al no haberse estudiado su actividad napolitana desde la vertiente de su papel de comitentes, así como la de los personajes más próximos a su entorno, y desconocerse al mismo tiempo muchas de sus realizaciones en tierras españolas, sus perfiles se han difuminado casi por completo.

Lo mismo puede decirse respecto a los artífices, incluso en el caso - como el de los arquitectos Picchiatti, padre e hijo - por los que nos interesaremos en esta ocasión. Son quizá, sin embargo, los ejemplos que han recibido - sobre todo Bartolomeo y en menor medida su hijo Francesco Antonio - mayor atención, aunque sin que se hayan resuelto todos los problemas que su actividad virreinal suscita. Es muy poco lo que hasta ahora sabemos sobre sus relaciones y en la contadas ocasiones en que estas dieron lugar a productos específicos, se ha proyectado sobre ellos la imagen de los intercambios - exportaciones - de pinturas más que proyectos o modelos que debieran de ser modificados al construirse en condiciones muy diversas.

Bartolomeo Picchiatti (Ferrara, c.1571 - Nápoles, 1643), activo en Nápoles desde 1598, había colaborado con Domenico Fontana desde 1602, como *soprastante* de la fábrica del Palacio Virreinal, hasta la muerte de aquél (1607), y más tarde con su hijo Giulio Cesare Fontana hasta 1616[6], fecha en que éste se trasladó a España dejándole todos sus encargos y el puesto de ingeniero mayor del reino, muy probablemente en el séquito de don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos, el protector de Lope de Vega, Luis de Góngora y otros literatos de la época, y famoso mecenas literario en España. Picchiatti, yerno del arquitecto Giovanni Cola di Franco, para quien habría terminado su iglesia de Santa Maria dell'Arco en el Vesubio, se convirtió al fallecer Giulio Cesare Fontana en 1627, aunque no recibiera el título oficialmente hasta 1629, en *ingegnere maggiore del Regno* y, en consecuencia, desarrolló tanto una actividad puramente ingenieril como de arquitecto[7]. Por lo que sabemos de su biografía, quizá su carrera

[3] Gaetana Cantone, *Napoli barocca*, Laterza, Bari, 1992, pp. 210-211 y 228-240. Ya Domenico Fontana se había ocupado del catafalco de Felipe II (1599), erigido en el Duomo de Nápoles.

[4] Fernando Ruiz de Castro, VI Conde de Lemos, en 1599-1601, su segundo hijo Francisco Ruiz de Castro como virrey interino, VIII Conde de Lemos, en 1601-1603, y su primer hijo Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos, 1610-1616. Los Condes de Lemos serían a la postre los responsables de que Fontana se hiciera con el proyecto del Palacio Real, frente a los intentos de Giovanni Battista Cavagna; véase A. Miola, *Cavagna contro Fontana a proposito della reggia di Napoli*, *Napoli Nobilissima*, I, 1892, pp. 89-91 y 99-103. Testimonio de su interés son el *Panegyricus* de García de Barrionuevo (Nápoles, 1616), con estampas de Alessandro Baratta del Palazzo degli Studi y del Palazzo Vicereale, dedicado a don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos.

Otro testimonio del interés de los virreyes es la *Vista de la ciudad de Nápoles* del mismo artista, de 1627 y preparada para el Duque de Alba, aunque editada en 1629 y dedicada al Duque de Alcalá. Véase, sobre ambos temas, Alessandro Baratta, *Fidelissima Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis accurata et nova Delineatio*, ed. de Cesare De Seta, Electa Napoli, Nápoles, 1986 y Cesare De Seta, *L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E. G. Papworth*, en *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Electa Napoli, Nápoles, 1990 y *Napoli fra Rinascimento e Illuminismo*, Electa-Napoli, Nápoles, 1991, pp. 105-116.

[5] Algunos virreyes, como don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, Conde de Peñaranda, no parecen haber tenido en cambio especial interés por la arquitectura. No deja de ser extraño en un hombre que llegara en 1658 precisamente a Nápoles, desde Viena, en compañía del tratadista de la arquitectura Juan de Caramuel y Lobkowitz. Para su fundación de las Madres carmelitas descalzas de Nuestra Señora de Loreto de Peñaranda de Bracamonte, realizada desde Nápoles en 1661, el Conde entregó un buen número de obras de arte. En cambio, las trazas su arquitectura corrieron en 1667 a cargo del hermano Fray Juan de San José; a las espaldas del altar mayor se incluyó una Capilla de Loreto para la que se especificó „*que sea como la capilla mayor de la iglesia de la capilla de Loreto, de cuyo tamaño tengo yo las medidas y aun tengo planta de un gran hombre en materia de arquitectura, lego de la Cartuja [de San Martino], y no una sino dos, las cuales lleva este correo para allá la vean y se ajuste a la forma regular al modo de las iglesias de esta bendita Madre*"; las medidas son el único elemento que testimonia un vínculo con la edificación quinientista italiana. Véase Harold. E. Wethey, *The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro*, *The Burlington Magazine*, 1967, pp. 678-686 y Antonio Casaseca Casaseca, *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 234-242.

Otros, como Juan Alfonso Enríquez de Ribera, Almirante de Castilla (1644-1646) o el Cardenal Don Pascual de Aragón (1664-1666), intentaron introducir en sus obras españolas los mármoles y jaspes a la napolitana, aunque realizados en España por artistas locales aunque de origen italiano.

[6] Sobre Giulio Cesare Fontana (aunque se afirme sola su llegada a España desde 1622), véase Charles V. Aubrun, *Les débuts du drame lyrique en Espagne*, en *Le Lieu théatrale à la Renaissance*, ed. por Jean Jacquot C.N.R.S., París, 1968, pp. 423-444.

[7] Franco Strazzullo, *Ingegneri e Architetti napoletani dal secolo XVI al secolo XVIII*, Nápoles, 1970, pp. 231-237 y Maria Teresa Minervini, *Bartolomeo Picchiatti e la chiesa di S. Agostino alla Zecca a Napoli* (I), *Napoli Nobilissima*, xxxii, i-ii, 1993, pp. 17-33 y (II), *Napoli Nobilissima*, xxxii, iii-iv, 1993, pp. 152-160. Véase también Gaetana Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Nápoles, 1984 y *Napoli barocca*, Laterza, Bari, 1992.

independiente se iniciara precisamente al servicio virreinal con la obra efímera de la Castellana del Duomo para los funerales de la reina Margarita de Austria (1611-1612), en tiempos del VII Conde de Lemos, pues Giulio Cesare Fontana se encontraba ausente de Nápoles[8]; a ella siguieron sus intervenciones en Castel Capuano (1612) y el Palazzo degli Studi (1616) proyectado por Domenico Fontana, la construcción del Puente de Chiaia (1636) y la restauración del Regio Arsenale (1638)[9].

Otros tipo de clientes propiciaron sus proyectos para la iglesia de San Giorgio dei Genovesi (1619-1621), la portada del Palazzo Sangro en Piazza San Domenico, los monasterios de Santi Marcellino e Festo (1630) y de la Croce di Lucca (1639), y la nueva iglesia de Sant'Agostino alla Zecca (1641-1643)[10], la mayoría de ellas obras - incluso la última - hoy desaparecidas o absolutamente transformadas, como su capilla aneja al Monte dei Poveri Vergognosi; está por aclarar su participación en la Casa dell'Annunziata y en la proyectación de la torre de la iglesia de Santi Apostoli[11]. Obra discutida es el Palazzo de Donn'Anna (Carafa e Aldobrandini, Principesa di Stigliano) en Posilippo (ca.1638-1642), encargo de la segunda esposa del virrey Duque de Medina de las Torres, y generalmente atribuida al más joven Cosimo Fanzago (1591-1678)[12].

En consecuencia, solo conocemos con relativo detalle las iglesias de San Giorgio dei Genovesi (1619-1621) y de Sant'Agostino alla Zecca (1641-1643), a partir de las que se le ha caracterizado como a un escasamente inspirado sequaz del clasicismo de Domenico Fontana, Francesco Grimaldi (1543-1613) y Giovanni Giacomo di Conforto (ca.1569-1639)[13]. A ellas cabría añadir sus proyectos españoles, el retablo mayor (1633) y la iglesia del monasterio de las Agustinas de Monterrey de Salamanca (1634), cuya construcción fue iniciada por su colaborador el Capitán Curzio Zaccarella (presente en Salamanca por lo menos entre 1634 y 1639), a quien habría designado para sucederle en el puesto de ingeniero mayor del reino.

[8] Véase Montserrat Moli Frigola, *Donne, candele, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell' Italia del Seicento*, en *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, ed. de Marcello Faggiolo y Maria Luisa Madonna, Gangemi, Roma-Reggio Calabria, 1985, pp. 135-158.

[9] En Capua proyectó el Gran Quartier Militare.

[10] Véase M. T. Minervini, *op. cit.*; solo se había alcanzado el segundo tramo desde los pies en 1654, a causa de diversos pleitos, por lo que a Picchiatti le corresponderían la fachada y su torre y la nave hasta el crucero; a ella se añadiría un ábside y transepto desde 1756 por obra de Giuseppe Astarita, sin que pueda excluirse que este remodelara -incluyendo sus columnas- profundamente la nave central y las laterales.

[11] Roberto Pane, *Architettura dell'età barocca a Napoli*, Nápoles, 1939.

[12] Ulisse Prota-Giurleo, *Alcuni dubbi su Fanzago architetto*, *Il Fuidoro*, iii-iv, 1956-1957, p. 121, lo atribuye a los dos arquitectos oficiales del virrey, Picchiatti y Onofrio Antonio Gisolfi; se ha tendido a rechazar tal atribución basándose en fuentes contemporáneas y al hecho de que la obra fuera más de carácter privado de la virreina que oficial del Marqués. Véase A. Blunt, *op. cit.*, pp. 83, n. 95.

[13] Véase Silvana Savarese, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controrifoma a Napoli*, Officina, Roma, 1986.

Las Agustinas de Salamanca

El monasterio de las Agustinas recoletas de Salamanca, dedicado a la Purísima Concepción y conocido como las Agustinas de Monterrey, surgió como segundo pensamiento para su entierro del virrey de Nápoles, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI Conde de Monterrey y cuñado por partida doble del valido de Felipe IV el Conde-Duque de Olivares. Poco después de su llegada a Nápoles en 1631 decidió emprender la remodelación y decoración de la iglesia conventual salmantina de las Úrsulas, con la intención de convertirla en el panteón familiar y de su tio don Baltasar de Zúñiga; es posible que por ello enviara ya a Salamanca a Zaccarella. En 1633 había ya dado don Manuel pasos decisivos para esta obra, enviándosele desde Salamanca las medidas de los nuevos altares que debían erigirse en Santa Úrsula; de hecho, el 28 de noviembre de ese mismo año, el escultor Cosimo Fanzago había suscrito un contrato con don Manuel para ejecutar un altar columnado, cuatro nichos sepulcrales y otras obras menores en mármoles embutidos, de acuerdo con los diseños firmados por Bartolomeo Picchiatti y el propio Fanzago; debía entregar estas obras en mayo de 1634 por 5.000 ducados napolitanos y que quedaran a satisfacción del ingeniero mayor Picchiatti.

Por razones que en última instancia se nos escapan[14], don Manuel decidió en 1634 cambiar de proyecto fundacional y escogió como destinatarias a las agustinas descalzas salmantinas; en diciembre se había elaborado un acta de fundación, que fue aceptada en Salamanca en enero de 1635 y suscrita el 26 de junio[15]. Sabemos, por otra parte, que desde julio de 1634 el Capitán Curzio

[14] Se mezclarían su nueva devoción por San Jenaro, a raíz de la erupción del Vesuvio de 1631, aplacada por el santo (como demuestra el lienzo de Ribera de la iglesia salmantina), y sus deseos de prepararse un entierro en consonancia con su nueva situación social de virrey.

También se nos escapan las circunstancias de las obras promovidas por la Condesa de Monterrey en Nápoles; doña Leonor María de Guzmán mandó edificar la iglesia del convento de la Maddalena degli Spagnoli en 1634 (Benedetto Croce, *Memoria degli Spagnoli nella città di Napoli, Napoli Nobilissima*, III, 1922, pp.) y el Colegio jesuita de San Francesco Saverio (hoy iglesia de San Ferdinando), cuyo diseño sería aprobado finalmente en Roma en 1636 y que mantiene todavía irresueltos problemas de atribución (A. Blunt, *op. cit.*, pp. 48-50; R. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773*, Viena, 1984, I, p. 417 y ss.; G. Cantone, *Napoli barocca*, pp. 49-55).

[15] De hecho, el 16 de febrero de 1636, en carta al II Marqués de Castel Rodrigo, el Conde le comunicaba su intención de fundar en Salamanca un convento de agustinas descalzas donde enterrar a su tio, y le anunciaba que había encargado un retablo y entierros para su sepultura; véase Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1981, p. 288, n. 41. Sobre las relaciones entre el Conde y

Zaccarella comenzó a cobrar un sueldo anual de 240 ducados por parte del Conde y lo encontramos en Salamanca con toda seguridad en junio de 1635. Este era ingeniero militar y había recorrido España y el Norte de Africa entre 1616 y 1624, sin conseguir la plaza de *igegnere ordinario* en 1629; al parecer regresó a España, enviado por el VI Conde de Monterrey en 1632 y aquí residió hasta morir, en julio de 1641, en Tarragona, aunque la noticia de su fallecimiento no llegara a Nápoles hasta 1643, tras ser aceptado por Felipe IV para suceder a Picchiatti como *ingegnero maggiore del regno* en abril de 1643[16].

Ya para la nueva iglesia de las Agustinas, Cosimo Fanzago se comprometió en 1635 a entregar una reja por la suma de 2.150 ducados, y el 1 de abril de 1636 a realizar, aparentemente con sus propios dibujos, dos altares colaterales, un púlpito y dos '*crecimientos*' para dos altares menores, que entregaría al cabo de dos meses por la suma de 2.000 ducados. El 17 de marzo de 1636 se colocó oficialmente la primera piedra del nuevo templo conventual[17].

el Marqués de Castel Rodrigo, véase Joseph Connors, *Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo*, *The Burlington Magazine*, 1991, pp. 434-440.

[16] Sobre Zaccarella, véase F. Strazzullo, *op. cit.*, pp. 335-338, para quien había colaborado, como ingeniero, en España con Giulio Cesare Fontana desde 1616, para trabajar tres años en el puerto de Gibraltar, y después en las fortificaciones de Navarra, Vizcaya y Cádiz, y en obras de ingeniería fluvial del Guadalquivir y del Guadalete, en Andalucía; se trasladó después a Marruecos, visitando las fortificaciones de Ceuta, regresando tras estos viajes enfermo a Italia. Habría diseñado en 1602 la puerta del Palazzo senatorio en la plaza del Duomo de Messina, terminado su iglesia de Santa Barbara y trabajó en su Hospital. En 1624 requirió de 1624 el cargo de *ingegnere ordinario*, que no consiguió a pesar de ser recomendado por Bartolomeo Picchiatti en 1627 y que obtendría en 1629 Giovanni Latro de Guevara. La fecha de su muerte no deja de presentar problemas y quizá hubiera que situarla más lógicamente en 1643.

Además, habría trazado el convento de las agustinas salmantinas, según U. Prota Giurleo, *Fanzago ignorato*, *Il Fuidoro*, 1957, p. 147.

[17] La historia de la construcción puede precisarse en sus líneas generales. En torno a esta fecha de 1637, Zaccarella contrató a los maestros de cantería Sebastián Pérez y Martín Rodríguez para que levantaran la iglesia hasta el nivel de las impostas de los arcos de entrada a las dos capillas laterales de las Reliquias, y estos continuaron trabajando durante 1639-1640 (Pilar García Agudo, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Primera mitad del siglo XVII*, Diputación, Salamanca, 1988, pp. 60 y 66); en 1637 el escultor Jerónimo Pérez se obligaba a su vez a la talla de los capiteles corintios de las pilastras del templo. Finalmente, Zaccarella desapareció de Salamanca poco después de septiembre de 1639, habiendo sido sustituido como contratista al frente de la fábrica, desde 1638, por el maestro Francisco de la Hoya (activo 1604-1639), quien ya se había obligado a asistir y supervisar la obra de la iglesia desde el 14 de agosto de 1638 (Pilar García Agudo, *op. cit.*, pp. 41 y 43-45; véase Archivo Histórico de Protocolos de Salamanca, escr. pco. Francisco de Zamora, 14 de agosto de 1638, Pr. 4.017, fol. 2.042 y ss.; en este documento el Abad de Feriz Bartolomé Márquez de Moscoso, superintendente de la fábrica, contrataba a Francisco de la Hoya para que continuara la obra de la iglesia y el convento hasta su conclusión, siguiendo las trazas que se le darían. Aunque se ha supuesto que Zaccarella

había fallecido en la ciudad del Tormes hacia 1639, no parece que muriera hasta 1641 o 1643. Es posible que continuara al frente de la fábrica o fuera enviado a otro destino). De la Hoya controlaba ya en 1639 el segundo contrato de Pérez y Rodríguez, quienes debían levantar en tres años la iglesia hasta el nivel de la cornisa general y alzarían los cuatro arcos torales de su capilla mayor; se exceptuaba de esta obligación la realización de la portada principal dado que venía desde Nápoles; de hecho, en septiembre de 1638 se hallaban ya en el puerto de Cartagena los retablos, la reja y sus poyos y la portada principal, obra ésta de la que no se ha conservado el contrato con Fanzago.

Fue este bienio, por lo tanto, un momento crucial para la fábrica; desaparecían por distintas causas Zaccarella y de la Hoya (que otorgaba testamento el 6 de agosto de 1639), y habían partido desde Nápoles tanto el Virrey como sus encargos a Fanzago. Los lazos con Nápoles se cortaron desde entonces para siempre.

El hecho de que el 17 de octubre de 1640 el Conde encargara al maestro de albañilería Gregorio del Villar la obra del presbiterio y dos capillas colaterales (Pilar García Aguado, *op. cit.*, p. 21) probaría quizá también las dificultades económicas por las que pasaba el comitente o el hecho de que la cabecera estuviera terminada y se procediera a aderezar sus muros. Durante los años siguientes solo encontramos intervenciones en la obra del convento, relanzadas a la muerte de Zaccarella con nuevas trazas de Juan Gómez de Mora de 1641: el cantero Pedro Atodo en 1644 y el carpintero Andrés González en 1644-1645 en diversas zonas, incluidas la cocina y refectorio (a las informaciones de Angela Madruga Real, *op. cit.*, pp. 109-122 añádanse las de Pilar García Aguado, *op. cit.*, pp. 74, 84, 98 y 211), comprando madera el carpintero Sebastián Sánchez; el cantero Jerónimo de Ontiveros salía fiador el 21 de octubre de 1645 de un contrato de obras de albañilería (*Idem*, p. 56), año en el que aparece Pedro Rodríguez Adán (*Idem*, p. 20); en esa misma fecha, trabajaban el albañil Andrés de Coca en el refectorio y cocina, y el carpintero Pedro Crespo en otras zonas del convento (*Idem*, p. 76-77).

De hecho, la fábrica parece haberse estancado; si los contratistas cumplieron sus obligaciones, habrían debido entregar la obra a la altura de la cornisa general en 1642, pero en 1643 - fecha de la caída del Conde-Duque de Olivares - la posición de su cuñado el Conde de Monterrey entraría en crisis y en 1645 fue enviado a Aragón; esta situación de *impasse* se prolongó todavía algunos años, antes de acentuarse por la muerte de don Manuel, en 1653, y de doña Leonor, en 1654. Es probable que a partir de 1647 el jesuita Hermano Francisco Bautista (1594-1679) trazara y comenzara a construir la cúpula de la iglesia, que ya en 1656 se había alzado hasta la linterna (Véase Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Estudios del Barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1969; y Fernando Marías, *El primer proyecto de Juan Gómez de Mora para el Colegio de 'la Clerecía' de Salamanca*, en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp. 469-480.).

En 1654, el arquitecto y especialista en mármoles Bartolomé Zumbigo y Salcedo (1620-1682), en compañía de Juan de Esculte, inició sus relaciones con el monasterio para el asiento de las obras marmóreas, comenzando a cobrar diferentes partidas desde 1655 (véase Mercedes Agulló y Cobo, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978, pp. 153-154; en 15-IV-1655, 12-V-1655, 21-VI-1655, 11-IX-1655 y 25-XI-1655 recibe diversos pagos del administrador de los bienes de la Condesa a cuenta de los 12.000 ducados que cobraría por asentar el retablo mayor y cuatro colaterales, los entierros, púlpito y reclinatorios de mármol, y 1.500 por hacer escudos para dichos entierros y un recuadro para encima del altar mayor, tras dar

poder en 20-IV a su hermano Miguel. En 9-I-1657 dió poder a su hermano Juan Eugenio para cobrar; véase José María Rodríguez Martín, *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1989, pp. 155-157).

Sin embargo, la obra de la iglesia no había concluido y no estaba el templo despejado. Por ello fue despedido el maestro Baltasar López en diciembre de 1655, y Juan García de Haro y Pedro González lo sustituyeron en abril de 1656 para la obra de retundido y de construcción de uno de los lados de la capilla mayor, con condiciones de Zumbigo, que debían acabar en junio de 1656. De hecho, el 17 de marzo Juan García de Haro (+ 1667) había sido nombrado como maestro arquitecto de la fábrica y contratado para concluir la linterna de la cúpula que había comenzado el Hermano Francisco Bautista; para ello, el escultor Juan de Mondravilla se obligó en octubre de 1656 a tallar nuevos capiteles, para los arcos del coro, y un florón para el remate interior de la linterna. Por su parte, los maestros de albañilería José García y Pedro Rodríguez Adán iniciaron, con trazas del agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), la obra de la bóveda sepulcral en 1655, que se detendría a fines de mayo de 1636.

Desgraciadamente, el 20 de diciembre de 1657 se derrumbó parte de la cúpula y este hecho acarreó una nueva detención de la fábrica, que no se reemprendería hasta 1670. Debió de ser despedido o simplemente falleciera (en 1667) García de Haro y en 1670 contratado el maestro Juan de Setién Guemes (-1703), quizá tras recibirse desde Bruselas el poder del VII Conde don Juan Domingo de Haro, gobernador general de Flandes (el poder data del 16 de diciembre de 1670; Setién estuvo en Madrid en 1671 y 1674, quizá recibiendo órdenes, e incluso la traza de la nueva cúpula diseñada por Fray Lorenzo de San Nicolás). Sin embargo, el contrato para la realización de la nueva cúpula, que corrió a cargo de Fray Lorenzo de San Nicolás (quien otorgó las condiciones en Madrid el 5 de marzo de 1675), no se firmó, por orden del Conde de Ayala don Fernando de Toledo y por parte del maestro de arquitectura Antonio de Carasa, hasta el 29 de marzo de 1675, comprometiéndose a entregarla en noviembre de 1676. Esta obra se medía ya en octubre de 1675 por parte del Padre Francisco de Neira, de los clérigos menores, se empizarraba desde diciembre de 1678 y debía de estar concluida para entonces, pues el 18 de enero de 1679 el arquitecto de Toledo Alonso Moreno, por parte del monasterio, y Ventura Alonso, de Salamanca, por parte de Carasa, tasaron la obra, tasación ajustada y refrendada desde Toledo, el 28 de enero, por parte de Bartolomé Zumbigo y Salcedo, todavía o nuevamente vinculado a la fábrica salmantina. Junto a esta obra, Carasa realizó el frontispicio de remate de la fachada principal, también según las condiciones de Fray Lorenzo y quien podría haber sido el responsable de su forma definitiva, con el frontón que interrumpe la molduración de la cornisa en la parte alta.

