

YOURRS



Young Research on the Renaissance

vol. 1

Transfert artistique et culturel franco-allemand
au début de l'époque moderne dans le contexte européen

*Deutsch-französischer Kunst- und Kulturtransfer
der frühen Neuzeit im europäischen Kontext*

Editorial

Sabine Frommel und Eckhard Leuschner

Die vorliegenden Texte sind die verschriftlichten und redigierten Beiträge eines internationalen Kolloquiums, das – organisiert von der École Pratique des Hautes Études, PSL, Paris, vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Würzburg und der Universität Jaén – vom 1. bis 4. Juni 2022 in Paris stattfand und finanziell von der Deutsch-Französischen Hochschule unterstützt wurde. Das Kolloquium war die Fortsetzung der alle zwei bis drei Jahre an verschiedenen Orten ausgerichteten „Renaissancekolloquien“, die an der Universität Leipzig gegründet wurden und deren vorherige Ausgaben an den Universitäten Würzburg (2018) und Jaén (2019) stattfanden. Im Juni 2024 ist das nächste Kolloquium an der Karls-Universität Prag angesetzt.

Vortragende in Paris waren Nachwuchs-Forscher (Doktoranden und Postdoktoranden), die zu Themen der Kunst- und Architekturgeschichte sowie Architekturtheorie der Renaissance bzw. der Frühen Neuzeit arbeiten. Die jungen Forscher sollten mit aktuellen Methoden und Forschungstendenzen vertraut gemacht und die europäische Vernetzung der in diesem Bereich wissenschaftlich Tätigen vorangetrieben werden.

Wie die Aufsätze zeigen, interessieren die Nachwuchsforscherinnen und -forscher besonders künstlerische Transfer- und Migrationsphänomene, z.B. die Verbreitung von Methoden, Motiven oder Stilen über Künstlerwanderungen oder deren Rezeption über Zeichnungen, Druckgraphik und dreidimensionale Modelle. Das Thema „Architektur“ erstreckte sich auch auf Architekturbezug in den Bildkünsten, z.B. die Darstellung von Gebäuden in Gemälden und Tapisserien oder die Verwendung von Architekturmotiven im Kunsthandwerk der Renaissance. Hohe Relevanz hatte in diesem Zusammenhang die Aneignung antiker Modelle, da sie sowohl übergreifende Traditionen als auch Besonderheiten des lokalen Geschmacks indiziert. Solche Ansätze umfassen eine große Zahl von Fragen, die von der politischen und religiösen Bedeutung bestimmter Formen bis zur Herausbildung des Profils eines Künstlers reichen. Die künstlerischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich in der Frühen Neuzeit in ihrem europäischen Kontext standen im Mittelpunkt, denn sie sind immer noch viel zu wenig erforscht und laden zu vertieften Studien und zur Vorstellung neuer Ansätze und Funde ein.

Les textes qui suivent sont issus d'un colloque international - organisé par l'École Pratique des Hautes Études-PSL, Paris, de l'Institut d'histoire de l'Art de l'Université de Wurtzbourg et de l'université de Jaén (Cátedra Andrés de Vandelvira) - qui s'est tenu du 1 au 4 juin 2022, avec le soutien de l'Université franco-allemande. Cette rencontre s'inscrivait dans la continuité des « colloques Renaissance » qui, fondés à l'Université de Leipzig, se déroulent de manière bi- ou triennale, sous forme d'événements itinérants en Europe. Les précédentes éditions s'étaient tenues aux Universités de Wurtzbourg (2018) et de Jaén (2019), alors que le prochain événement est prévu en juin 2024 à l'Université Charles de Prague.

Les participants (doctorants et post-doctorants) du colloque de Paris se consacrent à des thèmes gravitant autour de l'histoire de l'art et de l'architecture, y compris la théorie, notamment les traités du début de l'époque moderne. L'objectif était de familiariser les jeunes chercheurs avec les méthodes et les tendances actuelles de la recherche et d'encourager une mise en réseau international dans ce champ scientifique.

Les articles révèlent un intérêt particulier pour les phénomènes de transfert et d'assimilation artistique, par exemple la diffusion de méthodes, de techniques, de motifs ou de styles par le biais de la migration d'artistes et leur réception encouragée par la circulation de dessins, d'estampes ou de modèles tridimensionnels. Le thème de l'« architecture » embrassait également les arts visuels, à travers la représentation de bâtiments dans la peinture et les tapisseries, ou encore l'utilisation de motifs architecturaux dans l'artisanat d'art. Dans ce contexte, l'appropriation de modèles antiques s'est avérée pertinente, car elle affiche à la fois des traditions générales et des particularités propres au goût local. De telles approches englobent un grand nombre de questions, allant de la signification politique et religieuse de certaines formes à la formation de l'artiste. Les relations entre la France et l'Allemagne au début de l'époque moderne, dans leur contexte européen plus global, ont été au centre de l'attention, puisqu'elles sont encore trop peu étudiées et invitent à des approfondissements ainsi qu'à la mise au point de nouvelles approches.

Bilder auf dem Cover: François Desprez (links) und Dominicus Custos nach Desprez (rechts),
Figur aus Rabelais. Quelle: Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, gemeinfrei.

Herausgeber / Éditeurs:

Sabine Frommel École Pratique des Hautes Études - PSL
INHA - 2, rue Vivienne - 75002 Paris (France)
sabine.frommel@ephe.sorbonne.fr

Eckhard Leuschner Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Institut für Kunstgeschichte
Am Hubland, 97074 Würzburg
eckhard.leuschner@uni-wuerzburg.de

Würzburg / Paris 2024

Satz und Umbruch, Bildbearbeitung:
André Mischke, Raphael Bücken

DOI: 10.25972/OPUS-35480



Young Research on the Renaissance, vol. 1

Transfert artistique et culturel franco-allemand
au début de l'époque moderne dans le contexte européen

*Deutsch-französischer Kunst- und Kulturtransfer
der frühen Neuzeit im europäischen Kontext*

8	L'immagine architettonica della <i>Coenatio Rotunda</i> della <i>Domus Aurea</i> in età moderna: fra ricezione dell'antico, tradizione e invenzione	<i>Federica Causarano e Francesca Rognoni</i>
18	The ideal French fortress budget and the early modern Eastern Adriatic fortifications	<i>Karla Papeš</i>
26	Den Himmel bauen. Die Verwendung von Architektur zur Visualisierung der göttlichen Sphäre	<i>Malena Rotter</i>
34	Zum Kontext des architektonisch gerahmten Ausblicks in Jan van Eycks <i>Madonna des Kanzlers Rolin</i>	<i>Klara Lindnerova</i>
42	Zur Bedeutung architektonischer Elemente in Darstellungen der Gregorsmesse in niederländischen, französischen und deutschen Graphiken des 15. und frühen 16. Jahrhunderts	<i>Vinicius de Freitas Morais</i>
50	Artists facing the Italian Wars (1508-1515): some case studies	<i>Michele Guida Conte</i>
58	Una vocazione accademica per Fontainebleau? Gli inizi di una tradizione anatomica francese in un bulino di Domenico del Barbieri	<i>Elisabetta Lecchi</i>
68	L'arc de triomphe antique, un modèle pour Diego Siloé de Burgos à Grenade	<i>Lucía Pérez</i>
78	Empress Maria of Austria (1528-1603) as cultural agent in Habsburg Europe. An approach to her taste in collecting and gift exchanging	<i>Alicia Sempere Marín</i>
86	Le dénommé <i>Album Bandinelli</i> : un objet hybride au cœur d'un réseau de circulation du motif anatomique à Florence et à Sienne au XVI ^e siècle	<i>Maëlyss Haddjeri</i>
94	Rosso Fiorentino's lost «Venus and Cupid» preserved in a painting by the Antwerp artist Jacob de Backer? Italian, French and Netherlandish art at the crossroads in Fontainebleau	<i>Maximilian Nalbach</i>
104	El manierismo en la orfebrería centroeuropea: Wenzel Jamnitzer y la <i>Copa de Núremberg</i>	<i>Ángel Marchal Jiménez</i>
114	Da Jean Le Clerc a Giovanni Georgi da Nürnberg: note sull'evoluzione stilistica degli incisori francesi e tedeschi in laguna all'inizio del XVII secolo	<i>Martina Leone</i>

L'immagine architettonica della *coenatio rotunda* della *Domus Aurea* in età moderna: fra ricezione dell'antico, tradizione e invenzione

Il libro VI del *De Vita Caesarum* di Svetonio consegna alla storia la memoria e il mito della *Domus Aurea*¹.

Della grande residenza neroniana, costruita nel 64 d.C. in un'area compresa fra i colli Esquilino, Palatino e Celio², sopravvivono – come noto – soltanto poche strutture³, fortunatamente scampate alla cruenta *damnatio memoriae* che colpì l'imperatore subito dopo la morte (Fig. 1).

L'immagine del grandioso palazzo di Nerone, con le sue spettacolari architetture, le sfarzose decorazioni e gli ingegnosi sistemi tecnologici, si è tuttavia tramandata nei secoli attraverso una ricca tradizione

letteraria che ne ha alimentato il mito.

Fra le molte meraviglie della *Domus* che hanno sollecitato la fantasia degli autori post-classici, la *principua coenatio rotunda* – la principale sala per banchetti della reggia – è senza dubbio quella attorno alla quale si è costruita la più ricca tradizione.

La *coenatio* è descritta da Svetonio come un grande triclinio circolare che «giorno e notte girava su sé stesso *vice mundi*», mentre tutt'intorno una pioggia di fiori e profumi scendeva sui convitati da soffitti ornati d'oro, gemme e madreperla⁴.

Grazie alla risonanza e alle suggestioni suscitate

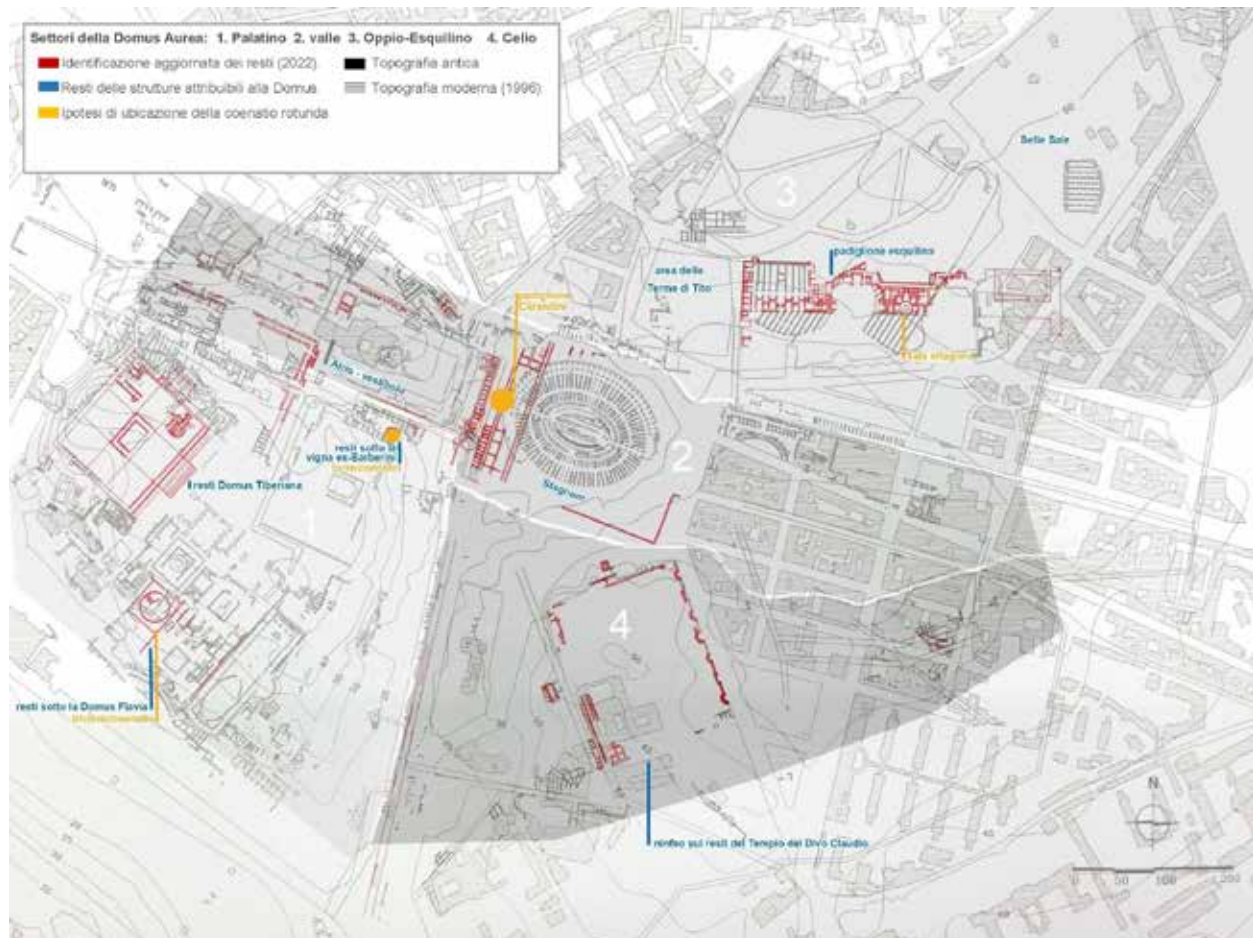


Fig. 1: Localizzazione delle diverse ipotesi di ubicazione della *coenatio rotunda* (in giallo) tra le strutture attribuibili alla *Domus Aurea*, elaborazione digitale sulla base della pianta G. Schigno, M. Fano, *Planimetria generale degli edifici e delle strutture attribuibili alla Domus Aurea* (in rosso) nel contesto della topografia moderna e antica (in grigio), edita in C. Panella (a cura di), *Meta Sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, Roma 1996, fig. 152 © F. Causarano

del testo dello storico latino, la *coenatio* ha trovato posto negli scritti di artisti, architetti e letterati che con le loro opere hanno contribuito ad accrescere la fama e tramandare la memoria dell'ardito organismo architettonico neroniano attraverso i secoli. Con la riscoperta dei resti della *Domus* tra XIX e XX secolo, la spettacolare sala per banchetti di Nerone è inoltre diventata oggetto di studio per storici e archeologici che, attraverso le testimonianze materiali, hanno provato a dare concretezza storica al passo delle *Vite*, cercando di individuare l'esatta ubicazione del triclinio *rotundo* e tentando di comprenderne l'articolazione architettonica e i meccanismi di rotazione.

All'interno di questa secolare vicenda di studi, ricerche e citazioni letterarie, ha preso forma l'immagine della *coenatio* come *machina celeste*, ovvero come sala con decorazioni a tema astrologico (segni zodiacali, stelle, pianeti, etc.) dotata di congegni meccanici che ne simulavano il movimento. Tale immagine, che raggiunge la sua completa formulazione nel corso del Sei e Settecento, ricorre sia nella letteratura del passato che nelle ricerche dell'ultimo secolo. Essa, tuttavia, non trova riscontro nel testo di Svetonio, dove non si fa alcuna menzione né di raffigurazioni della volta celeste, né di ornamenti a carattere astrologico. Ciò induce a interrogarsi su come l'immagine della *coenatio* svetoniana si sia trasformata nel corso dei secoli, sino a identificarsi con la «sala versatile, dove giravano le sfere celesti, e si vedevano i pianeti»⁵ che tanta fortuna ha avuto nell'immaginario di architetti e studiosi di ogni tempo. Da questi interrogativi muove il presente contributo.

La «*praecipua cenationum rotunda*» negli studi dei secoli XX e XXI: ricerche, ipotesi e problemi aperti

Negli ultimi due secoli, il progredire delle scoperte archeologiche inerenti alla *Domus* ha permesso agli studiosi di affrontare il tema della *coenatio* da una più concreta prospettiva storica. Nuovi studi specialistici, basati sull'analisi delle evidenze materiali, si sono così affiancati alla tradizione letteraria e del passato, per provare a dare risposta agli interrogativi posti dal testo svetoniano.

In primo luogo, tali studi hanno affrontato il problema dell'articolazione architettonica della sala e della sua ubicazione all'interno del vasto perimetro della *Domus*. Le ipotesi formulate a questo riguardo sono molteplici e non si è ancora raggiunta una posizione condivisa.

La tesi più diffusa e longeva, seppur ormai superata, rintraccia i resti della *coenatio* all'interno del padiglione del colle Oppio, nella sala denominata 128, i cui caratteri plani-volumetrici (un ambiente ottagonale, coperto da una volta a otto spicchi con oculo), insieme ad alcune testimonianze materiali⁶, hanno per lungo tempo convinto gli studiosi di trovarsi di fronte alla sala per banchetti circolare descritta da Svetonio.

Nel corso degli anni Novanta, in seguito al ritrovamento di alcuni tratti di fondazione di età neroniana sotto il triclinio della *Domus Flavia*, Alessandro Cassatella ha, inoltre, ritenuto di poter collocare la *coenatio* sul colle Palatino, all'interno di un edificio a pianta centrale, posto al centro di un grande bacino d'acqua⁷.

Ben più recente è invece la tesi di Andrea Carandini, il quale ha postulato l'esistenza di un ulteriore padiglione della residenza imperiale sulle pendici della Velia, tra le strutture dell'atrio e dello *stagnum*. In mancanza di evidenze archeologiche sufficienti, l'architettura di questo edificio è stata immaginata con articolazione simile al padiglione esquilino, ivi incluso un ambiente a pianta centrale, affine alla sala ottagonale 128, nel quale si è proposto di collocare la *coenatio*⁸.

Estremamente attuale è, infine, l'ipotesi formulata dall'équipe dell'*École française de Rome* guidata da Françoise Villedieu che, dopo la scoperta dei resti di una singolare struttura in forma di torre sulle pendici nord-est del Palatino (sotto la vigna Barberini), ha proposto di riconoscere in tali resti le sostruzioni della *coenatio*, immaginando quest'ultima come una stanza rotante e cupolata, posta in cima alla torre⁹. Un'ipotetica testimonianza iconografica di questa peculiare costruzione è stata individuata nell'edificio a pianta centrale concluso da cupola raffigurato sui dupondii

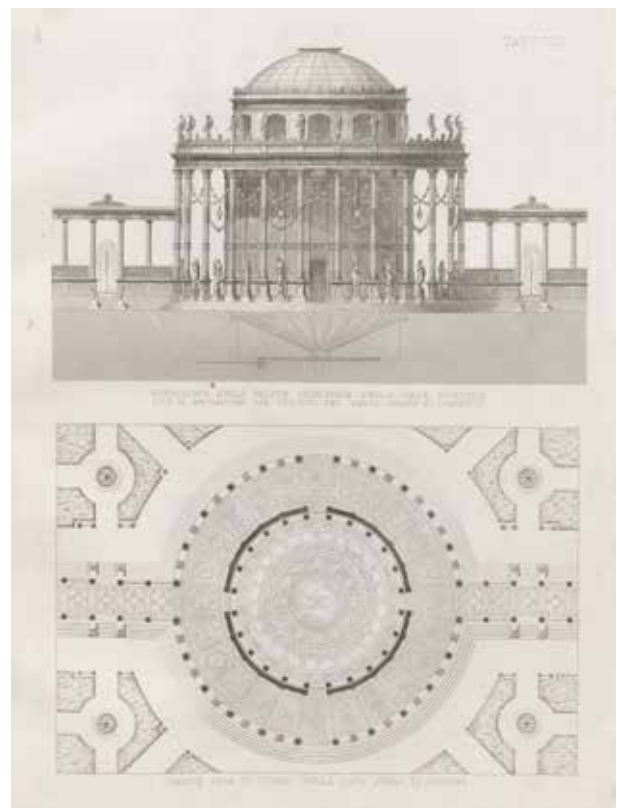


Fig. 2. Ricostruzione della *coenatio* rotunda con meccanismo di rotazione ipogeo e decorazione a tema astronomico, tavola estratta da L. Canina, *Gli edifizj a Roma antica cogniti per alcune reliquie*, III, Roma 1851, tav. CCCX, ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9998 riproduzione digitale © ETH-Bibliothek Zürich

della serie MAC AUG¹⁰, che già in passato erano stati chiamati in causa quali plausibili fonti per la ricostruzione dell'articolazione architettonica della *Domus Aurea*¹¹. Occorre tuttavia segnalare che la relazione fra i MAC AUG e la *Domus* è stata da tempo messa in discussione dagli storici, più propensi a riconoscere nell'edificio rappresentato sulla moneta il *Macellum Augusti*¹².

Il meccanismo che generava la rotazione della sala costituisce un altro dei temi attorno ai quali si sono a lungo interrogati gli studiosi moderni.

Le proposte formulate sulla base delle evidenze archeologiche hanno riguardato sia le parti della sala per le quali era prevista la rotazione, sia il funzionamento vero e proprio del suo meccanismo rotante.

Per quanto concerne l'oggetto della rotazione, i più recenti studi paiono concordare sull'ipotesi che a ruotare (o a muoversi simulando una rotazione) fossero o l'intera sala¹³ o il suo sistema di copertura (la volta o il soffitto)¹⁴, mentre sono state accantonate le tesi che suggerivano la presenza di arredi meccanizzati all'interno della sala¹⁵.

Relativamente al funzionamento del meccanismo, invece, sono state formulate diverse ipotesi alternative, che contemplano sia l'impiego di sistemi a trazione animale¹⁶ o idraulica¹⁷ sia ad azionamento manuale¹⁸. In anni recenti, inoltre, i resti rinvenuti presso la vigna Barberini hanno indotto gli studiosi ad ipotizzare l'esistenza

di una sorta di sistema "ibrido", formato da un meccanismo esterno mosso da forza idraulica, collegato ad un sistema meccanico interno, dotato di un perno verticale e di un doppio tavolato ligneo ad esso collegato, il quale, poggiando su cuscinetti di scorrimento, avrebbe costituito la base rotante della sala¹⁹.

Merita infine una menzione la tesi di Paolo Mingazzini, che ha immaginato la *coenatio* come un rudimentale planetario mosso da meccanismi idraulici, simili a quelli impiegati negli antichi orologi meccanici²⁰. In questa tesi la *coenatio*-planetario si configura come una grande gabbia sferica (4 m di diametro), con ossatura in ferro e vimini, rivestita da una tela dipinta con immagini di stelle o figure mitologiche delle costellazioni. Tale ricostruzione, per quanto superata e svincolata da evidenze archeologiche, è di un certo interesse in questa sede, perché pone l'accento su un'altra questione piuttosto problematica: quella della decorazione della *coenatio* e della sua connotazione come *machina celeste*.

Come si è accennato in apertura, il testo di Svetonio nulla rivela dell'apparato decorativo del triclinio *rotundo*; così come rimangono silenti, a tal riguardo, i dati di scavo e le altre fonti antiche. Ciò nondimeno, riferimenti a una decorazione a tema astronomico, simile a quella proposta da Mingazzini, si trovano anche nelle tavole grafiche che accompagnano gli studi di metà Ottocento dedicati alla residenza neroniana²¹

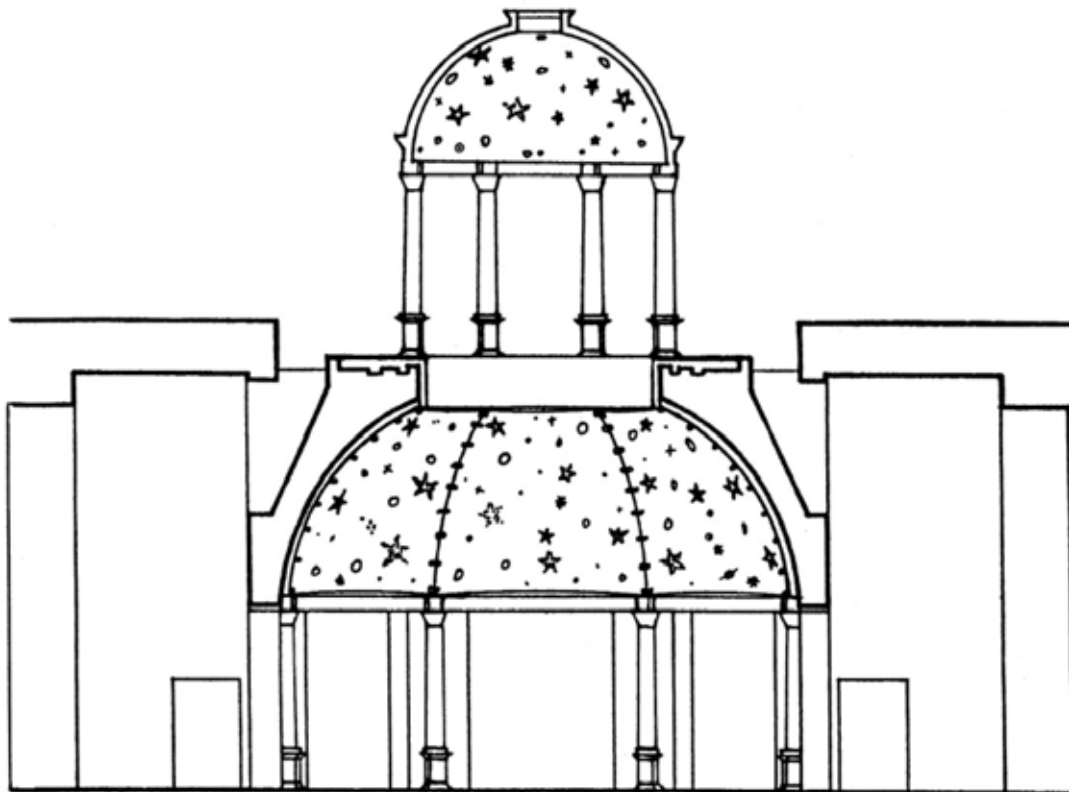


Fig. 3: *Ipotesi ricostruttiva della sala ottagonale del padiglione esquilino con decorazione astronomica*, rappresentazione estratta da D. Hemsoll, *Reconstructing the octagonal dining room of Nero's Golden House*, «Architectural History», 32 (1989), p. 9, fig. 4 © D. Hemsoll

e persino nelle ipotesi ricostruttive degli anni Ottanta-Novanta e negli scritti di quest'ultimo secolo²² (Figg. 2-3). Uno scenografico sistema di costellazioni in movimento, proiettato sulla volta della sala ottagonata 128, è inoltre stato scelto dai curatori della recente mostra *Raffaello e la Domus Aurea* per concludere il percorso espositivo dell'evento che ha celebrato la riapertura al pubblico del padiglione sul colle Oppio²³ (Fig. 4).