A comienzos de los años ochenta llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su hermano Miguel Zumbigo, ocupándose éste de asentar los retablos y púlpito antes de finalizar el año (A. Madruga Real, *op. cit.*, p. 130 señala que el 24 de abril de 1686 llegaron Bartolomé Zumbigo y Salcedo y su sobrino Miguel Zumbigo, ocupándose este de asentar los retablos y púlpito hasta diciembre; esta cronología es contradicha por José María Rodríguez Martín, *op. cit.*, pp. 155-157, al fijar la muerte de Bartolomé en agosto de 1682. Su hermano Miguel no falleció hasta después de 1684, no existiendo al paracer un sobrino de dicho nombre). Otras obras se ejecutaron en los años siguientes; el solado se inició en 1686 pero se trabajaba en él en 1728; en 1716 Joaquín Benito de Churriguera inició sus labores en la bóveda de entierro, sacristía, relicario y convento; para esta obra dió condiciones en 1720;

Por lo tanto, nos encontramos con tres artistas italianos que, por la documentación y el análisis estilístico, parecen haberse responsabilizado de las distintas partes del complejo salmantino; a Fanzago le habría correspondido el diseño de los nichos sepulcrales (1633), de dos altares laterales (aquéllos con el lienzo de *'San Jenaro'* de Ribera de 1635-1636 y quizá el de la *'Magdalena'* de 1636)[18], el púlpito, los dos altares menores y sus *'crecimientos'* (los recuadros para lienzos por encima de los altares de los lados meridionales del crucero, uno de ellos todavía con el *'San Agustín'* de Ribera de 1636); así mismo, suyo sería el dibujo de la portada principal de la iglesia; a Picchiatti, el proyecto del retablo mayor (a excepción del nicho de remate para la *'Piedad'* de Ribera de 1634, que parece diseño de Fanzago) y del conjunto de la iglesia, incluídas la puerta que comunica el crucero con la sacristía y el convento, y las portadas interiores de la logia de la fachada. Un rasgo claro, más allá del uso de los materiales preciosos y la técnica de los mármoles embutidos, parece separar la obra de ambos arquitectos, el uso ortodoxo del lenguaje de los órdenes por parte de Picchiatti frente a las libertades morfológicas de todo orden introducidas por Fanzago.

Por último, es lógico pensar que el definitivo proyecto eclesiástico - el conventual (inicialmente a cargo del arquitecto real madrileño Juan Gómez de Mora) se retrasaría hasta 1641, a causa de los problemas existentes para comprar los solares adecuados - corriera a cargo de Zaccarella, a partir del proyecto enviado desde Nápoles por Picchiatti[19], como intentaremos demostrar. De la historia posterior de la fábrica, queda claro que el cimborrio y el segundo cuerpo de la fachada fueron proyectados por Fray Lorenzo de San Nicolás en 1675, tras haberse caído la cúpula diseñada en 1647 por el jesuita Francisco Bautista. Estas son por lo tanto, para todos los autores que se han ocupado de la iglesia, las partes - con la decoración de las bóvedas de medio cañón en piedra o, mejor dicho, con el gusto estereotómico de sus abovedamientos pétreos - que respon-

en 1777 se ocupó de la conclusión del relicario Eustaquio Román Carrasco. Se procedió a colocar la veleta y limpiar la iglesia en 1747.

[18] Pasó de las Colecciones Reales al Monasterio del Escorial y de allí a la Academia de San Fernando de Madrid.

[19] Angela Madruga Real, *Cosimo Fanzago en las Agustinas de Salamanca*, *Goya*, 125, 1975, pp. 291-297 y *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1983, pp. 76-77, atribuye el proyecto a Bartolomeo Picchiatti y, secundariamente, a Cosimo Fanzago; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Guía de Salamanca*, Lancia, Salamanca, 1989, pp. 122-126, sostiene, en esta misma línea, la autoría de Picchiatti, siendo revisados sus planos por Fanzago y manipulados por los constructores españoles a lo largo de la fabricación. Por su parte, Maria Teresa Minervini, *Bartolomeo Picchiatti e la chiesa di S. Agostino alla Zecca a Napoli* (I), *Napoli Nobilissima*, xxxii, i-ii, 1993, pp. 17-33, atribuye sin reservas el proyecto de la iglesia a Picchiatti, y el del convento a Zaccarella.

derían a un claro gusto español. Otros detalles supuestamente locales han sido en cambio malinterpretados[20].

No obstante, un análisis detallado de la planta (fig. 1) de las Agustinas testimonia una serie de irregularidades e incoherencias - desde la existencia de un triple pórtico cuyos laterales no parecen conducir a ninguna parte, hasta la falta de simetría transversal de la nave, condicionada por la necesidad de levantar un coro-tribuna en alto a sus pies[21]- que impiden reconocer el trasplante directo de un diseño napolitano a tierras salmantinas. Ya desde un principio, la multitud de programas que parece haber establecido el Conde de Monterrey tenía que haber tenido consecuencias negativas para lograr un carácter unitario. Por una parte, se deseaba contruir una iglesia de religiosas recoletas, cuya imagen debía ser lo más austera posible, en consonancia con su tipo de vida; de acuerdo con los parámetros españoles contemporáneos para este tipo de obras, habría bastado una iglesia de simple cruz latina sin capillas, y sin más adorno arquitectónico que unas pilastras de orden toscano. La riqueza que requería el programa de entierro condal - pues el tío Baltasar de Zúñiga parece haber pasado al olvido - introduciría ya de entrada el orden corintio triunfal de las pilastras, que entre los capiteles de los pilares torales incluye las imágenes de las cuatro virtudes cardinales (un motivo derivado a la postre de la romana Capilla Paolina y de la iglesia de los Santi Apostoli de Di Conforto), así como el desarrollo del presbiterio, con los nichos funerarios a los lados del retablo mayor; el modelo de la cabecera de la iglesia del monasterio del Escorial - el referente más apropiado para la época - es claro, aunque aparezcan referencias a las capillas funerarias pontificias de Santa Maria Maggiore de Roma, tanto la Sistina como la Paolina. Un tercer elemento, la exaltación inmaculadista del templo, a través del gran lienzo de Ribera, condicionó la estructura fondal, con el retablo mayor de Picchiatti y Fanzago.

Por último, la custodia de la colección de reliquias de los Condes de Monterrey introdujo la necesidad de abrir en el cuerpo de la iglesia las dos capillas longitudinales que definieron la composición parietal de la nave[22]: una especie de estructura en serliana con parejas de pilastras flanqueando las entradas arqueadas a los relicarios (fig. 2); aquí, como también en la fachada principal del

[20] Por ejemplo, el juego de pilastras estríadas y pilares encasetonados o cajeados en los grandes pilares torales se ha señalado como algo hispano -aunque no existan precedentes- y como añadido al proyecto napolitano, para reforzar la cúpula tras su desplome; no obstante, es algo claramente partenopeo como lo demostrarían iglesias como los Santi Apostoli de Grimaldi-Di Conforto o Santa Maria di Montserrato de Pietro di Marino (más que los ejemplos menos parecidos de Santa Maria degli Angeli y Santa Maria della Sapienza de Grimaldi o Santa Maria della Verità di Conforto). Sin embargo, existen ligeras variaciones entre el tipo de capitel corintio del exterior y la nave, y el empleado en los pilares cantones, en la obra salmantina.

[21] Que no se erigiría, en madera, hasta el siglo XVIII.

[22] Una relación de los objetos de plata del relicario, sustraídas por los franceses durante la Guerra de la independencia en A. Madruga Real, *op. cit.*, p. 239, doc. xlviii.

templo, aparecen referencias a la Cappella del Tesoro de San Gennaro del Duomo de San Lorenzo de Nápoles, la obra más representativa de las últimas tendencias arquitectónicas de la ciudad partenopea, al haberse concluido hacia 1627[23]. Esta composición no paratáctica había aparecido ya en otras obras napolitanas; baste señalar, aunque de forma más seriada, las iglesias de Grimaldi de San Paolo Maggiore (1583-89, continuada por Di Conforto en 1626-1630) y Santa Maria della Sapienza (1614, construida por Di Conforto) y del propio Giovanni Giacomo di Conforto, en Sant'Agostino degli Scalzi (1603-1630), Santa Teresa degli Studi (1603-1612) o Santa Maria della Verità, con dobles pilastras flanqueando los vanos arqueados.

Para la fachada en logia - sin duda el elemento más novedoso de la fábrica salmantina - se han propuesto modelos napolitanos como San Gregorio Armeno, il Gesù delle Monache, Regina Coeli, San Potito, Santa Maria dei Monti y, más recientes, de las obras de Fanzago de la Ascenzione a Chiaia y la Cartuja de San Martino[24], pero no habría que olvidar las obras romanas de Santa Bibiana (1624-1626) de Gianlorenzo Bernini y San Gregorio Magno al Celio (1629-1633) de Giovanni Battista Soria, o el impacto todavía vigente de la iglesia del monasterio del Escorial. Los aletones recurvados en gigantescas volutas, de absoluta novedad para España, habían aparecido también en la obra de San Francesco Saverio de Di Conforto; la portada a la miguelangelesca, con su vano poligonal a la manera de la Porta Pia romana, depende de soluciones como la de Fanzago en la Santissima Trinità delle Monache (ca.1623-1628), mientras que la composición general reenvía a otras obras, en este caso civiles, del Cavaliere, como la del Palazzo Zevallos-Stigliano (1639-1653). Hay otro rasgo, que ha pasado hasta la fecha desaparecibido y que vuelve a llevarnos directamente a Nápoles; en la fachada, por encima de los arcos y sus cartelas, aparece una especie de capitel mutilado, que correspondería con *'otras pilastras intermedias'*, y hace resaltar sobre él las molduras del arquitrave (fig. 3); algo similar solo reaparecerá en la galería central y las esquinas del piso bajo del Palazzo di Donn'Anna.

Por lo tanto, en las Agustinas de Monterrey parecen confluir, por una parte, los deseos del comitente por vincularse con las grandes obras funerarias españolas y romanas, y de *importar* referencias arquitectónicas - a través del Tesoro di San Gennaro - que dieran testimonio de sus servicios políticos, la importancia de su cargo virreinal y su cosmopolitismo; por otra, la tendencia reductivista y austera de la comunidad de sus religiosas, quizá bien representadas por los superintendentes de la fábrica[25], daría al traste con el hipotético decorativismo napolitano del proyecto original, produciéndose un edificio que en las líneas generales de su

[23] Iniciada por Francesco Grimaldi en 1608, tras vencer en concurso al suegro de Picchiatti, Giovanni Cola di Franco.

[24] M. T. Minervini, *op. cit.*, pp. 22 y 33, n. 23.

[25] El capellán Juan Melero y los rectores del Colegio Fonseca los doctores don Fernando Altamirano y Guevara y el abad de Feriz don Bartolomé Márquez de Moscoso.

interior no desentonaría demasiado - si excluimos la policromía marmórea de altares y cenotafios - del de otras construcciones españolas de la época[26].

La escalera del Palazzo Reale Nuovo

Si las Agustinas de Monterrey supone el deseo de expresión *internacional* de su comitente, la segunda obra que examinaremos, la escalera del Palazzo Reale Nuovo (fig. 4)[27], muestra el otro lado de las relaciones entre Nápoles y España, la posibilidad de insertar en un edificio napolitano un pedazo de la arquitectura que se pensaba más representativa de España. Si con Domenico Fontana se había recurrido a llevar a Nápoles las últimas novedades palaciegas - a partir del Palazzo Lateranense - de la Roma vaticana, es muy posible que las condiciones políticas del momento, posterior a la revuelta de Masianello, aconsejaran el empleo de símbolos autorreferenciales del poder español.

El autor de la obra palaciega parece claro, el arquitecto e ingeniero real Francesco Antonio Picchiatti (Nápoles, 1619-Nápoles, 1694)[28]. Había comenzado a trabajar de forma independiente en 1643, a la muerte de su padre. Junto al *luogotenente maggiore del regno* Onofrio Antonio Gisolfo, habría empezado su actividad al servicio virreinal en 1644, completando la Capilla y sacristía del Palacio Real, para sustituirlo en el cargo en 1656. En 1666, para el Cardenal don Pascual de Aragón, habría preparado el catafalco funerario de Felipe IV en el Duomo de Nápoles. En 1671 habría intervenido, para don Pedro Antonio de Aragón, en la sistematización de las fuentes y parque y del patio del Palacio, y en 1672 en la preparación de las fiestas celebradas en honor de Carlos II en Capua.

Se le ha señalado a Francesco Antonio, desde De Dominicis, una voluntad decididamente arqueológica, que se habría desarrollado sobre todo con la llegada del Marqués del Carpio a Nápoles (1683-1687), quien le habría encargado recorrer Italia *„facendo raccolta di medaglie antiche, statuette, disegni di mano di valentuomini"*... hasta llegar a poseer un *„meraviglioso studio di antichità, e buoni libri, e disegni"*. Su actividad arqueológica parece haberse acentuado con la

[26] Compárese con la gran estructura funeraria de la aristocracia salmantina - la Capilla de los Marqueses de Cerralbo - erigida a finales del siglo XVI en Ciudad Rodrigo; sobre ella véase Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La Capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo*, *Archivo Español de Arte*, 175, 1975, pp. 199 y ss.

[27] Atribuida por G. Mormile en 1670 (*Descrittione della città di Napoli*, Nápoles, 1670) y D. A. Parrino en 1698 (*Napoli città nobilissima*, Nápoles), aunque F. Strazzullo (*op. cit.*, pp. 275 y ss.), la ha asignado a Onofrio Antonio Gisolfi; sobre la fecha de su inicio, véase I. Fuidoro, *Successi del Governo del Conte d'Ognatti*, *Società Napoletana di Storia Patria*, *Cronache e documenti*, iv, 1932, p. 164. Para su análisis, véase A. Blunt, *op. cit.*, pp. 96-98.

[28] Véase B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Nápoles, 1742-1743, III, p. 392; F. Strazzullo, *Diari dei Ceremonieri della Cattedrale di Napoli*, Nápoles, 1961, p. 15 y *Architetti e ingegneri...*, pp. 267 y ss.; A. Blunt, *op. cit.*, pp. 93-99; G. Cantone, *Napoli barocca*, pp. 150-166.

llegada a Nápoles del VII Marqués del Carpio y de Eliche, V Conde-Duque de Olivares, don Gaspar de Haro y Guzmán (Madrid, 1629-Nápoles, 1687)[29]. Durante su estancia como embajador en Roma (1677-1683), el gran colecionista de pintura había comenzado a reunir una espléndida colección de dibujos, con la ayuda del padre oratoriano Sebastiano Resta, hasta reunir treinta volúmenes[30]. Según su secretario - y más tarde del Duque de Medinaceli - Juan Vélez de León (1655-1736), él mismo autor de unas *Antigüedades de la ciudad de Pozzuoli* (Madrid, B. N., Ms. 12170) y de una relación de las compras del Marqués del Carpio de las antigüedades del Cardenal Camillo Massimi (de 1676 a 1682), el Marqués del Carpio tenía la intención de reunir una colección de dibujos de antigüedades para darlos a la estampa[31]. Resta se trasladó en 1683 a Nápoles con el Marqués, para partir al poco tiempo; es muy posible que don Gaspar de Haro echara mano de Francesco Antonio Picchiatti para continuar su proyecto. Las noticias de obras y proyectos, tras los de la iglesia del Divino Amore (1677-1682) desaparecen durante el quinquenio (1683-1687) del virrey coleccionista, para reaparecer de nuevo a partir de 1688, con los de Santo Stefano de Capri y San Liborio de Nápoles.

Es posible que hubiera comenzado este interés de Picchiatti con el descubrimiento de las antigüedades de la plaza de San Domenico, al iniciar las excavaciones para erigir la *guglia* en 1658, que habría dibujado con gran dedicación. No sabemos si es una mera coincidencia que precisamente ese año llegara a Nápoles, con el Conde de Peñaranda, el teórico de la arquitectura español Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682)[32]; gracias a su texto de la *Architectura civil recta y obliqua* (Vigevano, 1678) se puede precisar la cronología de la escalera virreinal; habría sido iniciada por el Conde de Oñate, para quedar tras su marcha y a la llegada del Conde de Peñaranda *„muy desaliñada"*; había puesto algún *adorno* el Cardenal don Pascual de Aragón y, sobre todo, su hermano y sucesor don Pedro Antonio de Aragón, *„Príncipe muy inclinado a la Architectura"*..., erigiendo estatuas a los lados, y abriendo Balcones en los muros, y poniendo Escudos de Reales Armas entre ellos; gracias a esta intervención, la

[29] Sobre su figura, M. E. Ghelli, *Il vicerè marchese del Carpio (1683-1687)*, *Archivio storico per le provincie napoletane*, 1933, pp. 280-310 y 1934, pp. 257-282 y Gregorio de Andrés, *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975.

[30] El más útil estudio de conjunto en Giulia Fusconi, Simonetta Prosperi y Valenti Rodinò, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il 'Piccolo Preliminare' al Grande Anfiteatro Pittorico*, *Prospettiva*, 33-34, 1983-1984, pp. 237-256, y Rosa López Torrijos, *Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche*, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 27-36.

[31] Rosa López Torrijos, *Coleccionismo en la época de Velázquez: el Marqués de Heliche*, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 27-36.

[32] El ya obispo de Campagna y Satriano visitó Nápoles en 1658-1659, al acompañar desde Viena al Virrey Conde de Peñaranda, y volvería en 1664, fecha en la que mantuvo contactos con la Accademia degli Investiganti.

había puesto „*de manera, que no hay otra semejante en el Mundo*“[33]. Según esta información, Picchiatti la habría iniciado para don Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, Conde de Oñate y Villamediana, hacia 1651, pero las obras habrían proseguido hasta los gobiernos de los hermanos Pascual de Aragón (1664-1666) y Pedro Antonio de Aragón (1666-1672); esta cronología coincide con el testimonio del Marqués de Seignelay, el hijo mayor de Colbert que visitó Nápoles en 1671 y quien, dándola como obra acabada, señaló que su planta era de proporción dupla y su longitud de 14 toesas (27,30 m.)[34].

Parece lógico que fuera el Conde de Oñate quien encargara la realización de una obra que, desde parámetros españoles, dotaba de un nuevo carácter representativo al palacio virreinal napolitano; durante su estancia en Roma como embajador había encomendado a Francesco Borromini la reforma y ampliación del Palacio de España[35]. Y que eligiera como modelo la escalera más famosa de la arquitectura palaciega española, la del Alcázar de Toledo (1552-1605, fig. 5). Además Oñate habría llegado a coincidir en 1648 por lo menos, en Nápoles, con el matemático jesuita y profesor de arquitectura Jean-Charles de la Faille (Amberes, 1598-Barcelona, 1652), antiguo profesor de esta disciplina en el Colegio Imperial de Madrid y desde 1645 instructor de matemáticas de don Juan José de Austria a quien acompañó primero a Nápoles (1647-1648) y luego a Sicilia. Por su *Tratado de la architectura*, producto de sus lecciones madrileñas y manuscrito de 1636, sabemos que había estado en Toledo (fol. 2). Picchiatti pudo haber obtenido su descripción no solo del Conde o el jesuita flamenco, sino de las páginas del *Arte y uso de architectura* (Madrid, 1639) de Fray Lorenzo de San Nicolás, que incluyó las medidas de su caja (140 por 36 pies [39,20 m.]) y de sus tiros (45 pies de ancho el inicial y 19 los intermedios y finales)[36].

Es indudable que el tipo de escalera *'pseudoimperial'* en 'E', contaba en Italia con algunos ejemplos para la fecha de 1651; sin embargo, las obras genovesas

[33] II, art. xi, *De las escaleras*, p. 17. C. Celano, *Delle notizie del bello, dell' antico e del curioso nella città di Napoli*, Nápoles, 1692, señaló en 1692 que para algunos (incluyendo a Caramuel) era esta escalera excesivamente grande.

Es muy probable que este texto de Caramuel fuera incluso el punto de partida del elogio de la escalera napolitana vertido por Guarino Guarini en su *Architettura civile* (Turín, 1737, Trat. II, cap. vi, oss. 9, p. 106), quien la citó como la más representativa entre las que utilizaban una caja amplísima.

[34] P. Clément, *L'Italie en 1671. Relation d'un voyage du marquis de Seigneley*, París, 1867, p. 183; citado por A. Blunt, *op. cit.*, p. 97, n. 29.

[35] Virrey entre 1648 y 1653, se retiró después a la Cartuja de San Martino, donde murió en 1658; había sido previamente embajador en Turín, Viena y Roma; sobre su encargo romano de 1645-1648, véase Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Francisco Borromini y España*, en Giulio Carlo Argan, *Borromini*, Xarait, Madrid, 1987, pp. 14-17. La escalera del Palacio de España, así como la del Oratorio de San Felipe Neri (ambas del tipo tradicional romano), aparecen citadas en la obra de Borromini, *Opus Architectonicum*, Roma, 1675, cap. xi.

[36] Cap. 60, p. 196.

del Cinquecento o la de Bartolomeo Bianco en la Universidad de Génova (1630) respondieron siempre a un tipo que fundía modelos españoles y tradiciones italianas, al excluir la caja abierta y el abovedamiento único para ella y todos sus tramos[37]; el único ejemplo en el que para la fecha se había introducido la caja abierta era la construida por Baldassare Longhena en el monasterio de San Giorgio Maggiore de Venecia (1643-1645), pero no tenemos pruebas de que fuera conocida en Nápoles. Hemos de pensar, como se ha venido afirmando, que el modelo fuera el del Alcázar de Toledo.

Según Blunt, apoyándose en un dibujo de Baldassare Cavalotti previo a su incendio de 1837 y a su restauración de 1858 (fig. 6), Picchiatti se habría apartado del modelo toledano al no accederse al primer tiro desde debajo de la arquería de ingreso a la caja, sino desde el centro de ésta, lo que le habría conferido mayor espaciosidad. Ello es lógico si tenemos presente los condicionamientos originales del espacio del Alcázar de Toledo durante la segunda mitad del Quinientos en que Alonso de Covarrubias y Juan de Herrera procedieron a su realización. Lo que Picchiatti llevó a cabo fue - apartándose de su fuente - la adaptación de un modelo a un nuevo sitio, modificando las proporciones excesivamente alargadas del original y no colocando la entrada de su primer tiro debajo de la arquería de ingreso a la caja sino en el centro de ésta; pero mantuvo al mismo tiempo intactos los rasgos más sobresalientes del modelo español: su caja abierta, que la convertía en objeto de contemplación y no solo de paso, y su conexión en las salidas con las galerías del patio palaciego. También Picchiatti introduciría las esculturas *'a la antigua'* y es posible que *'modernizara'* la balaustrada palacial al trazarla de forma *'oblicua'*, *'mejora'* y concesión al teórico cisterciense Caramuel.

En su tratado, sin embargo, Caramuel dedicó también sus ojos críticos a la escalera palaciega, tras requerir que existiera en todas ellas proporcionalidad con respecto al palacio al que servían; y al mismo tiempo nos transmitió el testimonio - casi en términos de una *'barzelletta'* - de la recepción napolitana de la obra: „*suelen decir por gracia, 'Que es menester ponerle guardas, porque quando menos pensemos, este Gran Palacio se ha de escapar por la Escalera'*“.

En consecuencia, ambas obras, analizadas pormenorizadamente y sin echar mano a categorías ajenas a lo arquitectónico (al concebirlas como productos típicos de exportación - a la manera de pinturas o esculturas - a España de un proyecto napolitano y a Nápoles de un modelo español), demostrarían que las relaciones entre ambas culturas arquitectónicas fueron mucho más complejas, y por ende más interesantes, de lo que hasta ahora se había pensado.

[37] Véase J. M. Vliegenthart van der Valk Bouman, *The Origins of the Imperial Staircase*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1972, pp. 444 y ss.; Catherine Wilkinson, *The Escorial and the Invention of the Imperial Staircase*, *The Art Bulletin*, 1975, pp. 69-71 y *Il Bergamasco e il Palazzo a Viso del Marqués*, en *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento a Genova*, Génova, 1975, pp. 625-630; y F. Marías, *La escalera imperial en España*, en *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, París, 1985, pp. 165-170.

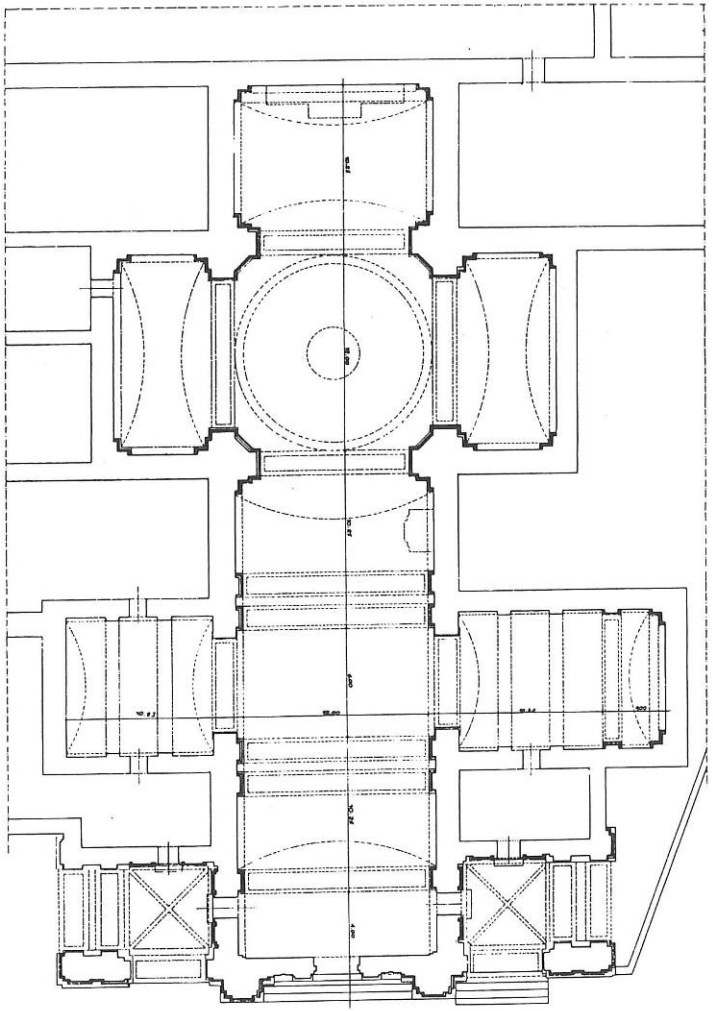


Fig. 1
Salamanca, Agustinas de Monterrey
Planta según M. T. Minervini

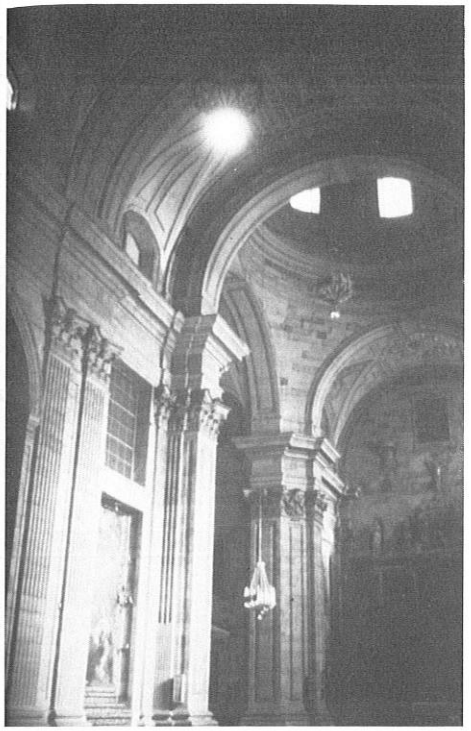


Fig. 2
Salamanca,
Agustinas de Monterrey,
interior

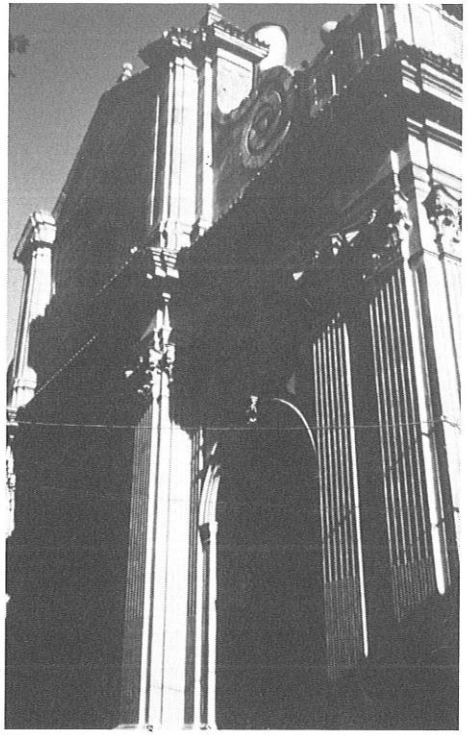


Fig. 3
Salamanca,
Agustinas de Monterrey,
fachada

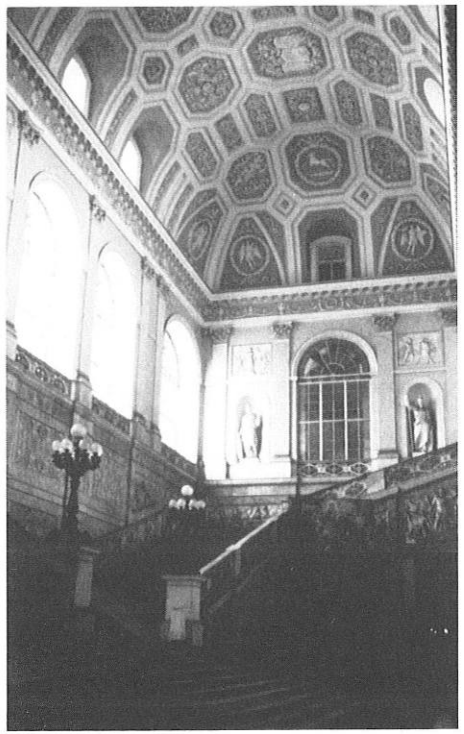


Fig. 4
Nápoles,
Palazzo Reale Nuovo
escalera

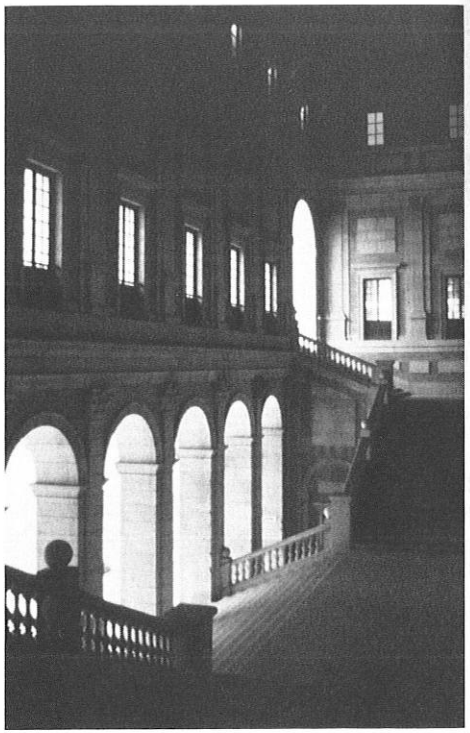


Fig. 5
Toledo, Alcázar,
escalera



Fig. 6
Nápoles, Palazzo Reale Nuovo

dibujo de la escalera de Baldassare Cavalotti (a. 1837)

RELACIONES E INFLUENCIAS NAPOLES - ESPAÑA EN LAS ARTES DECORATIVAS ENTRE EL MANIERISMO Y EL BARROCO

María Paz Aguiló Alonso / Madrid, Centro de Estudios Históricos C.S.I.C

En el catálogo de la exposición *Civiltá del Seicento a Napoli* celebrada en 1984, Renato Ruotolo se quejaba de la dispersión o desaparición en Nápoles de muebles civiles de alto nivel artístico atribuyendo la causa no solo a los cambios de la moda imprescindibles en todo cambio generacional, sino también a la falta de conocimiento de las colecciones españolas ya que no era difícil intuir que fueron los virreyes y los funcionarios españoles quienes encargaron numerosas obras de todo tipo especialmente a los pintores y plateros napolitanos.

Por entonces ya se había dado a conocer[1] un relativamente abundante número de muebles de lujo de indudable origen napolitano. Se trataba de una serie de *stipi - scritorii* como aparecen en los inventarios - chapeados de palosanto y ébano y decorados con placas de marfil grabadas que, en la pieza más estudiada precisamente el que se conserva en el Kunstgewerbemuseum de esta ciudad de Hamburgo, aparece la fecha de 1597 y la firma del grabador Giovanni Battista De Curtis. En relación con este se pusieron los bellos ejemplares de los museos de Filadelfia, Victoria & Albert, Galleria Doria - este transformado en el siqlo XVIII - y los del Museo de San Martino de Nápoles, todos ellos incluidos entre el año 1597 y 1623, fecha que aparece en uno de los de este último Museo. La documentación hallada en los archivos napolitanos proporcionaba los nombres de varios grabadores en marfil napolitanos que firmaron conciertos con ebanistas alemanes o flamencos. La habilidad de estos maestros nórdicos en el tratamiento de maderas de lujo era conocida en Italia desde la realización de la Tribuna de los Uffizi[2] y su buen hacer será aprovechado por los promotores del comercio artistico en Europa como el augsburgués Philip Hainhofer, quien a modo de *marchand mercier* marcará la pauta del mobiliario de lujo o de aparato en toda Europa desde principios del siglo XVII, utilizando las redes comerciales con los Paises Bajos, a través de Amberes.

[1] Alvar Gonzalez Palacios en *Bolaffi Arte* nov. 1975 no. 54 p. 13 ampliado con otros ejemplares en *Giovanni Battista de Curtis, Jacobo Fiamengo e lo stipo manierista napoletano, Antologia di Belle Arti* 1984 no. 21-22 p.136 y en *Il templo del Gusto. Le arti decorative in Italia fra Classicismo e Barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie.* Milano 1984, p. 237 y Dieter Alfter: *Ein neapolitanischer Kabinettschrank des Giacomo Fiamingo (?) und Giovanni Battista De Curtis* en *Pantheon*, XXXVII Abril-Junio 1979. pp. 135-141. Gonzalez Palacios: *Objet for a Wunderkammer*,Londres, Colnaghi 1981.

[2] Ya descrita por Vasari en 1568: *Vita Buontalentis.* Comenzado por Domenico Tasso fue chapeado por el alemán Christoph Paur en 1593.

No es ese camino europeo el utilizado para la entrada en España de los muebles napolitanos que a partir del último decenio del siglo XVI cubren con casi absoluta exclusividad las principales partidas en los inventarios españoles y de los que se dió constancia en otro lugar[3]. La investigación en la colecciones españolas en los últimos años ha dado como resultado el conocimiento de varios ejemplares lo que, además de reafirmar la presencia de estos muebles en España, permite adelantar las fechas de su producción en más de un decenio, al encontrarse una arqueta firmada en 1584 por el mismo qrabador, Giovanni Battista De Curtis, que realiza el citado del museo de Hamburgo en 1597[4]. Los más individualizados han sido ya estudiados y dados a conocer[5], mientras que otros, muy cercanos a estos, forman un grupo más homogéneo, uno procedente de la colección Fernandez Durán en el Museo del Prado, otro el de la antigua colección Montserrat Pano de Zaragoza y otro más hasta hace poco tiempo en el comercio de arte, además de un par de bufetes procedentes sin duda del mismo taller, también en el mercado artístico.

Si a todo ello añadimos la existencia de artístas en torno a la corte con cargos como el de *reparador de escritorios de ebano y marfil* además del conocimiento de piezas de fabricación española, imitanto las napolitanas, especialmente escritorios y retablillos de devoción, debemos llegar a la conclusión que se trató de una moda de bastante importancia, nacida por algún tipo de condicionantes sociales. El denominador común a todas ellas, que las identifican como producción napolitana es el empleo de placas de marfil grabado con representaciones diversas.

No se trata aquí de analizar puntualmente todos ellos, identificando los grabados, como se ha hecho en los estudios ya citados, sino más bien acercarnos en lo posible a las razones de este exito: la relación que los temas grabados pueden tener entre sí y con sus posibles destinatarios, el por qué se hicieron y el porqúe de su abundancia en España más que en otros paises, en los que los que se han encontrado proceden de compra en el el mercado anticuario a partir de 1870, fecha en la que esta combinación de materiales vuelve a ponerse de moda en Italia, conociendose especial-

[3] De ellos ya se dió cuenta ampliamente en Aguiló: *La exaltación de un Reino. Nápoles y el mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI, Archivo Español de Arte* 1992. no. 258 pp.179-198, y dentro del contexto español en Aguiló: *El mueble en España. Siglos XVI-XVII.* Madrid 1993.

[4] Aguiló: *Una nueva obra de Giovanni Battista De Curtis. La arqueta de don Juan de Zúñiga, Comendador Mayor de Castilla, Archivo Español de Arte* 1995 no. 271.

[5] El de la colección Montortal, fechado en 1611 figuró en la exposición *Mueble Español. Estrado y Dormitorio.* Madrid 1990 Catálogo no. 47, los dos de la colección Várez Fisa, citados en las notas 3 y 4, la mesa de las Colecciones Reales, hoy en el Monasterio de El Escorial en Aguiló: *Los temas de la Antigüedad clásica aplicados al mobiliario. Interpretaciones* en *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte español*, Departamento de Historia del Arte U.N.E.D. Madrid 1994.

mente en Milán talleres y artesanos dedicados a la fabricación de este tipo, bien imitando sin más a los de los siglos XVI y XVII, bien en interpretaciones combinadas con el segundo período neogótico.

Para abordar la cuestión principal a que acabamos de referirnos, no nos parece suficiente la relación comercial España - Italia en general, de la que, especialmente en el campo de las artes decorativas sería un claro exponente los encargos en nombre de los reyes y grandes señores de mesas de jaspes y piedras duras a los talleres granducales florentinos. Sí habría que constatar, sin embargo, que las primeras fueron regalo del cardenal Ricci a Felipe II, a quien asimismo envió *„un precioso escritorio"* con columnas de cristal de roca, piedras semipreciosas y preciosas, pero ninguno del tipo napolitano que aquí tratamos[6].

No conocemos documentación respecto a los regalos entre España y Napoles en el siglo XVI, pero sí y abundantes en el XVII. Por un lado era via Nápoles como llegaban a España multitud de cajas ricas conteniendo los restos de santos procedentes del subsuelo romano, para satisfacer la desorbitada *reliquiomanía* de la época[7], comenzando por los propios virreyes como fue el caso de la condesa de Lemos, mujer de don Pedro de Castro, virrey en el primer decenio del siglo, quien en su retiro lucense de Monforte fundó el Convento de Clarisas, donde profesó y que hoy cuenta con un rico Museo de Arte Sacro, fundamentado precisamente en su abundante colección de reliquias[8]. Era sin duda una sociedad inmersa en la religiosidad comenzando por los reyes Felipe III y Margarita de Austria y secundada o imitada por la mayor parte de la nobleza, como muestran las fundaciones religiosas en toda España.

Pero también a lo largo de todo el siglo encontramos abundantes referencias en inventarios y procesos a *camas ricas de Nápoles*, escaparates con figuras de barro o cera, *Niños Jesús de Nápoles*, telas riquísimas de la misma procedencia o ya en la segunda mitad a *escritorios con pinturas en cristal* que responden a un concepto más colorista, más acorde con la expansión barroca, pero que recogen temas bíblicos y mitologicos en ciclos muy similares a los que comentamos.

Este es precisamente uno de los puntos que queremos abordar. No hay novedad en la utilización de grabados, algo de todos conocido en esta época, sino cuales son los

[6] Deswartes Rose, *Revue de l'Art* no. 88 (1990) pp. 52-54.

[7] El tema ha sido suficientemente estudiado y tratado por estudiosos como Fernando Bouza Alvárez: *Religiosidad contrarreformística y cultura simbólica del Barroco*, Boletín de Dialectología y Tradiciones Populares, CSIC 1990, 167.

[8] Hay en él varios retablillos de ébano y marfil de indudable origen napolitano, además de los conocidos *Niños Jesús de Nápoles* abundantisimos en todos los conventos de monjas. Cát. no. 39, 126, 84 y 102.

programas iconográficos más utilizados y su posible relación con sus destinatarios. Es esta una empresa a la que se han dedicado personas mucho más autorizadas[9], pero merece la pena el análisis.

Por un lado hay una serie de estos escritorios napolitanos con una clara intencionalidad política, en los que se hace una clara exaltación del Poder , bien en su aspecto dinástico de los Habsburgo (ejemplares del museo de Filadelfia y otro en colección particular española), con la reproducción de las *Victorias de Carlos V*, de Heemskerck de 1555, grabadas por Collaert, bien exclusivamente del reino de Nápoles en los que llevan efigies de los reyes de Napoles desde la Edad Media, centrados por la batalla de Lepanto[10] y listas de principales personajes del reino, en los que junto a las cartas geográficas del reino de Napoles, aparecen los planos de las ciudades principales del mundo relacionadas con la monarquía hispana (ejemplares del Museo de San Martino y de la colección Montortal fechados entre 1611 y 1623). La uniformidad de este grupo parece ser que tuvo como finalidad servir de regalo a los diferentes virreyes al terminar su mandato italiano, o bien, como en el caso del referido de la colección Várez, se trata de una exaltación del Reino de Nápoles a través de los episodios más relevantes de su historia medieval. Todos ellos tienen en común la inclusión en su exterior de pequeñas placas con bustos de emperadores y temas de los trabajos de Hercules, habitualmente relacionados con la monarquía hispana. El estudio de la relación de *Virreyes y gobernadores del reino de Nápoles desde tiempos de los normandos hasta hoy año de 1615 - 1616* que aparece en la placa del museo Filangieri[11] que responde al virreinato de don Pedro Girón, duque de Osuna, y es en realidad la tapa del stipo del Museo Poldi Pezzoli, es exactamente igual a la de la colección Montortal de 1611-12 correspondiente al virreinato de don Pedro de Castro, conde de Lemos. En cambio las del museo de San Martino, años 1619 y 1623, esta última ya del virreinato de Antonio Alvarez de Toledo, duque de Alba, difiere la nómina de la nobleza y cargos del reino. Esta costumbre de la relación nominal de los siete oficios principales: Condestable, Justicia, Almirante, Camarlengo, Protonotario, Canciller y Siniscalio, además de los caballeros del Toison de Oro que no ostentan los cargos anteriores y las dos columnas de los titulados del reinos, príncipes, duques, marqueses y condes, es una costumbre que pervive por lo menos hasta mediados del siglo XVII, también en Sicilia, solo que en vez de recogerse en

[9] Entre otros Santiago Sebastián: *Arte y Humanismo*. 1978 p. 179; *Contrarreforma y Barroco* 1981; E. Battisti: *Storia evitata versus storia falsificata. Studi in onore di Giulio Carlo Argan* 1984; Kliemann: *Cicli di affreschi a soggeto storico nel Cinquecento, Arte Lombarda* 1993 pp. 103-107; R. López Torrijos: *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, 1985.

[10] Estampa *'noticia'* que reproduce exactamente la que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Inv. no. 14.725.

[11] J. Mateu Ibars: *Nómina de virreyes y nobleza del reino de Nápoles en una placa ebúrnea del siglo XVII, Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1952 p. 61.

una tapa de escritorio como en los ejemplos citados lo hace en un pergamino, pero siguiendo el mismo esquema de columnas de nombres flanqueando el mapa de la isla[12]. El del reino de Nápoles, realizado según la proyección de Mercator, lleva en el Adriático una representación de Anfitrite arrastrada por dos delfines, mientras un tritón hace sonar la trompeta y una sirena coronada, de posible relación con el papel que Marcantonio Colonna, condestable del Reino, tuvo en la batalla de Lepanto. En el exterior el planisferio sostenido por Atlas y las figuras de la Sapientia, la Securitas, y las cuatro partes del mundo, siguiendo los grabados de Tempesta, son junto a las efigies de los emperadores y las hazañas de Hércules las unicas alusiones al mundo clásico, siendo de sobra conocida su relación con la monarquía de los Habsburgo con abundante literatura al respecto.

El segundo grupo, mas complejo, es el que reune una serie de escenas del Antiguo Testamento en su interior, mientras que al exterior aparece sistemáticamente ocupado por temas mitológicos (ejemplares del Museo del Prado, colección Muntadas, antigua colección Pano y otras colecciones particulares). Básicamente todas las escenas mitológicas están tomadas de la Metamorfosis de Ovidio, hecho que por otra parte aparece reflejado en los contratos entre ebanistas y grabadores[13]. Las escenas tomadas del Antiguo Testamento son también las mismas: Historia de José, especialmente los episodios de José vendido, en el pozo, con la mujer de Putifar etc. Historia de Jacob (la escala de Jacob) el sacrificio de Abraham, la torre de Babel, la caida del Maná etc. Si las reproduciones del primer grupo no presentan problemas de coherencia iconográfica e incluso de destinatarios, si los hay en este segundo grupo, en el que parece se pone de relieve esta ambivalencia.

La transcripción del grabado a una placa de marfil elimina aún más cuanto de superfluo podría haber en aquellos. Observando cualquiera de ellas se advierte que la reducción de figuras raya en el esquematismo: solo las figuras esenciales para el tema con una escueta y mínima referencia espacial: muralla, ciudad en llamas, torre, barco, agua etc. sin duda este esquematismo favorece el que su mensaje sea inmediatamente captado y asimilado por una sociedad influida por determinados libros. No es algo extraño a la educación cortesana en los períodos manierista y barroco, en los que era habitual tanto en los palacios como en los jardines y exibiciones públicas la utilización de tales imágenes[14], ni es extraño a la educación artística como propone el mismo Carducho[15]. El *'ut pictura poesis'*, la imitación de las acciones

[12] J. Mateu Ibars: *Noticia del Reyno de Sicilia y Govierno para los Virreyes*; *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1964. pp. 183-240 .

[13] vid. Gonzalez Palacios: *Il templo del Gusto*, *op.cit.* 1984 y R. Ruotolo: *Documenti sulle arti applicate napoletane del seicento. Ricerche sul seicento napoletano.* Milano 1984 pp. 205.

[14] Sebastián 1981 p. 358.

[15] *Diálogos de la Pintura*, ed. 1633, Madrid, p. 109-110.

humanas debera llevar a la virtud y apartar del vicio, fortaleciendo la condición ética de las imágenes.

Está claro que sin la lectura correcta de una obra difícilmente podrá alcanzarse una interpretación adecuada. Santiago Sebastián se hacía en *Contrarreforma y Barroco* una serie de preguntas sobre casos concretos, que son prácticamente las mismas que nos hacemos al contemplar estas obras. Para la relación entre los temas bíblicos, los signos del Zodiaco y las estaciones del año, él remite a los textos de Hugo de San Victor para la concordancia entre los personajes bíblicos y la mitología y constata las diferentes interpretaciones de una misma obra, como fueron las de Bellori y Martin sobre la obra de los Carracci en la Galería del Palacio Farnesio[16]

La pregunta central sería el por qué se utilizan determinadas histórias bíblicas junto a determinadas historias mitológicas y el por qué de su destino final en España.