Nonostante l'assenza di evidenze materiali, l'idea della *coenatio* come *machina celeste* sembra dunque essersi radicata profondamente nell'immaginario contemporaneo.

Tale idea si allinea all'immagine della sala tramandata dalla letteratura dei secoli precedenti e, in particolare, dalle fonti sei-settecentesche. Nella letteratura del XVII e XVIII secolo infatti, l'immagine della *machina celeste* sembra aver già assunto la forza di un dato di fatto. Lo dimostrano, fra gli altri, le parole di Vincenzo Scamozzi che nell'*Idea dell'Architettura Universale*, parlando del palazzo di Nerone imperatore, menziona la «sala versatile, dove giravano le sfere celesti, e si vedevano i pianeti»²⁴ di cui si è accennato in apertura, e quelle usate da Virgilio Spada per descrivere i *mirabilia* e giochi matematici progettati – forse insieme a Borromini – per il *casino* di Villa Pamphili a Roma²⁵. Nella relazione inviata al committente Camillo Pamphili, Spada scrive infatti: «Et in due camere tonde dai lati di una loggia si potrebbe far la volta, che fra tutte e due formassero un Orbe celeste, con dipingervi le stelle per appunto come stanno in Cielo, e forse anche con l'esempio di quelle che fece Nerone nel Palatino, si potrebbe fare che si volgessero»²⁶.

Per capire l'origine della “fortunata” immagine della *machina celeste* occorre dunque compiere un percorso a ritroso, seguendo la vicenda letteraria della *coenatio* dal testo svetoniano sino alle soglie del XVII secolo.

La «*praecipua cenationum rotunda*» fra età tardo-antica, medioevo e Rinascimento: fortuna letteraria, tradizione e invenzione

Il mito della *coenatio rotunda* e del suo spettacolare meccanismo astronomico si è formato nel corso di quasi quindici secoli, attraverso un complesso intreccio di fonti e tradizioni letterarie e iconografiche, di cui è necessario valutare il ruolo e le reciproche interazioni per ricostruire la vicenda che ha plasmato la moderna immagine della sala per banchetti neroniana.

Per comprendere come la descrizione della *coenatio* si è modificata attraverso i secoli, occorre innanzitutto analizzare i testi che menzionano esplicitamente il triclinio e il suo singolare meccanismo rotante. A tal proposito, è bene osservare che la *coenatio* ha goduto di una fortuna letteraria piuttosto peculiare.

Dopo la vivida descrizione fornita da Svetonio nelle *Vite dei Cesari*, il ricordo della sala sembra infatti

scomparire dalla letteratura per oltre dieci secoli, forse colpito più di altri dalla *damnatio* inflitta alla memoria di Nerone. Un rinnovato interesse per il triclinio *rotundo* comincia a svilupparsi, tuttavia, a partire dalla seconda metà del XIV secolo e si intensifica nel corso del XV e XVI secolo. In particolare, espliciti riferimenti alla *coenatio* svetoniana sono riconoscibili nel capitolo dedicato a Nerone del *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca (1354-1366); nella *Roma Instaurata* di Flavio Biondo (1471 e 1481); nelle *Antiquaria Urbis* (1513) e *Antiquitate Urbis* (1527) di Andrea Fulvio; nell'edizione delle *Antiquitate* in volgare toscano, curata da Paolo Rosso (1543) e, infine, nelle *Antichità di Roma* di Andrea Palladio (1554)²⁷.

È proprio in queste prime “filiazioni” della descrizione svetoniana che si fa lentamente strada l'idea della macchina celeste. Essa sembra far capolino, per la prima volta, nel *De Remediis* petrarchesco, dove la *Domus* che Svetonio definiva «*auro lita, distincta gemmis [et] unionum conchis*» diviene «*auro [...] et gemmis crustata ac stellata*». Nel testo del poeta aretino, inoltre, le sale del palazzo di Nerone si arricchiscono di «*laquearibus aureis atque eburneis tabulatis*» e soprattutto di una «*convexa domorum celi instar vi propria sese sensim diebus ac noctibus sine intermissione volventia*»²⁸. L'impiego della locuzione *convexa caeli*, per descrivere un ambiente che per le sue caratteristiche



Fig. 4: Proiezioni sulla volta della sala ottagonale del padiglione esquilino nel corso della mostra “Raffaello e la Domus Aurea”, Domus Aurea, Roma 2021 © F. Rognoni

(«*diebus ac noctibus sine intermissione volventia*») può essere associato alla *coenatio* svetoniana («*quae perpetuo diebus ac noctibus vice mundi circum ageretur*») risulta particolarmente interessante per la nostra ricerca, in quanto tale espressione nel latino scritto era impiegata sia per descrivere coperture voltate o cupole, sia per indicare il cielo e la volta celeste²⁹.

Simili suggestioni si riconoscono anche negli *Antiquaria* di Andrea Fulvio, il quale, *in loco* della «*praecipua coenatio rotunda*» svetoniana, descrive un enigmatico «*auro Orbis ubi effigies mundi vice versa per orbem*». La scelta terminologica è, anche in questo caso, piuttosto interessante. La parola *orbis-e*, infatti, può essere utilizzata tanto per definire sfere o oggetti di forma circolare (come cerchi, globi o dischi), quanto per indicare la terra e il mondo conosciuto quanto, ancora, per descrivere l'«orbe» celeste e il movimento degli astri (l'orbita del sole e delle altre stelle)³⁰.

Le ambivalenze semantiche che caratterizzano – e accomunano – i testi di Fulvio e Petrarca discendono, con ogni probabilità, dall'espressione «*vice mundi*», impiegata da Svetonio per descrivere il movimento della sala *rotunda*. Tale espressione è in effetti piuttosto sibillina e si presta ad essere interpretata – secondo le convinzioni del tempo – come riferimento alla volta celeste e al suo moto perpetuo attorno alla terra. Basti osservare, a tal proposito, anche le traduzioni in volgare del passo delle *Vite* proposte negli scritti di Paolo Rosso e Andrea Palladio, dove *vice mundi* è tradotto con la formula «*machina del mondo*»: formula, impiegata da molti autori del tempo per parlare dell'universo e del sistema cielo - terra («*la machina del mondo che noi veggiamo coll'amplo cielo di chiare stelle [...] e nel mezzo la terra [...]*»³¹).

Appare a questo punto evidente come sia proprio attraverso i primi tentativi di parafrasi e traduzione del passo svetoniano che l'idea della *machina celeste* si insinua nella vicenda letteraria della *coenatio*.

Tuttavia, se l'analisi delle fonti dirette ci permette di comprendere le progressive trasformazioni del testo latino che danno origine all'immagine della *machina celeste*, essa non sembra sufficiente a spiegare la forza e la precisione assunta da tale immagine nella letteratura del XVII e XVIII secolo, né permette di comprendere a pieno le cause delle (ambigue) scelte interpretative e terminologiche compiute dagli autori della prima età moderna.

La risposta a questi interrogativi è da cercare nel complesso sistema di immagini e tradizioni letterarie che si è costruito attorno alla figura di Nerone e al suo «*furor di edificare*»³² fra età tardo-antica e basso medioevo. Prima fra tutte, ovviamente, la memoria storiografica della *Domus* quale paradigma della *grandeur* neroniana, all'interno della quale la moderna idea della *coenatio* e del suo spettacolare meccanismo celeste trovano indubbi termini di conforto.

A costruire l'«*immaginario neroniano*» entro cui prende forma la nostra *machina celeste* concorrono

tuttavia anche diverse altre fonti che, entrando in risonanza con la descrizione svetoniana, ne condizionano progressivamente l'interpretazione. La più antica fra queste sembra essere l'*Historia Romana* di Cassio Dione (II-III sec.). Qui, per la prima volta, si menziona un apparato decorativo a tema astronomico, fatto realizzare dall'esuberante imperatore. L'episodio in cui si inserisce la descrizione è quello dell'incoronazione di Tiridate, re d'Armenia, avvenuta a Roma nel 66 d.C. Secondo lo storico greco, in tale occasione il teatro di Pompeo era stato interamente rivestito d'oro e sopra al pubblico era stato steso un grande tendone color porpora, al centro del quale campeggiava l'immagine di Nerone alla guida del carro del Sole, circondato da «*stelle d'oro*» che «*d'ogni parte risplendevano*»³³.

Altra fonte di notevole interesse è il *Polychronicon* di Ranulf Higden, cronaca universale, composta in latino attorno al 1342, che ebbe vastissima diffusione nel medioevo. Fra gli eccessi e le molte strutture stravaganti fatte realizzare dell'imperatore giulio-claudio, Higden parla anche di un «*cielo bronzeo*» («*caelum aureum*»): una struttura sorretta da 90 colonne in marmo, conclusa da una copertura color bronzo, all'interno della quale un complesso sistema di meccanismi, dotati di specchi e lampade, permetteva di simulare eventi atmosferici (come pioggia, tuoni e fulmini) e di riprodurre, nelle diverse ore del giorno, il movimento del Sole da Oriente a Occidente e, di notte, il bagliore delle stelle³⁴. Nel *Polychronicon*, dunque, l'invenzione di uno spettacolare allestimento a tema astrologico è nuovamente affiancata alla figura di Nerone. Questa volta, inoltre, tale allestimento è anche inserito all'interno di una struttura architettonica ed è esplicitamente messo in relazione ad un meccanismo che simulava il movimento circolare degli astri.



Fig. 5: Rappresentazione del Colosseo coronato da copertura metallica cupolata, particolare dalla Veduta di Roma estratta da Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo*, esemplare miniato e commentato d'Andrea Morena da Lodi, Milano 1447, Paris, BnF, ms. ital. 81, fol. 18r © BnF/Gallica

Un «cielo bronzeo» in tutto simile a quello descritto da Higden si trova anche in alcuni scritti della seconda metà del Trecento dedicati alle meraviglie di Roma, in particolare nel *De Mirabilibus Civitatis Romae* (1361, 1362), nell'*Edificazione di molti Palazzi e tempi di Roma* (1362) e, infine, nel *Tractatus de rebus antiquis* (1441-1450). In questi testi l'immagine del «caelo aureo» si precisa e si arricchisce di dettagli che sembrano avere molto in comune con la moderna rappresentazione della *coenatio* («et eravi anchora tutti li segni et li pianeti del cielo et chiaschuno facia suo corso ordinato»³⁵). Qui, tuttavia, la cupola bronzea e le sue *machinationes* perdono ogni attinenza con la vicenda neroniana. Il *caelum aureum* viene infatti presentato in questi scritti come il perduto elemento di copertura del Colosseo (che gli autori identificano con il tempio del Sole)³⁶ (Fig. 5) e soltanto nel *Tractatus de rebus antiquis* l'immagine è di nuovo-indirettamente-collegata alla figura di Nerone e alla memoria della *Domus*. L'anonimo autore del manoscritto marciano precisa, infatti, che il Colosseo si trovava «quod Suetonius dicat maioris situs fuisse et a Nerone imperatore constructum bis, primo transitoriam et postea auream nominatum»³⁷.

Occorre infine ricordare che l'immagine del «cielo bronzeo» proposta da Higden e ripresa dai *Mirabilia* discende a sua volta da un modello più antico: la Torre di Cosroe II, descritta nella *Legenda Aurea* di Jacobus de Voragine. Secondo la *Legenda* – che è già stata riconosciuta fra le fonti del *Polychronicon* di Higden³⁸ – il re pagano, dopo aver rubato le reliquie della Santa Croce, volendo esporle accanto al suo trono «fece una torre d'oro e d'argento ornata di splendenti gemme e vi collocò immagini del sole, della luna e delle stelle » e, come fosse un dio, attraverso delle sottili condotte nascoste faceva cadere una pioggia d'acqua dall'alto,



Fig. 6: Piero della Francesca, *Storie della Vera Croce* (particolare della Battaglia di Eraclito e Cosroe), c. 1456-1458, affresco, 329 x 747 cm, Arezzo, Basilica di San Francesco © Arthistory390

mentre quadrighe di cavalli nascoste in un cunicolo sotterraneo simulavano il movimento della torre e producevano il rumore del un tuono³⁹ (Fig. 6). Le assonanze fra questa descrizione e quella contenuta nel *Polychronicon* (e nelle successive versioni dei *Mirabilia*) sono evidenti, ma notevoli sono anche quelle con la descrizione scamozziana della *coenatio* e con alcune proposte di ricostruzione della sala degli ultimi decenni⁴⁰. Piuttosto interessante appare, inoltre, il fatto che l'immagine di un ambiente decorato con motivi astrologici e dotato di meccanismi sia associata tanto da Higden, quanto da Voragine, alla descrizione della *grandeur* di un personaggio che si intende identificare come *exempla* negativo (e forse anche profondamente anti-cristiano): Nerone nel *Polychronicon* e Cosroe nella *Legenda*. Ciò a dimostrazione della longevità delle suggestioni generate dalle fantasie architettoniche della letteratura antica e, al contempo, a riprova delle numerose trasformazioni e traslazioni di contesto cui ciascuna immagine letteraria poteva essere sottoposta.

Vi è, infine, un'altra tipologia di fonti che riteniamo possa aver condizionato la lettura del passo di Svetonio in età moderna. Si tratta di scritti che contengono descrizioni di *machine* o *fictiones* astronomiche, simili a quelle immaginate per la *coenatio*. Fra queste, in particolare, l'*uccelliera* della Villa di Varrone Cassino e la Torre dei Venti di Atene. La prima è descritta nel *De rustica* come una *tholos*, colonnata e voltata, al centro di un lago, che aveva al proprio interno una *coenatio* coronata da una cupola, decorata con le immagini di due stelle che si muovevano indicando le ore di giorno e notte e dotata di una rosa dei venti azionata da una banderuola esterna⁴¹. Per la torre ateniese – tutt'oggi esistente e citata da Varrone fra i riferimenti progettuali per la sua villa – è invece ben nota la descrizione di Vitruvio nel *De Architettura*: «Andronico di Cirro [...] costruì [...] una torre di marmo ottagonale. Su ciascun lato dell'ottagono raffigurò le immagini scolpite dei singoli venti [...] e al di sopra collocò un Tritone di bronzo che tendeva una bacchetta [...] e congegnò questo meccanismo in modo tale che si mettesse a girare [...] puntando la bacchetta come un indice sopra la statua del vento che stava soffiando»⁴². Nel XV e XVI secolo, la torre ateniese era inoltre conosciuta grazie ad un disegno di Ciriaco d'Ancona, ripreso da Giuliano da Sangallo⁴³. Altrettanto noto era, peraltro, l'Aviario di Varrone, menzionato in numerosi testi dell'epoca e indagato attraverso diversi tentativi di ricostruzione grafica⁴⁴ (Fig. 7).

Tali strutture, pur non essendo mai state messe in relazione diretta con la figura di Nerone, facevano sicuramente parte dell'orizzonte culturale degli studiosi di età moderna e, come quelle del *Polychronicon*, della *Legenda* e dei *Mirabilia*, possono essere entrate in dialogo con la descrizione di Svetonio, concorrendo a definire l'immagine moderna della *coenatio*.

A questo proposito, pare significativo il fatto che,

all'inizio del Seicento, Giacomo Lauro nel rappresentare per la prima volta la Domus Aurea⁴⁵ ponga al centro del complesso – in un luogo coerente con la posizione della coenatio – un volume ottagonale con tiburio, in tutto simile alla torre costruita da Andronico di Cirro e disegnata da Ciriaco d'Ancona e Giuliano da Sangallo.

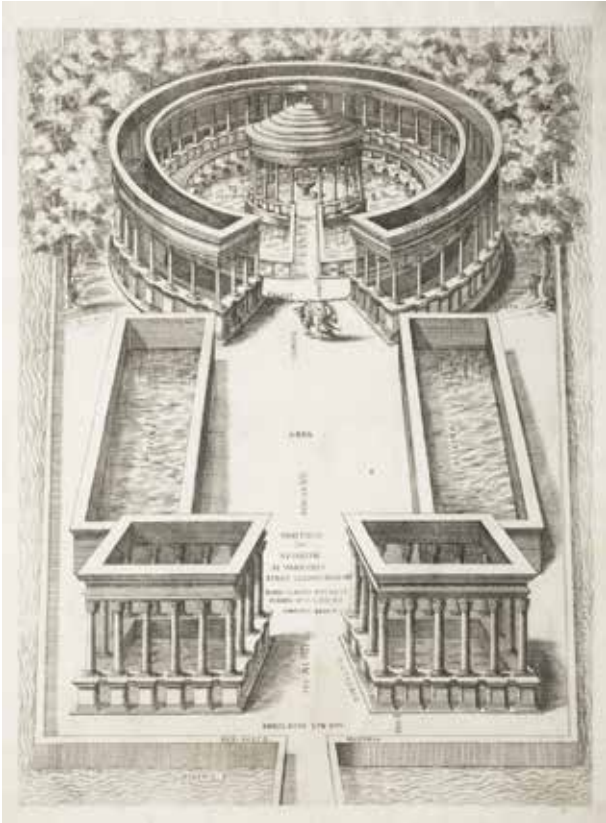


Fig. 7: Pirro Ligorio (inventore), Ambrogio Brambilla (incisore), *Ornithon sive Aviarium M. Varronis*, ca. 1565/1622, bulino, 488 x 366 mm, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini; volume 34H5 © Accademia dei Lincei

- I contenuti presentati sono il risultato delle ricerche condotte congiuntamente dalle autrici, a partire dalla tesi di dottorato di F. Causarano (*La Domus Aurea: mito, storia e fortuna tra XV e XIX secolo*, IUAV, a.a. 2019/2020). Per quanto attiene alla stesura del testo, di fronte al lettore le responsabilità sono distinte: la sezione dedicata a *La «praecipua cenationum rotunda» negli studi dei secoli XX e XXI* è stata curata da F. Causarano; la sezione dedicata a *La «praecipua cenationum rotunda» fra età tardo-antica, medioevo e Rinascimento* è a cura di F. Rognoni.
- 1 SVET. *Nero* 31.1-2 (qui in Appendice 1). Svetonio non è il primo a parlare della Domus, ma è pressoché l'unico autore a soffermarsi in dettaglio sull'articolazione delle sale e sui caratteri architettonici del complesso. La reggia è ricordata anche da PLINIO (*N.H.* 33.54, 34.45, 35.37, 36.111), MARZIALE (*De Spect.* 2), TACITO (*Ann.* 15.38-43).
 - 2 L'estensione totale era pari a 80 ettari ca.: cfr. JORDAN/HÜLSEN 1907; VAN ESSEN 1954; LTUR, II, pp. 49-50.
 - 3 LTUR, II, pp. 49-64; TOMEI/REA 2011; VILLEDIEU 2021.
 - 4 SVET. *Nero* 31.2.
 - 5 SCAMOZZI 1615, I, 20. App. 7.
 - 6 Solchi regolari e concentrici esistono intorno all'oculo sull'estradosso della volta cfr. rilievi di GIOVANNONI 1938, p. 3 e CARANDINI/CARAFÀ 2012, tav. 112. L'impronta di binari compatibili con l'ipotesi di un rivestimento ligneo rotante agganciato alla struttura cementizia (PRÜCKNER/STORZ 1974) è stata smentita da sondaggi successivi (FABBRINI 1995, p. 60).
 - 7 CASSATELLA 1990; CASSATELLA 1995, p. 64; DE VOS 1995, p. 201.
 - 8 CARANDINI 2010, pp. 253-260; CARANDINI/BRUNO/FRAIOLI 2011.
 - 9 VILLEDIEU 2011 e 2021.
 - 10 Monete coniate tra 63-65 d.C (CAMPANA 2016; DEVOTO 2021). Abbinare alla Domus per via della dubbia lettura della legenda, come *MACHINA AUGUSTI* (la *coenatio rotunda*) o *MACELLUM AUGUSTI* (un mercato di Nerone). Ambiguità attestata già nel XVI secolo, cfr. AUGUSTIN 1592, p. 136 e le piante in cui la Domus è raffigurata con l'effigie dell'edificio impresso sulla moneta, come CALVO 1527, fol. 5 (CensusID 10004210; FRUTAZ 1962, I, p. 54, tav.19; PAGLIARA 1977) o la *Roma antica di P. Ligorio* (grande, 1561: FRUTAZ 1962, tav. 671; BURNS 1988).
 - 11 FABBRINI 1982, p. 23 e ARCIPRETE 1992.
 - 12 RAINBIRD/SEAR 1971; PERASSI 2002; CAMPANA 2016.
 - 13 VILLEDIEU 2011; in passato anche CANINA 1851, III, p. 184 e tav. CCCX che sotto la sala immagina una grande ruota, in continuo moto, ma non specifica la forza motrice.
 - 14 PRÜCKNER/STORZ 1974.
 - 15 MINGAZZINI 1961; HEMSOLL 1989; ARCIPRETE 1992.
 - 16 PRÜCKNER/STORZ 1974, vedi sopra n. 6.
 - 17 MINGAZZINI 1961.
 - 18 Immaginato sulla scorta di altri celebri meccanismi rotanti, ad es. il triclinio di Trimalcione (PETRONIO, *Satyricon*, 39,13 e 60,3) e la lancetta dell'*aviarium* della villa di Varrone a Cassino (VARRONE, *De rustica*, lib. III, 5, 1) cfr. CARANDINI 2010, p. 260; CARANDINI/BRUNO/FRAIOLI 2011, p. 145-147.
 - 19 VILLEDIEU 2011.
 - 20 ERIKSON 1956, p. 118; LAURENZI 1958, p. 210; MINGAZZINI 1961.
 - 21 CANINA 1851, III, p. 184 e tav. CCCX
 - 22 HEMSOLL 1989, IACOPI 1999, pp. 14-15; FARINELLA 2020a, pp. 60-61.
 - 23 FARINELLA 2020b.
 - 24 SCAMOZZI 1615, I, p. 62 (App.7). Si noti che Scamozzi afferma di essersi basato sul passo di Svetonio.
 - 25 Sul progetto: FROMMEL/SLADEK 2000 (specie saggi di P. Portoghesi e F. Camerota), BENOCCI 2005, BORTOT 2020.
 - 26 BAV, cod. Vat.Lat. 11258, ff. 14r-16r; mentre in cod. Vat. Lat. 11257, ff. 199-203 sono i disegni di progetto e le note di Borromini che citano descrizioni della Domus tratte da PALLADIO 1554; LAURO 1612; SCAMOZZI 1615.
 - 27 PETRARCA 1354-1366, lib. I, c. 96; BIONDO 1481, lib. III, c. 42; FULVIO 1513, lib. II, f. 53r; FULVIO 1527, lib. III, f. XXXVIr; FULVIO 1543, p. 197; PALLADIO 1554, c. 14r. Brani in App. 2-6.
 - 28 PETRARCA 1354-1366, lib. I, c. 96. App. 2.
 - 29 Con quest'ultimo significato si ritrova in VIRGILIO, Eneide, Lib. IV, v. 450: "Tùm vero infelix fati exterrita Dido / mòrtem oràt: taedèt caeli convèxa tuèri". Per la traduzione di convèxa caeli vedi CASTIGLIONI/MARIOTTI 1990, ad vocem.
 - 30 Si noti che in FULVIO 1527 la frase riguardante l'auro orbis è sostituita da una puntuale citazione della coenatio svetoniana, forse per rimediare ai problemi interpretativi incontrati in FULVIO 1513. Per la traduzione di orbis-orbe vedi CASTIGLIONI/MARIOTTI 1990, ad vocem.
 - 31 CASTIGLIONE 1528, p. XLIX.
 - 32 ALBERTI 1485, lib. II, p. 29.
 - 33 DION. CASS., *Historia Romana*, LXIII, VI. App. 8.
 - 34 R. HIGDEN, *Polychronicon*, I. IV, 9 (HM 132. Huntington Library, San Marino, CA); trascr. in GRAF 1923, p. 266 e qui App. 9.
 - 35 EDIFICAZIONE 1480, fol. 03r, l. 11-18. App. 11.
 - 36 Il Colosseo coperto da cupola figura nel Dittamondo di Fazio degli Uberti (1447) cfr. BNF, ms. ital 81, f. 18r. cfr. BORDI 2017, LEGA1989-1999.
 - 37 Tractatus..., fol. 39r, l. 3-8. App. 12.
 - 38 GRAF 1923, pp. 100-101.
 - 39 DE VORAGINE 1546, c. 90r-90v. App. 13.
 - 40 Specie VILLEDIEU 2021.
 - 41 VARRONE, *De re rustica*, III, 5, 17.
 - 42 VITRUVIO 1997, I, 6, 4. cfr. JUDEICH 1931.
 - 43 Giuliano da Sangallo, BAV, Codice Vaticano Barberino Latino 4424, f. 29; Hülsen 1910, I, p. 43, f. 29a.
 - 44 VARRONE 1514; Lelio Manfredi, Palazzo di Lucullo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Apostolo Zeno, ms. cl. VII, 363 [7873]; il ms di G. Giovio dedicato all'aviario (New York, Pierpont Morgan Library, fondo Giannalisa Feltrinelli, F. 134, n. 13); Giuliano da Sangallo, Firenze, GSDU, 2045Ar. Cfr. KOLSKY 1994; MAFFEI 1997; MATTEI 2018.
 - 45 LAURO 1612, tav. 101 cfr. DEL PESCO 1984.