En los grabados flamencos las recientes investigaciones han apuntado la relación entre determinadas historias bíblicas con los sucesos contemporaneos de los Paises Bajos[17]. Muchos de los temas utilizados en las estampas italianas se han considerado como prefiguraciones eucarísticas como Abrahan y Melquisedec (Gen. 14) o la caída del Maná (Éxodo 14-15), Elías confortado por el ángel (I Reyes 19.4-8), mientras que la historia de José, el episodio del pozo, o Jose vendido por sus hermanos parecen prefigurar la Bajada al Limbo etc., todo ello en perfecta consonancia con la intención moralizante de la época[18]. Donde no es tan clara la coherencia en estos muebles italianos, con destino español, entre los temas mitológicos, esencialmente la guerra de Troya y la Metamorfosis situados siempre en el exterior. ¿Representan contradicciones entre ellos o son apoyos en el hilo narrativo de las ecenas bíblicas del interior? Dos casos son especialmente elocuentes, en uno[19] se representa en nueve placas la Jerusalen Libertada, tal y como la grabó Agostino Carracci[20]. El centro de la tapa exterior lo ocupa Godofredo de Bouillon recibiendo la rendición de un sarraceno, mientras que en los costados aparece mezclados José y la mujer de Puti-

[16] *Op. cit.* pp. 22, 30 y 37.Eleanor A. Saunders: *Commentary on iconoclasm in several print series by Marten van Hemskerk*, Simiolus 10. 1978-9 no. 2, pp. 59-83.

[17] Eleanor A. Saunders: Commentary on iconoclasm in several print series by Marten van Hemskerk, Simiolus 10. 1978-9 no. 2, pp. 59-83.

[18] Temas simbólicos y alegóricos basados en la emblemática aparecen en *stipi* también napoletanos, pero con una tipología diferente a los que aquí tratamos, que se han fechado ya en el segundo decenio del siglo XVII. Para ellos vease Aguiló: *Un programa moralizante en un escritorio del siglo XVII*, *Archivo Español de Arte*, 1988, no. 243, pp. 299-304.

[19] Escritorio de la antigua colección Montserrat Pano de Zaragoza, que figuró en la Exposición Internacional de Barcelona en 1928 no. 508 del catálogo *El Arte en España* de Gómez Moreno.

[20] *The illustrated Bartsch*, vol. 39 no. 184-191.

far - siguiendo a Parmigianino -, Judith y Holofernes, Medea y el Dragón, la hija de Coronis transformada por Neptuno, la muerte de Coronis a manos de Apolo etc. No es en absoluto ajena al gusto español la obra de Tasso. Traducida al castellano en 1587 por Juan Sedeño, aparece ya a principios del siglo XVII en inventarios de bibliotecas privadas, sin olvidar las interpretaciones o imitaciones de Lope de Vega de 1619 o de Juan Antonio de Vera y Figueroa en 1632 con los poemas sobre *Nápoles recuperada*. En el segundo caso una historia contemporánea aparece narrada a modo de reportaje gráfico. La visita de Amadeo de Saboya a España en 1584 aparece *envuelta* por una historia troyana en la que tienen cabida hasta la muerte de Ulises[21]. ¿Tiene la relación entre ambos temas una significación quizás alegórica a la conducta ejemplar del personaje a quien se dedica la arqueta?

En algunos casos como este o el bufete de El Escorial con las historias de Diana, podemos atrevernos a dar una interpretación conjunta[22], pero dentro de nuestra lógica actual que quizá no se corresponda con la que entonces inspiró la inserción de estos temas y no de otros.

Todas estas cuestiones son las que he querido traer aquí, aprovechando esta puesta en común que nos brinda la Carl Justi Vereinigung, como muestra de ese complejo mundo de las relaciones España - Nápoles en que se mezclan factores políticos, periodísticos y alegóricos, algo a lo que sin duda la sociedad del momento concedía enorme credibilidad e interés.

[21] Arqueta de don Juan de Zúñiga, vease nota no. 4.

[22] Véase nota no. 5.

NAPOLI E IL VICEREGNO:
TRA L 'INSTAURATIO TOLETANA E L'EREDITÀ BAIANA, IL MITO COME SCOPERTA E RISCHIO.

Anna Giannetti / Napoli

Fino all'arrivo di don Pedro de Toledo il potere spagnolo era rimasto accampato a Napoli come nelle province: le confuse vicende che avevano portato alla definitiva annessione del Napoletano alla corona spagnola, risucchiato nell' immensa dimensione dell' impero dei re cattolici, avevano lasciato il paese *„quanto pieno di una libertà dissoluta, tanto scarso d'argento."*[1] Una nuova nobiltà di valorosi capitani e di famiglie in formidabile ascesa era emersa dalle macerie dello splendore aragonese, esprimendo una magnificenza che gareggiava pericolosamente con quella vicereale ancora tutta da definire. Insieme con gli spagnoli aveva approfittato della repressione dei moti del 1527-28 per fare breccia nel vecchio cuore della città, insediandosi nelle dimore dei proscritti, accorpando proprietà, occupando con immense ville i dintorni a ridosso delle antiche mura. Una penetrazione difficile, per ora limitata ai margini della struttura densa e compatta della città medievale, e mossa dai valori di una civiltà del vivere profondamente diversa da quella che l'aveva preceduta.

A San Domenico, Giovanni e poi Ferrante di Sangro, comandante delle truppe di Carlo V, avevano eretto un imponente palazzo; il capitano spagnolo, Ferdinando Alarçon, aveva ricevuto dall'imperatore quello del decapitato Enrico Pandone e si era affrettato a ingrandirlo a spese dei vicini. Gli Orsini di Gravina si attestavano alle spalle del monastero di Santa Chiara, i valorosi Caracciolo al margine estremo della Porta Capuana. Persino l'antica famiglia dei Sanseverino di Bisignano, caduta in disgrazia con gli Aragonesi, grazie a Pier Antonio che aveva guidato milizie nella guerra del 1528 contro i francesi di Lautrec e aveva armato a sue spese alcune galee per l'impresa di Tunisi del 1535, poteva trasformare l'antico palazzo dei Brancaccio in dimora tanto sontuosa da ospitare ripetutamente l'imperatore durante il soggiorno napoletano dell' inverno 1535-36.[2] Anche il fedele compagno e consigliere di don Pedro, Nicola Antonio Caracciolo marchese di Vico, fuori porta Capuana, si sarebbe costruita una villa affrescata da Andrea da Salerno con un parco meraviglioso.[3]

Escludendo i Sanseverino, famiglia di antica nobiltà, seppure rovinata dai trascorsi politici, la maggior parte dei nuovi protagonisti era di modeste origini provinciali e doveva la propria fortuna al valore militare e alla fedeltà dimostrata alla corte di

[1] D.A. Parrino: *Teatro Eroico e Politico de' Governi de' Vicerè di Napoli*, Napoli 1692, vol.I, p. 91.

[2] B. Croce: *Storie e leggende napoletane*, Milano 1990 (1948), pp. 31-33.

[3] A. Giannetti: *Il giardino napoletano*, Napoli 1994, p. 70.

Spagna. Valga per tutti il caso esemplare di Andrea Carafa conte di Santa Severina, che seppure sposato con una del Balzo, era figlio dell'oscuro Luigi signore della Rocca di Mondragone. Nominato viceré poco prima di morire, viveva *con magnificenza regia*[4] e, pur possedendo un palazzo in città, sul punto più alto della collina di Pizzofalcone si era fatto costruire una villa che dominava Napoli e il golfo, nel luogo dove un tempo sorgeva quella di Lucullo e dove ancora era vivo il ricordo degli scontri combattuti negli anfratti e nelle grotte delle cavità tufacee: alle memorie guerriere del marchese di Pescara, il conte aveva sostituito quelle dell'antica villa, persa nello stesso mare di cristallo descritto da Stazio, i cui ruderi erano ancora visibili, e delle Muse cui aveva dedicato l'*hortus conclusus* che sorgeva nettamente separato dall'edificio, quale unico luogo privato del signore.[5] Segno dei tempi mutati, nella pace ritrovata e nella rinata volontà di risvegliare le antiche presenze come aveva fatto già Pontano, ritornavano a vivere quei luoghi nei quali affondavano le profonde radici della bellezza di un presente, che restituiva intatto il paesaggio dell'Antichità.

Il Cinquecento è infatti il secolo in cui il paesaggio napoletano vede la dimensione ideale della propria classica perfezione, assumere la concreta forma dell' eccezionalità del clima, dell'ambiente naturale, delle prospettive cittadine: *paradisus voluptatis* dove, come scriveva il grande geografo Leandro Alberti, non solo in abbondanza erano prodotte *le cose necessarie per uso degli uomini e degli animali, ma altresì per le delizie e piaceri sensuali.*[6] Nemmeno lui avrebbe mai più dimenticato una colazione fra le rovine dei bagni dell'antica Baia, lasciandone riaffiorare il ricordo nella sua rigorosa trattazione. Ma è anche il tempo in cui se ne scoprono le meraviglie e rarità, frutti dell'inquietante intreccio tra Antichità e Natura: Leonardo Fioravanti, uno dei grandi paracelsiani italiani, dopo avervi vissuto dal 1551 al 1555, avrebbe scritto *„la città, come il territorio è miracoloso e chi non ha visto e considerato la gran bellezza di quei luoghi, non saprà manco render ragione delle cose del mondo".*[7] Francesco I de' Medici, altro appassionato studioso, avrebbe chiesto ripetutamente alla corte vicereale l'invio di pietre e reperti di studio provenienti da quella Pozzuoli raffigurata nel suo Studiolo. Il Libro della Natura sembrava offrirsi, per rimanere nella metafora, in una delle sue migliori edizioni illustrate, dando la sensazione a molti e non solo a Fioravanti che fosse possibile interpretarne segni altrove indecifrabili: la generazione di G. B. Della Porta, Ferrante Imperato, Colantonio Stigliola, Fabio Colonna si sarebbe mossa nella stessa direzione, mentre la infelice metropoli tardo seicentesca era ancora lontana da venire.

[4] B. Aldimadi: *Historia genealogica della famiglia Carafa*, Napoli 1691. I, p. 157.

[5] A. Giannetti: *op. cit* ... pp. 58 - 59.

[6] L. Alberti: *Descrittione di tutta Italia*, Bologna 1550, p. 454.

[7] L. Fioravanti: *Il tesoro della vita umana*, Venezia, c. 71v. - 72v.

Ai piedi del palazzo dei Carafa stava l'antico castello angioino e poi aragonese, dove Carlo V era stato ospitato e dove i vicere si erano arroccati: vicino al mare, via di comunicazione per eccellenza con Madrid, al margine estremo della compatta massa della città, più presidio militare che residenza, al quale i predecessori di don Pedro avevano sovente preferito il soggiorno in qualche villa della spiaggia di Chiaia, fuori dalle mura urbane. Il governo spagnolo era ancora tutto da inventare: solo nel 1536 veniva inviato il primo visitatore del regno per verificare l'operato delle amministrazioni provinciali e a *„re Cuollo"*, un brigante dei tempi della luogotenenza del Cardinale di Sorrento, era stato sufficiente controllare con i suoi quattrocento uomini i boschi intorno alla capitale per tenerne in pugno tutti i traffici. Dalla strana metropoli che volgeva le spalle ai propri territori, rivolta come era verso il mare e la Spagna, città di mare costretta a dominare su un paese aspro e montuoso, i rappresentanti di Madrid riuscivano a fatica a far sentire la loro presenza.[8] Il risultato si sarebbe visto nella seconda metà del secolo, solo allora il Viceregno avrebbe preso forma, passando rapidamente dagli ampi spazi privi di simboli del *Regno Napoletano* di Pirro Ligorio del 1557 all'*Atlante* di Mario Cartaro e del già ricordato Colantonio Stigliola, commissionato direttamente dal governo spagnolo, e stampato a Napoli tra il 1590 e il 1594.

I predecessori di don Pedro avevano per ciò preferito condividere le scelte della nuova nobiltà filo spagnola. La città, infatti, si infrangeva sul confine della collina di Pizzofalcone e delle propaggini di Monte Sant'Elmo, oltre le quali si stendeva la spiaggia di Chiaia, uno dei luoghi del Giardino delle Esperidi, dove l'albero dai pomi d'oro si spingeva fino al mare ricoprendo le pendici del monte con suo verde intenso intessuto d'oro.[9] Qui si erano fatte largo tra filari di viti e frutteti, ville e masserie lungo la via che partendo dalla porta del Castello, giungeva a Mergellina e alla celebre *Crypta Neapolitana* per Pozzuoli. Un sereno ambiente agreste a due passi dalla città dove, attorno a celebri personaggi si coltivavano le lettere e la botanica, godendo della quiete di tale immenso confine tra Napoli e il promontorio di Posillipo, il quale, secondo la geografia classica apparteneva al golfo di Baia, sottostando al magico dominio di quei mitici luoghi. Anche a Chiaia in posizione eminente si erano stabiliti i Carafa di Stigliano, e all'ombra del potentissimo fratello, il principe Luigi aveva gettato le basi di quella fortuna, che avrebbe creato un secolo più tardi la famosa donna Anna, prima dote d'Europa, e della villa con splendido loggiato ai cui piedi si stendeva la spiaggia con le nuove magnifiche residenze degli Alarçon marchesi della Valle, dei Sanseverino di Bisignano, degli Orsini di Gravina e l'antica

[8] A. Giannetti: *La strada dalla città al territorio: la riorganizzazione spaziale del Regno di Napoli nel Cinquecento*, in *Storia d'Italia*, Annali 8, Torino 1985, pp. 272 - 275.

[9] B. Di Falco: *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1549, riedizione Napoli 1992, p. 135.

delizia alfonsina.[10] Da Mergellina, ritornata ad essere non solo simbolicamente luogo di passaggio, si entrava nei Campi Flegrei: della *terra bellissima* Posillipo aveva raccolto la pesante eredità, incastonandola nella agreste tranquillità condivisa con Antignano, sotto la protezione di Bacco altro nume tutelare della città. Qui si mescolava, con quella baiana, la rinnovata tradizione agronomica del luogo dove si credeva Virgilio avesse scritto le *Georgiche* e Palladio il *De Re Rustica*, seguendo *„bizzarri"*, come li definiva Celano, interessi naturalistici. L'alta roccia del monte di Posillipo, affacciata a strapiombo sul porto di Nisida, separandolo dal *„Mare napoletano"* delimitava un paesaggio, la cui bellezza dai tempi di Roma lasciava inquieti e turbati: *„Nullus in orbe sinus Baiis praelucet amoenis"* aveva dichiarato Orazio, nel più famoso verso dedicato a Baia, ponendolo all'origine del concetto stesso di *„luogo ameno"*.

Il *Sinus Baiarum* era stato, soprattutto, *„cratere di delizie"* e come tale aveva visto costruirsi attorno alla propria incredibile bellezza una tradizione topica della perdizione e della tentazione: l'antiRoma, la terra dell' *otium imbelle* e dei *delicata negotia*, troppo bella per rappresentare l'armonia del Paradiso prima del peccato. Baia come prefigurazione del destino di Napoli, come giardino perduto, minaccioso esempio di quanto si sarebbe ripetuto ad ogni incontro tra il *„luogo ameno"* e l'implacabile incalzare dei tempi nuovi: la corruzione e la speculazione, il vizio e il *caementum*, il materiale portentoso e temibile che aveva consentito la redditizia conquista del mare per costruire ville, piscine ricoperte di mosaici, ninfei in pietra pomice e conchiglie, bagni con specchi, marmi, cristalli, e fontane dai rubinetti d'argento. Baia offriva modelli, reperti, allegorie e personaggi per ogni vizio e ogni virtù. Le sue antichità, secondo l'autorevole testimonianza di Flavio Biondo,[11] erano le sole a poter competere con quelle della Città Eterna e nella diversità delle forme e tipologie, rispetto a quelle degli edifici nei quali si esaltava l'*humanitas* dell'uomo romano, sembravano riproporre il contrasto tra la Baia, *pusilla Roma* ciceroniana, e l'Urbe: ninfei ricoperti di indecifrabili grottesche, statue e memorie di misteriose divinità orientali, piscine sconfinate, antri magici tra fenomeno naturali unici e inquietanti, segni e presenze che lasciavano affiorare il lato più oscuro del mondo classico. Come aveva fatto dire Niccolò Machiavelli a Fabrizio Colonna, ospite del duca Cosimo negli Orti Oricellari, *„ricordando d'alcuni principi del Regno, i quali di queste antiche culture e ombre si dilettano"* cercando di somigliare agli Antichi non nelle cose che *„facevano sotto il sole"* ma *„sotto l'ombra"*.[12]

Ed è verso Baia, attraverso Chiaia e Posillipo che la città cinquecentesca si rivolge con la teoria ininterrotta di ville che accompagna la febbrile attività antiquaria, la

[10] A. Giannetti: *Il giardino... op. cit.*, pp. 41 - 54.

[11] F. Biondo: *Italia Illustrata*, Venetiis 1510. p. CXXVII (ed. 1453, f. 278 r.).

[12] N . Machiavelli: *L'arte della guerra* in *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano 1949, I, pp. 451.

ritrovata passione scientifica per i meravigliosi prodigi di cui era ricca l'area flegrea, l'attrazione per i miti e le magie di quel mondo mai completamente scomparso grazie alla ininterrotta fortuna dei *balnea puteolani*. Un ribaltamento radicale rispetto all'età aragonese quando il centro gravitazionale si era collocato con la villa della Duchesca e quella di Poggioreale nella direzione opposta a sottolineare come la città guardasse ad oriente con i suoi traffici e le sue porte. Se allora il fulcro si era definito attorno alla porta Capuana e l'orizzonte era rimasto delimitato dal Regno, col conseguente sviluppo vertiginoso di centri costieri come Torre del Greco o Castellammare - così che la villa di Sannazaro a Mergellina appariva l'eremo dove il deluso poeta curava l'animo e il corpo tra le fedeli Ninfe nel volontario distacco dalla città e dalla politica - la Napoli spagnola, ancora tutta da costruire, riannodava il legame con l'Antico e guardava verso Roma e il Nord, oltre i confini del viceregno, ritorando, nel momento in cui perdeva l'autonomia politica, alle radici della propria storia.

Con l'arrivo nel 1532 di don Pedro, *„uomo ferreo"*, dall'*"imperio troppo assoluto e la dispotica autorità"*, come lamentava a Carlo V il delegato napoletano dopo la repressione del 1547, e che pensava da re secondo Parrino avendo fatto coniare una medaglia col motto reale *Petro Toletano optimo Principi*,[13] la Napoli spagnola prese forma. A tale duplice esigenza di costruire una nuova metropoli nel segno dell'Antico e di inserirla nella più vasta prospettiva dell'impero, egli seppe dare risposta: facendo *„ordine"* in tutti i campi, cancellando i luoghi oltre che gli uomini, dinanzi agli attoniti napoletani manifestò le potenzialità reali e simboliche degli atti amministrativi di un forte governo centrale, costruendo una capitale all'altezza dei tempi e delle aspettative di quella nuova nobiltà con cui condivideva la disinvoltura nell'agire e i vasti orizzonti politici e culturali. Dare forma allo spazio urbano significava portare dentro le mura quella guerra al disordine del passato attuata al loro esterno, combattendo briganti e fuoriusciti, e *„fare pulizia"* di quegli elementi che nella città antica rendevano piazze e strade simili a selve, nel prolificare di usi e manufatti che cancellavano lo spazio pubblico a favore di quello privato. Dare forma significava prefigurare la crescita della città, guardando oltre gli antichi confini del regno.

Lo spostamento verso occidente del centro rappresentativo iniziò con la cancellazione delle residenze angioine: il Castel Capuano divenne la sede di tutte le magistrature del Regno e la strada, poi, dei Tribunali, l'antico decumano maggiore che vi conduceva, rettificata perquanto il fitto tessuto edilizio consentiva, l'asse di rottura del fitto tessuto medievale. La delizia della Duchesca, fino ad allora data in fitto ai privati, venne trasformata in piazza, mentre l'edificio passò in proprietà ai Toledo. Certo, la presa di possesso e l'accordo con la città venivano ancora sanciti dalla tra-

[13] D. A. Parrino: *Teatro eroico e Politico de' Governi de' Vicerè di Napoli*, Napoli 1692, vol. I. p.77.

dizionale cavalcata da Porta Capuana a Castel Nuovo, così aveva fatto lo stesso don Pedro al suo arrivo a Napoli, e Carlo V proveniente dalle Calabrie, dopo aver incontrato gli Eletti della Città alla villa di Poggio Reale, era entrato da Porta Capuana, dirigendosi per Sedil Capuano e via Tribunali al Vescovado, quindi dopo aver toccato tutti i Sedili era giunto alla residenza di Castel Nuovo. Per terra, non si poteva che entrare in città attraverso tale Porta dove convergevano sia la via per Aversa proveniente da Nord che quella delle Calabrie e solo dopo aver attraversato la città medievale si raggiungeva la zona occidentale dove si era asserragliato il rappresentante del governo, ma don Pedro aveva tempo: il suo soggiorno napoletano sarebbe durato fino al 1553 e l'antico uso rapidamente cancellato.

Nel 1538 la famosa eruzione del Monte Nuovo aveva distrutto la città di Pozzuoli e alla decisione degli abitanti di trasferirsi altrove, il vicere, secondo il suo biografo *„non volendo consentire che si desolasse una città tanto antica e utile al mondo"*[14] dopo aver concesso loro varie esenzioni fiscali, rispose facendovi costruire una splendida villa, di cui sappiamo solo che era circondata da un gran parco adorno di fontane. Nel 1540 iniziò la realizzazione della via Nuova Regia, che dalla porta di Chiaia o, come si dirà da quel momento in poi, da porta Romana per la *Crypta Neapolitana*, adeguatamente allargata, conduceva lungo la riviera a Pozzuoli, collegandosi di lì all'itinerario postale per Roma. Il *Sinus Baiarum* ritrovava così il suo antico ruolo. Il reinserimento della zona tra i luoghi dell'Europa colta e la sua restituzione al corpus in formazione dell'*Italia Antiqua* fu immediato e duraturo. Fin dal 1543 l'umanista Giorgio Fabricio[15] poteva raggiungere Pozzuoli e Baia, direttamente da Roma e dilungarsi sulle loro meraviglie, lo stesso avrebbe fatto Hieronymo Turlero[16] due anni dopo la pubblicazione della fondamentale opera di Braun e Hogenberg[17] e quindi Arnold von Buchell, fino alla consacrazione dell'itinerario e della zona nella guida più tradotta e imitata del Seicento: l'*Itinerarii Italiae rerumque romanarum libri tres* di Schott edita ad Anversa nel 1599. Ma non c'è guida o memoria di viaggio che non si dilunghi su di essa, restituendole una importanza a livello europeo equiparabile al trionfo settecentesco dell'area pompeiana. La città si trovava così ad avere un collegamento con il Nord spostato lungo la linea costiera, come non avveniva più dai tempi di Roma. L'itinerario ricalcava più o meno l'antica via Domiziana, restaurata da don Pedro in più punti, e difesa da una nuova rete di presidi e castelli contro gli attacchi dei barbareschi.[18] Così che, mentre la metropoli si sganciava per i

[14] S. Miccio: *Vita di don Pedro di Toledo*, in *Archivio Strorico Italiano*, 9, 1846, p. 35.

[15] G. Fabricio: *Roma eiusdem itinerum*, Basilea s.d., pp. 18 - 24.

[16] H. Turlero: *De peregrinatione et agro neapolitano*, Strasburgo 1574.

[17] G. Braun e F. Hogenberg: *Civitates Orbis Terrarum*. Colonia 1572; nel volume II è la descrizione di Pozzuoli e Baia con le relative vedute, nel volume III quelle degli altri luoghi flegrei.

[18] A. Giannetti: *La strada... op. cit.*, pp. 275 - 279.

propri traffici dalle zone interne, l'ingresso veniva filtrato dai luoghi dove aveva le sue radici e la sua origine. La risorta Domiziana dava corpo ad ogni passo, o meglio ad ogni posta, a pagine e pagine di letteratura latina, e i luoghi più famosi dell'età imperiale, fuori dell'Urbe, ritornavano a vivere grazie a don Pedro che legava il proprio nome a quella Grotta, descritta con dovizia di particolari da Strabone, e secondo la tradizione medievale costruita da Virgilio in persona, divenuto nei secoli il mago benefico della città di Napoli. Il vicere prendeva possesso di un mondo dove, accanto ai tesori che si credeva fossero nascosti nelle viscere dei monti, venivano continuamente alla luce vestigia le cui statue e reperti abbellivano i giardini di Posillipo e di Chiaia, dove Venere regnava sovrana e Mercurio stemperava la potenza di Ecate, la fiera custode dell'Averno, che nascondeva la porta degli Inferi, ma anche l'imboccatura dell'Inferno. Una scelta precisa visto che vi soggiornava per metà dell'anno, costringendo molti signori napoletani suoi fedeli, come i Carafa di Maddaloni, a costruire a loro volta residenze nella zona.

Dalla porta Romana in direzione di Pozzuoli si stendeva ora una doppia linea di ville nobiliarie tra esse l'antica delizia aragonese, dove aveva abitato Pompeo Colonna, nominato luogotenente generale del Regno da Carlo V, fino alla morte avvenuta nel 1532 dilettandosi di poesia con Vittoria Colonna e di botanica, una passione assai diffusa all'epoca e alla quale aveva contribuito il diretto contatto, attraverso Madrid con le nuove piante provenienti dalle Americhe. Non staremo qui a ricordare come a Napoli, il Cesi, principe dell'Accademia romana dei Lincei, sarebbe entrato in possesso del compendio scritto a Madrid dal medico napoletano Nardi dei sedici volumi di Francisco Hemendez sulla flora messicana poi pubblicati nel celeberrimo *Tesoro messicano*.[19] La ricerca naturalistica, nella implicita contiguità con la speculazione alchemica, era destinata a divenire estremamente pericolosa: persino Ascanio Colonna, il fratello della poetessa figlia di Fabrizio *„la gran Colonna del nome romano"* e moglie di Ferrante Francesco d'Avalos eroe della battaglia di Pavia, sarebbe stato rinchiuso dal successore di don Pedro a Castel Nuovo con l'accusa di essersi dato allo studio della Magia naturale, morendovi nel 1557. Avvisaglie, seppur velate di interessi politici, del contraddittorio atteggiamento che avrebbero tenuto i rappresentanti della Spagna in questo campo: se, come è noto, alla fine dei suoi giorni Filippo II possedeva almeno duecento libri di *„magia"* così da rendere necessario nominare nel 1585 un censore speciale per la epurazione della biblioteca dell'Escurial, un personaggio come Giovanni Antonio Nigrone, ingegnere del Formale, ossia dell'acquedotto cittadino, il cui trattato sulle acque sarebbe stato vietato dalla censura ecclesiastica, costruiva apparecchi idraulici e fontane con automi sia per i figli di don Pedro, che per il vescovo di Vico Equense Paolo Regio, per la nuova strada di Poggioreale voluta dal vicere conte di Benavente e promossa

[19] M. C. Mansi: *La ricerca naturalistica a Napoli fra Cinque e Seicento*, in *Domus Viridaria Horti Picti*, catalogo della mostra, Napoli 1992, pp. 192 - 197.

dal marchese di Corleto che per la famiglia Moccia, nella cui villa di Posillipo ornata di simboli alchemici trascorreva spesso l'estate il vicere conte di Lemos.[20]

Don Pedro, trasferitosi a Pozzuoli, aveva lasciato al figlio don Garzia l'antica delizia aragonese nella quale le statue del grande giardino celebravano gli stretti legami della famiglia con la corte medicea tramite il matrimonio della figlia Eleonora con Cosimo, mentre l'altro figlio don Luise all'epoca residente a Firenze si era fatto costruire in tale città un enorme giardino la cui fontana opera di Francesco Camilliani sarebbe stata venduta nel 1573 alla città di Palermo dove è ancora oggi al centro della piazza Pretoria e dove lo stesso don Garzia sarebbe stato come vicere fino al 1567. Questa nuova città domina la iconografia urbana nascente: dalla pianta di Etienne Duperac, incisa da Antonio Lafrery, nel 1566 in poi non solo la riviera di Chiaia sbilancia verso occidente le vedute della città, ma tende ad arricchirsi sullo sfondo del profilo della Solfatara e dei Campi Flegrei: il nuovo ribaltamento prospettico che imporrà il Vesuvio come sfondo obbligato si consumerà solo intorno alla metà del secolo seguente. La lontananza dal nucleo medievale favoriva il prendere corpo di un vivere in villa che era al tempo stesso distacco e fuga: da Pozzuoli, da Chiaia, da Posillipo, la città era lontana, assente, rinchiusa oltre le sue mura, sottratta al dominio visivo che invece esercitava il palazzo di Andrea Carafa dall'alto del promontorio di Pizzofalcone, e a loro volta tali luoghi sfuggivano al suo controllo. Le alte mura, le fitte siepi di arbusti scolpiti dall'arte topiaria accentuavano la sensazione di isolamento: non solo gli studi di magia naturale vi trovavano la tranquillità necessaria, ma dalle descrizioni coeve emerge un grande uso di automi, di macchine idrauliche e di una statuaria intrisa di simbolismo alchemico. Se a Posillipo dominavano Venere e Ecate, a Chiaia erano mostri marini e ninfe a confondersi tra ninfei, labirinti e reperti archeologici provenienti dalla zona di Cuma.

All'interno delle mura, la scelta toletana si sposava con la necessità politica. Se consideriamo i luoghi dello scontro tra spagnoli e napoletani in occasione della sommossa provocata dal tentativo di introdurre l'Inquisizione a Napoli risulta evidente: i cittadini si fortificano sui baluardi della città medievale e gli spagnoli nel Castel Nuovo fidando sulle galee in rada. Al centro, lo spazio vuoto del Largo delle Corregge, fiancheggiato verso il mare da quello che era stato il meraviglioso parco della reggia aragonese, di fronte alle cui mura si innalzavano la collina di Pizzofalcone e le pendici di monte Sant'Elmo, dove il castello era stato ricostruito fin dal 1537: tra essi, lo stretto varco della via che conduceva a Chiaia e Pozzuoli attraverso la Porta Romana. Sul margine estremo dell'antico parco, don Pedro fece costruire da Ferdi-

[20] G. A. Nigrone: *Vari disegni*, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XII G 59; dei circa 313 disegni di fontane una parte è stata pubblicata in A. Giannetti: *Il giardino napoletano*, Napoli 1994, altri nei saggi dello stesso autore indicati in tale volume alle nota 75, p. 126.

nando Manlio e Giovanni Benincasa la nuova residenza vicereale.[21] Un edificio a pianta quadrata non più fortezza e non ancora palazzo vicereale, raccolto intorno alla corte interna, con due torrioni angolari rivolti l'uno verso lo spazio antistante, destinato a rimanere incastrato come Palazzo Vecchio nell'edificio costruito da Domenico Fontana, l'altro sporgente a chiudere quello che sarebbe diventato il Largo di Palazzo. Secondo una tipologia assai diffusa tra le nuove residenze nobiliari di quei decenni, si apriva con un portico continuo verso il parco che, cinto da mura, occupava un'ampia terrazza naturale ai cui piedi don Pedro aveva aggiunto una striscia di orti che digradava verso il mare. L'edificio si era inserito come un corpo estraneo nell'impianto precedente del parco, lasciando che l'ampia croce dei viali restasse segnata da un ricco ingresso sul futuro Largo in infilata con un grande padiglione centrale a botte: al suo interno vi erano fontane di marmo alimentate da complesse macchine idrauliche per sollevare l'acqua scarsa in loco, gabbie per animali selvaggi e uccelli, piante esotiche e rare, oltre al tradizionale boschetto di agrumi.[22]

La severa facciata chiudeva la doppia prospettiva, da un lato, della via di Chiaia e, dall'altro, della nuova strada che partendo dal monastero di S. Spirito riprendeva il tracciato della soppressa murazione aragonese fino al convento di Monteoliveto, proseguendo per raggiungere la porta Reale. Voluta dal vicere, la lunga linea retta, passando tangente al nucleo compatto della città antica, tagliava la zona orientale da quella occidentale, delimitava una nuova zona di *„case palaziate"* destinate a risalire lungo le pendici di monte Sant'Elmo e apriva una inusuale prospettiva Nord - Sud conclusa dal mare. E il mare divenne il mezzo più frequentemente scelto da allora in poi dai rappresentanti di Madrid per prendere possesso della città, *„ordinariamente"* - scriveva Capaccio - *„entrano nella Città per mare e si prepara nel Molo, dov'è più facile lo sbarcare, un ponte di legno, lungo coverto di drappo di seta"*,[23] se poi seguiva la tradizionale cavalcata l'ordine delle priorità e dei sensi risultava radicalmente invertito. Dal mare, da Pozzuoli, dal porto di Baia, arrivavano i contendenti, i successori, le novità, le minacce, come i Turchi sbarcati sulla spiaggia di Chiaia nel 1561, tutti i segnati dell'impero, almeno finche questo era in grado di inviarne.

Di via Toledo, si è ripetutamente scritto che era lo strumento principale del piano di riorganizzazione urbanistica della città, nel senso, si dovrebbe aggiungere, che abbandonando quella medievale al suo destino, ne prefigurava un'altra, dando prova

[21] M. A. De Cunzo, A. Porzio, P. Mascilli Migliorini: *Il palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1995, p. 61.

[22] A. Giannetti: *Il giardino... op. cit.*, pp. 60 - 61.

[23] G. C. Capaccio: *Il forastiero. Dialoghi di ...Accademico Otioso*, Napoli 1634, p. 402.

dell'„*addrizzare*", pavimentare, abbattere, ripulire, necessario a creare una moderna metropoli. La strada rettilinea era l'unica in grado di incidere nel tessuto medievale, modificandolo in base alle esigenze di una società più complessa, anche marcando simbolicamente la rottura dell'ordine precedente, ma via Toledo compiva tale operazione al margine, ponendosi come invalicabile confine tra passato e presente. La strada regia litoranea si prolungava nella nuova via, facendo perno sulla residenza toletana, così che da Roma per Pozzuoli e Chiaia si giungeva al centro di una città ancora da costruire: il Largo di Palazzo sarebbe rimasto un vuoto, colmato da avvenimenti effimeri, senza riuscire a diventare piazza reale fino all'Ottocento inoltrato. Nell'altra direzione, la prospettiva di via Toledo, univa il mare alle colline di Capodimonte, la costa spagnola ai boschi dell'interno, scivolando sulla facciata del palazzo che guardava il promontorio di Pizzofalcone, lì dove era nata l'antica Palepoli, senza che nessun segno della storia recente vi si fosse sovrapposto a parte la villa dei Carafa, non a caso trasformata dopo la rivolta di Masaniello in presidio militare. Un paesaggio per ora limitato ad una serie di coordinate geografiche, con un grande viale spalancato verso l'infinito che incrociava sulla facciata angolare della residenza la nuova strada regia la quale a sua volta rimandava oltre i confini urbani. La scelta di don Pedro, in perfetta armonia con quella della nuova nobiltà napoletana, si sarebbe in poco più di mezzo secolo trasformata in fuga dalla città abbandonata a se stessa, foresta di palazzi sempre più estranea e sconosciuta. Se le ville e i giardini si riempiranno nella memoria collettiva di diavoli e fantasmi e Satana in persona si trasferirà a vivere a Posillipo, le vestigia dei Campi Flegrei cederanno il passo alla terribile potenza del Vesuvio.

A VUELTAS CON RIBERA Y LA ESENCIA DE LO ESPAÑOL*

Miguel Morán / Madrid, Universidad Complutense

Aunque en la actualidad se trata ya de un debate definitivamente zanjado[1] el origen español o italiano de Ribera ha sido durante mucho tiempo objeto de una larga - y, normalmente, apasionada - discusión.

Jonathan Brown señalaba que „*el problema de su nacionalidad...tal vez es más importante en nuestros días de lo que fuera en su momento*"[2] y en el catálogo de la exposición de 1992 Pierre Rosemberg[3] se preguntaba si no era ésta - la de la nacionalidad del artista - una cuestión absolutamente bizantina. Evidentemente, ambos tienen razón y no tendría mayor sentido volver a ocuparse de este asunto a no ser por el hecho de que el españolismo de Ribera sigue siendo objeto de debate y porque su condición de español ha afectado a la comprensión de su pintura, hecha muchas veces más a partir de tópicos que de la misma pintura.

En el mismo catálogo del año 1992, José Milicua escribía que con Ribera sucede lo mismo que con el resto de „*los jóvenes forasteros que en Roma se convirtieron als 'novus ordo' naturalista fundado por Caravaggio. En esta conversión quedaban muy difuminadas o 'canceladas' sus señas de identidad estilística previa... y de otros incluso es 'problemático determinar su nación de procedencia': tal es el caso de los maestros del Juicio de Salomón y Pensionate del Saraceni... o de Cecco del Caravaggio, a quien se ha creído flamenco o francés, y también español, y que al parecer resulta ser en definitiva italiano*»[4] Alfonso E. Pérez Sánchez se mueve en una línea parecida, pidiendo que se considere al pintor „*por encima de pasiones nacionalistas, de prejuicios literarios y de interpretaciones apasionadas*" que, además, han hecho pasar por un „*pretendido iberismo*" lo que no era „*sino la verificación de una constante vinculación a una tradición nórdica, vestida e interpretada en lenguaje latino*" y „una exaltación religiosa y patética, que no es sólo española, sino de toda la contrarreforma católica

---

* El artículo ha sido publicado por primera vez en *Archivo Español de Arte*, 274, 1996, p.195-202.

[1] Sin embargo. todavia en fechas muy recientes y con unos argumentos muy endebles se ha vuelto a plantear el origen italiano de Ribera en R. Cohen: *Jusepe de Ribera an alternative view of his* origins, apprenticeship, and early works. Storia dell'arte. 1995. no. 85. pp. 445-498.

[2] J. Brown: *Jusepe de Ribera. Grabador. 1591-1652.* Madrid. 1988. p. 11.

[3] P. de Rosenberg: *De Ribera a Ribot.* en Ribera (1591-1652), Madrid. 1992. p. 160.

[4] *J. Milicua: De Játiva a Nápoles (1591-1616)*, en Ribera (1591-1652), Madrid. 1992. p. 22 Los subrayados son míos.

y mediterránea"[5]. Exactamente en el mismo sentido habría que considerar que el realismo de la pintura española deriva en gran medida del manierismo reformado italiano y que el ambiente valenciano en el que pudo formarse nuestro pintor estaba impregnado, por obra y gracia del patriarca Ribera, del manierismo escurialense y madrileño (dominado por artistas de origen florentino, como Carducho) y por *„una sorprendente y significativa serie de puntos de contacto con el ambiente* contrarreformista de la Lombardía de Carlos y luego Federico Borromeo"[6].

La influencia que pudo tener sobre la pintura de Ribera su origen español es una cuestión que no preocupa en absoluto a historiadores como Romeo de Malo[7] o Corsini[8] (para quienes a todos los efectos es italiano sin vuelta de hoja), ni a Felton[9], ni tampoco especialmente a Brown (que le coloca entre los pintores españoles), o a Mérot[10] (que le coloca al margen de ellos)... Pero, no son éstas las actitudes habituales, y, consciente o inconscientemente, aún en los estudios más recientes (tanto de historiadores españoles como extranjeros) sigue planeando el fan- tasma de la nacionalidad de Ribera, que lleva a muchos historiadores a excluirlo en muchos textos de la propia historia del arte italiano. Así sucede con Wittkower[11] - que sólo le cita de paso y no reproduce ninguna obra suya, mientras que integra en su discurso a otros extranjeros menos importantes como Belisario Corenzio -, con Moir[12] - que sólo habla tangencialmente de él en sus *Italian followers of Caravaggio* (1967), lo que no le impide dedicar un capítulo entero a los caravaggistas nórdicos presentes en Roma justo en los años de Ribera - con Chastel[13], - que minimiza su papel dentro de la creación de una escuela napolitana que para él arranca de Artemisa Gentileschi - o con Guinard[14] - que le pone al margen de sus contemporáneos napolitanos y, para hacer ver *„hasta qué punto es español"*, al tratar de la Cartuja de San Martino, subraya que los profetas *„pertenecen a otro mundo"*, pero éste, diríamos nosotros no es el de la pintura española sino el de la Capilla Sixtina de Miguel Angel.

Y, aunque Cossío decía que mientras que *„los españoles no quieren aceptar al Greco en* su escuela, los extranjeros desean por su parte apropiarse a Jusepe Ribera"[15], esto

[5] A. E. Pérez Sánchez: *La obra pictórica completa de Ribera*, Barcelona. 1979 (1978). pp. 5 y ss.
[6] N. Spinosa: *La obra pictórica completa de Ribera*, Barcelona, 1979 (1978) p. 87.
[7] R. De Maio: *Pittura e Controriforma a Napoli*, Roma. 1983.
[8] Corsini: *Ribera inedito tra Roma e Napoli*, Nápoles, 1989.
[9] C. Felton: *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto*. 1591- 1652. Fort Worth. 1982.
[10] A. Mérot (ed.): *Histoire de l'art 1000/2000*, París. 1995.
[11] R. Wittkower: *Arte y arquitectura en Italia. 1600- 1750*, Madrid, 1979 (1958). p. 357.
[12] A. Moir: *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge Mass. 1967.
[13] A. Chastel: *El arte italiano*, Madrid, 1988 (1982).
[14] Guinard: *Pintura española*, Madrid, 1967.
[15] F. Cossío: *Aproximación a la pintura española*, Madrid, 1985 (1884), p. 111.

sucede, incluso, con por los propios historiadores italianos que, en general, no le acabaron nunca de asimilar por completo. Así, aunque aparece incluido en *L'arte italiana* de Salmi y también en la *Storia dell'arte italiano* de Briganti. En la gran *Enciclopedia italiana* se puede leer que Ribera *„conservó en su ar*te un carácter completamente español"[16], que, a juicio de Ortolani resultó ser extremadamente perjudicial para el desarrollo posterior de la pintura italiana[17] quizá por eso sea por lo que le da tan poca importancia Giulio Carlo Argan en su *Storia dell'arte italiano* y por lo que aún se puedan encontrar algunas reticencias en Rafaele Causa y Nicola Spinosa en fechas muy recientes que, en el fondo, aún siguen manteniendo el tópico romántico: Así, mientras que el primero puede escribir tranquilamente que *„su 'fanatismo' de 'morbosa complacencia en lo irregular, conducida al hilo de la ostentación', su 'macabro verismo de las terribles escenas de tortura, compuestas en clave de sádica violencia y brutalidad', son típicamente ibéricas, 'anticlásicas' por faltarles 'el filtro de la medida renacient'"*[18]; el segundo[19] habla de *„las imágines de un mundo interior aún fuertemente condicionado por la persistencia 'de un desesperado y tétrico misticismo' de raíz ibérica"* e incluso habla de *„un Ribera en funciones de inquisidor del Santo Oficio"*[20] Lo que resulta más sorprendente todavía si tenemos en cuenta que se trata de unos tópicos que, en realidad, ya habían desaparecido „oficialmente" con el

[16] R. Filangeri Di Candia: *'Ribera'*, en *Enciclopedia italiana*, Roma. 1936.
[17] *„E per maggiore effetto veristico aveva stratto da certi Bassano il succo d'una densa materia cromática in cari la fibra del pennello simpronta con inusitato vigore d'impasto, imitando cosi la plastica policroma delle più crude immagini sacre spagnole. Tale crudezza, accesa dalla luce veemente, gli si prestava infatti ad esaltare, come in quelle, soggetti di cupo ascetism, d'enfasi appassionata...: altro segno del suo spirito profundamente spagnolo, ignaro dello stile rinascimentale, e che fu nefasto per la pittura napoletana del Seicento"*. S. Ortolani: *La pittura napoletana del secolo XVII*, 1938. Cit. por N. Spinosa: op. cit., 1975.
También P. L. Leoni Di Casti (*'Painting in Naples from Caravaggio to the plaguer of 1656'*, en C. Whitfield y J. Martineau (ed.): *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, Londres, 1982) y R. Causa (*'La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano'* en *Civiltà del seicento a Napoli*, Nápoles, 1984) señalan también la importancia que tuvo la españolización de la pintura napolitana por los españoles allí desembarcados: Ribera, Do, el Maestro de la Anunciación de los Pastores y un enorme impacto de la estancia napolitana de Velázquez en el año 30.
[18] R. Causa 1: *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, en *Storia di Napoli*, Nápoles, 1972. Cit. por A. E. Pérez Sánchez: op. cit. 1979. Hay que senalar, también, que la oposición de Ribera a la cultura renacentista había sido un tópico desarrollado por la historiografía española, por ejemplo por Lafuente Ferrari en su *Breve historia de la pintura española.*
[19] N. Spinosa: op. cit., 1979. pp. 88 y 95.
[20] Antes H. Bedarida *Ribera et la Contraréforme*, en *À travers l'art italien du XVe au XXe siècle*, París, 1941-8, p. 152) se había referido a él como *„un enviado de la Inquisición española en Italia"*.

Marqués de Lozoya[21] y Elisabeth Du Gué Trapier[22].

A partir de aquel momento, Ribera había quedado „oficialmente" libre de los tópicos románticos, y es muy significativo que Rudolf Wittkower no se interese por él en *Nacidos bajo Saturno* (aunque todavía en 1982 Manuel Fernández Alvarez[23] hable de su concepto calderoniano del honor): pero, sin embargo, la crítica de su o'bra sigue siendo aún un puro tópico en el que se trata de buscar la esencia misma y la expresión de lo español, a pesar de los indudables riesgos que conllevan este tipo de análisis, ya denunciados como estériles por Longhi en 1914 en su *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*: *„Quiero afirmar que hay que tener claro este principio: 'La absoluta irrelevancia de los caracteres étnicos en el arte'. La etnia es uno de esos habituales elementos que sirven a los falsos críticos para ambientar, así se expresan, el arte, pues no saben interpretarlo. Los artistas están fuera de cualquier ámbito, excepto del estrictamente artístico; es decir, todos trabajan por formar una cadena de tradición histórica, pero un simple toque basta también para elevarlos mágicamente muchos palmos sobre el suelo de la patria donde está la agricultura, la industria y el comercio, es decir, la etnia y el entorno"*[24]. Afirmaciones éstas que no le impiden más tarde descalificar a Ribera por *„su repugnante oleografismo religioso a la española"*[25]. Una descalificación que, a su vez, será criticada por Bernardino de Pantorba, que lo cita *„en un paréntesis, para que se vea como la patriotería aplicada al arte anubla el entendimiento"*[26].

Los análisis nacionalistas de la pintura de Ribera - como de la de cualquier otro artista - se demuestran inoperantes y estériles desde el momento en que muchas veces se han hecho a partir de obras atribuidas a él pero que en realidad eran de Giordano, de Valentin, de Baburen o de Douffet, pero, sin embargo, han sido una constante historiográfica desde Cruzada Villaamil que hacía de *„su genio español"* el origen y punto de partida de *„una escuela nacional"*[27]. Unos análisis, además, que se han visto obligados a soslayar (especialmente desde que se demostró imposible su

[21] Lozoya, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1945.

[22] E. Du Gué Trapier: *Ribera*, Nueva York, 1952.

[23] M. Fernández Alvarez: *El fracaso de la hegemonía española en Europa*, en R. Menendez Pidal: *Historia de España. La España de Felipe IV*, vol. XXIV, Madrid. 1982. p. 759.

[24] R. Longhi: *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Madrid, 1994 (1914), pp. 134-35.

[25] R. Longhi: *Battistello, L'arte*, 1915.

[26] B. De Pantorba: *Ribera*, Barcelona, 1946. p. 20.