Bibliografia

- AGUSTIN 1592: A. Agustin, Dialoghi di Don Antonio Agostini arcivescovo di Tarracona intorno alle medaglie..., In Roma, appresso Gulielmo Faciotto, MDXCII (1592).
- ALBERTI 1485: L.B. Alberti, De re Aedificatoria, Firenze 1485.
- ARCIPRETE 1992: G. Arciprete, Machina o Macellum Augusti? Considerazioni sul dupondio neroniano, «Bollettino di Archeologia», 16-18 (1992), pp. 279-285.
- BENOCCI 2005: C. Benocci, Villa Doria Pamphilj, Roma 2005.
- BIONDO 1481: Flavio Biondo, Roma Instaurata, Verona 1481 (1471).
- BORDI 2017: G. Bordi, Fino al terremoto del 1349: immagine della città e cristianizzazione dentro e fuori il Colosseo, in: R. Rea, S. Romano, R. Santangeli Valenzani (a cura di), Colosseo, Milano 2017, pp. 76-91.
- BORTOT 2020: A. Bortot, Emmanuel Maignan e Francesco Borromini. Il progetto di una villa scientifica nella Roma barocca, Siracusa 2020.
- BURNS 1988: H. Burns, Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome: the Antiquae Urbis Imago of 1561, in: R. Gaston (a cura di), Pirro Ligorio: Artist and Antiquarian, Milano 1988, pp. 19-92.
- CALVO 1527: M.F. Calvo, Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum, Roma 1527.
- CAMPANA 2016: A. Campana, Macellum Magnum nei dupondi di Nerone, «Monete Antiche», 85 (gennaio/febbraio 2016), pp. 10-28.
- CANINA 1851: L. Canina, Gli edifizj a Roma antica cogniti per alcune reliquie, III, Roma 1851.
- CARANDINI 2010: A. Carandini, Le case del potere, Bari 2010.
- CARANDINI/CARAFÀ 2012: A. Carandini, P. Carafà (a cura di), Atlante di Roma Antica. Biografia e ritratti della città, Milano 2012.
- CARANDINI/BRUNO/FRAIOLI 2011: A. Carandini, D. Bruno, F. Fraioli, Gli antri odiosi di un re crudele, in: M.A. Tomei, R. Rea (a cura di), Nerone, catalogo della mostra (Roma, 12 aprile-18 settembre 2011), Milano 2011, pp. 136-151.
- CASSATELLA 1990: A. Cassatella, Edifici palatini nella Domus Flavia, «Bollettino di archeologia», 3 (1990), pp. 91-104.
- CASSATELLA 1995: A. Cassatella, Domus Aurea: complesso del Palatino, in: M. Steinby (a cura di), Lexicon Topographicum Urbis Romae, II, 1995, pp. 63-64.
- CASTIGLIONE 1528: B. Castiglione, Cortegiano, Venezia 1528.
- CASTIGLIONI/MARIOTTI 1990: L. Castiglioni, S. Mariotti, Vocabolario della lingua latina. IL, Loescher, 1966 (1990).
- CTR: R. Valentini, G. Zucchetti (a cura di), Codice topografico della città di Roma, 4 voll., Roma 1940-1953.
- DE VORAGINE 1546: Jacobus de Voragine, Legenda opus aureum..., Rouen 1546.
- DE VOS 1995: M. De Vos, Domus Transitoria, in: M. Steinby (a cura di), Lexicon Topographicum Urbis Romae, II, Roma 1995, p. 201.
- DEL PESCO 1984: D. Del Pesco, Una fonte per gli architetti del barocco romano: l'Antiquae Urbis Splendor di Giacomo Lauro, in: Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili, Napoli 1984, I, pp. 413-436.
- DEVOTO 2021: C. Devoto, Le monete della serie MAC AVG: una possibile raffigurazione della cenatio rotunda neroniana?, in: F. Villedieu (a cura di), Vigna Barberini. III. La cenatio rotunda, Roma 2021, pp. 283-294.
- EDIFICAZIONE 1480: Edificazione di molti palazzi e tempi di Roma, Venezia 1480.
- ERIKSON 1956: S. Eriksson, Wochentagsgotter, Mond und Trierkreis, Stoccolma 1956.
- FABBRINI 1982: L. Fabbrini, Domus Aurea: il piano superiore del quartiere orientale, «Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Memorie», 14 (1982), pp. 5-24.
- FABBRINI 1995: L. Fabbrini, Domus Aurea: il palazzo sull'Esquilino, in: M. Steinby (a cura di), Lexicon Topographicum Urbis Romae, II, Roma 1995, pp. 56-63.
- FARINELLA 2020a: V. Farinella, The Domus Aurea Book, Milano 2020.
- FARINELLA 2020b: V. Farinella (a cura di), Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche, catalogo della mostra (Roma, 23 giugno 2021-3 aprile 2022), Milano 2020.
- FROMMEL/SLADEK 2000: C.L. Frommel, E. Sladek (a cura di), Francesco Borromini, atti del convegno (Roma, 13-15 gennaio 2000), Milano 2000.
- FRUTAZ 1962: A.P. Frutaz (a cura di), Le piante di Roma, 3 voll., Roma 1962.
- FULVIO 1513: Andrea Fulvio, Antiquaria Urbis, Roma 1513.
- FULVIO 1527: A. Fulvio, Antiquitates Urbis, Roma 1527.
- FULVIO 1543: A. Fulvio, Opera delle antichità della città di Roma ...Tradotta nuovamente di latino in lingua toscana, per Paulo dal Rosso, Venezia 1543.
- GIOVANNONI 1938: G. Giovannoni, La cupola della Domus Aurea neroniana, in: Atti del I° Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, atti del convegno (Roma, 29-31 ottobre 1936), Firenze 1938, pp. 3-6.
- GRAF 1923: A. Graf, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo, Torino 1923.
- HEMSOLL 1989: D. Hemsoll, Reconstructing the octagonal dining room of Nero's Golden House, «Architectural History», 32 (1989), pp. 1-17.
- HÜLSEN 1910: Ch. Hülsen, Il libro di Giuliano da Sangallo (codice vaticano Barberiniano latino 4424 riprodotto in fototipia), Lipsia 1910.
- IACOPI 1999: I. Iacopi, Domus Aurea, Milano 1999.
- JORDAN/HÜLSEN 1907: H. Jordan, Ch. Hülsen, Topographie der Stadt Rom im Alterthum, Berlin 1907.
- JUDEICH 1931: W. Judeich, Topographie von Athen: Handbuch der Altertumswissenschaft, III, 2.2, Monaco 1931.
- KOLSKY 1994: S. Kolsky, Lelio Manfredi traduttore cortigiano: intorno al Carcer d'Amore e al Tirante il Bianco, «Civiltà mantovana», XXIX (1994), 10, pp. 45-69.
- LAURENZI 1958: L. Laurenzi, L'origine della copertura voltata e la storia della cupola, «Arte antica e moderna», 3 (luglio-settembre 1958), pp. 203-215.
- LAURO 1612: G. Lauro, Antiquitate Urbis splendor, Roma 1612.
- LEGA 1989-1999: C. Lega, Il Colosso di Nerone, «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma», 93 (1989-1990), pp. 339-378.
- LTUR: E.M. Steinby (a cura di), Lexicon Topographicum Urbis Romae, 6 voll., Roma 1993-2000.
- MATTEI 2018: F. Mattei, L'invenzione dell'antico alla corte dei Gonzaga: Lelio Manfredi e la descrizione della villa di Lucullo a Tusculum, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 60. Bd., H. 1, Antichità, identità, umanesimo: nuovi studi sulla cultura antiquaria nel

- Mediterraneo in età rinascimentale (2018), pp. 107-126.
- MAFFEI 1997: S. Maffei, *Lecturae antiquariae dei Giovio*.
Un trattatello sull'aviario di Varrone di Giulio Giovio,
«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe
di Lettere e Filosofia», s. IV, 2, 1 (1997), pp. 61-74.
- MINGAZZINI 1961: P. Mingazzini, Tentativo di ricostruzione
grafica della cenatio rotunda della Domus Aurea, in: *Saggi di
storia dell'architettura in onore del professor Vincenzo Fasolo*,
«Quaderni di Storia dell'architettura», 31/48 (1961), pp. 21-26.
- PAGLIARA 1977: P. N. Pagliara, *La Roma antica di Fabio
Calvo*. Note sulla cultura antiquaria e architettonica,
«Psicon», 8-9 (luglio-dicembre 1976) [1977], pp. 65-87.
- PALLADIO 1554: A. Palladio, *L'antichità di Roma*, 1554
- PERASSI 2002: C. Perassi, *Edifici e monumenti sulla monetazione
di Nerone*, in: J.-M. Croisille, Y. Perrin (a cura di), *Nerone VI*.
Rome à l'époque néronienne, Bruxelles 2002, pp. 11-34.
- PETRARCA 1354-66: F. Petrarca, *De remediis
utriusque fortunae*, 1354-1366.
- PRÜCKNER/STORZ 1974: H. Prückner, S. Storz,
Beobachtungen im Oktagon der Domus Aurea,
«Mitteilungen des Deutschen Archäologischen
Instituts», Römische Abteilung 81 (1974), pp. 323-339.
- RAINBIRD/SEAR 1971: J.S. Rainbird, F.B. Sear, *A Possible
Description of the Macellum Magnum of Nero*, «*Papers
of the British School at Rome*», 39 (1971), pp. 40-45.
- SCAMOZZI 1615: V. Scamozzi, *L'idea dell'Architettura
universale*, Venezia 1615.
- TOMEI/FILETICI 2011: M.A. Tomei, M.G. Filetici (a cura di), *Domus
Tiberiana*. Scavi e restauri 1990-2011, Milano 2011.
- TOMEI/REA 2011: M.A. Tomei, R. Rea (a cura di),
Nerone, catalogo della mostra (Roma, 12
aprile-18 settembre 2011), Milano 2011.
- VAN ESSEN 1954: C.C. Van Essen, *La topographie de la
Domus Aurea Neronis*, «*Mededeeling d. K. Nederl.
Akad. V. Wetenschappen*», 17 (1954), pp. 371-398.
- VILLEDIEU 2011: F. Villedieu, *Rome: le Palatin (Vigna
Barberini)*, «*Mélanges de l'École française de
Rome. Antiquité*», 123 (2011), 1, pp. 282-287.
- VILLEDIEU 2021: F. Villedieu (a cura di), *Vigna Barberini*.
III. *La cenatio rotunda*, Roma 2021.
- VITRUVIO 1997: Vitruvio, *De architectura*, a
cura di P. Gros, 2 voll., Torino 1997.
- VARRONE 1514: *Libri de re rustica* M. Catonis lib. 1.
M. Terentii Varronis lib. 3. L. Iunii Moderati Colu-
mellae lib. 12. *Eiusdem de arboribus liber separatus
ab alijs*, Palladii lib. 14, Venezia 1514.

The ideal French fortress budget and the early modern Eastern Adriatic fortifications

Numerous printed books supported the advancement of modern military science in Europe from the 15th century onwards.¹ The knowledge of warfare circulated through treatises on strategies, fortifications, ballistics, etc. These texts – mostly construction manuals and theoretical works – reviewed both traditional and existing models, and some included fundamental moral principles, such as common good and virtue, to justify new warfare related construction solutions and proposals, thus also serving as a space for experiments, particularly in fortification design.² In the 13th century, gunpowder was already used all over Europe, favouring firearms development. By the 16th century, cannons were a battlefield staple.³

On the eastern Adriatic coast, the appearance of firearms also triggered changes in fortification design and general warfare. Older fortifications were now in strategically inconvenient positions, defended insufficient areas and could hold only a small number of defensive forces.⁴ In addition, the attacking Ottoman army was well armed and prepared for long sieges. Moreover, the region saw frequent border changes and an extensive modernisation of the various defence systems, making it a particularly suitable case study. Military architecture was devised in the political centre but was actually built, with the necessary adjustments, in the referred areas, thus raising several questions about the circulation of knowledge.

The topic of warfare and fortification building encompasses the economic aspects of war, such as the estimated or ideal domestic budget for a fortress. Christine de Pizan's *Le livre de faiz d'armes et de chevalerie*⁵ is a notable work on warfare. It stands out for its extensive treatment of budgetary issues, providing valuable insight into Renaissance military theory. The author's gender adds to the significance of the work.

As the investigated area of the eastern Adriatic and De Pizan's text seem distant in time and space, one may question the feasibility of comparing such diverse material. However, it is worth noting that Christine de Pizan was the first to write about the significance of firearms, completing her text around 1410.⁶ However, Croatian archives contain a wealth of historical material, including building accounts, payment records, soldier lists and salaries, fortification inventories, and descriptions, dating dates back over

a century before Christine's manuscript. Since Christine's text may be one of the first attempts at standardisation, this essay aims to point out that budgetary issues were practice of warfare in the 15th century, whose obvious unification resulted in written sources of war management in the following centuries.

The Book

Context

In *Livre de faiz d'armes et de chevalerie*, Christine refers to herself as an «Italian woman». Born in Venice in 1364, she moved to France as a child, where her father became a member of the court of Charles V. Christine received a relatively substantial education, studying Latin, Philosophy, and various branches of science, encouraged by her father. At fifteen, she married the King's secretary, but her father and husband both died within a decade. Christine started writing prose and verse as a widow with three children at twenty-five, producing written works on different matters.⁷

Since the end of the 15th century, *Le livre de faiz d'armes et de chevalerie* has been available primarily through a printed version of 1488 by Antoine Verard, which suggested that the work was his translation of Vegetius and made no mention of Christine. However, her fame flourished in England thanks to William Caxton's duly credited English translation, published around 1489.⁸ The crucial chapters were those written by Christine de Pizan herself, along with contributions from unidentified contemporaries. These anonymous collaborators probably consisted of experienced knights and military experts who wished to remain unknown.⁹

In the first chapter, Christine expresses her opinion by gradually developing an argument. She underscores her unworthiness of such work, declaring that she should not even have dared to think about it. In her words, boldness is blameworthy. However, she is inspired not by arrogance or foolish presumption but rather by her other writings. Stressing a female approach to the matter, Christine invokes Minerva,¹⁰ the Roman goddess of wisdom, strategic warfare, justice, law, victory, etc., who sees war as an art and not as

mere violence (embodied by Mars). The book references the works of famous ancient authors and the Holy Scripture.¹¹ Christine's opinions and justifications for war are connected to one or both authorities – ancient authors and Christianity. A two-fold justification is therefore needed – that of the author, conditioned by gender, and that of warfare. As both are difficult issues in terms of moral understanding, their acceptance is further explained through the Holy Scripture's authority.

Open Criticism of Warfare

Christine de Pizan explains the theory of warfare, the essential elements that lead to victory and the budgetary principles involved. According to her, the last issue, paired with strength, makes a good ruler.¹⁴² Her criticism is directed towards contemporary customs: she describes how the ancients taught their offspring the art of warfare, unlike her contemporaries brought up at the courts of noblemen. Thus, disapproving of modern decadence, she implies that young men should be educated to knighthood.¹³

Her assessment of modern warfare is particularly harsh, as she notes that many soldiers remain uncoordinated during battles; they are expensive to upkeep but still not paid enough, and therefore cannot be trustworthy. Insufficiently planned battles and the idea of showing strength through the army's numbers often lead to slaughter.¹⁴ De Pizan condemns this situation and gives examples of well-functioning, smaller ancient armies, followed by Vegetius' instructions.¹⁵ Her concerns were soon confirmed by the major defeat of the French army in 1415 at the Battle of Agincourt.

However, our author does not uncritically convey the instructions and advice of ancient authorities. De Pizan criticises Vegetius on moral issues and prejudices, condemning the idea that strength or intelligence depends on one's origins. Moreover, in the chapter on the provisions needed to protect castles or towns in times of war, she advocates for the weak. If Vegetius states that those unfit to fight because of their age or sex are to be shut out of the city gates in order to preserve food supplies, justifying this choice with the words «lest hunger oppresses the soldier guarding the walls».¹⁶ De Pizan, instead, suggests that those who cannot fight should be sent to other towns or cities to make provisions last longer for the defenders, thus taking a more humane approach.

Budgetary Issues

The art of warfare and the knowledge of its economy are close to domestic economy, which at the time was mainly a women's domain. This reinforced Christine's position as a female voice, while her budget lists were perhaps the first attempt to standardise the

question, fitting the firearms into the equation (Fig. 1).

The economic dimension is introduced by examples taken from the «wars in Italy» (with a focus on Venice and Florence), which «are fought more with their money than with their citizens».¹⁷ Modern weap-

Stones for the cannons	
Stones, ready dressed and rounded for Montfort	150
Stones, ready dressed for other large cannons	120
Stones, for the small guns	300
Stones, not rounded for 3 cannons	600
Stones, for stone-throwers/trebuchets	400
Stones, only broken up and placed in piles	500-600
TOTAL	Approx-2200
Lead for pellets	Approx-2200

Fig. 1: Fortress attack, equipment: ideal narrated case – Equipment, stones for cannons (Chart: Karla Papeš)

only and warfare suddenly «pushed out» the ancient customs, and the author can write more freely about contemporary knowledge. More than ten chapters of the second part are essentially lists of necessities needed during the siege – soldiers, food, weapons, etc. For this research, lists have been formatted into spreadsheets to be more visually comprehensible and comparable to archival documents (selected for this paper Fig. 1–5).

The estimated/ideal fortress budget is the most original part of Christine's treatise¹⁸. She probably had advisors¹⁹: «Here Christine takes complete leave of her usual sources to give a contemporary assessment of supplies needed for a specific number of defenders in a siege. Such specific detail is rather unusual in military writings of the Middle Ages. It must be supposed that she was here taking advantage of the military advisors she mentions elsewhere»²⁰. One may say that the book carried out a standardisation that stemmed from «general military practice». With a precise statistical budget, Christine created a codification of branches of action.

The first section of the text describes the management of the fortress during a siege. It provides specific details, indicating the participation of two hundred men-at-arms and two servants per man over six months. This is followed by comprehensive lists of food, utensils, and kitchen supplies essential for defence.²¹ The second contains prescriptions about how to lay siege on a well-fortified and difficult to conquer stronghold near the water. Preparing for a siege requires a significant quantity of equipment, and the following chapters provide detailed lists of weaponry and other supplies needed for this military endeavour. Thus,

FORTRESS ATTACK – EQUIPMENT: ideal narrated case			
Pieces of machinery and cannons			
Large machines, armed, ready to throw projectiles	2		
Medium machines, armed, ready to throw projectiles	2		
Entirely new catapults / trebuchets, completely equipped	4		
Cables for trebuchets	2 per machine = 8		
Slings for trebuchets	4 per machine = 16		
Large cannons	Garite	4	Firing 400-500 pounds
	Rose		Firing approx. 300 pounds
	Seneca		Firing 200 > pounds
	Maye		Firing 200 > pounds
Cannon Montfort (the best one)	1		Firing 300 pounds
Cannon Artique	1		Firing 100 pounds
Other ordinary cannons firing stones	20		
Other small cannons firing lead and ordinary stones of 100-120 pounds			
Large cannons	2		Firing 300-400 pounds
Smaller ones	4		
Other cannons	Large	3	1
			2
Other large cannons firing stones	24		Firing 200-300 pounds or 400 pounds
Other smaller cannons	60		
Plugs of wood (for gunpowder chambers)			
TOTAL SHOULD BE	248		

Fig. 2: Fortress attack, equipment: ideal narrated case – Equipment, Pieces of machinery and cannons (Chart: Karla Papeš)

provisions for the defence on the place			
cannons throwing stones	larger (to break up machines, mantelets, and other coverings)	12	2 out of 12
bricoles		2	
other rock-throwing machines		2	
slings			
ropes			
stock of stone		great*	
large crossbows on wheels		2 or 3	
arrows			
powder	powder	1000 or 1500 pounds	1/3
	ingredients		2/3
lead (to make shot for the cannons) iron-tipped lances		3000 pounds	
iron-tipped lances		72 / 6 dozen	
crossbows, good, well equipped		24	
crossbows, on wooden bases		6	
strings for arrows		72 / 6 dozen	
sheaves of arrows		100	

Fig. 3: Fortress stock during war and/or siege – Provisions for the defence on site (Chart: Karla Papeš)

fortress stock during war and/or siege		
men-at-arms	200	600
servants (2 per each)	400	
timespan	6 months	
food (per one person)		
wheat (1/3 bread, 2/3 flour)	110 measures (Parisian measure = 1872 liters)	
dried beans	4 measures	
peas	2 measures	
wine	120 jugs of wine (c. 500 liters each)	
vinegar	2 measures	
sour grape juice	1 measure	
oil	1 measure	

Fig. 4: Fortress stock during war and/or siege – Food per person (Chart: Karla Papeš)

Delivery and protection of food and equipment	
Protection of the routes and passages	
Commander	1
Men-at-arms	100
Archers	100
Pikemen	200
Large shields	100
Cannons	10
Other necessities	
Those who inspect the place where the siege will be undertaken and fortifications established	6-8
Powder	

Fig. 5: Fortress stock during war and/or siege – delivery and protection of food and equipment (Chart: Karla Papeš)

they provide an insight not only into war planning, but also on the weapons available around 1410 – firing capacities, amount of gunpowder, animals needed for their transportation, and the various types of projectiles used for all sorts of cannons. Moreover, there is information about the number of workers and their assignments before or during the siege; men who deliver and protect the food, equipment, routes and passages, and guide the boats loaded with artillery, machines, and other necessities; scouts who inspect the location of the siege; and men in charge of blocking the harbour.²²

Comparing these two budgetary lists shows that in the case of defence (Fig. 4), the food stock is given more priority than in the attack. On the other hand, soldiers and their duties are not mentioned in the case of defence. The weaponry is precisely listed and constitutes the most important segment in both scenarios. Thus, the *Livre* provides detailed information and insights into Christine's advisors' knowledge, practice, and experience.

A Possible Research Tool

Christine wrote the budget necessities in smaller paragraphs. For this research, they have been transcribed into tables, making the text easier to understand and providing a better visual representation. The tables can be used as a tool for future research in two main ways: the study of military treatises and the analysis of archival material.

The fortification treatises presented a compilation of knowledge gained through practice, facilitating the design processes.²³ Preliminary research on treatises from the late 15th to the mid-17th century revealed a tendency to describe fortifications in ideal defence and attack scenarios, explaining new theoretical solutions through visual designs and tex-

tual descriptions, often using tables to express mathematical values for design. Here, the focus is on military treatises and their authors in some way related to the eastern Adriatic, such as Bonaiuto Lorini's *Delle fortificationi* (1596)²⁴ that discusses the fortification of Zadar, Antoine de Ville's *Les fortifications* (1629),²⁵ and Francesco Tensini's *La fortificatione* (1624).²⁶ Tensini made one of the first projects for the fortress of Pula in the 1620s, before the De Ville's accepted one. In addition to the treaties, important reports by these authors should be highlighted, especially De Ville's text on the monuments of Pula *Descriptio portus et urbis Polae* (1633),²⁷ in which he included his fortress in the construction, describing its appearance, parts and challenges. Tensini wrote several reports on the fortifications of Terraferma for the Republic of Venice.²⁸ In addition to the Venetian examples, a 1617 manuscript, *Fortificatione della Città di Ragusa*,²⁹ reporting on the fortifications of Ragusa (Dubrovnik) and the ideal, unbuilt fortresses around the city will be crucial for future research.

The archival documents provide insight into various practices, indicating the modifications needed to build and equip the most efficient fortifications. The study of archival material concentrates on the most monumental fortification projects of the Early Modern period, such as those of Dubrovnik, Zadar, Šibenik, Split, and Pula. The Venetian State Archive contains important reports by military experts that provide detailed instructions on fortifications and military strategies, influencing future thinking on the functionality of these eastern Adriatic fortifications. Numerous reports are published in *Commissiones et relationes Venetae*,³⁰ making it possible to follow the development phases, political situations, and military campaigns. Research in the archives has revealed the practice of recording supplies and soldiers.

One of many such examples is preserved in the Zadar State Archives. A cash register of 1658 for the payment of workers for the Fortress Gripe in Split consists of several pages of lists of soldiers' data. This document type does not always indicate who was hired for what position. From the number of workers, their names, and payments, it is possible to determine the importance of certain fortifications.³¹

The practice of keeping track of budgetary matters is documented in the reports of the Eastern Adriatic fortresses of later centuries. In the Šibenik State Archives, there are several documents from the end of the 18th century and the first half of the 19th century containing reports on the state of the fortresses and city walls, letters on military matters such as the number of recruited men, supplies and the deployment of military formations in the area.³²

The Dubrovnik State Archives hold multiple fortress inventories. An example comparable to Christine's lists was traced down³³ in the *Guardie ed arma-*

mento archival collection,³⁴ entitled «Defence plans and observations on fortifications». Dated 1785, it is written half in French and half in Italian. It serves primarily as an inventory of city fortifications, providing details on the bastions, towers, fortresses, ammunition, soldiers, and other necessary materials.

Le livre de faiz d'armes et de chevalerie was the object of numerous studies³⁵ but has not been used as a comparison tool with the archival material in warfare practice. Such a comparison is particularly useful in the case of the eastern Adriatic, where there is a gap in scholarship on the relationship between the region's fortifications and the theoretical principles provided by treatises. This does not imply a direct impact of Christine's text but signals a common practice. Therefore, this research may offer a new understanding of early modern Adriatic and European warfare.

Since the times of Christine de Pizan, weapons have determined the space of military architecture in defence or attack. Weapons had to be strategically placed to serve their purpose: their range was determined by precise mathematical calculations, shaping the general appearance of fortifications. The analysis of archival collections about soldiers' payments and building accounts provides data related to the (re)construction of buildings on the eastern coast of the Adriatic, which, when compared to Christine De Pizan's formatted lists, serve as a starting point for further research on fortification and particularly on the circulation of knowledge and interrelation between practice and theory.