[27] G. Cruzada Villaamil: *Anales de la vida y la obra de Diego Velázquez*, Madrid. 1885. Es muy significativo que Lafuente Ferrari, en su *Breve Historia de la pintura española*, titule el capítulo con el que abre la época del barroco como *„Ribera y la estética nacional"*; en este sentido habria que tener en cuenta que la moda Ribera en España fue una moda pasajera y ver con N. Ayala Mallory (Del Greco a Murillo, Madrid, 1991, pp. 104-5) las diferentes implicaciones que tuvieron Poussin en Francia y Ribera en España.

aprendizaje con Francisco Ribalta y se cuestionó, incluso, la existencia de una formación española previa) las evidentes faltas de parentesco entre su arte, nítidamente italiano, y el español, haciéndolo a veces de las maneras más peregrinas, como hacen, por ejemplo, Nina Ayala Mallory, que eleva a categoría racial el hecho de firmar sobre papeles imitados[28], o Julián Gállego[29], que atribuye a su origen español el que no pinte santos afeminados por ser *„oriundo de un país donde la homosexualidad se castiga en la hoguera"*, o por no utilizar nunca la pintura al temple (aunque, en cambio, no le suponga ningún problema el hecho de que, a diferencia de lo habitual entre los artistas españoles, Ribera sea dibujante y grabador).

Una españolidad - muchas veces considerada como sinónimo de *„inmunidad"* a lo italiano[30] - que expresan claramente Bernardino de Pantorba, cuando afirma de él que no fue *„desertor de nuestra espléndida escuela valenciana"*[31], y José Camón Aznar, que le incluye también entre los pintores valencianos pues *„este primer arranque hispánico - su formación ribaltesca - es tan fuerte que puede decirse que de los italianos sólo toma aspectos superficiales"* como, por ejemplo, el tenebrismo de Caravaggio[32]

Las fórmulas a través de las que se ha procedido a esta encarnación de lo español han hecho referencia a cosas tan imposibles de definir como la „reciedumbre" española[33] o lo *„castizo"* - desde su humor hasta la belleza de sus mujeres. siempre *„genuinamente castizas"* como propugna Mayer[34] -. Junto a ellas, se han utilizado otras fórmulas más *„serias y comprobables"*, llamémoslas así, que han sido, básica-

[28] *„Dada la frecuencia con que esta peculiaridad (firmar en un trozo de papel pintado) aparece en los pintores españoles... mientras que es raro encontrarlas en pinturas del siglo XVII de otra procedencia - no cabe juzgarla coincidencia accidental"*. N. Ayala Mallory: op. cit., p. 88.

[29] J. Gallego: *Notas sobre la iconografía de Ribera*, en *Homenaje a Ribera*. Madrid. 1992, pp. 127 y 119.

[30] Lo que coincide con tantas interpretaciones de la pintura de Velázquez que pasa por Italia sin tomar nada de allí.

[31] B. De P Antorba: op. cit. p. 19.

[32] J. Camón Aznar: *Pintura española del siglo XVII*. Madrid. 1977, p. 101.

[33] Y no sólo por el fascista de J. M. Santa María - que consideraba sus cuadros tenebristas mariconadas que no se debían airear (*Ribera*, Barcelona. 1943, p. 27) -. sino también por hombres más serios como Elías Tormo - que habla de *„lo recio de la fe, lo recio de la conciencia estética y lo recio de la ejecución artistica"* (*Ribera en el Museo del Prado*. Barcelona, 1922. p. 10) -, Enrique Lafuente Ferrari, el marqués de Lozoya, Bernardino de Pantorba - pintura de hierro como la de Prudencio era poesía de hierro (op. cit., p. 18) -, Carlos Sarthou... e incluso historiadores extranjeros como Elisabeth du Gué Trapier y Martin Soria.

[34] A. Mayer: *Historia de la pintura española*. (1913), pp. 288-296.

mente su falta de respeto no sólo a la mitología, sino a toda la cultura humanista[35], un argumento que se apoya sólo en el *Sileno ebrio* y que no se sostiene en cuanto se ve el conjunto de su producción, y, sobre todo, su catolicismo, un catolicismo a ultranza que pasa de la crueldad a la ascesis[36], entendidas ambas como el reflejo de la propia actitud vital y creencias de Ribera.

Si es difícil (y seguramente estéril) definir la esencia de lo español[37], lo es mucho más tratando de ejemplificar estas esencias en un artista sobre cuyo pensamiento y manera de enfrentar la vida no se sabe prácticamente nada, y del que lo poco que se sabe entra en franca contradicción con lo que se supone. Se han visto sus mártires y ascetas como fruto de sus propias convicciones religiosas (especialmente por Tormo, que estaba convencido de que *„sin duda había una afinidad innegable entre el pintor y el exégeta sagrado, ese San Jerónimo a quien tantas veces pintó"),* pero en este caso hay que tener en cuenta, al menos dos hechos diferentes.

En primer lugar, que, justo en el momento en el que empiezan a definir esta peculiar iconografia suya, es cuando él tiene problemas por no haber cumplido con sus obligaciones pascuales (y en este caso da exactamente igual que ello fuera motivado por un simple olvido que por mala voluntad). Podría argumentarse que entonces era joven y llevaba una vida bohemia, y resulta muy posible que el Ribera napolitano, después de formar una familia, gozar de una posición económica más que desahogada y llevar una vida ordenada, fuera un hombre religioso amigo de los monjes, como le describen los cartujos de San Martino, pero no sería ni más ni menos religioso de lo que lo eran la mayor parte de sus contemporáneos. Los cuadros religiosos que pintó y los temas que eligió, probablemente, respondían más que a unas particulares inclinaciones religiosas personales (sus primeros mártires y santos penitentes datan de cuando él incumplia sistemáticamente algunas de sus obligaciones de cristiano) al éxito de determinadas fórmulas y a los deseos de sus clientes a quienes suministró por igual martirios más o menos crueles, ascéticos penitentes, visiones celestiales o tiernas Sagradas Familias según sus gustos y necesidades.

Y en segundo lugar, que nadie cuenta de él ninguna anécdota similar a la de su suegro Azzolino, que cuando pintó en el Gesù Nuovo lo hizo de rodillas; ni tampoco se sabe que alguna vez pintara gratis para ninguna comunidad religiosa, como es fama que hizo su suegro en más de una ocasión[38]. Es más, no sólo no hizo nada de esto sino que defendió a ultranza sus intereses económicos frente a las órdenes religiosas, y, más aún, que cuando vio que no iba a poder conseguir los beneficios esperados de alguna pintura suya encargada por cierta comunidad monástica - es el caso de la *Trinidad terrena*, encargada originalmente por los cartujos - no tuvo ningún empacho en vendérsela a otra que estaba dispuesta a pagar el precio solicitado por él.

Por tanto, no parece que Ribera haya sido uno de aquellos artistas que concebían la pintura como un acto de oración, sino un hombre mucho más pragmático que concebía la pintura como lo que realmente era para él: un oficio y una importante fuente de ingresos. En este sentido resulta interesante ver cual fue su relación con las comunidades religiosas establecidas en la ciudad.

Desde luego, no parece - al menos no hay ningún tipo de referencia o constancia documental de ello - que tuviera una especial vinculación personal con ninguna, y profesionalmente tampoco tuvo apenas ninguna relación con ellas salvo con las que, siendo enormemente ricas, podían constituir unos espléndidos y generosos clientes. En este sentido no deja de ser significativo el hecho de que hasta el final de su vida apenas pinte nada para la enorme multitud de ordenes religiosas de Nápoles que, además, se encontraban la mayor parte de ellas renovando la decoración de sus iglesias y conventos, cuando no haciéndolos de nueva planta. Ni cuando, recién llegado, tenía que abrirse paso en la ciudad, ni cuando, ya famoso, se encontraba entre los pintores más cotizados de Nápoles.

Esta identificación entre los temas religiosos de su pintura y su propia vida resulta, en definitiva, tan falsa como lo había sido la que se hizo antes entre su inclinación por temas crueles y una supuesta violencia personal o entre sus cuadros de enanos y seres deformes y un pretendido carácter morboso suyo, sin tener en cuenta que muchas de estas pinturas eran producto de un encargo - como *la mujer barbuda* y los *enanos* pintados para el conde de Monterrey o *el niño cojo* para el duque de Medina de las Torres - y que se han explicado en tantas ocasiones estableciendo un paralelismo entre el pintor y el espíritu de la novela picaresca[39].

[35] Casi los únicos que se oponen son Angulo, Gállego, Camón y Pérez Sánchez, Guinard matiza un cambio entre el *Sileno y los Filósofos mendigos* y sus mitologías ulteriores, y Camón le conecta con la cultura humanista.

[36] Esta era ya la nota dominante para Tormo en 1922, y también lo era para otros historiadores italianos - *la Enciclopeclia Italiana y extranjeros* - Pillement, Bedarida - pero no para Weisbach (*El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid. 1920 (1942), p. 271) -, por ejemplo que califica de falso su sentimiento religioso y por eso incapaz de conmover.

[37] Recuérdense estas palabras de Julio Caro Baroja: *„Advierta el lector que este escrito es producto de muchas horas de hastío, de saturación de una mente más bien escéptica, de meditación sobre temas y obras que han ejercido una influencia poderosa entre los intelectuales de la España actual y que al autor, la mayoría de las veces, le parecen hinchados los unos, hipertrofiadas las otras. Si alguna vez se ha considerado escritor masoquista esta es la coyuntura". El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid. 1970, p. 73.

[38] De Dominici habla de la piedad de Giovanni Antonio Amato, Azzolino, y también de la de Matia Preti, de la de Giordano y de la de Paolo de Matteis, pero no hace ningún tipo de referencia similar respecto a Ribera.

[39] Asi lo hacen G. Pillement: (*Ribera*, Paris, 1929, p. 5), E. Lafuente Ferrari (*Historia de la pintura española*, Madrid, 1946 (1935), p. 135). D. Angulo (*Pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1971, p. 97) y N. Spinosa (op. cit. 1979, p. 102), mientras que P. Guinard (op. cit.) se pregunta

El origen de esta actitud se encuentra tanto en una predisposición a encarnar el tópico en él, como en una mirada interesada al arte italiano, y por supuesto napolitano, de su tiempo. Así, para considerar esa presunta *„irrespetuosa"* mirada suya hacia la mitología como algo imposible en un artista italiano (también para Spinosa quien afirma que *„no se encuentra en ningún otro pintor italiano o extranjero de aquellos años"*), hay que olvidar la existencia, por ejemplo, de los *Bacos* de Caravaggio o de las diferentes *Bacanales* de Francesco Francanzano. Para ello resultaba necesario o bien ignorar parte de la producción contemporánea o bien interpretarla tendenciosamente para introducir unas diferencias *„raciales"* tan falsas como artificiosas: como hace, por ejemplo, Angulo que, al comparar el *Martirio de San Andrés* de Budapest con el *Martirio de San Mateo* de Caravaggio, señala que *„también en este caso el tono recio y fuerte del español contrasta con la gracia... del italiano"*[40].

A pesar de lo que pueda parecer tras leer algunos estudios sobre el pintor, Ribera no fue el único en pintar pobres, y los mismos que aparecen en sus lienzos aparecen en los de otros artistas napolitanos contemporáneos suyos (por ejemplo en *La Limosna* y *La Caridad* de Bartolomeo Schedoni), y este tema de la *„mendicidad contenta"*, como se ha llamado, lo encontramos repetido con frecuencia también en las obras del Maestro de la Anunciación, Mico Spadaro o Mattia Preti. Ni tampoco fue el único en pintar seres deformes, mujeres barbudas y enanos; y en las colecciones españolas podían verse seres similares salidos de los pinceles de Pantoja de la Cruz, Velázquez o Carreño o de los de Antonio Moro e, incluso, Tiziano que retrató al enano Estanislao para Felipe II. En estos casos Ribera - como tantos otros artistas - se limitó simplemente a dar testimonio de cuál era la actitud de su mundo hacia los casos extraños y sorprendentes de la naturaleza o hacia los pobres y los desamparados, de la misma manera que en sus cuadros de martirios lo hacía respecto a la crueldad del mundo en que vivía. Un mundo en el que aún se aplicaba el suplicio de la rueda, el mismo que padece Ixión, y que Ribera pudo haber visto aplicar en la propia ciudad de Nápoles.

Y en este sentido su actitud no es diferente en absoluto a la de otros contemporáneos suyos que pintaban en Nápoles, como por ejemplo a la de Massimo Stanzione y Mattia Preti en su *Degollación de San Juan Bautista*, Francisco Fracanzano en su *San Gregorio arrojado al pozo*, Girolamo Imperato en su *Martirio de San Pedro de Verona*, Artemisa Gentileschi con sus espeluznantes y sangrientas *Judith y Holofernes* o Mattia Preti en su *San Juan Bautista degollado*; por no citar el *Asesinato de don Giuseppe Carafa* de Micco Spadaro, auténtica pintura de historia contemporánea napolitana en la que pueden verse con absoluta claridad entre otros muchos horrores - y no es el menor el del odio concentrado que rezuma de todos los personajes - el cuerpo de hombre degollado, una cabeza cortada clavada en lo alto de una pica y otro hombre desnudo al que la masa arrastra por los pies con unas intenciones tan siniestras como evidentes.

„¿qué representa este 'Museo negro'? 'Una decena de asuntos, apenas la vigésima parte de la obra del pintor, cuyo catálogo podriamos ampliar, incluso, con aquel Duelo de mujeres en el que dos damas napolitanas ofrecían el espectáculo insólito - en el que el mundo habria girado al revés - de que ambas pelearan espada en mano por el amor de un hombre".

[40] D. Angulo: op. cit., p. 106.

También podríamos plantear, no en serio, sino para entrar en este tipo de juegos, en qué medida Ribera es el prototipo de lo español o lo es de lo valenciano (si hoy no es exactamente lo mismo, lo era mucho menos en el XVII), pues su comportamiento pródigo en Roma se adecuaría muy mucho al tópico corriente en el siglo XVII de considerar a Valencia como una tierra de placeres a los valencianos como *„largos, liberales, vivos, ingeniosos"*[41]. Y ya en serio, por lo que sabemos - más bien por lo que no sabemos - de él, resulta difícil establecer a nivel vital la españolidad de Ribera, máxime cuando éste es un concepto cambiante sobre el que, además, siempre se ha proyectado el concepto vigente en cada época[42].

En cualquier caso, es cierto que Ribera siempre se definió a si mismo como español, valenciano y setabense y que esto se ha interpretado también a la luz de los modernos conceptos de patria y nación, que no son en absoluto los mismos que regían en el siglo XVII, según los cuales, en realidad, salvo los cortos años de su estancia romana, Ribera no fue nunca un extranjero en Nápoles ni tuvo porque sentirse ausente de su patria grande (España) aunque sí de su patria chica (Játiva). En este caso no tendría sentido ver, como se ha visto habitualmente, en esta firma de Hispanus una carga nostálgica de la patria lejana como la expresada por Ricote, un morisco expulsado, a Sancho cuando le decía *„lloramos por España; que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural... y el deseo de volver a España... [es porquel es dulce el amor a la patria"*. Más bien, a la situación de Ribera se podría aplicar lo que escribía Antonio Pérez de que „morir en Francia un español, no seria morir fuera de su tierra, si fuera de un mismo rey Francia y España, más que si muriera en Aragón el que nació en Castilla; y si es menester morir en Castilla el castellano para morir en su tierra; menester es que muera en su lugar"[43].

Para situar correctamente este problema habría que tener en cuenta las diferencias que existen entre Nación y Patria, y entre Patria Grande y Patria Chica señaladas

[41] Véase a este respecto M. Herrero García: *Idea de los españoles en el siglo XVII*, Madrid. 1966.

[42] Sobre este tema véase la introducción de F. Tomás Y Valiente a *La España de Felipe IV*, vol. XXV de la *Historia de España* de Menendez Pidal, Madrid. 1982.

[43] A. Perez: *Cartas de....*, en *Epistolario Español I., Biblioteca de Autores Españoles*, vol. XIII. pp. 539-40.

por Tomás y Valiente (o por Torres i Sans[44]) y en qué era en lo que radicaban estos sentimientos patrióticos, que se cimentaban más en el hecho de disfrutar de unos privilegios (politicos o económicos) propios de los habitantes de una zona geográfica que en el mero hecho de ser originarios de allí, y esto en un momento en el que la patria, la verdadera patria, se consideraba exclusivamente el lugar de nacimiento, fuera éste una gran ciudad o una pequeña aldea.

Hay que tener en cuenta, además, que la denominación de los artistas por el lugar de procedencia era algo absolutamente habitual, desde El Greco al Caravaggio, y resulta fácil que el apodo de Españoleto se lo pusieran los pintores flamencos que frecuentaba en Roma, muy amigos de los motes[45]. También era habitual hacer constar junto a la firma el lugar de origen, como hicieron tantas veces Rafael, Sebastiano del Piombo, Vasari o Tiziano..., una circunstancia, pues, a la que no hay que dar mayor importancia y en virtud de la cual Wethey, por ejemplo, negaba una significación especial de orgullo de raza o procedencia al hecho de que el Greco firmara en griego y haciendo constar con el Cres su origen candiota[46].

Si al firmarse como setabense si podía reflejar un sentimiento nostálgico, al hacerlo como español (aceptando el apodo que se le habría puesto) se estaba vinculando al grupo dominante, detentador de privilegios - lo mismo que se aprovechó de la coincidencia de su apellido con el del Virrey y se puso el *de* después del nombre de pila - que le podía reportar todo tipo de ventajas, entre ellas de encargos. En última instancia ésta sería la razón fundamental que le llevaría a hacer constar el nombre de su patria; la misma por la que también solía dejar constancia de su condición de Académico Romano[47]. Ser español, y alardear de ello, le podía suponer indudables beneficios en Roma, donde el círculo de sus clientes, por lo que sabemos, estaba vinculado a españoles o filoespañoles como el marqués de Giustiniani; y lo mismo en Nápoles donde le facilitaría las cosas a la hora de despertar el interés de la clientela española - especialmente de los Virreyes - pero también abrirse paso en una ciudad en la que, en los años de su llegada, había cierta prevención frente a los artistas autóctonos[48]. No quiero hacer paralelismos peligrosos, pero quizá no estaría de

[44] X. Torres i Sans: *Nacions sense nacionalismo: Patria i patriotismo a L'Europa de l'Antic Regim*, en *Recerques*, 1994. no. 28.

[45] E. Waterhouse: *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto. 1591-1652.* Fort Worth. 1982. p. 33.

[46] H. Wethey: ElGreco y 'su escuela, Madrid, 1967, I., pp. 121-23.

[47] Esto resultaba una práctica corriente, y Vicencio Carducho hacía lo mismo con su condición de académico florentino y reivindicaba en España su origen italiano.

[48] „*The nickname preved convenient for Ribera after he settled in Naples, because the name mude clear that he was not a Neapolitan. The one indisputable point about Neapolitan art patronage in the earlier seventeeth century is that there was a prejudice against nativa Neapolitan painters*", como se deduce del hecho de que el 21 de mayo de 1621 los diputados de la capilla de San Genaro acordaran que „*'the painting of the Chapel of the Glorious S. Gennaro and the necessary stuccoes ought not and cannot at any time in the futura be given to a person who is a Neapolitan, or even a foreigner now living in Naples (except for what has already been given to Sr Fabrizio Santafede) and this decision cannot be revoked for any conceivable reason'. Perhaps the best way round such an engrained prejudice was to be a Spaniard, and thus neither a Neapolitan nor a 'forastiero'*". E. Waterhouse: op. cit., p. 33. Sobre las indudables ventajas que le podia repostar su condición de español véase también R. Cohen: op. cit., 1996, no. 86, pp.77-78.

más recordar cómo M. Chatzidakis[49] vincula el hecho de que los pintores de la supuesta escuela italogreca de Venecia colocaran la indicación de su procedencia de Candía junto a la firma para marcar la pertenecía de sus obras a un determinado tipo de pintura griega que era especialmente apreciada por una clientela que no era ni griega ni ortodoxa, sino italiana y católica.

Los historiadores anglosajones (Waterhouse, Brown) fueron los primeros en desvincular la firma de Hispanus de razones sentimentales para unirla a la de captación de clientes, y el hecho de que dirigiera su pintura hacia la clientela española y que tratara de complacerla con una determinada selección y tratamiento de los temas no constituiría una razón para „*tomarle en consideración en cualquier repaso del arte español*" distinta a la que obligaría a hacer lo propio con Tiziano y Rubens (Palomino los incluye), por ejemplo. Más bien como propone Carrete, el pintor „*fue conocido y muy cotizado entre los mecenas españoles del siglo XVII... por lo cual, Ribera también ocupa un lugar importante en la historia del grabado español, aunque sería ocioso intentar asimilarle a la escuela española*"[50].

[49] M. Chatzidakis: *Études sur la peinture postbyzantine*, Londres, 1976, p. 206.

[50] J. Carrete: *El grabado en España. Siglos XV al XVIII*, Madrid, 1987.

BERICHT ÜBER DIE

PREMIÈRES RENCONTRES DU PATRIMOINE AMÉRIQUE LATINE - EUROPE. MONUMENTS, SITES ET DOCUMENTS HISTORIQUES

Namur, 10. - 13. September 1996

Zur Situation der Denkmalpflege in Lateinamerika

Bruno Klein / Bochum

Während sich europäische Politiker und Unternehmer im Augenblick unüberhörbar um die Zusammenarbeit mit den Staaten Lateinamerikas bemühen, die als künftige Partner und Märkte betrachtet werden, fand zwischen dem 10. und 13. September eher unbeachtet im belgischen Namur das *„Erste Treffen zum Kulturerbe in Lateinamerika und Europa"* statt. Dort ging es um ein bisher vernachlässigtes Feld transatlantischer Kooperation, das Denkmalpfleger, Restauratoren, Kunsthistoriker, Diplomaten und Politiker aus allen lateinamerikanischen und mehreren europäischen Staaten gemeinsam bestellen wollten. Welch großer Nachholbedarf auf diesem Gebiet besteht, zeigte sich schon an der Vorgeschichte des Kolloquiums: Spiritus Rector der Veranstaltung war keineswegs eine Spezialistengruppe, sondern die Professorin Yvette Vanden Bemden, die zwar als Mediävistin keine Fachfrau für das Thema war, doch während einer Lateinamerikareise die Brisanz des Themas erkannt hatte. Ihre engagierte Initiative machten sich die lateinamerikanischen Botschafter in Brüssel und weiteren Organisationen rasch zueigen, denn bei der Bedeutung des Problems hatte es geradezu in der Luft gelegen, diesen ersten Schritt zu unternehmen.

Während der Veranstaltung zeigten sich die lateinamerikanischen Denkmalpfleger über die theoretischen und praktischen Grundlagen ihre Tätigkeit im allgemeinen hervorragend informiert, obwohl sie ein Metier betreiben, das nicht auf ihrem eigenen Kontinent seinen Ursprung hat, sondern im europäischen Geschichtsbewußtsein wurzelt. Zwar mag die Bewahrung nationalen Kulturerbes in jedem Land der Welt identifikationsstiftend wirken, trotzdem bleiben paradoxerweise Konzept und Praxis moderner Denkmalpflege originär europäische Exportartikel, die im Laufe der Jahre freilich lokalen Bedingungen angepaßt wurden. Zumindest in Lateinamerika findet die Denkmalpflege dabei sogar einen besonders günstigen Boden vor, da die alten Kulturen des Kontinents durch die europäische Kolonialisierung weitgehend zerstört oder zumindest marginalisiert wurden. Deshalb ist es konsequent und nur scheinbar widersprüchlich, daß die Überreste jener Kulturen heute eine besonders intensive Pflege erfahren. Doch richtet sich der Blick lateinamerikanischer Denkmalschützer längst nicht mehr alleine in eine ferne Vergangenheit, sondern sie widmen sich, vielleicht sogar noch konsequenter als ihre europäischen Kollegen,

auch dem Erhalt von städtischen Ensembles, die hauptsächlich von Bauten unseres Jahrhunderts geprägt sind. Was in Buenos Aires an Sanierung von heruntergekommenen Stadtvierteln oder verlassenen Industrieanlagen geschieht, hat zwar weniger mit Denkmalpflege als mit Stadtbildpflege zu tun, braucht den Vergleich mit ähnlichen Aktivitäten in Europa jedoch nicht zu scheuen. Und in Panama werden schließlich gar die von den USA errichteten Gebäude zur Verwaltung der Kanalzone als schützenswertes Zeugnis der eigenen Geschichte angesehen - ein bemerkenswerter Beweis für Aufgeklärtheit, wenn man an die aktuelle Diskussion in Deutschland um die Bauten der DDR denkt.