- 1 This paper is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (GA n. 865863 ERC-AdriArchCult). Earlier results of this research have been presented in Pisa in PAPEŠ 2023. Modern military science refers to the timespan between the 15th and the 18th centuries. For additional information on the changes in warfare, see PARKERS 1988; ROGERS 1995
- 2 PARKER 1976.
- 3 KRUHEK 1995.
- 4 KRUHEK 1995
- 5 For more information about the title versions and book editions, see RICHARDS 2022
- 6 DE LA CROIX 1963; WATSON 2018; GRAY 2019; RICHARDS 2022.
- 7 An extensive bibliography on the life and work of Christine de Pizan exceeds the limits of this essay. See: KENNEDY 1984; KENNEDY 1992, p. 285-298; KENNEDY 1994; KENNEDY 2004. Her manuscripts can be found at <https://gallica.bnf.fr/html/und/manuscrits/manuscrits-de-christine-de-pizan?mode=desktop>. The works of E.J. Richards stand out among those of prominent scholars. Basic information on Christine's life can be found, for example, in RICHARDS 1999, p. 86-101. See also « Introduction » in BYLES 1932 and « Introduction » in WILLARD 1999. Some of the newest works are: DEMARTINI 2022, p. 283-301; FOURRÉ 2020, p. 493-509; POMEL 2022, p. 303-324; WALTERS 2003, p. 25-41; CARAFFI 2019b, p. 5-34; CARAFFI 2019a, p. 107-118.
- 8 Caxton's version was adapted to modern English in 1932 by A. T. P. Byles. The most recent modern English version is by Sumner Willard and Charity Cannon Willard from 1999. Both versions are used in the context of this research: DE PIZAN 1999 [2003]; CAXTON 1932.
- 9 DE PIZAN 1999, p. 110, 117.
- 10 DE PIZAN 1999, p. 12.
- 11 DE PIZAN 1999, p. 13-14.
- 12 DE PIZAN 1999, p. 41.
- 13 GRAY 2019.
- 14 DE PIZAN 1999, p. 37-39.
- 15 DE PIZAN 1999, p. 65-67.
- 16 DE PIZAN 1999, p. 108, note 70.
- 17 DE PIZAN 1999, p. 19.
- 18 First book's chapter 23; Second book's chapters 16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, and 34.
- 19 DE PIZAN 1999, p. 117.
- 20 DE PIZAN 1999, p. 110.
- 21 DE PIZAN 1999, p. 110, note 73.
- 22 DE PIZAN 1999, p. 110-127.
- 23 For more information, see FARA 1989; BLACK 2002.
- 24 Full title *Delle fortificationi di Buonaiuto Lorini libri cinque*, published in Venice in 1596.
- 25 Full title *Les fortifications du chevalier Antoine de Ville contenans la maniere de fortifier toute sorte de places tant regulierement, qu'irregulierement en quelle assiete qu'elles soient*, published in Lyon in 1629.
- 26 Full title *La fortificatione guardia difesa et espugnatione delle fortezze sperimentata in diverse guerre*, published in Venice in 1624.
- 27 Used in 1991 published Croatian translation, DE VILLE 1991.
- 28 HALE 1988.
- 29 Arhiv HAZU I. d–130 Fortificatione della Città di Ragusa. Compare BERITIĆ 1955, p. 169.
- 30 Transcribed and published in eight volumes by Simeon Ljubić and Grga Novak.
- 31 HR–DAZD–16 A.1.2.4. Općina Komuna Split 5. Camera fiscalis Spalati, 1500-1602., Blagajničke knjige (raznovrsne) kutija 347, svezak 401, Izvanredni providor Gian Francesco Avrio (1658.) Financijski poslovi 1658., p. 1-66., Prilog 14 a-c., Libro di cassa dei pagamenti fatti ai lavoratori di costruzioni nei pubblici lazzaretti di Spalato, e del Forte detto Grippi nell'anno 1658.
- 32 The majority of these documents is from the fund HR DAŠI-197 Zbirka arhivalija (Miscellanea) 1400. – 1900.
- 33 See BERITIĆ 1955
- 34 HR-DAD-47/HR-DAD-9, Guardie ed armamento, 84, Piani di difesa e osservazioni sulle fortificazioni 1785, fol. 14, 9v.
- 35 RICHARDS 2017; CARAFFI 2003. See also note 8 in this essay.

Bibliography

- Arhiv HAZU I. d–130 Fortificatione della Città di Ragusa.
HR-DAD-47 Guardie ed armamento, 84, Piani di difesa e osservazioni sulle fortificazioni 1785, fol. 14, 9v.
- HR-DAZD–16 A.1.2.4. Općina Komuna Split 5. Camera fiscalis Spalati, 1500-1602, Blagajničke knjige (raznovrsne) kutija 347, svezak 401, Izvanredni providur Gian Francesco Avrio (1658.) Financijski poslovi 1658., p. 1-66., Prilog 14 a-c., Libro di cassa dei pagamenti fatti ai lavoratori di costruzioni nei pubblici lazaretti di Spalato, e del Forte detto Grippi nell'anno 1658.
- HR-DAŠI-197 Zbirka arhivalija (Miscellanea) 1400. – 1900.
- BERITIĆ 1955: L. Beritić, *Utvrdenja grada Dubrovnika*, Zagreb 1955.
- BLACK 2002: J. Black, *European Warfare, 1494-1660*, London/New York 2002.
- BYLES 1932: A.T.P. Byles, « Introduction », in W. Caxton, [A.T.P. Byles (ed.)] *Book of Fayttes of Armes and of Chyualrye*, London 1932, p. xxvi-xxvii.
- CARAFFI 2003: P. Caraffi, Christine de Pizan. *Una città per sé*, Rome 2003.
- CARAFFI 2019a: P. Caraffi, « Ritratti di donne in relazione nella scrittura di Christine de Pizan », in *L'eredità di Antigone*, Florence 2019, p. 107-118.
- CARAFFI 2019b: P. Caraffi, « La fortuna di Christine de Pizan (con una cronologia completa di edizioni e traduzioni) », *Schede umanistiche*, 32 (2019), p. 5-34.
- CAXTON 1932: W. Caxton, *The Book of Fayttes of Armes and of Chyvalrye*, London 1932.
- DE LA CROIX 1963: H. de la Croix, « The Literature on Fortification in Renaissance Italy », *Technology and Culture* 4 (1963), p. 30-50.
- DE PIZAN 1999: C. de Pizan, *The Book of Deeds of Arms and of Chivalry*, Trans. S. Willard and C. Cannon Willard, Pennsylvania, 1999 [2003].
- DE VILLE 1991: A. de Ville, « Starina u luci i gradu Puli i lov na tune. » Trans. M. Križman. *Istra* 119 (1991), p. 16-24.
- DEMARTINI 2022: D. Demartini, « Christine de Pizan, la reine, les nobles dames et les Parisiennes », in L. Evdokimova and F. Laurent (ed.), *Littérature urbaine. Donnée culturelle médiévale ou concept de l'histoire littéraire?*, Paris 2022, p. 283-301.
- FARA 1989: A. Fara, *Il sistema e la città: architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni 1464-1794*, Genoa 1989.
- FOURRE 2020: T. Fourré, « Moires et émois. L'étoffe des émotions à la fin du Moyen Âge, chez Jean Renart, Christine de Pizan et Antoine de la Sale », *Le Moyen Âge*, 126, 3-4 (2020), p. 493-509.
- GRAY 2019: D. Gray, « Fayttes of Armes and of Chyvalrye », *Selim*, 7, 1 (2019), p. 5-31.
- HALE 1988: J. Hale, « Post-Renaissance Fortification. Two Reports by Francesco Tensini on the Defence of the Terraferma (1618–1632). » in D. Lamberini (ed.), *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Vicenza 1988, p. 11-21.
- KENNEDY 1984: A.J. Kennedy, Christine de Pizan: *A Bibliographical Guide*, London 1984.
- KENNEDY 1992: A.J. Kennedy, « A selective bibliography of Christine de Pizan scholarship, circa 1980-1987 », in E.J. Richards and J. Williamson (ed.), *Reinterpreting Christine de Pizan*, Athens/London 1992, p. 285-298.
- KENNEDY 1994: A.J. Kennedy, Christine de Pizan: *A Bibliographical Guide. Supplement I*, London 1994.
- KENNEDY 2004: A.J. Kennedy, Christine de Pizan: *A Bibliographical Guide. Supplement 2*, Woodbridge 2004.
- KRUHEK 1995: M. Kruhek, *Krajiške utvrde i obrana Hrvatskog Kraljevstva tijekom 16. stoljeća*, Institut za suvremenu povijest, Zagreb 1995.
- PAPEŠ 2019: K. Papeš, *Terminologija hrvatske fortifikacijske arhitekture*, [MA Thesis], University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb 2019, <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:786576>.
- PAPEŠ 2023: K. Papeš, « Fortification Inventories in the Early Modern eastern Adriatic as Research Tools », in M.G. Bevilacqua et D. Ulivieri (ed.), *Defensive Architecture of the Mediterranean*, 13, Pisa 2023, p. 217-222.
- PARKER 1976: G. Parker, « The "Military Revolution", 1560-1660 – a Myth? », *The Journal of Modern History*, 48, 2 (1976), p. 195-214.
- PARKER 1988: G. Parker, *The Military Revolution: Military Innovation and the Rise of the West, 1500-1800*, Cambridge 1988.
- POMEL 2022: F. Pomel, « L'architecte et l'oiseleur. Usages genrés de la ville et métaphore de la cité chez Christine de Pizan », in L. Evdokimova, F. Laurent (ed.), *Littérature urbaine. Donnée culturelle médiévale ou concept de l'histoire littéraire?*, Paris 2022, p. 303-324.
- RICHARDS 1999: E.J. Richards, « Christine de Pizan (circa 1365-circa 1431) », in D. Sinnreich-Levi and I.S. Laurie (ed.), *Dictionary of Literary Biography*, Detroit/Gale 1999, p. 86-101.
- RICHARDS 2017: E.J. Richards, D. Buschinger, R. Rosenstein, *De Christine de Pizan à Hans Robert Jauss: études offertes à Earl Jeffrey Richards par ses collègues et amis à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, Amiens 2017.
- RICHARDS 2022: E.J. Richards, « Contexts and Codicology: On a Recent Edition of Christine de Pizan, *Le livre de de faiz d'armes et de chevalerie*, or What's in a Title? », *Études médiévales*, 22-24 (2022), p. 575-583.
- ROGERS 1995: C.J. Rogers (ed.), *The Military Revolution Debate: Readings on the Military Transformation of Early Modern Europe*, Boulder 1995.
- WALTERS 2003: L.J. Walters, « Christine de Pizan as translator and voice of the body politic », in B.K. Altmann and D. McGrady (ed.), *Christine de Pizan: A Casebook*, New York 2003, p. 25-41.
- WATSON 2018: S.W. Watson, *Women, Reading, And Literary Culture: The Reception of Christine De Pizan in Fifteenth-Century England*, [PhD Thesis], University of Pennsylvania, Philadelphia 2018.
- WILLARD 1999: C.C. Willard, « Introduction », in C. de Pizan, [S. Willard (trans.)] *The Book of Deeds of Arms and of Chivalry*, Pennsylvania, 1999 [2003], p. 1-9.

Den Himmel bauen. Die Verwendung von Architektur zur Visualisierung der göttlichen Sphäre

Bilder des göttlichen Raumes stellen von Grund auf eine besondere Herausforderung dar. Dies betrifft sprachlich entworfene Bilder, z. B. in theologisch-eschatologischen Zusammenhängen, sowie Malerei ganz im Speziellen. Am prominentesten wurde diese Sprachnot vielleicht von Dante Alighieri in seiner *Commedia* formuliert: „All’alta fantasia qui mancò possa“ – die hohe Fantasie / Dichtkunst versagt hier (Par. 33, 142). Bereits Kirchenvater Augustinus problematisierte in den *Confessiones* seine fehlende Vorstellungskraft über die Gestaltlosigkeit bzw. die Nicht-Körperlichkeit des göttlichen Himmels (7. Buch, Kapitel 1).¹ Aber dieser Problematik konnten auch praktische Lösungen entgegengestellt werden. So plädierte Pseudo-Dionysius Areopagita beispielsweise für die Notwendigkeit und Berechtigung von Behelfsbildern.² Dies war für ihn allerdings auch wieder Beweis der Schwäche des Menschen, für die aber Verständnis und Abhilfe aufgebracht wird.

Gerade zu Beginn der Renaissance erweitern sich diese Problematiken, verschreibt man sich doch mehr und mehr der Wiedergabe der sichtbaren Natur, wie es Leon Battista Alberti beispielsweise formuliert (*De pictura*, Liber I, 2). Diese Diskrepanz hat unter anderem Klaus Krüger in *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren* thematisiert und herausgestellt, dass die Lösungsstrategie häufig ein Reflektieren der eigenen Scheinhaftigkeit im Bild sei. Der Anspruch des lückenlosen Anschließens im Sinne des Bildes als Fenster sei bei den transzendenten Bildinhalten obsolet.³ Dennoch stellte sich aber die Frage, wie denn systematisch ein Gegenstand zu visualisieren sei, dessen wahrhaftige Gestalt niemandem bekannt war bzw. ist. Bei genauerer Analyse wird deutlich, dass die Bilder sich an gestalterischen Grundkonzeptionen orientieren, die als Modi formuliert werden können.⁴

Einer dieser typisierten Visualisierungsmechanismen ist durch die Betonung der Architektur charakterisiert. Der Architektur in Bildern des Himmels wurde zumeist sekundär Aufmerksamkeit geschenkt, zum Beispiel dem Thron in Verbindung mit der Marienkrönung als Nobilitierungswerkzeug oder im Allgemeinen architektonischen Elementen zur Konstruktion eines perspektivisch-illusionistischen Raumes. Natürlich ist dieser Aspekt des Architektureinsatzes elementar, doch mitnichten handelt es sich hier um die einzige Funktion. Vielmehr eröffnen die Architektur-

zitate eine weitere Ebene, auf welcher Einzelaspekte der dargestellten Szene, heilsgeschichtliche Anliegen oder auch Hintergrundinformationen bildlich transportiert werden können. Diese Bedeutungsdiversität, von funktional-gestalterisch über metaphorisch-kontextuell, lässt sich deutlich anhand dreier Bildbeispiele von Fra Angelico, Sano di Pietro und Filippo Lippi illustrieren.

Thronarchitektur als bildbestimmendes Element

Der Thron stellt bei der Marienkrönung spätestens seit dem frühen Trecento ein Hauptelement dar. Dies erklärt sich durch die dargestellte Szene, allerdings muss dennoch nicht zwingend ein Thron eingebunden werden. So kann es auch nur eine simple Sitzbank sein, oder es wird durch eine Wolkenformation eine Sitzmöglichkeit geschaffen. Neben der Funktion einer elaborierten Thronarchitektur zur Kontextualisierung des Geschehens, liefert sie zudem ein wichtiges Element zur Raumstrukturierung, Ausbau der Komposition und perspektivischer Konstruktion. Die *Krönung Mariens* von Fra Angelico, heute im Louvre, bietet hier ein prägnantes Beispiel, zeigt aber auch, welche Er-



Abb. 1, Fra Angelico, *Marienkrönung*, 1430–50, Paris, Musée du Louvre, © 2001 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot / Hervé Lewandowski

weiterungen auf symbolischer Ebene damit verbunden werden können (Abb. 1).

Die Krönungstafel war, mitsamt einer Verkündigung sowie eine Madonna mit Kind und Heiligen für den Hochaltar, Teil der Ausstattung der Konventskirche von San Domenico in Fiesole.⁵ Die Komposition ist um den zentralen Thronaufbau angeordnet, welcher sich auf einem hohen mehrstufigen Aufbau befindet. Dieser ermöglicht eine abwechslungsreiche Positionierung der Figuren auf variierenden Bodenniveaus und lockert die symmetrische Anordnung auf. Aufgrund der großen Figurenanzahl sind von der Umgebung lediglich ein Stück des Marmorbodens mit verkürzt dargestelltem Muster sowie eines blauen Himmels sichtbar. In der Mitte leiten vier Heilige in Rückenansicht in das Bild ein, in dessen Zentrum die Krönungsszene auf diesem imposanten Thron stattfindet. Die neun Stufen, welche zum Thron hinaufführen, sind in buntem Marmor individuell gestaltet. Bereits Muir-Wright hat hier auf die *Summa Theologica* von Thomas von Aquin verwiesen (I, Quaestio 108), in welcher er die neun Stufen der himmlischen Macht beschreibt, welche in der Tafel aufgegriffen seien.⁶ Ebenso Georges Didi-Hubermann betitelt die Bilderfindungen Angelicos als besonders subtil in Bezug auf die Einbindung von theologischen Diskursen, was er auf die fundierte Ausbildung der Novizen der Dominikaner in unter anderem Rhetorik, Poesie, Logik und eben auch der Theologie zurückführt.⁷ Gerade die *Summa* des Thomas von Aquin setzte sich dabei ab Beginn des 14. Jahrhunderts als Lehrbuch durch. Ferner steht der Bezug auf theologische Konzepte auch ganz im Kontext der programmatischen Ausstattung der Konventskirche und stellt die Ansprüche des Ordens auf die Wahrhaftigkeit der eigenen Lehren und ganz speziell deren Rolle für den Aufstieg in den Himmel in den Vordergrund.



Abb. 2, Fra Angelico, *Marienkrönung*, ca. 1430, Florenz, Gallerie degli Uffizi, zit. nach POPE-HENNESSY 1974, Abb. 34

Die *Marienkrönung* für San Domenico unterscheidet sich von anderen Krönungskompositionen Angelicos, wie bspw. der *Pala di Sant'Egidio* in den Uffizien (Abb. 2), insbesondere durch den betont festen Untergrund. Der perspektivisch angelegte Marmorboden bietet sowohl den Anwesenden als auch der monumentalen Thronarchitektur eine Standfläche. Ebenso ist der Thron hier aus festem Marmor – anders als in den Uffizien, wo Wolkenformationen die Positionen definieren. Die Thronarchitektur nimmt eine starke Rolle in der Bildstruktur ein und stellt in ihrer Ausdehnung nach oben Christus und Maria deutlich als prominente Personen im Bild heraus. Die zu den Seiten erweiterte Treppe mit dem dazugehörigen Podest bietet die Fläche, auf der sich die große Gruppe der Anwesenden versammeln kann, wobei der Stufenaufbau eine variabelhierarchisierte Anordnung ermöglicht. Doch bleibt die Darstellung trotz der materiellen Präsenz der Architektur entrückt von der diesseitigen Welt. So ist der blaue Hintergrund hier kein Abbild eines naturalistischen Himmels, da jedes Anzeichen von Differenzierung sowie Wolken fehlen. Er verbleibt opak und unwirklich, eher verwandt mit flächigen Goldgründen. Die Behandlung des Goldes in der *Pala di Sant'Egidio* hingegen erfolgt wesentlich differenzierter und gibt dem Grund weitaus mehr Tiefe als jenem der Louvre-Krönung.

Mit der *Marienkrönung* für San Domenico reiht sich Fra Angelico grundsätzlich in die Tendenz der wachsenden Thronarchitekturen seit dem Trecento ein, auf welche an dieser Stelle nur kurz verwiesen sei. Gerade in Venedig und dem Veneto komponierten Künstler wie Guariento oder Altichiero beeindruckende Architekturlandschaften auf den Wänden, in welchen die himmlische Gemeinschaft ihre Plätze fand.⁸ Im Vergleich wird deutlich, dass Angelico es schafft, die Darstellung trotz dominierender Thronarchitektur dennoch in einer Leichtigkeit zu bewahren. Der opake azurblaue Grund ist hier natürlich besonders praktikabel und changiert zwischen Fläche und luftigem Raum. Verschiedene Forschungsbeiträge widmen sich der Perspektive als besonderem Phänomen in diesem Bild. So verweist Strehlke auf den präzisen Einsatz der Perspektive zur Monumentalisierung der Tafel, so der hohe Fluchtpunkt zur majestätischen Inszenierung der himmlischen Heerscharen. Er setzt dies in Bezug zu einer intensiven Auseinandersetzung Angelicos mit den Werken Masaccios, in welchen Perspektive eine elementare Rolle für die Erfahrung mit dem Numinosen spielte.⁹ Dagegen sind die Nimben der Heiligen von jeglicher perspektivischen Konstruktion unbehelligt und verbleiben als goldene Flächen, welche die Figuren teilweise verdecken. Lediglich spekulieren lässt sich über die Frage, ob es sich um eine bewusste Entscheidung handelt. Vergleicht man allerdings die Nimben mit dem Rad der Hl. Katharina in der rechten Bildhälfte, so fällt doch ein deutlicher Bruch auf. Angelico, welcher wie oben erwähnt, firm

in theologischen Diskursen war, könnte hier vielleicht auch die Immaterialität bzw. transzendente Qualität der Nimben durch diese Ausnahme von der Perspektive thematisieren.

Es gelingt ihm jedenfalls ein beeindruckendes Spiel mit alten und neuen Bildformen, mit perspektivischem Bildaufbau und flächigem Grund, welches den Betrachtenden dazu aufruft, den Bildaufbau genauer zu lesen. Die detailreichen Figuren unterstützen dabei das Wandeln des Blickes durch die himmlische Szene. Sie führen zunächst zu den Stufen, die schließlich visuell erklommen werden und im Hauptgeschehen münden. Insbesondere das recht große Format unterstützt diesen Aufstieg des Blickes, wohingegen mit der kleineren Krönung auf Gold für Sant'Egidio ein intimer Moment der Andacht geschaffen wird. Neben dieser Rezeptionskomponente fungiert die Krönung für den Konvent in Fiesole gleichsam als Präsentationsfläche der ordenspolitischen Ansprüche, indem die Theorie des Aquinaten rezipiert wird. So ist hier nicht nur der Thron Christi und Mariens ins Bild gesetzt, sondern gleichsam ein Symbol für den Aufstieg der menschlichen Seele präsentiert, welcher durch Befolgen der ‚richtigen‘ Doktrin möglich wird.

Sano di Pietro: Antikenrezeption zur Kontextualisierung der dargestellten Szene?

Gänzlich anders erscheint Architektur im *Traum des Hieronymus* von Sano di Pietro (Abb. 3). Waren lange Zeit die Darstellungen des Heiligen im Studierzimmer oder während seiner Büsserzeit in der Wüste populär, wurde der Traum hingegen erst ab dem 15. Jh. visualisiert.¹⁰ Er blieb auch dann ein seltenes Bildthema und taucht meist in der Predella mit weiteren narrativen Szenen der Heiligenvita auf. Hieronymus beschreibt ein schweres Fieber, welches ihn ins Delirium fallen ließ. Dort wurde er vor den himmlischen Richter gebracht, um sich für seine Vorliebe für antike Autoren statt christlicher Texte zu rechtfertigen. Zur Warnung wird der Heilige gegeißelt, nachdem er Besserung verspricht aber wieder ins Irdische entlassen.¹¹ Der Himmel erscheint hier keineswegs als Belohnungsort, in welchem sich der Heilige nach dem Gericht wiederfindet, sondern ist zugleich Handlungsraum seines Verhörs und der Bestrafung. Sano di Pietros Darstellung ist nicht nur aufgrund des Themas eine Rarität, sondern auch innerhalb desselben, da es das Abbild der irdischen Sphäre gänzlich auslässt, die



Abb. 3, Sano di Pietro, *Traum des Hieronymus*, 1444, Paris, Musée du Louvre, © 1999 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski



Abb. 4, Matteo di Giovanni, *Traum des Hieronymus*, 1476, Chicago Art Institute, zit. nach LLOYD 1993, S. 153

sonst die Darstellung bestimmt.

Die Predellentafel, die ursprünglich zum Altarbild für die Kirche des Jesuitenkonvents San Girolamo in Siena gehörte, zeigt innerhalb einer offenen Architekturszene den Moment der Auspeitschung, die von zwei Engeln in der rechten Bildhälfte vollzogen wird. Der Heilige ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet und krümmt mit sich zum Gebet gefalteten Händen nach vorne. Sein Blick ist demütig und zugleich hoffend in Richtung Gottvater bzw. Christus in der linken Bildhälfte gewandt, welcher seinen rechten Arm bereits zur Begnadigung erhoben hat. Dominant im Bild ist der rötliche Steinboden, welcher durch weiße Inkrustationen strukturiert ist, die perspektivisch nach hinten fluchten. Der gleiche Boden findet sich in der letzten Tafel der Predella mit einer postumen Erscheinung des Heiligen. So wird der Erzählfluss und Zusammenhang der Szenen bekräftigt. Ferner beziehen sich die beiden äußeren Tafeln auf die Wunder des Heiligen, die jeweils von einer Transferierung desselben in andere Sphären berichten. Während seines Traumes wechselt Hieronymus vom Irdischen ins Überirdische, wohingegen er in der letzten Tafel nach seinem Tode wiederum Personen in der diesseitigen Welt erscheint. So wird ein einfaches Element wie der Fußboden zugleich optisches und konzeptionelles Verbindungselement über einzelne Bildfelder hinaus.

Im Hintergrund der Traumszene erscheint eine *all'antica* Architektur, deren Funktion und genaue Verortung sich dem Betrachtenden entzieht. Hinter dieser Architektur wird der Blick auf eine blaue Fläche freigegeben, welche durch den leicht changierenden Farbverlauf an einen natürlichen Himmel erinnert. De

Marchi bezeichnet diese Komposition behelfsweise als „fondale bizzaro“¹², womit er eine passende Formulierung zur Beschreibung der seltsam anmutenden Konstruktion liefert, welche dem Betrachtenden etwas unvermittelt entgegentritt. Pochat allerdings verweist auf die enge Verbundenheit der Raumkonstruktionen Sanos mit den *sacre rappresentazioni*, den religiösen Spielen, wodurch viele seiner Predellen sich durch solch eigentümliche Bühnenhaftigkeit auszeichneten.¹³ So ist die Architektur hier keinesfalls deplatzierte Requisite, sondern dient zur Kontextualisierung der Szene. Die antik anmutende Tempelarchitektur scheint die Ursache der dargestellten Episode zu rezipieren: Die Vorliebe des Heiligen für antike Schriften. Eine spätere Variante von Matteo di Giovanni, orientiert sich eindeutig an Sanos Komposition (Abb. 4). Bezüglich des Einsatzes von Architektur greifen hier zwar ähnliche Mechanismen, allerdings ist die Wirkung eine andere: So könnte es sich hier ebenso um eine gänzlich irdische Szene handeln, da weder Himmelsmetaphern, wie der luftige Ausblick ins Blaue, noch ‚störende‘ Momente den Betrachter zu einer Reflexion über den dargestellten Raum verleiten. Auch die Begleitfiguren sind nicht mehr als Engel zu identifizieren. Der rötliche Fußboden mit weißen Linien ist immer noch auffällig, aber nicht mehr so dominant, da die stärker ausgearbeitete und kleinteilige Architektur den Blick deutlich stärker verstreut. Matteo di Giovanni verwendet zudem bereits bekannte Architekturelemente, wie sie sich insbesondere bei Francesco do Giorgio, sowohl in Malerei als auch Architektur des Künstlers, finden. Luke Syson erkennt zudem im Hintergrund das Tabernakel Vec

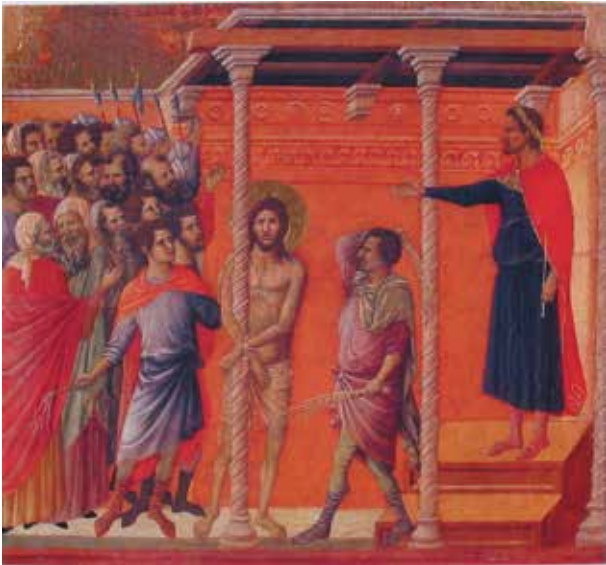


Abb. 5, Duccio di Buoninsegna, *Geißelung Christi*, 1308–11 Siena, Museo dell'Opera del Duomo, zit. nach BELLOSI 1998, S. 202

chiettas für das Baptisterium in Siena.¹⁴ In der Lünette darüber wird auf die Interpretation der Szene als zweite Taufe verwiesen. Verschiedene antikisierende Dekorelemente verweisen auch hier auf die Ursache der Bestrafungsszene, die Lektürevorliebe des Heiligen, und rezipieren gleichsam die zeitgenössische Mode. In beiden Varianten ist die Loggia-Architektur ein prägnantes Kompositionselement, welches ferner

Bilder der Geißelung Christi aufgreift. Diese Szene der Passion ist natürlich ebenso Bezugspunkt für die von Hieronymus überlieferte Episode. In den Darstellungen der Geißelung ist es wiederum Pilatus, der – konträr zum Einhalt gebietenden himmlischen Richter – in der Vorhalle des Prätoriums den Befehl zur Geißelung erteilt (Abb. 5). Auch dort liefert die Architektur eine konkrete Möglichkeit zur Kontextualisierung und heilsgeschichtlichen Verortung.

Filippo Lippi: Verweltlichung des Himmels?

Auch bei Lippis Bildern des göttlichen Himmels tauchen solche offen gestalteten Architekturen wiederholt auf. In der Betrachtung von Lippis Architekturen soll die Frage thematisiert werden, ob denn mit dem wachsenden Einsatz von Architektur parallel eine ‚Verweltlichung des Himmels‘ stattfindet. Insbesondere Jeffrey Ruda hat die Epoche der Frührenaissance als durch einen besonderen Drang zur Plausibilisierung religiöser Bildinhalte charakterisiert, welcher für ihn Grund für neue bildästhetische Ansprüche liefert, für welche insbesondere Lippi ein prägnanter Vertreter sei.¹⁵

Die mittlere Tafel der *Marienkronung* für die Familienkapelle des Florentiner Kanzlers Marsuppini im Olivetaner Kloster in Arezzo zeigt sehr komprimiert den Moment der Krönung, indem nur die beiden Hauptfiguren, Christus und Maria, sowie Architektur



Abb. 6, Filippo Lippi, *Marienkronung*, ca. 1440–50, Rom Pinacoteca Vaticana, zit. nach BALDINI 1992, S. 202

dieses Kompartiment ausfüllen (Abb. 6). Der Thron ist hier vielmehr bildfüllende Architektur, in welcher sich zwischen polygonal abschließenden Marmorstufen, einer Nische mit Muschelverzierung und flankierenden Pilastern auch eine Sitzfläche für Christus befindet. Vor diesem kniet die Gottesmutter in demütiger Geste, während die Krone auf ihr Haupt gesetzt wird. Das Motiv der knienden Maria während des Krönungsmomentes findet sich auch bei Fra Angelico, dessen Komposition sich deutlich nach oben orientiert. Lippi hingegen zieht den Aufbau in die Breite und reduziert das anwesende Personal. Auffällig ist zudem, dass die Stufen komplett frei gelassen werden. Betrachtet man dagegen die *Marienkrönung* Fra Angelicos, so sind es nicht die blanken Stufen, die der Betrachter zuerst sieht, sondern die knienden Heiligen. Zum einen ergibt sich dadurch bei Lippi ein direkter Weg für den Betrachter zur Krönungsszene, zum anderen kann keine Figur als Vermittler ins Bild fungieren. Auf den beiden Seitentafeln findet sich die himmlische Versammlung mit je sechs Figuren, worunter sich Stifter, Mönche und musizierende Engel befinden. Trotz der geringen Anzahl der Figuren nehmen sie fast den gesamten Bildraum ein. Gelegentlich blitzen dazwischen die Architektur sowie der blaue Hintergrund hervor, der sich über der Architektur mit seichten Schleierwolken ausbreitet. Bezüglich des vermeintlichen Naturalismus der Architektur bemerkt Ruda,

dass diese „relatively correct archaeologically“ sei und der zeitgenössischen Florentiner Mode entspreche.¹⁶ So deutlich lässt sich dies allerdings nicht definieren. Die Szene ist vielmehr in einem Schwellenzustand formuliert, der sowohl real erfahrbare Momente reflektiert als auch trotzdem fiktiv bleibt: Denn diese Architektur mutet zwar naturalistisch oder bekannt an, wäre aber tatsächlich außerhalb eines Bildes nirgends zu finden.

Für seine Kompositionen verwendete Lippi wiederholt architektonische Elemente, um den Bildraum zu gliedern und variable Figurenpositionen zu ermöglichen. In der *Marienkrönung* für die Karmeliterkirche Sant’Ambrogio in Florenz (Abb. 7) führt dies allerdings eher zur Verwirrung als zur Ordnung des Bildes: Der architektonisch ausgestaltete Thron in der Mitte ist durch ein Podest erhöht. Er fluchtet stark nach hinten und ist in seiner Gesamtgestalt kaum zu erfassen. Dies gilt in besonderem Maße für das Verhältnis von Armlehnen und Thronrückwand. Der apsisartige Abschluss des Thrones mit der Muschelkalotte scheint von den Lehnen mit gleicher muschelförmiger Verzierung immens weit entfernt zu sein. Auch erscheinen sie im Vergleich zur Rückwand besonders wuchtig. Dies fällt noch stärker auf, vergleicht man ihren Umfang mit den Köpfen der Figuren im Umkreis. Ebenso schwierig ist die Verortung der Personen im Bildraum der Krönungstafel. Das Bodenniveau variiert immer



Abb. 7, Filippo Lippi, *Marienkrönung*, 1439–47, Florenz Gallerie degli Uffizi, zit. nach MANINI/ FAGIOLI 1997, S. 39

wieder, wodurch sich diverse Höhen der Figurenpositionen ergeben. Megan Holmes verbindet die Strukturierung der Altarbilder Lippis mit der Tradition der Karmeliter, ihre *sacre rappresentazioni* auf vielen verschiedenen Bühnen stattfinden zu lassen.¹⁷ Katja Kwastek beschreibt die Raumkonstruktion Lippis im Allgemeinen als „bühnenartige Inszenierung“, welcher zwar eine zentrale Ansicht, aber keine zentralperspektivische Regel zugrunde liege.¹⁸ Hieran schließt sie sich Wolfgang Kemp an, welcher den Raum Lippis als „expressiv“ charakterisiert und seiner Ansicht nach nicht dem „Epochenziel der Vereinheitlichung, Systematisierung und Unterteilbarkeit des Raumes“ folge.¹⁹

Die eigentliche Öffnung des Bildes zum Betrachtenden wiederum, welche gerade Holmes als charakteristisch für Lippis bezeichnet, geht gerade in der Krönung für Sant’Ambrogio deutlich verloren. Dies löst sich auch nicht völlig, bedenkt man die deutlich höhere ursprüngliche Hängung am Altar. In der Tafel aus den Vatikanischen Museen hingegen wird dem Betrachtenden ein geöffneter Bildraum präsentiert: Der Blick auf die freien Stufen sowie die elipsenförmige Anordnung der Heiligen nimmt den Betrachter als Teil der beiwohnenden Gemeinschaft auf. Die verwendeten Architekturzitate und auch der naturalistische Himmel runden dies ab. Im Vergleich zum Retabel für Sant’Ambrogio erscheint die Darstellung des Themas wesentlich traditioneller und rezipiert das Schema der *sacra conversazione*. Gloria Fossi bemerkt, dass hier das Thema der Marienkrönung in einen Himmel eingebettet werde, welcher „non (...) più fantastico, ma reale“ sei.²⁰ Dieser Eindruck entsteht durch folgende Aspekte: Zum einen durch die eher nüchterne Architektur, die, wie erwähnt, von Ruda, als geradezu alltäglich klassifiziert wurde.²¹ Ferner rezipiert Lippi Grundprinzipien der frühen Florentiner Marienkrönung, die den zeitgenössischen Betrachtern vermutlich wohl bekannt waren. Darüber hinaus erscheint durch den Ausblick auf einen naturalistischen Himmel, welcher durch die nur halboffene Architektur ermöglicht wird, mit sich horizontal ausbreitenden Wolken die Szene an irdische Maßstäbe angepasst. Dennoch wird hier keine naturalistische oder alltägliche Szene abgebildet, sondern vielmehr Assoziationen hervorgerufen, welche zur Betrachtung in das entrückte Thema einführen sollen.

Fazit

Die Verwendung von Architektur ist, wie die Beispiele gezeigt haben, ein vielfältiges Bildmittel und kann ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen. Dies kann über einen symbolischen Gehalt bis zur reinen Ordnung der Bildfläche reichen. Dabei ist aber der Einsatz architektonischer Elemente nicht mit einer ‚Verweltlichung‘ der Himmelsbilder gleichzusetzen. Gerade in den beiden *Marienkrönungen* Filippo Lippis wird deutlich, dass Architektur – wie im Maring-

hiAltarbild – ebenso das Bildgeschehen in gewissem Sinne verschleiern kann. So ist den Bildern in aller Unterschiedlichkeit dennoch gleich, dass Architektur als raumschaffendes Element verwendet wurde, ein universales Phänomen der frühneuzeitlichen Bilder.²²

Gerade in der Mitte des Quattrocento gewinnen offene Konstruktionen an Bedeutung, welche zwar zur räumlichen Erschließung des Bildes dienen, aber durch die Öffnung oder auch ungewöhnliche Kombinationen auf den überirdischen Inhalt verweisen. Sano di Pietro verortet den Traum des Hieronymus in einer solchen offenen Architektur, deren blauer Hintergrund sie in luftigen Höhen liegend erscheinen lässt und sich so stärker auf die menschliche Imagination, denn auf theologische Theorien über den Kosmos bezieht. Eine ähnliche Komposition und Wirkung, zeigt sich bei Filippo Lippis *Marienkrönung* im Vatikan. Mit den offenen Architekturen verbindet sich die Darstellung von göttlichem und natürlichem Himmel. Gerade bei Lippi wird dies durch die Wiedergabe der seichten Schleierwolken hervorgehoben, wohingegen die anderen Bilder meist allein durch die blaue Farbe solche Assoziationen hervorrufen. Hier ist Lippis Krönung für Sant’Ambrogio noch einmal zu erwähnen, deren Ausblick keinesfalls mit einem naturalistischen Himmel illustriert ist, sondern mit äußerst seltsam anmutenden blauen Streifen.²³ Die Verwendung solcher Himmelsbögen diente vermutlich als Verweis auf die ptolemäische Kosmologie, die in allgemeinerer Form ohne korrekten wissenschaftlichen Anspruch in die Bilder eingegliedert wurde. Denkt man nun aber noch einmal an die Rezeption der religiösen Spiele in Lippis Bildaufbau, so erscheinen die Bögen bei näherer Betrachtung wie eine Art Zelt, welches als Himmel über die Figuren gespannt wird. Dass solche Installationen Verwendung fanden, zeigt exemplarisch ein Blick in das Inventar der Bruderschaft Sant’Agostino in Perugia, in welchem ein solches Himmelszelt mit verschiedenen anderen Requisiten für die religiösen Spiele gelistet wird.²⁴ So werden nicht nur Kirchen- und Thronarchitekturen rezipiert, sondern eben auch Bühnenaufbauten als kompositorische Elemente eingebracht, die als Hilfsmittel zur Visualisierung der göttlichen, unbekannteren Sphäre dienen und sich zudem an den religiösen Alltag bzw. diesseitige Erfahrungen der Betrachtenden wenden.

Bibliografie

- 1 AUGUSTINUS 2014, S. 292.
 - 2 AREOPAGITA 1955, S. 104–106.
 - 3 KRÜGER 2001, S. 29–31.
 - 4 Zu den Modi ausführlich: ROTTER 2022.
 - 5 POPE-HENNESSY 1974, S. 215.
 - 6 MUIR-WRIGHT 2006, S. 93.
 - 7 DIDI-HUBERMANN 1995, S. 22.
 - 8 Guarientos *Marienkronung im Paradies* im Dogenpalast, Sala del Gran Consiglio, in Venedig oder Altichieros *Marienkronung* in Padua, Oratorio di San Giorgio.
 - 9 STREHLKE 1998, S. 22–24.
 - 10 MEISS 1976, S. 196.
 - 11 22. Brief, Kap. 30, HIERONYMUS 1983, S. 69–70.
 - 12 DE MARCHI 2012, S. 62.
 - 13 POCHAT 1999, S. 199–122.
 - 14 SYSON 2007, S. 169.
 - 15 RUDA 1982, S. 81.
 - 16 RUDA 1984, S. 365.
 - 17 HOLMES 1999, S. 167.
 - 18 KWASTEK 2001, S. 94.
 - 19 KEMP 1996, S. 75.
 - 20 FOSSI 1989, S. 59.
 - 21 RUDA 1984, S. 365.
 - 22 Dazu im Detail: GRAVE 2015.
 - 23 In der Forschung diskutiert, aber nie gelöst: z. B. BORSOOK 1981, S. 168. Fossi erkennt hier Form und Farbe der Della-Robbia-Werkstatt, s. FOSSI 1989, S. 59.
 - 24 POCHAT 1999, S. 340.
- AREOPAGITA 1955: D. Areopagita, Die Hierarchien der Engel und der Kirche, W. Tritsch (ed.), München 1955.
- BALDINI 1992: U. Baldini (ed.), Pinacoteca Vaticana. Nella pittura l'espressione del messaggio divino nella luce la radice della creazione pittorica, Mailand 1992.
- BELLOSI 1998: L. Bellosi, Duccio. La Maestà, Mailand 1998.
- BORSOOK 1981: E. Borsook, «Cults and imagery at Sant' Ambrogio at Florence», Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 25/2 (1981), S. 147–202.
- DE MARCHI 2012: A. De Marchi, «Sano di Pietro prima della Pala dei Gesuati e il ›Maestro dell'Osservanza‹. Aporie di una doppia identità», in G. Fattorini, Gabriele (ed.), Sano di Pietro. Qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento, Mailand 2012, S. 53–85.
- DIDI-HUBERMANN 1995: G. Didi-Hubermann, Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration, München 1995.
- FOSSI 1989: G. Fossi, Filippo Lippi, Florenz 1989.
- GRAVE 2015: J. Grave, Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento, Paderborn 2015.
- HIERONYMUS 1983: Hieronymus, Briefe über die christliche Lebensführung, L. Schade, J. B. Bauer (ed.), München 1983.
- HOLMES 1999: M. Holmes, Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter, New Haven/London 1999.
- KEMP 1996: W. Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.
- KRÜGER 2001: K. Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
- KWASTEK 2001: K. Kwastek, Camera. Gemalter und realer Raum in der italienischen Frührenaissance, Weimar 2001.
- LLOYD 1993: C. Lloyd, Italian paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection, Chicago 1993.
- MANNINI/FAGIOLI 1997: M. P. Mannini, M. Fagioli, Filippo Lippi. Catalogo completo, Florenz 1997.
- MEISS 1976: M. Meiss, French painting in the time of Jean de Berry. Vol. III (The Limbourgs and their contemporaries), London 1974.
- MUIR-WRIGHT 2006: R. Muir-Wright, Sacred distance. Representing the Virgin, Manchester/New York 2006.
- POCHAT 1999: G. Pochat, Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990.
- ROTTER 2022: M. Rotter, Unsichtbares sichtbar machen. Strategien zur Darstellung des überirdischen Raumes in der italienischen Malerei im 14. und 15. Jahrhundert, Heidelberg 2022.
- RUDA 1982: J. Ruda, Filippo Lippi studies. Naturalism, Style and iconography in early Renaissance art, New York/London 1982.
- RUDA 1984: J. Ruda, «Style and patronage in the 1440s. Two altarpieces of the Coronation of the Virgin by Filippo Lippi», Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 28/3 (1984), S. 363–384.
- STREHLKE 1998: C. B. Strehlke, Angelico, Mailand 1998.
- SYSON 2007: L. Syson (ed.), Renaissance Siena. Art for a city, Ausstellungskatalog (London National Gallery 24 October 2007-13 January 2008), London 2007.

Zum Kontext des architektonisch gerahmten Ausblicks in Jan van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin*

Einführung

Der architektonische Rahmen der *Madonna des Kanzlers Rolin* (Abb. 1), die Jan van Eyck 1435/1436 ausgeführt hat, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Er ist äußerst kostbar gestaltet, in seiner Funktion nicht eindeutig bestimmbar, und er trennt die Erscheinung der Muttergottes von einer Stadt und einer sich dahinter ausbreitenden, weitläufigen Landschaft. Wie in anderen Eyckschen Gemälden ist diese Stadt etwa in ihren Gebäuden oder Menschen klar zeitgenössisch – die Architektur im Vordergrund jedoch *grosso modo* nicht.

Dieser, von Rundbögen und monolithischen Marmorsäulen mit antikisierenden Kapitellen geprägte Baustil ist wohl als antik zu lesen, oder präziser: als vom Maler als antik gedacht zu interpretieren. Er ist damit eine Facette der mannigfaltigen Antikenrezeption, die sich durch Jan van Eycks Werk zieht. Im Folgenden sollen die Fragen der Bedeutung und des Ursprungs der nicht-zeitgenössischen Architekturbilder am Beispiel der *Madonna des Kanzlers Rolin* thematisiert werden.

Das Interesse an der Antike in Jan van Eycks Umfeld

Dass in Italien im frühen 15. Jahrhundert die Antike zum allgemeinen Maßstab geworden war, ist ein Gemeinplatz. Aber auch Jan van Eyck war in einem Umfeld tätig, wo antike Schriften und humanistische Gedanken vermehrt Wertschätzung erfuhren. Es soll gezeigt werden, dass nahezu ausgeschlossen ist, dass der flämische Maler nicht von diesen beeinflusst war.

In Frankreich und in den burgundischen Niederlanden bildete sich spätestens um 1400 ein reges Interesse an der Antike heraus. Gelehrte wie Jean Gerson, Jean de Montreuil oder Nicolas de Clamanges waren von den Ideen der italienischen Humanisten stark beeinflusst. Auch sie erhoben die Antike zum normativen Vorbild, das es nachzuahmen galt.¹ Nicolas de Clamanges etwa vermittelte in einem 1408 verfassten Brief eindrücklich seine Vorstellung von der «Wiedergeburt» der Antike.² Jean de Montreuil blickte wie Petrarca sehnsüchtig der Wiederkehr des goldenen Zeitalters entgegen³ und verglich eine Madonnenskulptur mit den Werken von Lysipp, Praxiteles und Apelles.⁴ Da die humanistisch gebildeten Männer in



Abb. 1: Jan van Eyck, *Madonna des Kanzlers Rolin*, 1435-1436, Öl auf Eichenholz, 66 x 62 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. INV 1271, © Musée du Louvre/Gérard Blot

engem Kontakt zu den Höfen der Valois und Burgunder standen, kann als sicher gelten, dass sie die dort herrschende Begeisterung für antike Kultur maßgeblich mitgeprägt haben. So wurde am Hof Philipps des Guten, wo Jan van Eyck ab 1425 angestellt war, antikes und humanistisches Gedankengut rezipiert und zur Unterhaltung aber auch Inszenierung genutzt. Der Herzog orientierte sich selbst an antiken Helden wie Jason, Hektor, Alexander oder Caesar,⁵ die er als moderner Herrscher noch zu übertreffen suchte. Er setzte damit eine der zentralen Denkkategorien des frühneuzeitlichen humanistischen Diskurses in die Tat um, nämlich die Nachahmung von und den Wettstreit mit den antiken Vorbildern.

Stil und Stilbegriffe zur Zeit Jan van Eycks

Inventare aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts belegen, dass Intellektuelle an den Höfen der Valois und der Burgunder begannen, historische, wenn auch rudimentäre und unpräzise Geschichts- und Stilbegriffe zu verwenden. Beispielsweise kennzeichnete Robinet d'Étampes, der ab 1404 mit der Er-

stellung des Inventars des Jean de Berry beschäftigt war, diverse Artefakte als «ancien»,⁶ «bien ancien»,⁷ «très ancien»⁸ oder «d'ancienne façon».⁹ Auch Jehan Bonost, Jaques de Templeme und Jehan de la Chesnel, die 1420 das Generalinventar für Philipp den Guten anfertigten, klassifizierten manche Gegenstände als «ancien»¹⁰ beziehungsweise «ancienne».¹¹

Eine Beurteilung dieser Bezeichnungen ist heute nahezu unmöglich, da der Großteil der Objekte verloren ist. In jedem Fall lässt sich jedoch festhalten, dass ein als »alt« oder »antik« benannter Gegenstand keineswegs aus der griechischen oder römischen Antike¹² stammen musste. Ein Inventareintrag von Robinet d'Étampes zu einem heute noch existierenden Manuskript illustriert diese Tatsache. Die Handschrift¹³ wird als «très ancien Psautier [...] ystoire d'ouvrage romain»¹⁴ bezeichnet. Jedoch ist sie keineswegs römisch-antiken Ursprungs, sondern angelsächsischer Provenienz und zwischen 1025 und 1050 zu datieren.¹⁵ Robinet d'Étampes sah sie vielleicht aufgrund des optischen Befundes oder auf Grundlage einer schriftlichen Überlieferung als *ancien* und *romain* an. Wahrscheinlich war auch ein Pokal, der im 1404 erstellten Inventar Philipps des Kühnen als «bien ancienne façon, qui fut [de] Julius Cesar»¹⁶ bezeichnet ist, nicht antik. Historisch gesehen wurde er jedoch der römischen Antike und ganz konkret Caesar zugeordnet.

Stilistische Differenz im Architekturbild Jan van Eycks

Für das sozio-kulturelle Umfeld Jan van Eycks lässt sich also festhalten: Es setzte sich in den elitären Zirkeln ein Interesse an der Kunst und Kultur der Antike durch, und dieses war mit stilistischen Vorstellungen verknüpft. Dass auch Jan van Eyck in unterschiedlichen stilistischen Kategorien dachte, ist bereits an der Außenseite des *Genter Altares* (Abb. 2) zu sehen. Hier treffen zwei voneinander differenzierte Architekturmotive aufeinander. Das Gemach, das als Bühne für die Verkündigungsszene dient, weist nicht nur jenes Formenvokabular auf, mit dem im französischen und burgundisch-niederländischen Raum im 15. Jahrhundert gebaut wurde. Neben einer klar gotischen Architektursprache machte der Maler auch von einer anderen, deutlich älteren Gebrauch. Während etwa die Waschnische mit ihrem Maßwerk zeitgenössischen Formen folgt, sind die drei Biforien davon unterscheiden: insbesondere die Rundbögen und die Rundsäulen weisen auf einen vorgotischen Stil hin.¹⁷

Einem Teil der Forschung folgend, meine auch ich, dass Jan van Eyck ganz bewusst zwischen zeitgenössischer und nicht-zeitgenössischer Architektur unterschieden hat – und, darüber hinaus, dass er nicht-gotische Architekturvorbilder als antik verstanden hat.¹⁸

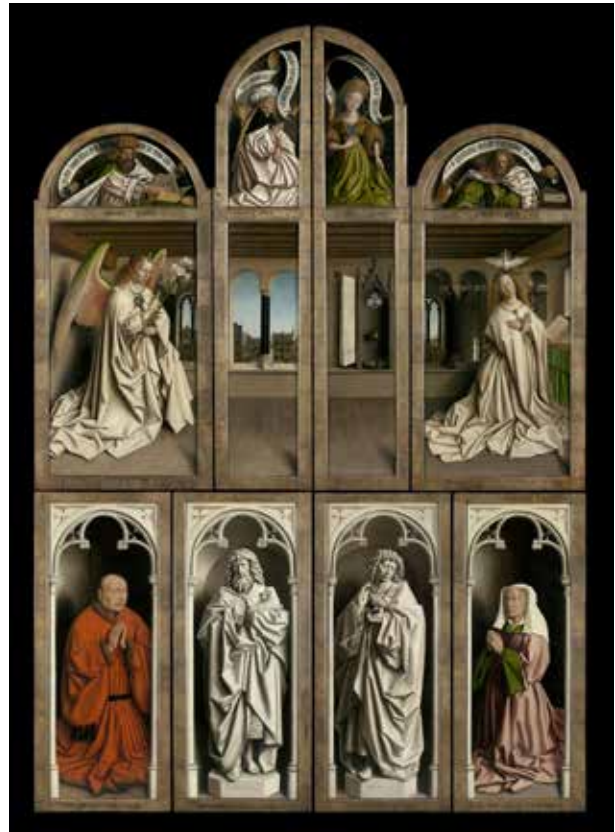


Abb. 2: Hubert (?) und Jan van Eyck, *Genter Altar*. Außenansicht, 1432-1435, Öl auf Eichenholz, Altar-Größe, ca. 375 x ca. 260 cm, Gent, Sint-Bavo, Inv. Nr. 426, © Gent, Sint-Bavo/ www.artinlanders.be/ Dominique Provost

Der architektonische Rahmen der *Madonna des Kanzlers Rolin*

Dass auch das Interieur, in dem die Muttergottes dem burgundischen Kanzler Rolin erscheint, antike Architektur evozieren soll, ist hier die These. An das rechteckige Interieur mit aufwendig gestaltetem Fliesenboden grenzen links und rechts zwei weitere Räume an. Sie sind vom Hauptraum durch eine zumindest vierteilige Rundbogenarkade getrennt und im Gemälde angeschnitten, sodass sich nur jeweils ein, mit Butzenscheiben verglastes Fenster erkennen lässt. Im linken Raum ist die Wand unterhalb des Fensters mit Marmorplatten aus farbigem Marmor in mehrfach profilierten Rahmen verkleidet. Nach hinten ist der zentrale Raum durch eine dreiteilige Rundbogenarkade abgeschlossen, über der zwei farbig verglaste Fenster eingesetzt sind.