Die theoretischen Möglichkeiten lateinamerikanischer Denkmalpflege reichen also sehr weit, in der Praxis hat sie jedoch mit gewaltigen Problemen zu kämpfen, die nicht nur durch den übergroßen Geldmangel bedingt sind: Zunächst muß in den meisten Ländern die indianische Urbevölkerung längst ebenso wie die historischen Bauten geschützt werden. Für Europäer mag diese Gleichsetzung befremdlich klingen, in Lateinamerika hat sie jedoch ganz praktische Bedeutung und Folgen. Denn wie ist mit dem Kulturerbe einer noch weitgehend von westlichen Einflüssen unberührten Bevölkerungsgruppe umzugehen? Wie und in welchem Maße sollen deren jüngere historische Zeugnisse - Überreste der indianischen Hochkulturen selbstverständlich ausgenommen - überhaupt im herkömmlichen Sinne geschützt werden, ohne damit den kontraproduktiven Effekt einer *„Verwestlichung"* jener Kulturen zu erreichen? An der Lösung dieses Problems arbeiten lateinamerikanische Denkmalpflege und Ethnologie in einem für Europa ungewohnten Maße zusammen.

Viel gravierender ist jedoch, daß die ethnischen Unterschiede innerhalb der süd- und zentralamerikanischen Gesellschaften mit erheblichen ökonomischen Differenzen zwischen den einzelnen Bevölkerungsschichten gepaart sind. Der für eine erfolgreiche Denkmalpflege unerläßliche Minimalkonsens läßt sich auf dieser Basis schwerlich herstellen. So ist es kaum möglich, die Restaurierung von historischen Bauwerken gegenüber den mehrheitlich armen Einwohnern zu verteidigen und vom Odium eines Luxus zu befreien, der zum Vergnügen einer kleinen Oberschicht dient. Wo staatliche Eingriffe zudem vom größten Teil der Bevölkerung bisher meist als negativ erfahren wurden, läßt sich schließlich auch nur schwer vermitteln, daß eine von demselben Staat ausgehende Denkmalpflege nun zur eigenen Bewußtseins- und Identifikationsbildung beitragen soll. Die sich daraus ergebenden Folgen klingen im konkreten Fall oft ganz banal: Wie soll z.B. in San Salvador der Besitzer einer Ladenbarracke für Denkmalpflege begeistert werden, wenn er diesen Stand abbrechen muß, weil er vor einem restaurierten Gebäude steht? Hier kann Denkmalpflege nur arrogant und willkürlich wirken, weil sie die Existenzgrundlage angreift. Die Liste solcher Beispiele ließe sich verlängern, auch die bekannte Problematik des Grabraubes in Mittelamerika gehört mindestens teilweise hierher. Denn wenn in Guatemala nur noch 2 von 31 der bekannten Maya-Königsgräber noch nicht ge-

plündert sind, so ist dafür nicht alleine eine internationalen Mafia von Kunstschiebern verantwortlich.

Daß es jedoch trotzdem möglich ist, eine äußerst arme lokale Bevölkerung für die Sanierung eines Baudenkmals zu gewinnen, zeigte sich am Beispiel der Restaurierung von Festungsanlagen aus spanischer Kolonialzeit im kolumbianischen Cartagena: Hier wurde den Anwohnern und ihren Bedürfnissen die gleiche Aufmerksamkeit zuteil wie dem Baudenkmal, denn im Etat der Bauerneuerung befanden sich auch Mittel für Unterrichtsprogramme und die Kanalisation des nahen Dorfes. Die fortschrittlichsten Denkmalpfleger aus Lateinamerika haben deshalb umfassende Konzepte entwickelt, bei denen die eigentliche Restaurierung nur ein Teil eines komplexen Entwicklungs- und Erziehungsprojektes ist. Sie begreifen eine aktive Denkmalpflege als Beitrag zur Demokratisierung ihrer Länder und legen größten Wert darauf, daß Bildungsmaßnahmen und Denkmalschutz Hand in Hand gehen. Ohne ausreichende finanzielle Mittel läßt sich dieser Anspruch aber nur in Einzelfällen realisieren.

Ausbildungsprobleme beginnen jedoch schon bei den lateinamerikanischen Denkmalschützer selbst: Denn da es in ihren eigenen Ländern kaum Möglichkeiten gibt, die praktischen wie theoretischen Grundlagen des Faches zu studieren, sind sie zum Lernen in Europa und den USA gezwungen. Dort allerdings ist kaum jemand mit den spezifischen Aspekten von Architekturgeschichte und Baupraxis Lateinamerikas hinreichend vertraut, um hierin kompetent unterrichten zu können. Zwar lassen sich die methodischen Grundlagen der Denkmalpflege ähnlich wie die Grammatik einer Sprache überall erlernen, trotzdem käme niemand auf die Idee, zum Deutschstudium nach Peru zu reisen. Und so müssen die meisten lateinamerikanischen Denkmalpfleger nach ihrer Rückkehr erst einmal beginnen, sich mühsam ein klares und detailliertes Bild von der Baugeschichte ihrer jeweiligen Länder anzueignen, wenn sie sinnvolle Arbeit leisten wollen. Fortbildungsseminare zu Theorie und Praxis, die von der UNESCO und den internationalen Vereinigungen der Denkmalpfleger und Restauratoren veranstaltet werden, können hier nur ein Tropfen auf den heißen Stein sein.

Beispielhaft für eine gleichberechtigte und zukunftsweisende Zusammenarbeit zwischen Europäern und Lateinamerikanern ist ein belgisches Projekt: Das Land sendet eigene Denkmalpfleger in die ecuadorianische Hauptstadt Quito, doch nicht alleine, um dort Restaurierungen zu betreuen, sondern auch, um künftige Denkmalpfleger und Restauratoren auszubilden. Umgekehrt werden Ecuadorianer nach Belgien eingeladen, um sich mit den Grundsätzen europäischer Denkmalpflege und Restaurierungspraktiken vertraut zu machen, jedoch nicht in der üblichen Weise, sondern im genauen Hinblick auf die Anforderungen, die sie an ihrem künftigen Tätigkeitsort erwarten. Bei dem Projekt lernen beide Seiten, beispielsweise, wie wichtig die Erforschung und Anwendung historischer und ortstypischer Techniken zum

Schutz von Bauwerken gegen die in Ecuador häufigen Erdbeben ist. Denn die kostspieligen und technisch aufwendigen europäischen Methoden zur Lösung solcher Probleme haben sich nicht nur als schwer handhabbar, sondern auch noch als unnötig substanzschädigend herausgestellt.

Das eigentlich Interessante und Vorbildliche an diesem Projekt ist jedoch seine Finanzierung aus Mitteln der belgischen Entwicklungshilfe. Dahinter steht die sehr weitsichtige Überlegung, die Entwicklung eines Landes nicht alleine als wirtschaftlichen, sondern auch als kulturellen Fortschritt zu begreifen, aus der Erkenntnis heraus, daß beides eng ineinander verwoben ist. Besonders enttäuscht waren die Gäste aus Lateinamerika während des Kolloquiums deshalb über die freundlich vorgetragene Präsentation der Europäischen Union, die inzwischen zwar großzügig Mittel für zwischenstaatliche Zusammenarbeit mit dem Kontinent zur Verfügung stellt, dabei jedoch fast ausschließlich den ökonomischen Sektor im Auge hat. Ihre Ausgaben für kulturelle Kooperation scheint die EU hingegen eher aus der Portokasse zu zahlen. Die Erwartung, daß der Wandel der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft zur Europäischen Union eine Kräftigung des kulturellen Engagements mit sich gebracht habe, so mehrere der lateinamerikanischen Teilnehmer bitter, habe sich nicht erfüllt.

Dabei hatten selbst Vertreter aus EU-Staaten mehrfach darauf hingewiesen, daß Kulturerbe längst kein Luxusposten mehr ist, der alleine Kosten verursache, sondern inzwischen zu den natürlichen Ressourcen gezählt werden müsse. Sogar Ansätze zu einer ökonomischen Theorie der Kulturdenkmale wurden präsentiert. In diesem Zusammenhang spielt natürlich die zunehmende wirtschaftliche Bedeutung des Kulturtourismus eine große Rolle, der jedoch auch seine negativen Seiten hat: So werden mit Rücksicht auf die Erwartungen der Kulturtouristen - bei denen es sich zumeist um Europäer handelt - in Zentralamerika entgegen jeglicher denkmalpflegerischer Grundsätze immer mehr Maya-Pyramiden wiederaufgebaut. Auch sind es die Reisenden, die inzwischen am meisten zur Zerstörung der präkolumbianischen Stätten beitragen, weshalb von lateinamerikanischer Seite gefordert wurde, die hiesigen Reiseveranstalter sollten das Bewußtsein ihrer Kunden für die Probleme schärfen, die sie verursachen können.

Im Vergleich mit Lateinamerika wurde deutlich, wie wenig umstritten die Denkmalpflege in Europa inzwischen geworden ist, so daß sie hier fast nur noch mit technischen Problemen und der immer neuen *„Frontverschiebung"* in Richtung auf die Gegenwart zu kämpfen hat. Das Kolloquium in Namur konnte hingegen zeigen, welche ökonomische, soziale und politische Dimensionen die Pflege des Kulturerbes erreichen kann. Wirtschaftlicher und kultureller Sektor sind jenseits des Atlantiks noch nicht so weit differenziert, daß sie sich nur noch mit sich selbst beschäftigen müßten. Deshalb wäre es kurzsichtig, eine Zusammenarbeit mit Lateinamerika weiterhin nur auf wirtschaftliche Grundlagen stellen zu wollen.

Die Kongreßakten, hrsg. von Yvette Vanden Bemden, sind in der Schriftenreihe der Universität Namur, *Histoire, Art et Archéologie*, vol. 2, 1996 erschienen.

ISBN: 2-87037-227-2; 338 S. mit s/w und farbigen Abb.

LA MUJER EN EL ARTE ESPAÑOL - VIII. JORNADAS DE ARTE

Bericht von Christa Sturm / Kaiserslautern, Madrid

Vom 26. bis zum 29. November 1996 hatte ich die Gelegenheit, an den **VIII Jornadas de Arte** zum Thema ***„La mujer en el arte español"*** in Madrid teilzunehmen. Als Kunsthistorikerin und Künstlerin, die sich als *aficionada* Spaniens und seiner Kultur sieht, war die Veranstaltung für mich doppelt interessant. Der Kongreß wurde vom Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos des Consejo Superior de Investigaciones Cientifícas (C.S.I.C.) organisiert. Wie bei den vorausgegangenen „Jornadas" waren auch bei diesem Kongreß Mitglieder der Carl-Justi-Vereinigung zu einem Vortrag eingeladen. Unter der Leitung von Wilfredo Rincón war es erklärtes Ziel der Tagung, die Rolle der Frau in der spanischen Kunst von der Prähistorie bis zum 20. Jahrhundert zu untersuchen. Dabei stand sowohl die Frau als Mäzenin, Theoretikerin, Modell und Agierende im Mittelpunkt des Interesses. Eine kohärente Behandlung des Themas beispielsweise von den Höhlenmalereien in Altamira bis hin zu Werken von Susana Solano im 20. Jahrhundert war jedoch nicht vorgesehen.

Die Prähistorie war nur durch den Vortrag von **Concepción Martínez Murillo** mit dem Titel *Aproximación a la iconografía del mujer en el arte rupestre levantino (El archivo „Gil Carlés")* vertreten und befaßte sich zu einem Großteil mit der Zusammensetzung des Archives selbst, das über 7000 postpaläolitische Abbildungen enthält. Martínez Murillo stellte dabei fest, daß nur eine geringe Anzahl von weiblichen Darstellungen in dem Archiv zu finden waren und erläuterte die Verteilung der im Levante üblichen Ikonographie des weiblichen Bildes in der Prähistorie. Schön wäre es gewesen, wenn zu dem Thema aus anderen Regionen - wie zum Beispiel aus dem nördlichen Spanien zu den Abbildungen der Höhlen aus Altamira, die sehr wohl eine größere Anzahl von Frauendarstellungen aufzuweisen haben - detaillierte Vorträge gehalten worden wären. Auch fehlte eine Darlegung der verschiedenen Theorien, die zur Rolle der Frau in der Prähistorie in Wissenschaft und Philosophie existieren. Darüber hinaus gab es keinerlei Referenzen etwa zu den in Mérida befindlichen Zeugnissen von Frauenbildnissen im öffentlichen und sakralen Raum, die den auf der iberischen Halbinsel stark vertretenen römischen - und (wenn auch nur vereinzelten) griechischen - Einfluß hätten aufzeigen können.

Mit der Gestalt der Mäzenin im Mittelalter befaßte sich der Vortrag von **Dulce Ocón Alonso** *El papel artístico de las reinas hispánicas en la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancha de Aragón.* Die Referentin ging dabei auf die Einflußnahme von Leonor de Inglaterra ein, die in Spanien aus England stammenden Stilelemente einführte: *„En lo que a las tendencias figurativas se refiere la presencia de Leonor en la corte castellana que coincide con la adopción de las modas de ilustración inglesas en la mayoría de los 'scriptoria' favorecidos por la monarquía castellana....Los nuevos modelos se difundirán hacia las zonas fronteri-*

zas del reino de Castilla, Soria, Alava o Guadalajara de la mano de los personajes más próximos a los reyes. Paralelamente comenzaban a introducirse en Castilla las formas arquitectónicas del primer gótico gracias a la modernidad de los eclesiásticos del entorno regio y, posiblemente, también mediante el influjo ejercido por la reina que aparece como promotora en muchas de las obras." Anhand der aktiven Anteilnahme beider Königinnen - Leonor de Inglaterra und Sancha de Castilla - an konkreten Aufträgen wurde deutlich, daß das weibliche Mäzenatentum in Spanien Einfluß auf die Stilbildung, beziehungsweise die Einführung neuer Stilelemente im Mittelalter hatte und daß diese Wirkung über die regionalen Bezüge hinausging.

Wie die Gestalt der Frau selbst in Werken der mittelalterlichen Kunst aufgefaßt wurde und in welcher sozialen Wirklichkeit Frauen in dieser Zeit lebten, wurden in zwei weiteren Vorträgen behandelt. Dabei ging **Dolores Barral Rivadulla** im Speziellen auf die Grabesdarstellungen in der galizischen Gotik ein, während sich **Isabel Mateo Gómez** mit den beruflichen Tätigkeiten von Frauen und deren Niederschlag in der Kunst beschäftigte. Auch hier hätte man sich weitere und genauere Auskünfte über die Repräsentation und Präsenz von Frauen in Spanien erhofft. Als Zuhörer und Zuhörerin wurde man von der summarischen und oftmals sehr kurzen Darlegung des Problemfeldes etwas enttäuscht. Da Spanien über einen reichen Schatz an romanischen und gotischen Denkmälern verfügt, wären Vorträge zu neueren Forschungsarbeiten auf diesem Gebiet sehr wünschenswert gewesen.

Einen überraschenden Einstieg in die Kunst der Renaissance gab **Agustín Bustamante García** von der Universidad Autónoma in Madrid mit seinem Vortrag *Santas y cortesanas. Sobre un malentendido del siglo XVI.* Er ging von der These aus, daß bis zum 16. Jahrhundert die spanische Kunst überwiegend von der traditionellen religiösen Kunst geprägt war und daß im kunstgeschichtlichen Rückblick zu Beginn nicht genügend auf den Antikenbezug eingegangen wurde. „*Esta situación referida a la representación femenina, es la que se recoge en un texto clásico de nuestra literatura del siglo XVI, y que aquí se presenta y analiza como un malentendido, causado por la transformación de las artes en la España del Renacimiento, donde lo santo y devoto, asunto fundamental del arte español hasta ese momento, comienza a sufrir la competencia de nuevas facetas, como es el caso de la recuperación de temas y personajes clásicos, algunos nada recomendables, de la Antigüedad, que empieza a ser vista como la Edad de Oro de la Humanidad, y cuya personalidad y significado, todavía se escapa a la mayoría de los hombres de esos años ...*" Was die vertretene These so brisant machte, ist, daß der Referent anhand eines klassischen Textes zu einer Uminterpretation von einigen bis dato als devot und heilig angesehenen Frauendarstellungen hin zu einer Deutung als „*cortesanas*" - sowohl im Sinne von Hofdame als auch Kurtisane - kam.

In einem weiteren äußerst aufschlußreichen Vortrag nahm sich **Maria Kusche** anhand des Beispieles der Sofonisba Anguissola gleich mehrerer Themengebiete an. Unter dem Titel *La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI vistos a través de la*

obra de Sofonisba Anguissola, Maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois erläuterte sie anhand eines umfangreichen und sehr guten Diamaterials die Bedeutung der Künstlerin am spanischen Hof des 16. Jahrhunderts. Ich möchte hier nochmals ein Zitat einfügen, das die Bandbreite des gehaltenen Vortrages erläutert: „*Su* (Sofonisba Anguissola) *vida se mueve en un mundo femenino en el que también desde el punto de vista artístico las mujeres destacan: como mecenas, coleccionista, modelo, discípulas, pintoras. Los retratos de los que mayormente aprende y que se encontraban en la Galería del Pardo [Prado], provenían de la colección de María de Austria, y en las Descalzas Reales tenía ocasión de ver la colección reunida por Juana de Austria. Ambas damas combinaban, en su afición por el retrato, el interés por la familia con sus gustos artísticos y actuaban como mecenas y coleccionistas. La joven Isabel de Valois, a la que servía Sofonisba, mostraba gran talento para dibujar y pintar. Isabel Sánchez Coello la hija del pintor, convivía con Sofonisba en dependencias del mismo Alcázar y compartían ambas la afición por las miniaturas.*" Über diese Informationen hinaus brachte die Referentin sehr sensible Vergleiche zwischen den Werken Anguissolas und denen ihrer Malerkollegen Alonso Sánchez Coello oder Jorge de la Rua. Sie unterstrich damit die „Eigentümlichkeit" dieser Ausnahmekünstlerin des 16. Jahrhunderts und stellte abschließend die grundlegende Frage: „*La comparación de las obras de Sofonisba con las de sus maestros y colegas masculinos, su manera especial de captar sus modelos, nos hace ver como difiere artística y humanamente de ellos y nos hallamos ante la pregunta si sus obras se distinguen de las de estos ante todo por razones artísticas, su procedencia italiana o por ser mujer?*"

Das *Siglo de Oro* war auch auf den Jornadas einer der Themenschwerpunkte. Die Referate behandelten Mäzeninnen des 16. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Doña Mencia de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, Mäzeninnen und Sammlerinnen anderer Adelsgeschlechte wie auch der Casa de Austria, das Frauenbild in den königlichen Klöstern, Zeugnisse von Frauen in Dokumenten des 16. und 17. Jahrhunderts sowie *La presencia de la mujer en los oficios artísticos.* Der Versuch einer anthropologischen Betrachtungsweise durch **Pilar Pérez Camarero**, die die Rolle der Frau anhand von Heiligenbildnissen durch die Jahrhunderte hinweg bis zum 20. Jahrhundert und anhand von Attributen, Gesten, Kleidung und anderen „*imágenes arquetípiquas*" untersuchte, schlug - meines Erachtens nach - leider fehl, da er zu sehr von persönlichen Einfärbungen der Referentin beeinflußt war und durch zu disparates wissenschaftliches Belegmaterial gestützt wurde. Die Fragestellung an sich war jedoch durchaus bereichernd.

Im Bezug auf die Kunst des 17. Jahrhunderts sticht vor allem die Rolle der Isabel Farnese hervor als Mäzenin hervor. **Teresa Lavalle-Cobo** ging in ihrem Vortrag auf diese weitgehend unbekannte Tätigkeit der politisch ambitionierten Frau des ersten Bourbonenkönigs auf dem spanischen Thron ein. „*En general se desconoce su papel de coleccionista, que reunió en el Palacio de La Granja un conjunto de más de novecientos cuadros, ... Todos estos cuadros fueron comprados con dinero del*

bolsillo secreto de la soberana y por lo tanto eran de propiedad privada y entraron en la Testamentaria de la Reina." Viele Kunstwerke aus ihrem Nachlaß haben in die ständige Sammlung des Prados Einlaß gefunden. Darüber hinaus erhielt sie schon als Kind in ihrem Elternhaus eine breite künstlerische Ausbildung, was sich unter anderem in der Innenausstattung ihres Zimmers im Palast von La Granja niederschlug, deren Entwurf ihrer Hand entstammte.

Dem 18. Jahrhundert waren ebenfalls zahlreiche Vorträge zum Mäzenatentum, der Darstellung der Frau in der Bildhauerkunst, Frauen in den königlichen Teppichmanufakturen u.a. gewidmet. Neben dem Schwerpunkt *Das Frauenbild bei Goya* verdient besonders der Vortrag von **Theresa Ann Smith** *Repensando la artista femenina: La participación de las mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Die Referentin legte dar, daß Frauen schon im 18. Jahrhundert Zugang zur Real Academia fanden und daß sie hierfür ebenso wie ihre männlichen Kommilitonen eine Eingangsprüfung ablegen mußten. Auch wies Smith darauf hin, daß im 18. und 19. Jahrhundert mehr als 50 Frauen an der Akademie studierten und regelmäßig in den dort abgehaltenen Ausstellungen vertreten waren. Dies relativierte etwas das Bild, daß Frauen zwar tätig, doch - wenn nicht unter dem Namen des Vaters, Mannes oder Bruders - ihre Werke keine Öffentlichkeit hatten. (Wie Theresa Ann Smith mir kürzlich mitteilte, ist bei der im Februar vorgenommenen Umgestaltung der ständigen Sammlung der Real Academia der bis dato eigens den Werken dieser Künstlerinnen zur Verfügung stehende Raum mit Bildern männlicher Vertreter der Akademie ausgestattet worden. Für den „weiblichen" Raum wurde keine Alternative geschaffen.)

In bezug auf den Themenschwerpunkt *Goya* möchte ich nur kurz auf den Vortrag von **Nicos Hadjinicolaou** *Visiones de la mujer: El deseo erótico en la obra de Goya* eingehen. Dabei war neben den erotischen Wünschen des Künstlers auch eine erst seit wenigen Jahren vertretene These - Goya als Frauenfeind - von besonderem Interesse. In dem Vortrag ging Hadjinicolaou vor allem auf die Publikation von Gerlinde Volland *Männermacht und Frauenopfer - Sexualität und Gewalt bei Goya* (Verlag Reimer, Berlin 1993) ein, die einen feministischen Ansatz für ihre Forschungen wählte. Der Vortragende stellte dabei die Wissenschaftlichkeit von Gerlinde Volland dahingehend in Frage, daß die Beurteilung der graphischen Serien der *Caprichos* und *Desastres* durch Volland aus männerfeindlicher - und er ging gar so weit anzudeuten - aus lesbischer Sicht geschah. Für mich ließ sich daraus nur der Schluß ziehen, daß Hadjinicolaou die wissenschaftlichem Argumentationsbasis zur Entkräftigung der Thesen Vollands fehlte und daß die von der Autorin beobachtete frauenfeindliche Grundtendenz (die sie parallel in zeitgenössischen philosophischen Texten untersucht) bei Goya zu recht unterstellt wird. Eine Teilnahme von Gerlinde Volland als Kontrapunkt zu den „klassischen„ Darlegungen von Goyas Werk hätte die Jornadas sicherlich sehr bereichert.