Die kunsthistorische Forschung hat wiederholt versucht, die Architektur auf konkrete Vorbilder zurückzuführen.¹⁹ Da diese Bestrebungen jedoch zu keinen überzeugenden Ergebnissen geführt haben, und das Bauwerk eklektisch gestaltet zu sein scheint, ist wahrscheinlicher, dass es sich um eine erfundene Architektur handelt: Der Stil des Interieurs orientiert sich an alten/antiken Bauelementen, die teils durch

neuen/modernen, das heißt gotischen Schmuck ergänzt und verziert sind. Die gleichzeitige Verwendung von alten und neuen Stilelementen ist jedoch nicht als Widerspruch zu der hier formulierten These zu sehen. Sie ist typisches Merkmal der Schwellenzeit zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit, in der mittelalterliche Formen fortlebten, jedoch auch schon neue, auf der Antike basierende, Anwendung erfuhren.²⁰

Modern sind beispielsweise die Maßwerkreliefs in den Zwickeln oberhalb der reich profilierten Arkaden oder jene auf den Sockeln der Säulen. Ein direkter oder indirekter formaler Rückgriff auf die Antike ist dagegen in der Rundbogenarkade und den monolithischen Rundsäulen mit ihren hohen Sockeln, attischen Basen und den mit Ranken und Fabelwesen geschmückten Kapitellen zu sehen. Diese Kapitelle erinnern in ihrer Formgebung an römisch-korinthische oder komposite Kapitelle, selbst wenn sie weitaus ornamentaler gestaltet sind. Wie schon Dagobert Frey in Hinblick auf die Architektursprache in Eyckschen Bildern vermutet, griff der flämische Maler mangels realer antiker Bauwerke «[...] nach der heimischen romanischen Baukunst. So bildet eine romanische Renaissance, wenn auch nicht von gleicher Tragweite, die entsprechende Erscheinung im Norden zu dem, was in Italien die Renaissance der Antike bedeutet.»²¹



Abb. 3: Hubert (?) und Jan van Eyck, *Anbetung des Lammes (Detail), Genter Altar. Innenansicht. Mitteltafel des unteren Registers, 1432-1435, Öl auf Eichenholz, Tafel-Größe 138,1 x 243,3 cm, Gent, Sint-Bavo, Inv. Nr. 426, © Gent, Sint-Bavo/ www.artinflanders.be/Dominique Provost*

Romanische Bauten sind jedoch nur eine mögliche Quelle für die nicht-gotischen Architekturen in Jan van Eycks Gemälden. Einem am antiken Stil interessierten Maler boten sich noch weitere Studienobjekte: insbesondere antike Münzen und Karten Roms. Antike Münzen waren seit Petrarca begehrte Sammelgegenstände gewesen, deren Wert vor allem an ihre historische Bedeutung geknüpft war.²² Als transportable und in großer Anzahl verfügbare Objekte waren sie auch nördlich der Alpen relativ leicht zugänglich. Von humanistisch interessierten Männern gesucht und vermutlich von Gelehrten und italienischen Händlern mitgeführt, gelangten sie dort in die fürstlichen Sammlungen.²³

Antike Geldstücke waren ab dem 14. Jahrhundert jedoch nicht nur beliebte Sammelgegenstände, sondern auch Objekte der künstlerischen Nachahmung. So ließen sich etwa die Brüder Limburg von antiken, beziehungsweise vermeintlich antiken Münzbildern inspirieren. Ein Beispiel ist die Rezeption der *Herakleios-Medaille*²⁴ in den *Belles Heures du Jean Duc de Berry*.²⁵ Ein weiteres ist die Darstellung einer antiken Sieges- beziehungsweise Ehrensäule in einer Miniatur dieser Handschrift.²⁶ Ein konkretes Artefakt, das hier als Vorlage gedient hat, ist nicht auszumachen; dennoch ist sowohl die Figur als auch die Säule als nicht-zeitgenössisch zu identifizieren. Eine Parallele in Jan van Eycks Oeuvre ist die Geißelsäule aus dem *Genter Altar* (Abb. 3): Sie ist in Proportion, Formensprache und Materialität nicht gotisch, das heißt nicht zeitgenössisch. Gefertigt ist ihr runder Schaft aus Porphyry und eindeutig aus einem Stück. Sie hat eine einfache Basis und ist mit einem schlichten Kapitell bekrönt. Dazu ist die Säule durch die bewusst gesetzten Altersspuren als ein Artefakt aus vergangener Zeit gekennzeichnet.

Ganz allgemein geben römisch-antike Münzen ein umfassendes Bild von Architekturgliedern und Typen. Die Darstellungen sind dabei «[...] nicht unbedingt als präzise, dem Zustand und Aussehen des Wiedergegebenen in allen Einzelheiten Rechnung tragende Bilder [...], sondern [sollen] dem Betrachter nur einen generellen Eindruck vermitteln.»²⁷ Dennoch weisen sie die typischen Merkmale antiker Architektur auf: Rundsäule als alleinstehendes, dekoratives oder einen Architrav tragendes Element, Bogenkonstruktionen und Rundbauten. Selbst wenn diese Charakteristika oft nur schematisch ausgeprägt sind, geben antike Münzen einen guten Eindruck des generellen Erscheinungsbildes römischer Baukunst.

Kurz bevor er bei Jan van Eyck Verwendung findet, ist dieser römisch-antike Architekturstil in verkürzter Darstellung auch in der Buchmalerei nachweisbar. Nach 1400 kursierten zumindest zwei Versionen einer Romkarte,²⁸ die die Vorstellung von der Stadt und ihren Bauten beeinflusst haben wird. Sie sind topographisch korrekt angelegt und wirken wie ein Inventar antiker und frühchristlicher Bauten und Monu-

mente. Auch hier lassen sich grundlegende Typen und Elemente erkennen.

Jan van Eycks Bild eines antiken Architekturstils war, meiner Ansicht nach, nicht nur von formalen, sondern auch materiellen Aspekten geprägt. Insbesondere die Ästhetik des farbigen Marmors, aus dem die Säulenschäfte gefertigt sind, lassen sich ganz klar mit der klassischen Architektur verknüpfen. Auch wenn der Maler noch kein präzises und homogenes Bild dieser Architektursprache hatte, ging er in der Verwendung dieser Art von Säule methodisch vor: Er gebrauchte sie ausschließlich bei Bauten beziehungsweise Interieurs, die antikisierende Stilmerkmale aufweisen. Für zeitgenössisch-gotische Kirchen, wie jene der *Madonna in der Kirche* (Abb. 4), verwendete Jan van Eyck als Stützen Bündelpfeiler aus einfachem Stein. In historisierenden Bauten sind jedoch antikisierende Rundsäulen zu finden, deren monolithische Schäfte aus farbigem Marmor sind.²⁹

Marmor war über die Antike hinaus mit der soliden Baukunst dieser Epoche verbunden.³⁰ Das Material galt als besonders kostbar, wie schon Plinius der Ältere im 36. Buch der *Naturalis historia* überliefert.³¹ Die Schäfte der Säulen, welche die Bögen in der *Madonna des Kanzlers Rolin* tragen, sind in mannigfaltigen Farben ausgeführt. Die Palette des Marmors erstreckt sich von bernsteinfarbigem (oder gelbbraunem) Ocker bis zu unterschiedlichen Nuancierungen von Karmin und Purpur. Marmorarten mit diesen Farbtönen gebrauchten laut Plinius schon die antiken Baumeister für die Herstellung von Säulen. Er erwähnt besonders den Alabasterstein (*alabastrites*),³² bei dem „die honigfarbenen (Steine), die spiralartig gefleckt und nicht durchscheinend sind“³³ besonders geschätzt wurden, sowie den roten Porphyrt (*porphyrites*).³⁴

Der kunstvoll gerahmte Ausblick

Das Interieur der *Madonna des Kanzlers Rolin* ist illusionistisch konzipiert: Trotz des verkleinerten Maßstabs scheint der Bildraum eine Fortsetzung des realen Raumes zu sein. Die Rundbogenarkade ist das Verbindungsglied zwischen Innen und Außen, also zwischen Interieur und Garten und der dahinter gelegenen Stadt und Landschaft. Im Garten wachsen etliche Blumensorten, zwischen denen sich zwei Pfauen und zwei Elstern tummeln. Auf einem erhöhten Wehrgang stehen zwei Männer in zeitgenössischer Tracht, von denen einer zwischen Zinnen nach unten blickt. Ein mäandrierender Fluss, der von zahlreichen Schiffen befahren ist, trennt Stadt und Landschaft in zwei Teile. Mittig liegt eine besiedelte Insel, weiter vorne verbindet eine Brücke die zwei Stadtteile. Am Fuß der Hügel nimmt die Dichte der Bebauung ab und lässt damit Platz für Felder, Weinberge und Wälder. Am Horizont verläuft eine mächtige Gebirgskette mit schneebedeckten Gipfeln.

Die antikisierende Architektur und die kunstvolle

Inszenierung des Gartens und des Landschaftsausblickes ergeben ein Ganzes, mit dem Jan van Eyck an den Geist der Antike anknüpfte. Zwei Texte könnten dabei prägend gewesen sein: Die *Naturalis historia* von Plinius d. Ä. und die *Villenbriefe* von Plinius d. J. Beide waren um 1400 im französischen und burgundisch-niederländischen Raum bekannt³⁵ und damit auch für den Maler rezipierbar. Die Beschreibung der Landschaftsdarstellungen eines augusteischen Malers in der *Naturalis historia* erinnert auffällig an die Landschaft der *Madonna des Kanzlers Rolin*: «Landhäuser mit Säulenhallen und Gartenanlagen, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die sich zu Land auf Eseln oder Wagen



Abb. 4: Jan van Eyck, *Madonna in der Kirche*, um 1440, Öl auf Eichenholz, 31,1 x 13,9 cm, oben halbrund, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 525C, © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Christoph Schmidt

zu ihren Landhäusern begeben, ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer. [...] Er unternahm es auch, Seestädte unter Altanen [Terrassen] zu malen, was einen sehr schönen Anblick ergibt.»³⁶

Nicht nur, dass man im Gemälde Jan van Eycks einen guten Ausblick von einer erhöhten Terrasse hat und aus einer Säulenhalle in einen Garten und auf eine Stadt blickt – auch findet man viele der von Plinius aufgezählten Elemente wieder: kultivierte Hügel, Haine und Wälder, einen Fluss mit genutzten und ungenutzten Ufern, sowie Reisende zu Fuß, Boot oder Esel (Pferd). Links über der Stadt sind Weinberge angelegt, und mit Sicherheit ist so manches Boot dasjenige eines Fischers.

Dem Gemälde noch ähnlicher ist die Beschreibung eines idealtypischen Landhauses in einem der *Villenbriefe* Plinius d. J. ³⁷ Von der Villa solle man einen guten Ausblick über die weitläufige Landschaft haben: «Das Landhaus liegt am Fuße eines Hügels und schaut doch gleichsam von oben in die Welt [...].»³⁸ Dieses hat zahlreiche Räume und jeder Wohnbereich ist mit einem anderen verbunden. Die wesentlichen Merkmale der Architektur sind allerdings Arkaden, Fenster und Türen, die als Rahmen für kunstvoll inszenierte Ausichten auf Garten und Landschaft dienen. Die umliegende Natur vergleicht Plinius d. J. mit einem „riesige[n] Amphitheater [...] wie es allein die schöpferische Natur hervorbringen kann.“³⁹ Die fruchtbare und teilweise von Menschen kultivierte «weitausgedehnte Ebene [ist] rings von Bergen umschlossen»⁴⁰ und wird in der Mitte von einem Fluss durchschnitten. Dieser Landschaft bringt der Römer größte Wertschätzung entgegen. Das ästhetische Vergnügen kommt jenem gleich, das sich bei der Betrachtung eines Gemäldes einstellt: «Es wird für Dich ein großer Genuss sein, wenn Du von einem Berge aus auf diese Landschaft hinunterblickst. Denn es wird Dir so vorkommen, als sähest Du nicht Ländereien, sondern ein in außergewöhnlicher Schönheit gemaltes Landschaftsbild, an dessen Buntheit und Gliederung Deine Augen sich erquicken werden, wohin auch immer sie blicken.»⁴¹

- 1 MÜLLER 2011, S. 156-203, siehe auch VOIGT 1960 [1893], S. 330-356; HUIZINGA 2006 [1919], S. 469-486; COVILLE 1934; MEISS 1974, S. 19–23; SACCARO 1975; BUCK 1987, S. 136-154.
- 2 «Non proinde tamen aut in patria odio haberi aut ipsa pelli merui quod his ingeniosus studiis tanta superioribus saeculis celebritate veneratis, operam aliquantam impendi atque ipsam eloquentiam diu sepultam, in Galliis quodammodo renasci, novisque iterum floribus licet priscis longe imparibus, repullulare laboravi.» zit. n. SIMONE 1939, S. 850.
- 3 «[...] redeant igitur, redeant saecula illa quae tunc et ob id aurea vocabantur» zit. n. SIMONE 1939, S. 849.
- 4 «Et quod subticendum non fuit, ymago eiusdem Virginis insidet ipsi cappellanie atque prestat, que tanta maiestate atque artificio exculpta et fabrefacta esse dignoscitur, ut nulli omnium earum que in regno isto sunt aut alibi valeant inveniri, postponatur, ita ut opus diceret Lisippi, Praxitelis aut Appellis.» DE MONTREUIL 1963, S. 289. Die beschriebene Madonna sah er während eines Besuches in der Abtei Chaalis in der Nähe von Senlis. Jean de Montreuil konnte auf verschiedene antike Quellen zurückgreifen: Mit Sicherheit kannte er das umfassendste Werk zur antiken Kunst, die *Naturalis historia* des älteren Plinius. Er erwähnt Plinius in einem seiner Briefe sogar namentlich (DE MONTREUIL 1963, S. 332). Weitere Anregungen könnten Francesco Petrarca, dessen Werk er sehr bewunderte (VOIGT 1960 [1893], S. 344-349), sowie Giovanni Boccaccio, dessen Schriften er in Frankreich verbreitete, gewesen sein. MÜLLER 2011, S. 175.
- 5 EHM-SCHNOCKS 2005, S. 275–295. Zwei Humanisten, die in engem Kontakt zum burgundischen Hof standen, sind hier zu nennen, nämlich Guillaume de Fillastre d. J. (1400/07-1473) und Jean Jouffroy (1405/10-1473).
- 6 Z. B. GUIFFREY 1894, no. 69.
- 7 Z. B. ebd., no. 16, 61, 990.
- 8 Z. B. GUIFFREY 1896, no. 1027.
- 9 Z. B. GUIFFREY 1894, no. 60, 375, 376, 1105, 1106.
- 10 Z. B. LABORDE 1851, no. 4255.
- 11 Z. B. ebd. no. 4092.
- 12 Gemeint ist hier Antike als kunstwissenschaftliche Stil- und Epochenkategorie.
- 13 Psalterium duplex, latinum et anglo-saxonicum, 1025-1050. Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 8824; siehe Gallica, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451636f.image#> (Zugriff am 6.7.2022).
- 14 GUIFFREY 1896, no. 1027.
- 15 MEISS 1969 [1967], S. 43.
- 16 «[...] une grant coupe d'argent doré en guise d'un crusequin de bien ancienne façon, qui fut Julius Cesar, armoié de nouvel sur le couvercle des armes de mondit seigneur.» DEHAISNES 1886, S. 841-842.
- 17 HOPPE 2009, S. 101-103.
- 18 FREY 1929, S. 81; KÖRTE 1930, S. 8-22; SCHOCK-WERNER 1986, S. 48; HOPPE 2003, S. 89-131; HOPPE 2008, S. 351-393; HOPPE 2009, S. 7-18; HOPPE 2019, S. 511-585.
- 19 Gelfand äußert die These, dass die gemalte Architektur die Sankt-Sebastians-Kapelle in Notre-Dame du Châtel imitiert (GELFAND 2009, S. 25). Hoppe sieht dieses Vergleichsbeispiel als wenig aussagekräftig an, da von dem 1793 abgebrochenen Bau nur wenige Details bekannt sind (HOPPE 2009, S. 113). Zuletzt will Parada López de Corselas in der spanischen Architektur, insbesondere in der nasridischen qubba der Alhambra in Granada, ein Vorbild erkennen (PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2018, S. 2-25).
- 20 Dazu grundlegend BURKE 2015.
- 21 FREY 1929, S. 81; siehe auch KÖRTE 1930, S. 8-22; SCHOCK-WERNER 1986, S. 48; HOPPE 2003, S. 89-131; HOPPE 2008, S. 351-393; HOPPE 2009, S. 7-18; HOPPE 2019, S. 511-585.
- 22 GREENHALGH 1989, S. 223-227.
- 23 Beispielsweise hatte Jean de Berry eine beachtliche Münzsammlung. Einige der Münzen waren mit Sicherheit antik (MEISS 1969 [1967], S. 52-58). Das Inventar des Jean de Berry verzeichnet 47 Goldmünzen (GUIFFREY 1896, no. 122), eine weitere Goldmünze (ebd. no. 218), 35 Münzen aus Gold und Silber (ebd. no. 1108-1110) no. 1108 ist als «d'ancienne façon» ausgewiesen; dazu weitere 23 Münzen aus Gold (GUIFFREY 1894, no. 203) und 25 Silberdenare (ebd. no. 204).
- 24 Die Herakleios-Medaille war eine der insgesamt fünf Goldmedaillen, die Jean der Berry mutmaßlich in Italien in den Jahren 1401 und 1402 erworben hat. Zu den Medaillen MEISS 1969 [1967], S. 53-58. Die Herakleios-Medaille betrachteten Antiquare wie etwa Johannes Cuspinian, Jacopo Strada, Hubert Goltzius oder Justus Lipsius bis ins 17. Jahrhundert als ein Produkt der Antike. Als erster befand sie Basilius Amerbach für «nicht antik» (WEISS 1963, S. 129). Zu den Medaillen aus der Sammlung des Jean de Berry stellt Weiss fest: «It seems fairly certain that they were made with an eye to the duke as certain purchaser in view of his tastes for jewellery all'antica, while the fact that the duke had them both reproduced suggests that he believed them to be antique pieces» (WEISS 1963, S. 142). Dafür, dass die Münzen/Medaillen für den Herzog «von Anfang an als Antikenfälschungen entstanden» sind, argumentiert auch Pfisterer (PFISTERER 2008, S. 95).
- 25 Herman, Paul und Johan Limburg: *Belles Heures du Jean Duc de Berry*, um 1405–1408/09. New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters, Ms. 54.1.1a,b, fol. 156r und 156v. Zur Motivrezeption siehe WEISS 1963, S. 136; MEISS 1969 [1967], S. 55, u. HUSBAND 2008, S. 290.
- 26 Herman, Paul und Johan Limburg: *Belles Heures du Jean Duc de Berry*, um 1405-1408/09. New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters, Ms. 54.1.1a,b, fol. 54v.
- 27 KÜTHMANN/OVERBECK 1973, S. 7.
- 28 Dabei handelt es sich um eine Miniatur von Herman, Paul und Johan Limburg: *Très Riches Heures du Jean Duc de Berry*, 1411/12-1416. Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 141v, sowie um eine des Orosius-Meisters (um 1418). Eine von Taddeo di Bartolo gemalte Version (um 1414) ist im Palazzo Pubblico in Siena erhalten. Alle diese Karten orientieren sich an einem heute verschollenen Archetypus. Dazu MEISS 1974, S. 209-216; HUSBAND 2008, S. 292-293; BOGEN/THÜRLEMANN 2009, S. 38-45.
- 29 Solche gebrauchte der Maler in der Madonna des Kanzlers Rolin, der Washingtoner Verkündigung, der Madonna des Kanonikus van der Paele, im Dresdner Triptychon und im Genter Altar.
- 30 GREENHALGH 1989, S. 119-133.
- 31 PLINIUS D. Ä. 1992, S. 14-19, § 1-8.
- 32 ebd., S. 48–49, § 60.
- 33 ebd., S. 50–51, § 61.
- 34 ebd., S. 48–49, § 57. Für Säulen aus Porphyr siehe ebd. S. 66-67, § 88.

- 35 Jean de Berry hatte eine Handschrift der *Naturalis historia* des älteren Plinius in seiner Bibliothek (GUIFFREY 1896, no. 961; zu der Handschrift Armstrong 1983, S. 29-35 u. BLAKE MCHAM 2013, S. 95; diese Plinius-Handschrift brachte die Autorin bereits in ihrer Masterarbeit mit Jan van Eyck in Verbindung (LINDNEROVA 2013, S. 32-33). Gontier Col besaß ein Exemplar der Briefe des jüngeren Plinius. COVILLE 1934, S. 100-101.
- 36 «[...] villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes. [...] idem subdialibus marítimas urbes pingere instituit, blandissimo aspectu.» PLINIUS D. Ä. 1978, S. 90-93, § 116-117.
- 37 Bereits Groh bringt am Rande die ästhetische Betrachtung der Landschaft bei Plinius d. J. mit dem Eyckschen Landschaftsbild in Verbindung. GROH 1999, S. 122.
- 38 «Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo [...]» PLINIUS D. J. 1995, S. 262-263.
- 39 «Stelle Dir ein riesiges Amphitheater vor, wie es allein die schöpferische Natur hervorbringen kann. (Imaginare amphitheatrum aliquod inmensum et quale sola rerum natura possit effingere)». PLINIUS D. J. 1995, S. 260-261.
- 40 «Eine weitausgedehnte Ebene wird rings von Bergen umschlossen [...]. (Lata et diffusa planities montibus cingitur [...])». PLINIUS D. J. 1995, S. 260-261.
- 41 «Magnum capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. neque enim terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere; ea varietate, ea descriptione, quocumque incidernit oculo, reficientur.» PLINIUS D. J. 1995, S. 262-263

Bibliografie

- BLAKE MCHAM 2013: S. Blake McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the Natural History*, New Haven 2013.
- BOGEN/THÜRLEMANN 2009: S. Bogen, F. Thürlemann, Rom. Eine Stadt in Karten von der Antike bis heute, Darmstadt 2009.
- BUCK 1987: A. Buck, *Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen*, Freiburg im Breisgau–München 1987.
- BURKE 2015: P. Burke, *Hybrid Renaissance. Culture, Language, Architecture*, Budapest 2015.
- COVILLE 1934: A. Coville, *Gontier et Pierre Col et l'Humanisme en France au temps de Charles VI*, Paris 1934.
- DEHAISNES 1886: C. C. A. Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le XVIe siècle*, vol. 2, 1374–1401, Lille 1886.
- EHM-SCHNOCKS 2005: P. Ehm-Schnocks, « Trés invaincu César. Antikenrezeption am burgundischen Hof unter Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen », in: R. Suntrup, J. R. Veenstra, A. Bollmann ed., *The Mediation of Symbol in Late Medieval and Early Modern Times/Medien der Symbolik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Frankfurt/Main–Wien 2005, S. 275–295.
- GELFAND 2009: L. Gelfand, « Piety, Nobility and Posterity. Wealth and the Ruin of Nicolas Rolin's Reputation », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, I (2009), URL: <https://jhna.org/articles/piety-nobility-and-posterity-wealth-ruin-nicolas-rolins-reputation/> (29.8.2022).
- GREENHALGH 1989: M. Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989.
- GUIFFREY 1894: J. Guiffrey (ed.), *Inventaires de Jean duc de Berry (1401–1416)*, vol. 1, Paris 1894.
- GUIFFREY 1896: J. Guiffrey (ed.), *Inventaires de Jean duc de Berry (1401–1416)*, vol. 2, Paris 1896.
- HOPPE 2003: S. Hoppe, « Romanik als Antike und die baulichen Folgen. Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs », in: N. Nußbaum, C. Euskirchen, S. HOPPE ed., *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, Köln 2003, S. 89–131.
- HOPPE 2008: S. Hoppe, « Die Antike des Jan van Eyck. Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis des burgundischen Hofes um 1435 », in: D. Boschung, S. Wittekind (dir.), *Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation der antiken Werke im Mittelalter*, Wiesbaden 2008, S. 351–394.
- HOPPE 2009: S. Hoppe, *Die imaginierte Antike. Bild- und Baukonstruktionen architektonischer Vergangenheit im Zeitalter Jan van Eycks und Albrecht Dürers*, Habilitationsschrift Köln 2009.
- HOPPE 2019: S. Hoppe, « Translating the past. Local Romanesque Architecture in Germany and its Fifteenth-Century Reinterpretation », in: K. A. E. Enenkel, K. A. Ottenheim, *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, Leiden–Boston 2019, S. 511–585.
- HUIZINGA 2006 [1919]: J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, ed. K. Köster, Stuttgart 2006 [1919].
- HUSBAND 2008: T. B. Husband, (ed.), *The Art of Illumination. The Limbours and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, New Haven–London 2008.
- FREY 1929: D. Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929.
- KÖRTE 1930: W. H. U. Körte, *Die Wiederaufnahme romanischer Bauformen in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel 1930.
- KÜTHMANN/OVERBECK 1973: H. Küthmann, B. Overbeck, « Antike », in: H. Küthmann, B. Overbeck, D. Steinhilber, I. Szeiklies-Weber (ed.), *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen*, Ausst. Kat. (München, Staatlichen Münzsammlung, 20. Oktober 1973–2. Dezember 1973), München 1973, S. 7–88.
- LABORDE 1849–1851: L. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne: études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVIe siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, vol. 2, Paris 1851.
- LINDNEROVA 2013: K. Lindnerova, *Jan van Eyck und die Antike. Die Rezeption der Naturalis historiae in seinem Werk*, Masterthesis Universität Salzburg 2013.
- MEISS 1969 [1967]: M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, vol. 1, London 1969 [1967].
- MEISS 1974: M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbours and their Contemporaries*, vol. 1, New York–London 1974.
- MONTREUIL 1963: J. de Montreuil, *Epistolario*, ed. E. Ornato, Turin 1963.
- MÜLLER 2011: H. Müller, *Frankreich, Burgund und das Reich im späten Mittelalter. Ausgewählte Aufsätze*, éd. G. Annas, P. Gorzolla, C. Kleinert, J. Nowak, Tübingen 2011.
- PARADA LOPEZ DE CORSELAS 2018: M. Parada López de Corselas, « El viaje a España de Jan van Eyck y la reinterpretación de la qubba palatina en la Virgen del Canciller Rolin », *Goya*, CCCLXII (2018), S. 2–25.
- PLINIUS D. Ä.: G. Plinius Secundus d.Ä., *Naturalis historia libri XXXVII/Naturkunde XXXVII Bücher*, vol. XXXV, Farben, Malerei, Plastik, éd. R. König, München–Zürich, 1978.
- PLINIUS D. Ä.: G. Plinius Secundus d.Ä., *Naturalis historia libri XXXVII/Naturkunde XXXVII Bücher*, vol. XXXVI, Die Steine, ed. R. König, München–Zürich, 1992.
- PLINIUS D. J.: G. Plinius Caecilius Secundus, *Epistularum libri decem/Briefe*, éd. H. Kasten, Darmstadt 1995.
- PFISTERER 2008: U. Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.
- SACCARO 1975: A. P. Saccaro, *Französischer Humanismus des 14. und 15. Jahrhunderts*, München 1975.
- SCHOCK-WERNER 1986: B. Schock-Werner, « Bamberg ist Jerusalem. Architekturporträt im Mittelalter », *Der Traum von Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten*, Ausst. Kat. (Nürnberg, Kunstthalle, 3. September 1986–23. November 1986), Marburg 1986, S. 43–55.
- SIMONE 1939: F. Simone, « La coscienza della Rinascita negli umanisti, 1 », *Rinascita*, II (1939), S. 838–871.
- VOIGT 1960 [1893]: G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, vol. 2, Berlin 1960 [1893].
- WEISS 1963: R. Weiss: « The Medieval Medallions of Constantine and Heraclius », *The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, VII (1963), S. 129–144.