Aus dem allgemeinen Rahmen stach der Vortrag von **Birgit Thiemann**, der auf sehr detaillierte Weise und mit sehr gutem Abbildungsmaterial das stereotypisierte Bild der spanischen Frau als Tänzerin und Zigeunerin anhand der Werke von Ignacio Zuloaga in seinem französischen Kontext untersuchte. Auch die Beiträge über Margarita Nelken *Magarita Nelken, una mujer ante el arte* von **Miguel Cabañas Bravo** und *Margarita Nelken: Teoría de la contemplación y de la crítica de arte* zeigten ein sehr großes Panorama über diese politisch stark engagierte, literarisch aktive, für die spanische Kunstkritik und für die Entwicklung des Journalismus generell so wichtige Persönlichkeit. Um kurz diese Frau zu skizzieren, ein Ausschnitt: „*Testigo excepcional del desarrollo de las artes plásticas va a tener gran importancia en la aceptación de una estética subjetivista y de las nuevas tendencias artísticas. Sus artículos configuran una página brillante de la historia de la crítica de arte en España*". Sie war eine der frühen Feministinnen, die sich für eine Verbesserung der Situation von Frauen in Spanien einsetzte.

Genero y valores en Pablo Picasso. Las differentes representaciones de los esterotipos de la maternidad en su obra von **Xesqui Castañer Lopez** sorgte für ein weiteres Reizthema. Dabei kam es zu einer ausgedehnten Diskussion über Picasso, den Macho, der immer als Außenstehender, als Nicht-in-Kontaktstehender mit seiner Familie diskutiert wurde. Eine andere Position zeigte auf, daß Picasso in der Situation Mutter-Kind als Mann einfach aus dieser Intimität ausgeschlossen wurde und sich aufgrund dessen als Ausgeschlossener empfand. Der Idee des Mannes als „*Opfer*", als schwachem Part in der Beziehung Mutter-Kind wurde sowohl von weiblicher als auch von männlicher Seite stark widersprochen - eine Reaktion, die mir äußerst spannend erschien.

Um abschließend einen kurzen Gesamteindruck zu skizzieren, wäre zu sagen, daß die **JORNADAS** von den Themenschwerpunkten her bei den einzelnen halbstündigen Vorträgen etwas unausgeglichen waren. Ich vermißte Referate von der Prähistorie bishin zum Mittelalter; auch das 20. Jahrhundert, gerade was die darstellenden Künstlerinnen anbelangte, war zu schwach vertreten. So befaßte sich nur ein einziger Beitrag mit spanischen Bildhauerinnen (nur einige wenige, die vor 1950 geboren sind) und einer (in dem nicht ein einziger Name einer spanischen Photographin genannt wurde!) mit der Rolle der Frau in der spanischen Photographie. Dies lag natürlich auch an der beschränkten Zeit, jedoch wurde der Schwerpunkt der Forschungsarbeiten auf das 16.-19. Jahrhundert deutlich. Anlässe zum Aufmerken gab es eher wenige und die insgesamt recht traditionelle Herangehensweise an die verschiedenen Themen ließen die Jornadas zum Teil zu langen Tagen werden. Auch muß die Behauptung des C.S.I.C., die Jornadas seien die erste Veranstaltung über die Rolle der Frau in der spanischen Kunst gewesen, richtiggestellt werden. Schon 1983 wurde von der Universidad Autónoma in Madrid eine Tagung über dieses Thema veranstaltet. Für eine grobe Orientierung hinsichtlich des kunstgeschichtlichen Forschungsstandes zum Thema *La mujer en el arte español* waren die Jornadas jedoch gut geeignet und so kann ich die vom C.S.I.C. Ende März 1997 veröffentlichte Publikation der einzelnen Vorträge nur empfehlen.

VOM LANGSAMEN ABSCHIED DES ALTEN SPANIENS - EIN FOTOBUCH

rezensiert von Michael Nungesser / Berlin

Spanien in schwarzweiß. Kaum vorstellbar. In Zeiten üppigen Farbenrauschs hat Peter Witte das Wagnis auf sich genommen, ein Spanien-Fotobuch vorzulegen, das ganz dem Hell-Dunkel und seinen unzähligen Zwischenwerten vertraut. „*Adiós España Vieja*“ bezieht sich auf die Jahre von 1965 bis 1992, die Übergangszeit also vom auslaufenden, vergreisten Francosystem zur neuen, Europa-offenen Demokratie. Jahre des Wandels vom katholisch-agrarischen, traditionsschweren „anderen“ Spanien zur modernen Konsumentenbürokratie.

Wallende Soutanen und Windmühlenflügel; Siesta in kargem Baumesschatten und Flamencotänzerin; Guardia Civil hoch zu Roß und Stiersilhouette von Osborne. Die Motive des Fotografen lassen routinierte Klischee-Erfüllung erwarten. Doch weit gefehlt. Auch Gängiges erscheint ganz unangestrengt eingefangen, wie beiläufig, ohne Pathos und Ausrufezeichen. Und doch wird Typisches gleichzeitig subtil beschrieben: die Allgegenwart des Klerus in der Öffentlichkeit; das einfache und harte Leben auf dem Lande; Rausch und Ausgelassenheit als Regulativ zu Autorität und Feierlichkeit. Wittes Fotos enthalten Beobachtungen am Rande, kleine Gesten, Alltägliches, oft nur Details: Stierkampf nicht in der Arena, sondern als sonntägliches jugendliches Spiel in der Casa de Campo; ein Kind im Büßergewand während der Osterprozession; oder als Waffelverkäufer auf der Gran Via von Madrid; Fahrradfahren im Retiro-Park; ein Tuba-Stilleben auf dem Rastro; ein gesticktes Vorhangtuch im Fenster einer weißgekalkten Hauswand; Flipperautomat vor handgemaltem Kachelbild; kartenspielende Bäuerinnen auf der Dorfstraße; eine junge Verkehrspolizistin, modisch mit Pferdeschwanz und hochhackigen Stiefeln.

Ruhige Zuständlichkeit herrscht in den meisten Bildern, die durch kurze Textkommentare näher bestimmt und - im Rückblick - historisch gedeutet werden: Hinweise, daß das auf dem Lande typische Fortbewegungsmittel Esel allmählich vom Moped, daß Handarbeiten durch Fernostprodukte, daß Fischerhäuser aufgrund des Massentourismus durch Betonsilos und daß Madrids klarer Himmel von Velázquez durch eine Dunstglocke verdrängt werden. Veränderungen werden registriert, nicht wertfrei, aber ohne moralisierenden Unterton und vor allem ohne aufdringliche Bildsymbolik. Nostalgie ist kaum im Spiele. So war es, wollen die Fotos sagen, punktum.

Stumm stehen die Menschen im Herbst 1975 auf der Straße; Franco ist tot. Der König erscheint auf dem Bildschirm; die Medien gewinnen an Einfluß; Demonstrationen und Mauersprüche beherrschen das Straßenbild. Vieles gerät in Bewegung. Die Menschen erwachen aus Starrheit und Passivität. Vor allem junge Frauen brechen

aus dem alten Rollenspiel aus. Mobilität erzeugt rollende Blechschlangen. Vorstädte wachsen an. Die öffentliche Moral läßt die Hüllen fallen. Straßenmusikanten bevölkern die Stadt. Dichter kehren aus dem Exil zurück. Große Ausstellungen erscheinen als Symptom eines Kunstboom.

Auch am Ende des Buches bleibt Witte der einfühlsame Beobachter, der sich nicht distanzlos mitreißen läßt, sondern genau und mit einem Quentchen Ironie besondere Augenblicke und Situationen einzufangen weiß. Auch die beiden letzten Fotos des Buches lassen Brüche zwischen Gestern und Heute deutlich werden. Vier Männer sitzen um einen Tisch, palavernd oder spielend, im Freien eines gesichtslosen Neubauviertels; der Name der kleinen gepflasterten Leerfläche. „*Plaza de Andalucia*“. Und dann das Foto eines alten Bauwerks, fast eine Totalruine, trostlos, verfallen; aber ein mächtiges Schild verkündet „*Monumento en restauración*“, darunter ist, in lebendiger Schreibschrift, zu lesen „*Fondo europeo*“. So zeigt sich, daß auch dem Untergang Geweihtes durchaus bewahrenswert ist. Und der Fotograf findet schließlich zum zentralen Thema seines Brotberufs. Peter Witte, 1933 in Gießen an der Lahn geboren und seit Mitte der sechziger Jahre in Spanien lebend, ist nämlich wissenschaftlicher Fotograf am Deutschen Archäologischen Institut in Madrid. Mittlerweile versteht er sich als „*Grenzgänger zwischen Deutschland und Spanien (...), weder zu der einen, noch zu der anderen Seite ganz gehörend*“.

Die dokumentierende Spurensuche, die die Arbeit des Archäologiefotografen auszeichnet, vermag auch dem Handeln der Menschen, dem lebendigen Zeitfluß also, gleichsam sprechende Zeugnisse zu entlocken. Anmerken möchte ich nur, daß die meisten Fotos leider nicht datiert, wenn auch wohl insgesamt chronologisch geordnet sind. Hinweisen möchte ich noch auf eine Merkwürdigkeit des Textes, d.h. Vorwort und Bildkommentare, die sich in Spanisch und Deutsch gegenüberstehen: Sie weichen häufig voneinander ab. Es handelt sich weniger um Interpretationsmöglichkeiten der Übersetzung (manchmal sogar eher des Fotografierten), sondern um inhaltliche Differenzen. Beispiele: „*Fenster an der Costa Blanca*“. Allein im spanischen Text heißt es ergänzend „*casita de pescadores*“, als Ort wird Torremolinos genannt. Oder das Foto mit einem Wandbild von Marilyn Monroe. Der Bemerkung, daß der Spanier Blondinen zum Traumbild erhoben hat, folgt allein auf Spanisch die Bemerkung: “.. *pero se case con las morenas*“. Oder das Foto von Windmühlenflügel und himmlischem Kondenzstreifen. In Spanisch wie Deutsch wird darauf verwiesen, daß die Mühlen den Kampf gegen die Zeit verlören, nur im deutschen Text folgt: „... *auch wenn sich von Zeit zu Zeit eine Stiftung ihrer annimmt*“. Gefordert ist demnach der zweisprachige Leser. Weshalb die Texte von Mal zu Mal variieren, ist damit aber nicht geklärt. Den Fotos nimmt dies nichts von ihrer Wirkung.

Peter Witte, *Adiós España Vieja*
Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1996, 128 Seiten, 68 DM.

ADRESSENÄNDERUNG

AB SEPTEMBER 1997 IST DIE CARL JUSTI - VEREINIGUNG E.V.
UNTER FOLGENDER ANSCHRIFT ZU ERREICHEN:

CARL JUSTI - VEREINIGUNG E.V.
C/O GABRIELE SCHULZE
INSTITUTO CERVANTES
SCHWACHHAUSER RING 124
D - 28209 BREMEN

TEL. 0421 - 340 39 11
FAX 0241 - 349 99 64
E-mail: cervantes@uni.bremen.de
http://www.cervantes.es

EINLADUNG ZUM KOLLOQUIUM DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V.

Potsdam, 27. Februar 1998 - 1. März 1998

SPANIEN UND PORTUGAL IM ZEITALTER DER AUFKLÄRUNG
DIE STELLUNG SPANIENS UND PORTUGALS
IM EUROPA DES 18. JAHRHUNDERTS

ESPAÑA Y PORTUGAL EN LA EPOCA DE LAS LUCES
LA SITUACION DE ESPAÑA Y PORTUGAL
EN LA EUROPA DEL SIGLO XVIII.

ESPANHA E PORTUGAL NA EPOCA DAS LUZES
A SITUAÇAO DE ESPANHA E PORTUGAL NA EUROPA DO SECULO XVIII.

CALL FOR PAPERS

Für das Frühjahr 1998 hat das *Forschungszentrum Europäische Aufklärung* die Mitglieder der *Carl Justi-Vereinigung e. V.* eingeladen, ihre jährlich stattfindende Tagung in seinem dem Schloß Sanssouci benachbarten Domizil in Potsdam abzuhalten. Die Aufgabe des der Universität Potsdam zugeordneten Forschungszentrums, das zu seinen Beständen nicht zuletzt Nachlaß und Bibliothek des Romanisten Werner Krauss zählt, besteht in Erforschung der Geschichte, Kunst, Literatur und Philosophie des 18. Jahrhunderts. Entsprechend wird das Thema der Veranstaltung

Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung. -
Die Stellung Spaniens und Portugals im Europa des 18. Jahrhunderts

lauten.

Sowohl für Spanien als auch für Portugal ist das 18. Jahrhundert eine Zeit des Neuanfangs und der kulturellen Blüte gewesen. In Spanien beginnen nach der Durchsetzung der bourbonischen Erbfolge und vor allem nach der Thronbesteigung von Carlos III. umfassende Reformen, die das Land einerseits europäischen Ideen öffnen, andererseits das Selbstverständnis auch aufgeklärter Kreise grundsätzlich in Frage stellen. Das Spannungsverhältnis von Traditionsverhaftung und Neuerungswillen bildet so, stärker als in anderen europäischen Ländern, das Charakteristikum der spanischen Aufklärung. Für das portugiesische 18. Jahrhundert steht vor allem mit dem Namen des Marquês de Pombal, der als Premierminister ein alle Bereiche des öffentlichen Lebens umfassendes Reformwerk in Gang setzte. Kunsthistoriker kennen ihn nicht zuletzt deshalb, weil er den

Wiederaufbau Lissabons nach dem Erdbeben von 1755 stadtplanerisch beispielhaft zu betreiben wußte.

Es liegt auf der Hand, daß die Liste der möglichen Vorträge schier unendlich erscheint. Referate aus allen Bereichen der Kunstgeschichte, neben Bildender Kunst und Architektur etwa auch Manufakturwesen, Stadtplanung, Kunsttheorie oder Kunstpolitik sind ebenso willkommen wie Beiträge aus anderen Fachrichtungen. Um die Voraussetzung zu schaffen, das Thema einerseits in möglichst vielfältigen Aspekten zu erfassen, andererseits eine optimale Strukturierung der Beiträge zu gewährleisten, bitten die Organisatoren schon jetzt um Einsendung von Referatsvorschlägen. Die Vortragszeit darf 30 Minuten keinesfalls überschreiten. Eine knappe Zusammenfassung der Texte sollte bis Januar 1998 vorliegen und die Grundlage eines Readers bilden.

Interessenten wenden sich bitte, gegebenenfalls auch für weitere Informationen, an eine der folgenden Anschriften:

Dr. Christoph Frank
Forschungszentrum
Europäische Aufklärung
Gregor Mendel Str. 21/22
D-14469 Potsdam
Tel. (0331) 2781-100
Fax (0331) 2781-201

Dr. Sylvaine Hänsel
Charlottenburger Ufer 2
10587 Berlin
Tel. (030) 3410782

Für 1999 plant die Carl Justi - Vereinigung e. V. ein Kolloquium zum Rahmenthema

EUROPA - LATEINAMERIKA

Näheres wird noch bekanntgegeben.

DANKSAGUNGEN DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG

Wir danken für den Erhalt folgender Schriften:

Periodica:

Centre UNESCO de Catalunya: *Catalònia. kultur*, 10., 11. 1996.

Deutsch-Katalanische Gesellschaft: *Mitteilungen der Deutsch-Katalanischen Gesellschaft*, 32. 1996; 33. 1997.

Deutsch-Katalanische Gesellschaft: *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans*, 9. 1996.

Deutscher Spanischlehrerverband: *Hispanorama*, 73., 74. 1996; 75. 1997.

Ibero-Amerikanisches Institut Berlin: *Chronik des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz*, 6. 1996.

Inter Nationes: *Humboldt*, 38. 1996 Nr. 117.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Report of Activities*, 1991/92.

Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art: *Locus Amoenus*, 1. 1995.

Zeitschrift für Kulturaustausch, 44. 1994/2 *(Testfall für Europa? Zu den Kulturbeziehungen zwischen Deutschland und Portugal, 2*, Stuttgart 1994*)*.

Monographien / Separata

Betz, Gabriela: *Die Bildnisse des Don Carlos*, Frankfurt (Main): VAS, 1997.

Cómez, Rafael: *El Alcázar del Rey Don Pedro (Arte hispalense)*, Sevilla 1996.

Instituto Cervantes (Hg.): *Visiones del Prado. La Colección Real de Pintura. El Museo del Prado visto por 12 artistas contemporáneos*, Alcalá de Henares / Madrid 1996.

El ocaso de la política artística americanista del Franquismo. La imposible continuidad de las Bienales Hispano-Americanas del arte, México 1995.

Cabañas Bravo, Miguel: *La política artística del franquismo. El hito de la primera Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid: CSIC 1996.

Kügelgen, Helga von: *Texte zu Erdteil-Allegorien*, aus: *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*, Arbeitsgespräch der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1989, hrsg. von G. Siebenmann und H. J. König, Tübingen 1992, S. 55-89.

Kügelgen, Helga von: *„Así 'repercute' la Gloria del Mundo". Aproximación a la reconstrucción de los Arcos de Triunfo de don Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz*, aus: *Arte, Historia e Intendidad en América: Visiones compa-*

rativas (Actas del XVII Coloquio internacional de Historia del Arte, México, hrsg. G. Curiel, R. González Mello, J. Gutiérrez Haces, Bd. III., México 1994).

Le rayonnement européen de Rogier de la Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles, (Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, 61. 1996), Brüssel 1996.

Martens, Didier: *La Vierge en Majesté de l'ancien retable de la Sé d'Évora: Une oeuvre Brugeoise des années 1500*, aus: *Gazette de Beaux-Arts*, Déc. 1995.

Für die regelmäßige Information über Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen danken wir:

American Society for Hispanic Art Historical Studies, Stamford (Connecticut)

Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez'. Centro de Estudios Historicos C.S.I.C.

Galeria Ruta Correa, Freiburg

The Hispanic Society, New York

Iberoamericana / Editorial Vervuert, Frankfurt, Madrid, Boston

Libesa, Madrid

The Spanish Institute, New York

Tandem. Escuela Internacional Madrid, Madrid

SATZUNG DER CARL JUSTI-VEREINIGUNG E.V. ZUR FÖRDERUNG DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN ZUSAMMENARBEIT MIT SPANIEN UND PORTUGAL

§ 1

Der Verein führt den Namen „*CARL JUSTI - VEREINIGUNG zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal e.V.*". Er ist in das Vereinsregister eingetragen.

Sitz des Vereins ist Kiel.

§ 2

Ziel des Vereins ist die Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal. Diese soll verwirklicht werden insbesonders durch die Ausrichtung kunsthistorischer Fachtagungen, die Herausgabe einer Zeitschrift und die Mitwirkung bei wissenschaftlichen Publikationen zu Themen der spanischen und portugiesischen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Der Verein verfolgt das Ziel, durch wissenschaftliche Kontakte und die Einflußnahme auf Körperschaften des politischen und kulturellen Lebens zur Etablierung von Institutionen beizutragen, die sich der Erforschung der spanischen und portugiesischen Kunst widmen. In dieser Weise wird die Gründung eines Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Madrid angestrebt.

§ 3

Der Verein verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke im Sinne des Abschnitts „*Steuerbegünstigte Zwecke*" der Abgabenordnung. Der Verein ist selbstlos tätig; er verfolgt nicht in erster Linie eigenwirtschaftliche Zwecke. Mittel des Vereins dürfen nur für die satzungsgemäßen Zwecke verwendet werden. Die Mitglieder erhalten keine Zuwendungen aus Mitteln des Vereins. Es darf keine Person durch Ausgaben, die dem Zweck des Vereins fremd sind, oder durch unverhältnismäßig hohe Vergütungen begünstigt werden.

§ 4

Geschäftsjahr des Vereins ist das Kalenderjahr. Das erste Geschäftsjahr beginnt am 1. Januar 1989.

§ 5

Mitglied des Vereins kann jede natürliche Person und jede juristische Person des privaten oder öffentlichen Rechts werden. Über den schriftlichen Antrag auf Mitgliedschaft entscheidet der Vorstand. Die Mitgliedschaft wird erworben durch Zahlung des Mitgliedsbeitrages.

Die Mitgliedschaft endet

a) mit dem Tod eines Mitglieds
b) durch schriftliche Austrittserklärung, gerichtet an ein Vorstandsmitglied; sie ist nur zum Schluß eines Kalenderjahres unter Einhaltung einer Kündigungsfrist von 3 Monaten zulässig.
c) durch Ausschluß aus dem Verein.

Ein Mitglied, das in erheblichem Maß gegen die Vereinsinteressen verstoßen hat, kann durch Beschluß des Vorstandes aus dem Verein ausgeschlossen werden. Vor dem Ausschluß ist das betroffene Mitglied persönlich oder schriftlich zu hören. Die Entscheidung über den Ausschluß ist schriftlich zu begründen und dem Mitglied mit Einschreiben gegen Rückschein zuzustellen. Es kann innerhalb einer Frist von einem Monat ab Zugang schriftlich Berufung beim Vostand einlegen. Über die Berufung entscheidet die Mitgliederversammlung. Macht das Mitglied vom Recht der Berufung innerhalb der Frist keinen Gebrauch, unterwirft es sich dem Ausschließungsbeschluß.

§ 6

Die Organe des Vereins sind:
1. der Vorstand
2. die Mitgliederversammlung

§ 7

Der Vorstand des Vereins besteht aus fünf Vorstandsmitgliedern. Der Verein wird gerichtlich und außergerichtlich durch zwei der fünf Vorstandsmitglieder vertreten.

Der Vorstand wird von der Mitgliederversammlung aus dem Kreis der Mitglieder für die Dauer von zwei Jahren gewählt; er hat die Aufgabe, die Arbeit des Vereins zu koordinieren und dessen Projekte und Initiativen zu vertreten. Der Vorstand bleibt solange im Amt, bis eine Neuwahl erfolgt. Scheidet ein Mitglied des Vorstandes während der Amtsperiode aus, wählt der Vorstand ein Ersatzmitglied für den Rest der Amtsdauer des ausgeschiedenen Mitgliedes.

§ 8

Die Mitgliederversammlung wird jährlich vom Vorstand unter Einhaltung einer Einladungsfrist von mindestens 4 Wochen schriftlich einberufen. Dabei ist die vom Vorstand aufgrund der Vorschläge der Mitglieder festgesetzte Tagesordnung mitzuteilen.

Die Mitgliederversammlung hat insbesondere folgende Aufgaben:
a) Genehmigung des Haushaltsplans für das kommende Geschäftsjahr
b) Entgegennahme des Rechenschaftsberichts des Vorstandes und dessen Entlastung
c) Wahl des Vorstandes
d) Festsetzung der Höhe der Mitgliedsbeiträge
e) Beschlüsse über Satzungsänderung und Vereinsauflösung
f) Beschlüsse über die Berufung eines Mitglieds gegen seinen Ausschluß durch den Vorstand
g) Erörterung von Projekten und Initiativen des Vereins

Der Vorstand hat unverzüglich eine Mitgliederversammlung einzuberufen, wenn das Vereinsinteresse es erfordert oder wenn mindestens 10 % der Mitglieder die Einberufung schriftlich und unter Angabe des Zwecks und der Gründe fordern.

Über die Beschlüsse der Mitgliederversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Versammlungsleiter und dem Protokollführer zu unterzeichnen ist. Das Protokoll ist angenommen, wenn nicht innerhalb von 4 Wochen nach Versand Einspruch erhoben wird.

§ 10

Die Mitgliedsbeiträge sind Jahresbeiträge und jeweils am 1. Januar eines Jahres im voraus fällig. Über die Höhe der Mitgliedsbeiträge entscheidet die Mitgliederversammlung. Ein Beitragsrückstand von mehr als 2 Jahren führt zum Ausschluß; Wiedereintritt ist möglich.

§ 11

Bei Auflösung des Vereins oder bei Wegfall steuerbegünstigter Zwecke ist das Vermögen zu steuerbegünstigten Zwecken zu verwenden. Beschlüsse über die künftige Verwendung des Vermögens dürfen erst nach Einwilligung des Finanzamtes ausgeführt werden.