Zur Bedeutung architektonischer Elemente in Darstellungen der Gregorsmesse in niederländischen, französischen und deutschen Graphiken des 15. und frühen 16. Jahrhunderts

Das lateinische Wort „Visio“ entspricht dem griechischen Begriff „Phantasia“ und erklärt nicht nur wunderliche Erscheinungen oder die Enthüllung des *verum corpus* Christi während der Messe des Heiligen Gregor¹, sondern formuliert auch eine Theorie über die menschliche Wahrnehmung der physischen und spirituellen Welten. Augustinus von Hippo unterschied in seinem Genesis-Kommentar drei verschiedene Arten der Wahrnehmung (*visio*): fiktive (*spiritalis*), leibliche (*corporalis*) und intellektuelle (*intellectualis*).² Die erste wird durch sichtbare Gegenstände des Alltages erfahren, sodass das Gedächtnis die Erinnerungen aufbauen kann. Die zweite ist die sensorische Art einer Vision, welche sich mittels der fünf Sinne des Körpers konstituiert. Die dritte begründet das entwickeltste Stadium der menschlichen Vision, die die direkte Betrachtung der *Imago* Gottes (*theoria*) erlaubt. Diese Art von Vision wurde von Augustinus als höchstes Ziel des menschlichen Sehens erklärt.³

Gregor der Große war Papst zwischen 590 und 604. Erst in späten Texten ist davon die Rede, dass während einer seiner Messen eine wunderliche Erscheinung des leidenden Körpers Jesu stattfand.⁴ Doch dreht sich die vorliegende Diskussion weniger um die Textquellen zu dieser Begebenheit als um deren bildliche Darstellungen, die erst im Spätmittelalter aufkamen. Deren Ursprung kann nicht mit einer alten schriftlichen Quelle, sondern mit einer Ikone verbunden werden, in der Christus als Schmerzensmann⁵ repräsentiert ist, die vermutlich am Ende des 14. Jahrhunderts in die Kirche Santa Croce in Jerusalem in Rom verbracht wurde. Was die hieraus am Anfang des 15. Jahrhunderts entwickelten bildlichen Darstellungen angeht, geben Texte, die zusammen mit solchen Bildern gelesen werden sollten, gute Hinweise auf den Bedeutungsgehalt. Der wohl bekannteste Text gehört zur „Gregorsmesse“ auf dem Epitaph in der Stadtpfarrkirche St. Maria Magdalena, Münnerstadt, und wurde vermutlich 1428 geschrieben:

„vnser her ihesus crist erschein sant greiorio [z]v rom i[n] bwrg di man nent porta crucis vf dem altar ihervsalem vnd von ivbrige feivd die er da von enphing da gab er allen den die m[i]t gebeivgten knien vnd mit andaht sprechen in pater noster vnd in ave maria vor dieser figvr also vil ablas vnd gnad als in der selben kirchen da sint [...]“⁶

Bilder der Gregorsmesse als einer Szene, die die Erscheinung des Schmerzensmanns vor Papst Gregor dem Großen darstellt, verbreiteten sich zuerst über westeuropäische Stundenbücher und die deutsche Druckgraphik des frühen 15. Jahrhunderts.⁷ Thomas Lentens' Buch „Das Bild der Erscheinung“ von 2007⁸ hat wichtige Aspekte von Darstellungen der Gregorsmesse untersucht, doch besteht als Forschungsdesiderat zu erläutern, wie die Wahrnehmung der Vision Gregors in solchen Bildern durch architektonische Elemente gelenkt wird.

Drei verschiedene Ebenen der Sichtbarkeit angesichts der Raumkomposition können in Darstellungen der Gregorsmesse erkannt werden. Diese Unterscheidung begründet eine visuelle Hierarchie und ist einer



Abb. 1. Anonym, *Gregorsmesse, Hl. Maria Magdalena, Hl. Elisabeth, Salomon, Bethlehemitischer Kindermord*, Anfang des 15. Jhs. Papier, kolorierter Holzschnitt, 245 x 155 mm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. S.t.N. 13794 ©Author

der Hauptpunkte unserer Diskussion. Gemäß der Aufteilung Augustins von Hippo (*De Genesi ad litteram*, XII, vii, 16) können wir die Gregorsmesse als „intellektuelle Vision“ bzw. Ergebnis der mystischen Devotion erklären. Die Offenbarung des Schmerzensmannes enthüllt Gregor den schmerzhaften Körper Christi, der im *Transitus* steht und die zeitliche Dimension überwindet. Sinnlich kann eine „intellektuelle Vision“ der *Imago Pietatis*⁹ weder als eine Repräsentation des historischen Körpers Jesu noch als eine Vergegenwärtigung seiner Opfergabe in offensichtlichem Bezug auf die Transsubstantiation interpretiert werden.

Die Gregorsmesse findet in den Darstellungen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts als intellektuelle Vision in einem sakralen Chorraum statt.¹⁰ Die Kirchen- oder Kapellen-Architektur und die liturgische Einrichtung gelten als die einzigen allgemein sichtbaren Elemente der Szene, welche als Basis für die Inszenierung der Erscheinung des wahren Körpers Christi dienen. Diese intellektuelle Vision galt für einen Christen als nicht ohne weiteres erreichbar.¹¹ Die Kontemplation des Schmerzensmannes wurde als hochentwickelte geistliche Steigerung verstanden, mit deren Hilfe Christen eine teilweise sichtbare Erscheinung wahrnehmen und folglich eine bessere Vorstellung von der unsichtbaren *Transitio* der Eucharistie entwickeln konnten.

Die Gregorsmesse-Darstellungen können hinsichtlich ihrer Raumkompositionen in zwei verschiedenen Arten differenziert werden. Diese Unterteilung ist von dem Anteil architektonischer Elemente abhängig, da einige nur den Altartisch oder wenige andere Komponenten zeigen. Eine wichtige Eigenschaft der Szene ist die ikonographische Zusammenstellung verschiedener Motive der spätmittelalterlichen Devotion.¹² Eine detailreich gezeigte Kirchen- oder Kapellen-Architektur dient der besseren Veranschaulichung der Erscheinungswahrnehmung des Schmerzensmannes, womit die soteriologische Bedeutung seines fließenden Blutes¹³ suggeriert und auf die für die damalige Devotion so wichtige Vergegenwärtigung Christi während der Hostienkonsekration hingewiesen wird.

Durch die Analyse architektonischer Elemente der Gregorsmesse-Szenen möchte ich auf verschiedene ikonographische Zusammenstellungen des Motivs hinweisen. Im ersten Beispiel (Abb. 1) sehen wir ein Fragment eines Holzschnittes vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Dieses Bild wurde vermutlich im deutschen Sprachraum produziert und stellt die Erscheinung des Schmerzensmannes vor Gregor dem Großen dar. Auf der linken Seite ist ein weiterer Kleriker zu sehen, der wie der Papst vor dem Altar kniet und die Hände zum Gebet erhoben hat. Ein weiteres Motiv der Szene ist das am Altartisch aufgehängte Sudarium (Veronika-Bild), ein Hinweis auf die materiell wahre *Imago* Jesu.

Die Erscheinung Christi begründet ein Antonym zu diesem Veronika-Bild als erschienene *Imago* des



Abb. 2 Anonym, *Gregorsmesse*, um 1420, Papier, kolorierter Holzschnitt, 269 x 196 mm. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 200-1 ©Public Domain



Abb. 3. Anonym, *Gregorsmesse*, um 1430 in der Bretagne, Quériac Stunden, fol. 143r. Gebrauch von Rennes, Pergament, Buchmalerei, 230 x 155 mm. Boston, Public Library, Ms. q. MED 81 ©Public Domain



Abb. 4. Maître de Boucicaut, um 1408-1410, *Gregorsmesse*. Heures de Boucicaut, folio 241 r, Pergament, Buchmalerei, 275 x 190 mm, Musée Jacquemart-André, Paris, Ms. 1311 ©Musée Jacquemart-André



Abb. 5. Anonym, *Gregorsmesse*, um 1460, Papier, kolorierter Holzschnitt, 255 x 181 mm., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. H13 ©Public Domain

Herrn.¹⁴ Merkwürdigerweise sind in diesem Holzschnitt weder Hostie noch Kelch zu sehen. In dieser Szene wurde der bildliche Fokus ganz auf die Erscheinung des Schmerzensmanns konzentriert. Diese Festlegung ist ein kleines Indiz für folgende These: Bilder der Gregorsmesse¹⁵ mit umfangreicheren Zusammenstellungen devotionaler oder liturgischer Motive sind vermutlich eine westeuropäische Erfindung des 14. und 15. Jahrhunderts, die sich von Frankreich und den Niederlanden aus in den deutschen Sprachraum verbreitete. Zum Nachweis seien hier einige Beispiele der französischen Buchmalerei untersucht, insbesondere eines (Abb. 4), das als frühestes Bild dieser Ikonographie gilt.

Ein weiteres frühes Beispiel der deutschen Graphik ist ein kolorierter Holzschnitt im Kupferstichkabinett zu Berlin (Abb. 2).¹⁶ Dieses Bild ist – abgesehen vom Altartisch – ein einfaches Arrangement verschiedener biblischer Motive, insbesondere von Instrumenten der Passion. Die Körper von Jesus, Maria und Johannes sind überproportional groß im Vergleich zur Figur Gregors des Großen. Das Schmerzensmannmotiv der Szene erinnert trotzdem wenig an die Ikone der Kirche Santa Croce in Jerusalem, denn Christus wird als ganzer Körper repräsentiert, eine kompositorische Entscheidung des Stechers, die gelegentlich auch in späteren Bildern zur Gregorsmesse zu finden ist.

Ein weiterer Ausgangspunkt meiner Überlegung sind die niederländischen und französischen Stundenbücher, die bereits am Anfang des 15. Jahrhunderts weiter entwickelte Szenen im Vergleich zum anfangs diskutierten Holzschnitt (Abb. 1) zeigen. Eine solche Darstellung findet sich in den Québriac-Stunden (Gebrauch von Rennes), ein Manuskript aus den 1430er Jahren, das vermutlich in der Bretagne geschaffen und wahrscheinlich von der Familie Québriac in Auftrag gegeben wurde.¹⁷ Im Zentrum dieser Buchmalerei (Abb. 3) finden wir eine betende Frau, wohl eine Darstellung der damaligen Buchbesitzerin, in Begleitung ihres heiligen Patrons, die vor einem *Prie-Dieu* kniet.¹⁸ Ihre Position im Bild deutet auf eine Devotion mit Bezug auf die Schmerzensmannserscheinung hin, und zwar nicht als Dokument einer tatsächlichen Wahrnehmung des Erschienenen, sondern als erwartetes Ziel ihrer alltäglichen Andacht in einer Kapelle oder einem privaten Sakralraum.

Die Kapelle¹⁹ ist an ihrer vorderen Längsseite geöffnet, und der gezeigte Innenraum wird durch die drei Wimperge und die Rippengewölbe strukturiert. Die gotischen Pfeiler entsprechen zusammen mit den rückwärtigen und seitlichen Fenstern der Begrenzung des sakralen Raumes einer Kapelle, in der eine solche wunderliche Erscheinung stattfinden durfte. Die räumliche Ordnung eines solchen Sakralraums wurde im Mittelalter grundsätzlich hierarchisch konzipiert.²⁰ In der Darstellung können wir drei verschiedene Raumebenen erkennen, die eine bestimmte Sichtbarkeit des Schmerzensmanns erlauben. Die erste ist die

Erscheinung vor Papst Gregor in einem kleinen Chor- und Altarbereich, die zweite ist der Raum, in dem die Besitzerin des Buches betet, und die letzte ist der Ort am oder vor dem Portal der Kapelle, wo weitere sechs Gläubige mit einer stark eingeschränkten Sicht auf die Hostienkonsekration sitzen.

Die Betrachtung der Vergegenwärtigung des Leibs Christi war auf den Klerus und die Adligen beschränkt. Dementsprechend inszeniert in der Buchmalerei der Pfeiler auf der rechten Seite dieses Privileg als räumliche Trennung. Im Fenster über dem Portal der Eingangsfassade findet man das *Agnus Dei*, und gleich unter dem Arkadenbogen steht eine kleine Repräsentation der Madonna mit dem Kind. Das erste hat einen offensichtlichen Bezug auf die historische Opfergabe des Herrn, die während der Konsekration vergegenwärtigt wird, das zweite will der Buchbesitzer zeigen, dass die Menschwerdung jeweils während der Messe wiederholt wird. Die Eingangsfassade stellt das Ende des sakralen Raumes dar, auch wenn die vor dem Portal stehenden „gewöhnlichen“ Menschen einen Einblick bekommen.

Die gemalte Verzierung umschreibt die Hauptszene, die durch die architektonischen Motive definiert wird. Papst Gregor der Große und mit ihm die kniende Frau dürfen dank ihrer strengen Devotion und geeig-



Abb. 6. Anonym, *Gregorsmesse*, um 1460, Papier, kolorierter Holzschnitt, 382 x 261 mm. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Inv. Nr. XV. Einbl. WB 2.22 ©Public Domain

neten Position im Kapellen-Raum eine intellektuelle Vision erleben: Das Knien im Altarraum brachte Gnade und Segnen zu den Gläubigen sowie die Möglichkeit, die wunderliche und teilweise sichtbare Erscheinung während der Hostienweihung wahrzunehmen.

Im Stundenbuch des Maréchal de Boucicaut, das vermutlich um 1410 in Paris angefertigt wurde²¹, findet sich eine ähnliche Darstellung (Abb. 4). Wie im vorherigen Beispiel (Abb. 3) wird der Buchbesitzer knieend vor einem Betpult in einem kirchlichen Innenraum mit Merkmalen der Spätgotik gezeigt; der Landschaftsausblick hinter seiner Person distanziert ihn und hebt ihn zugleich heraus. Als inhaltliches Scharnier fungiert der Rundpfeiler zwischen dem „Querhaus“ mit dem Buchbesitzer und der Hauptszene im Langhaus (bzw. am Beginn des Langchores), wo Gregor der Große, der seine Tiara auf die Mensa gestellt hat, vor dem Altar steht und die konsekrierte Hostie in Richtung der Erscheinung erhebt. Über dem Altar sind zwar die Arma Christi zu sehen, doch sind sie nicht über dem Erschienenen, sondern vor seinem Sarkophag dargestellt. Bei dieser Szene ist zu erkennen, dass die architektonischen Elemente zusammen mit dem Porträt des Buchbesitzers, der Gregorsmesse und dem Schmerzensmann eine Tiefenraumperspektive schaffen, welche ihren Fluchtpunkt auf dem Erschienenen hat. Ein niederländischer Holzschnitt aus den 1460er Jahren (Abb. 5) enthält eine ähnliche bildliche Komposition wie das oben diskutierte ältere Beispiel (Abb. 2). Wichtige Unterschiede zwischen beiden Darstellungen liegen in der weiterentwickelten Proportionalität der repräsentierten Körper. Maria und Johannes sind in der niederländischen Graphik nicht mehr zu finden. Unten findet man eine Legende, die als kurze Erklärung der Szene dient und die Zahl von Ablassjahren erwähnt. Dieses Mal kniet Papst Gregor, der von zwei Kardinälen begleitet ist, betend vor dem Erschienenen, und die Darstellung der Marterwerkzeuge wurde zusammen mit dem Schmerzensmann deutlicher als Gesamterscheinung bildlich konzipiert. Aus dem gleichen Jahrzehnt stammt ein deutscher Holzschnitt (Abb. 6), der die Schmerzensmannerscheinung erneut zusammen mit einem Altartisch darstellt. Im Unterschied zum Holzschnitt aus dem frühen 15. Jahrhundert (Abb. 2) hebt der Erschienene seine Arme, während Christus in der niederländischen Darstellung (Abb. 5) seine Arme vor dem Bauch verschränkt; diese Körperhaltung entspricht der Form der Ikone in der Kirche Santa Croce in Jerusalem in Rom. Die Gregorsmesse des Kupferstechers Israhel van Meckenem (Abb. 7) weist eine kalkulierte Komposition auf. Der Schmerzensmann erscheint aus dem Sarkophag und richtet den Blick aus dem Bild. Jesus, die Dornenkrone tragend, verschränkt die Hände vor der Brust und zeigt seine Wundmale. Die anderen Arma Christi befinden sich hinter ihm und werden durch van Meckenem wie in einem gerahmten Bild präsentiert. Sieben Männer sind im Stich dargestellt,

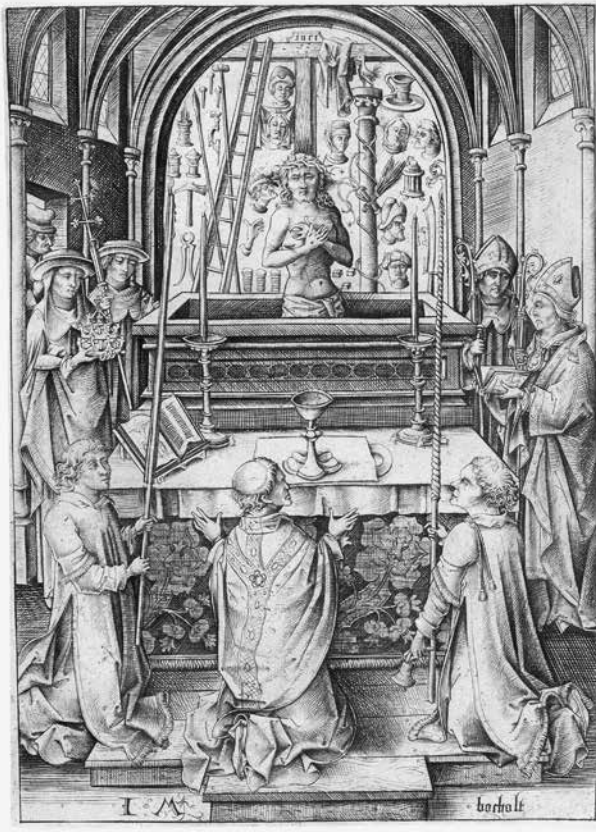


Abb. 7. Israhel van Meckenem, *Die Messe des heiligen Gregor*, um 1495, Papier, Kupferstich, 200 x 141 mm., Wien, Albertina, Inv. Nr. DG. 1926-1136 ©Public Domain

doch nur die beiden knienden Diakone nehmen zusammen mit Gregor dem Großen die Erscheinung wahr.

Die Raumsituation wird durch die Seitenwände und das gotische Rippengewölbe vermittelt, auch die Positionierung der Körper entspricht annähernd einer entwickelten Zentralperspektive. Ebenso spielt die Wand mit den Marterwerkzeugen, seien sie auf die Rückwand gemalt oder im Kirchenraum „schwebend“, bei der bildlichen Konzeption eine Rolle. Die in das Antependium eingestickten Rosen symbolisieren die historische Opfergabe Christi.²²

Der Schmerzensmann bildet den Flucht- und damit den Mittelpunkt der Szene. Die architektonischen Motive führen den Blick des Betrachters zur Erscheinung auf dem Altar hin. Das Blut des Erschienenen fließt in den Kelch der Eucharistie, welcher nicht Inhalt der Vision Gregors ist. Es bildet eine Brücke zwischen der teilweise sichtbaren Vision und dem sichtbaren Bereich der Messe. Obwohl der erschienene Schmerzensmann nicht als Wesensverwandlung der Hostiengestalten betrachtet werden darf, kann sein geflossenes Blut als bildliches Zeichen der substanziellen Transition der Konsekration interpretiert werden.

Die architektonischen Motive begründen die Zentralität des Geschehens im Schmerzensmann, wobei die gotischen Bogen und Fenster zusammen mit dem Sarkophag und dem Tisch des Altares als Rahmen der

Vision Gregors dienen. Die Wände des Innenraumes der Kapelle grenzen erneut einen sakralen Bereich ab, in dem solche wichtigen Erscheinungen stattfinden durften.

Auch die Anwesenden vermitteln durch ihre Wahrnehmung oder Nicht-Wahrnehmung der Erscheinung diesen sakralen Bereich. Die Richtungen, in die die Messebesucher ihre Blicke richten, demonstrieren uns, ob sie den Schmerzensmann kontemplieren können oder nicht. Die drei knienden Männer nehmen die Vision wahr dank ihrer Unterordnung und Gehorsamkeit. Ihre Interaktion mit dem heiligen Raum deutet auf eine im Vergleich mit den stehenden Anwesenden strengere Frömmigkeit gegenüber dem Moment der Eucharistie während der Messe hin, womit ein körperliches Verhältnis zum Ereignis der Eucharistie vorgeführt ist.

Streng genommen sollten die Gregorsmesse-Darstellungen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts nicht als Ausdruck der Wertschätzung der Transsubstantiationslehre angesehen werden, zumal sie den Wunsch nach Sichtbarkeit des unsichtbaren Blutes des Herrn bei der Eucharistie bedienten. Doch konstituiert sich der Blutstrom als ein Raum zwischen der transzendentalen Vision, die nicht jeder sehen kann, der Transsubstantiation des Weines, die unsichtbar ist, und der Kapelle, dem sichtbaren Raum, wo die Erscheinung zusammen mit der Hostienkonsekration gleichzeitig stattfindet.

Anders ausgedrückt ist die Vision Gregors bedingt sichtbar – abhängig von der individuellen Devotion und Interaktion mit dem Raum, der Transsubstantiation der Eucharistiesubstanzen, die jeweils unsichtbar bleiben muss, und der Architektur der Kapelle, die jeder sehen kann. Mittels der Architektur wurde in den diskutierten Graphiken die komplexe dreifache Sichtbarkeit des Geschehens während der Gregorsmesse bezeichnet – anhand einer Verteilung, die durch den Innenraum des Temples zusammen mit den darin befindlichen Gegenständen, die dargestellten Anwesenden und die Symbole der Schmerzensmannerscheinung konstituiert ist. Albrecht Dürers Holzschnitt zur Gregorsmesse ist 1511 datiert (Abb. 8). Auf der linken Unterseite des Bildes ist die Jahreszahl über seinem Monogramm sichtbar. Weil der Altar nicht mehr mittig, sondern links gezeigt ist, sieht man den Papst und Christus im Profil. Die Körperformen des Erschienenen sind hier am besten herausgearbeitet: Jeder Muskel des Körpers Jesu ist sorgfältig dargestellt. Anders als in dem zuvor beschriebenen Kupferstich (Abb. 7) treffen sich die Blicke des Schmerzensmannes und Gregors des Großen. Zwei Engel fliegen über der Szene. Mittig im Hintergrund reden zwei Geistliche miteinander, auf der rechten Seite interagieren zwei weitere Männer, ein Thuriferar öffnet mit seiner rechten Hand ein Weihrauchfass, ein weiterer Geistlicher betrachtet ein Gefäß. Keiner von ihnen nimmt das Wunder wahr.



Abb. 8. Albrecht Dürer, *Gregorsmesse*, 1511, Holzschnitt, 303 x 210 mm. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Inv. Nr. ADürer AB 3.206H ©Public Domain

Nur der auf der linken Seite Gregors kniende Kleriker scheint das Wunder zusammen mit dem Papst zu erkennen. Im Vergleich mit den vorerwähnten Bildern ist die Anzahl der Arma Christi kleiner. Weder die Seitenwunde noch das Blut Christi werden in dieser Szene dargestellt, lediglich die Handwunden des Herren sind zu erkennen und weisen auf Blut und Schmerzen der Passion hin. Der Künstler entschied sich offenbar bewusst für einen Rekurs auf diejenige ikonographische Variante der Gregorsmesse, in der meistens nur der Altartisch, die Kleriker und die Marterwerkzeuge zu erkennen sind.

Die Darstellung der Gregorsmesse, die historisch in die Spätantike gehört, in einer gotischen Kapellen-Architektur muss zuallererst als Anachronismus betrachtet werden. Deswegen können wir uns fragen, warum bei diesem Bildthema häufig die architektonischen Elemente einer spätmittelalterlichen Kirche vorkommen, so als ob die Szene im Hochmittelalter passiert wäre. Im 15. Jahrhundert dominierte die gotische Architektur bei allen Darstellungen christlicher Bildthemen, jedenfalls nördlich der Alpen. Der Hauptgrund war vermutlich die Intention der Künstler, diese Themen näher an die alltägliche Erfahrungswelt der Gläubigen zu bringen. Sobald der Betrachter die

gotischen Elemente der Kapelle sah, konnte er sich selbst solche wunderlichen Erscheinungen besser vorstellen. Wieder kommen wir zu dem Punkt, dass diese Darstellungen den Christen die Wahrnehmung der Schmerzensmannerscheinung als Ziel und Lohn einer strengen Devotion demonstrieren wollten, so dass die Betrachter ebenfalls erwarten konnten, ähnliche Visionen eines transzendentalen Körpers in der Gegenwart zu erleben.

Abgesehen davon hätte die Darstellung einer Architektur des 7. Jahrhunderts, die einer Kirche aus der Zeit des Gregor des Großen entspricht, nur funktionieren können, wenn der Künstler und die Betrachter über eine gemeinsame Kenntnis solcher Architekturformen verfügten.²³ Aus verschiedenen Gründen kann man sagen, dass solches Fachwissen auf eine kleine Gruppe von Intellektuellen begrenzt war. Es war viel wichtiger für die Gläubigen, überhaupt einen sakralen Raum zu erkennen. Die Heiligkeit des dargestellten Raums überwand so die Sorge um historische Genauigkeit. Historisierende Anpassungen können wir erst in den christlichen Darstellungen des 16. Jahrhunderts deutlich erkennen – und zu dieser Zeit sank die Anzahl von Gregorsmesse-Darstellungen.

Aus dieser kurzen Analyse verschiedener Beispiele von Graphiken zur Gregorsmesse ist die ikonographische Flexibilität dieses Themas ersichtlich. Bei der Messe Gregors des Großen hatte die blutzentrierte Darstellung keine Priorität.²⁴ Es galt die soteriologische Bedeutung der Passion und ihre Vergegenwärtigung während der Hostienkonsekration darzustellen. Dieses Bildthema stellt solche Visionen als erwünschte Resultate der alltäglichen Devotion des 15. Jahrhunderts dar. Die einfachen frühen Darstellungen, die anfangs eine Tradition für die Ikone der Kirche Santa Croce begründen sollten, entwickelten sich zu tiefenräumlichen Bilderzählungen, die die verschiedenen Ebenen der Visualität der physischen und geistlichen Welt erklären wollten.

Andererseits markieren die architektonischen Elemente der Darstellungen den Anfang auf dem Weg zu einer eventuellen Wahrnehmung der Erscheinung der wahren *Imago* Jesu, die einen impliziten Bezug auf das transsubstantiierte Blut der Hostienkonsekration aufweist. Die Repräsentation der Kapelle, wo die Erscheinung stattfand, ist eine ikonographische Lösung zum Zweck der besseren Darstellbarkeit der unsichtbaren Wiederholung der Passion, und die sichtbaren Elemente der Kapelle dienen der Inszenierung der verschiedenen Stufen der Sichtbarkeit. Diese begründet ein Erlebnis, das man nur in einer Kirche erfahren konnte.

Die architektonischen Elemente waren die Basis oder sozusagen ein Anfang für die geistliche Steigerung der mystischen Devotion. Über die gebaute Architektur hinaus zu sehen war die Übung jedes frommen Christen, der eine Erscheinung als Vision

wahrnehmen wollte. Die gotische Struktur der Kirche zu kontemplieren war der erste Schritt dieser geistlichen Übung, die Erscheinung des Schmerzensmanns wahrzunehmen der zweite und die Transsubstantiation durch das geflossene Blut des Erschienenen besser nachzuvollziehen der letzte. Aus diesem Grund konnten diese Bilder nur funktionieren, wenn sie mit Architektur im gotischen Stil versehen wurden, sodass auch der zeitgenössische Betrachter die Hoffnung auf die Wahrnehmung einer Erscheinung des Schmerzensmanns haben konnte.

Bibliografie

- 1 Die jüngsten deutschsprachigen Publikationen legen bei der Gregorsmesse weniger Wert auf eine vereinfachte Verbildlichung der Transsubstantiationslehre, sondern auf die Vision des Schmerzensmanns. Eine wichtige Referenz ist die Dissertation MEIER 2006, S. 1–20.
- 2 Augustinus, *De Genesi ad litteram* XII, vii, 16. „Trium visionum nomina: corporale, spirituale, intellectuale. Haec sunt tria genera visionum, de quibus et in superioribus libris aliquid diximus, sicut res postulare videbatur, non tamen earum numerum commemoravimus; et nunc breviter eis insinuatis, quoniam suscepta quaestio flagitat ut de his aliquanto uberius disseramus, debemus ea certis et congruis signare nominibus, ne assidue circumloquendo moras faciamus. Primum ergo appellemus corporale, quia per corpus percipitur et corporis sensibus exhibetur. Secundum spirituale; quidquid enim corpus non est et tamen aliquid est, iam recte spiritus dicitur: et utique non est corpus, quamvis corpori similis sit, imago absentis corporis, nec ille ipse obtutus quo cernitur. Tertium vero intellectuale, ab intellectu; quia mentale, a mente, ipsa vocabuli novitate nimis absurdum est, ut dicamus». Für eine ausführliche Erklärung zum Thema vgl. CARRUTHERS 2002, S. 220–221.
- 3 CARRUTHERS 2002, S. 220–221.
- 4 MEIER 2006, S. 1–20.
- 5 Für weitere Referenzen zu diesem Bildmotiv vgl. PUGLISI/BARCHAM 2013.
- 6 Vgl. MEIER 2006, S. 1–20.
- 7 Vgl. PARSHALL/SCHOCH 2005, S. 144–145.
- 8 LENTES 2006, S. 13.
- 9 Erst im Buch „Das Bild und sein Publikum im Mittelalter“ von Hans Belting wurde der Begriff „Schmerzensmann“ kritisch hinterfragt und dafür „Imago Pietatis“ vorgeschlagen. In diesem Text benutze ich beide Begriffe. Vgl. BELTING 1981, S. 69.
- 10 BYNUM 2007, S. 173–192.
- 11 LENTES 2006, S. 13–36.
- 12 RUDY 2017, S. 102.
- 13 BYNUM 2007, S. 195–209.
- 14 Vgl. LENTES 2006, S. 20–28.
- 15 Unter diesen Zusammenstellungen verstehe ich die Hinzufügung der Veronika, der Arma Christi und der Fünf Wunden. Vgl. AREFORD 1998, S. 211–238.
- 16 PARSHALL/SCHOCH 2005, S. 222–262.
- 17 Angaben zu den Vorbesitzern liegen bereits im Online-Katalog der Boston Public Library vor, vgl. <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:v692tc06j>.
- 18 Vgl. RUDY 2017, S. 120–128.
- 19 Die dargestellte Kapellen-Struktur ist vermutlich von der Sainte-Chapelle in Paris inspiriert. Diese wichtige Kirche gilt als Grundmotiv anderer französischer Stundenbücher. Vgl. WESSEL 2003, S. 253–254.
- 20 BASCHET 1992, S. 10.
- 21 ANDREWS 2002, S. 29–38. Für eine weitere Referenz vgl. CHÂTELET 1995, S. 45–76.
- 22 HAWEL 1985, S. 64–66.
- 23 NAGEL/WOOD 2010, S. 151.
- 24 Ein wichtiger Aufsatz, der das Blut in verschiedenen Bildthemen des Spätmittelalters kontextualisiert, ist CLIFTON 2001, S. 65–88. Ein weiterer wichtiger Text dazu: RUBIN 2001, S. 89–100.
- ANDREWS 2002: C.G. Andrews, « The Boucicaut Masters », *Gesta*, 41, 1, Artistic Identity in the Late Middle Ages (2002), S. 29–38.
- AREFORD 1998: D. Areford, « The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ », in: A.A. Macdonald et al. (ed.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen 1998, S. 211–238.
- BASCHET 1992: J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d’images: les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) thèmes, parcours, fonctions*, Paris 1992.
- BELTING 1981: H. Belting, *Das Bild und das Publikum: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- BYNUM 2007: C.W. Bynum, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Germany and Beyond*, Philadelphia 2007.
- CARRUTHERS 2002: M. Carruthers, *Machina memorialis: méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris 2002.
- CHATELET 1995: A. Châtelet, « Les heures du Maréchal de Boucicaut », *Monuments et mémoires*, 74 (1995), S. 45–76.
- CLIFTON 2001: J. Clifton, « „Ein Brunnen voll Blut“: Darstellungen des Blutes Christi vom Mittelalter bis zum achtzehnten Jahrhundert », in: J.M. Bradburne (ed.) *Blut: Kunst, Macht, Politik, Pathologie*, München 2001, S. 89–100.
- FRANCASTEL 1967: P. Francastel, *La figure et le lieu: l’ordre visuel du Quattrocento*, Paris 1967.
- HAWEL 1985: P. Hawel, *Die Pietà: eine Blüte der Kunst*, Würzburg 1985.
- JURKOWLANIEC 2013: G. Jurkowlaniec, « The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe », in: C. Puglisi; W. Batcham (ed.) *New Perspectives on the Man of Sorrows*, Kalamazoo 2013.
- LENTES 2006: T. Lentès, « Verum Corpus und Vera Imago. Kalkulierte Bildbeziehung in der Gregorsmesse », in: T. Lentès (ed.) *Das Bild der Erscheinung: die Gregorsmesse im Mittelalter*, Berlin 2006, S. 13–35.
- MEIER 2006: E. Meier, *Die Gregorsmesse: Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Köln 2006.
- NAGEL/WOOD 2010: A. Nagel, C. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.
- PARSHALL/SCHOCH 2005: P. Parshall, R. Schoch (ed.), *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik: Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, Nürnberg 2005.
- RUBIN 2001: M. Rubin, « Blut: Opfer und Erlösung in der christlichen Ikonographie », in: J.M. Bradburne (ed.), *Blut: Kunst, Macht, Politik, Pathologie*, München 2001, S. 89–100.
- RUDY 2017: K. Rudy, *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*, Leiden 2017.
- WESSEL 2003: R. Wessel, *Die Sainte-Chapelle in Frankreich: Genese, Funktion und Wandel eines sakralen Raumtyps*, Dissertation, Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf 2003.

Artists facing the Italian Wars (1508-1515): some case studies

At the beginning of the 16th century, the northern territories of the Italian peninsula became the scene of clashes that involved nearly all the main powerful European states of the time, whose consequences were about to shape a new geopolitical arrangement on a continental scale. On December 10, 1508, the League of Cambrai was formed, an allegiance of Emperor Maximilian I, King Louis XII of France, Pope Julius II, King Ferdinand II of Aragon, and the duchy of Ferrara, among others, purpose to wage war and prevent Venetian expansion on the Italian peninsula. In May 1509, the army of the League defeated the Venetian mercenary troops near the village of Agnadello, a turning-point in the conflict.¹ Venice lost control of most of its mainland territories: for example, in June 1509 the German army occupied the city of Verona, and Leonardo Trissino entered the city of Vicenza and claimed it to Emperor Maximilian I. The aftermath of these losses was terrible, especially in Vicenza, where, according to Luigi da Porto, a Vicentine aristocrat who lived the war in person, the invaders looted and sacked the city.² The purpose of this paper is to analyse artworks whose subjects are closely intertwined

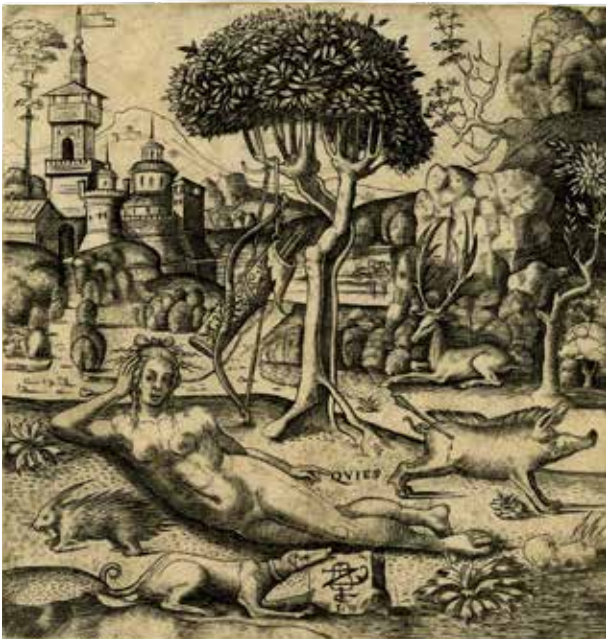


Fig. 1: Giovanni Maria Pomedelli, *Allegory of Quietude*, 1510, Engraving, 150x145 mm, London, British Museum, inv. 1873,0809.728 ©British Museum

with the events of the Italian Wars, especially those by Giovanni Maria Pomedelli and Matteo del Nasaro. Examining the artistic influences that shaped these works reveals the intersection of cultures and the movement of ideas during these turbulent times. The first work is a print called *Allegory of Quietude* belonging to the British Museum (Fig. 1). It is dated 1510 and bears the monogram of the Veronese goldsmith, engraver, and medallist Giovanni Maria Pomedelli. The scene is of a nude resting beneath a tree and surrounded by animals.

Since the end of the 19th century, scholars have interpreted the scene in different ways; for instance, Wessely deemed it to be the goddess *Diana*³, while it was Hind who, because the nude woman is pointing her finger to the word *QUIES*⁴, identified her as *Quiet* or *Quietude*. In the 1960s, Erwin Panofsky suggested to Millard Meiss that the print finds its meaning in the aftermaths of Agnadello: it is an allegorical scene that relates to the dramatic conditions of Verona around 1510, after the battle.⁵ Recently, Annegritt Schmitt has strengthened this interpretation. In her view, the nude figure below the olive tree embodies the city of Verona pledging for peace after the struggles of the war, while the hedgehog and the boar respectively symbolize the French reign and the German one.⁶ However, this intriguing iconology is embedded in an interesting visual culture. The whole scene takes place in a sort of Arcadian landscape, which was a peculiar feature of early 16th century Venetian painting, moreover the fortress on the far left is a detail that was already found in some late 15th century artworks. It recalls, for instance, the buildings in Albrecht Dürer's woodcuts *Samson and the Lion* and *Christ Taking Leave of his Mother* (Fig. 2), and the castle painted by Cima da Conegliano in his *Madonna dell'arancio* altarpiece.⁷

The iconography of the lying nude woman appears at the end of the 15th century in a drawing of the Uffizi collection by a follower of Andrea Mantegna, which was later copied by Girolamo Mocetto⁸; in both cases, the artists represented the nymph Amymone as asleep. In Pomedelli's print, the allegorical figure has her eyes wide open, therefore, he likely drew from another source. An engraving by Giulio Campagnola titled *Saturn*⁹, stages a deity in the foreground, and his lying position makes him a plausible forerunner



Fig. 2: Albrecht Dürer, *Christ taking leave of his Mother*, 1504 ca., woodcut, 298x211 mm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1941.1.36 ©National Gallery of Art

for Pomedelli's nude. Dürer, too, explored the theme, namely in two drawings, one at the Albertina in Wien (1501)¹⁰, and the other at the Ashmolean Museum in Oxford (1503).¹¹ Above all, Dürer adopted a lying woman in his famous print known as *Meerwunder* (*The Sea Monster*), dated 1501 and later copied by the Italian engraver Giovanni Antonio da Brescia.¹² Due to the circulation of these prints, Pomedelli could have easily become aware of the motif and provided his own interpretation. A final detail to note is the classicized hairstyle of the woman. It is hard to say whether Pomedelli had direct knowledge of Roman antiquities, but Cristoforo Solari's sculptures for the Dragan altarpiece in the Venetian church of Santa Maria della Carità could be a possible link.¹³ Among them was a *Virtù* that shares the same hairstyle as Pomedelli's allegorical figure.

Though it appears clear that, at this stage of his career, Pomedelli relied on models from different artists, he never strictly copied the prototype. On the contrary, he blends various elements to create his own original composition. The same artistic process also applies to his medals. Thanks to the pioneering critical reappraisal by Leopoldo Cicognara, at the beginning of the 19th century, Pomedelli was acknowledged to have been a skilled medallist.¹⁴ Pomedelli produced many medals, especially during the second

decade of the 16th century, and some of these medals portray characters who played a paramount role in the history of Verona and Vicenza after the battle of Agnadello.

It was during the tragic circumstances following the Venetian defeat that the figure of Isabella Michiel arose. She was a Venetian matron married to the Vicentine patrician Giambattista Sessa, and in 1511, she briefly took control of Vicenza on behalf of Maximilian I.¹⁵ Nevertheless, her authority ended almost immediately as Venetian troops entered Vicenza and regained control. She was forced to flee to Verona, where she stayed until 1517. Isabella's loyalty to the German emperor led the Venetian government to confiscate her estate and properties. Maximilian



Fig. 3: Giovanni Maria Pomedelli, *Medal of Isabella Sessa* (obverse), 1511-1517, bronze medal, Ø 46 mm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.775.a ©National Gallery of Art

promised to reward her with some land close to the Iseo Lake, but it seems that she never received anything.¹⁶ Isabella owes her fame to Giovanni Maria Pomedelli, who dedicated two portrait medals to her.¹⁷ One of these two medals is emblematic of Pomedelli's practice of designing unconventional iconographies. It has Isabella's portrait on the obverse (Fig. 3) with the inscription ISABELLA SESSA MICHAEL VENETA around the top. The reverse bears the Greek inscription ΕΚΠΑΛΛΙ ΜΟΙ ΜΗΝΙΖΟΜΕΝΗ ("since long time wroth") around the top, the artist's mark in exergue, and the goddess *Fortuna* seated on a rock in the field. This piece is dated between 1511 and 1517, namely the period of Isabella's stay in Verona, and in Pollard's opinion the inscription on the reverse refers to Isabella's misfortune after leaving Vicenza.¹⁸

Isabella is wearing a veil wrapped around her head and a tunic fastened with a brooch. The folded fabric was a quite common head garment, and it is fea-



Fig. 4: Albrecht Dürer, *The Oriental and his Wife (The Turkish family)*, 1496 ca., engraving, 111x79 mm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1953.6.63 © National Gallery of Art

tured in the crowded processions of Gentile Bellini's *teleri*, as well as in the Mantegna print of *Judith and Holofernes*¹⁹. Finally, Dürer's print *The Oriental and his Wife* (Fig. 4) features a headdress that is strikingly similar to Isabella's. Nicoletto da Modena copied Dürer's print, and, considering the easy circulation of that type of graphic material, Pomedelli may have run into one of the two models and taken inspiration from it. If this were proven true, Pomedelli once again demonstrated a peculiar interest in Dürer's work. The medal truly stands out because of Isabella's profile, which is very naturalistic and exhibits Pomedelli's talent for portraiture: Isabella's physiognomy seems to accurately convey a real-life sitting. The medallist skills are also on display in the chiselling of the wrapped fabric: he precisely reproduces the voluminous folds of the drapery, and their effects of light and shadow.

Even more intriguing is the goddess Fortune on the reverse. Pollard has pointed out that the iconography is strictly tied with the inscription («since long time wroth») and that the long dress relates to a sybil.²⁰ The goddess is sitting on a rock with her left foot resting on a skull, while her hands hold a bridle and three nails. A closer analysis suggests that the artist adopted the same process as in the previous examples; that is, he collected various models and harmonized them to create something new. For instance, the

windblown hair tuft recalls *Occasio* and *Poenitancia* frescoed by Mantegna and his workshop in Mantua. The comparison, though, is not exact, as Mantegna portrayed the *Occasio* from the front, while Pomedelli chose the profile. By that time Mantegna's fame was unquestionable, so it is not surprising that his innovations flew outside Mantua. The mobility of artists between Mantua and Verona was by now a well-established phenomenon²¹, and could have facilitated the transfer of ideas.

Pomedelli went a step further: he enriched the Mantegnesque culture with other influences. For instance, it seems that he turned his eyes to Albrecht Dürer's engravings: Fortune's raised arm holding the bridle recalls the *Nemesis* engraved by the German in 1501.²² Her right hand with the three nails could be borrowed from Dürer's *Small Fortune*, printed about 1496.²³ Even though the latter holds three flowers, the similarity is quite compelling.

The works foregrounded so far – Pomedelli's print *Allegory of Quietude* and his medal of Isabella Michel - relate to events and characters that tie the city of Verona to Maximilian I, and Dürer's influence on both discloses them as evidence of the intersection of cultures between Italy and the north during the first



Fig. 5: Daniel Hopper, *Maximilian I in guise of Saint George*, 1509-1510, etching, 228x157 mm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1968.18.14 ©National Gallery of Art

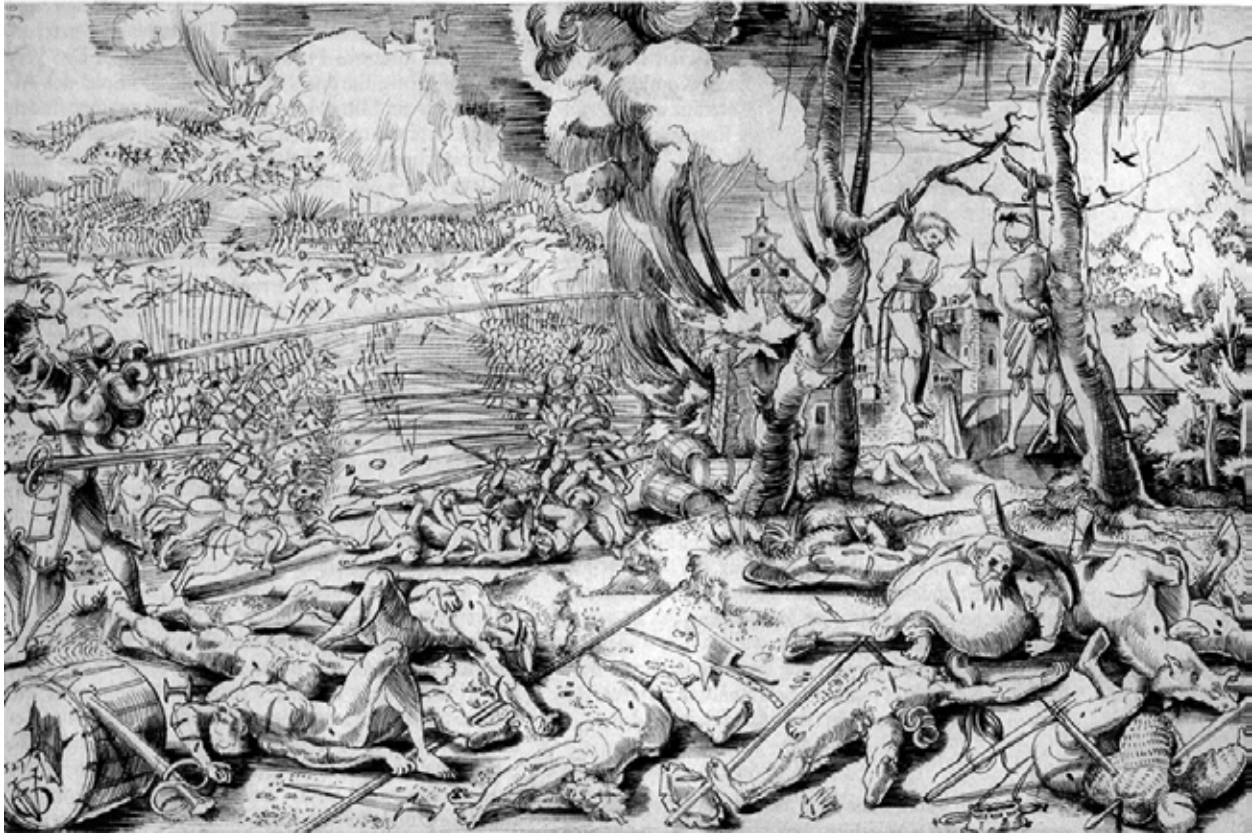


Fig. 6: Urs Graf, *Battle of Marignano*, 1521, drawing, pen and black ink, 211x317 mm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, inv. U.X.91 © Kunstmuseum Basel

decades of the 16th century. Pursuing this theme further, I will examine a medal portraying Maximilian I himself and his heir Charles V that Pomedelli crafted around 1518.²⁴ The circumstances behind this medal are unknown, but it was not unusual that these kinds of objects were conceived as a gift to honour either a monarch or a high ranked magistrate and as a demonstration of loyalty from their vassals.²⁵ While Charles's profile is one of the very earliest portraits of him, Maximilian could claim a long and solid tradition. He had already been depicted in 1502 by the Milanese painter Ambrogio de' Predis²⁶, several times in Augsburg by the court painter Bernhard Strigel, and by Joos van Cleve.²⁷ Albrecht Dürer portrayed him from life, too.

Despite this variety of examples, in Pomedelli's medal, Maximilian closely resembles the Augsburg based engraver Daniel Hopper's print *Maximilian in the Guise of Saint George*²⁸ (Fig. 5). This likeness has led scholars to believe that Hopper relied on Pomedelli's medal. By that time, neither Daniel Hopper nor Giovanni Maria Pomedelli seem to have left their hometown, but since prints circulated freely, and the city of Verona was part of the trade route that used to connect Venice to Augsburg²⁹, the transfer could have happened from south to north.³⁰ In Pomedelli's medal, Maximilian wears a fur collar, a hat, and the ceremonial chain of the Order of the Golden Fleece. Alongside the similarities with Hopper's print, the Italian medal

can be compared with some specimens kept at the Münzkabinett of the Kunsthistorisches Museum in Wien. Dated between 1518 and 1519, Maximilian has cropped hair, wears the collar of the Golden Fleece, a fur-lined cloak, and a beret.³¹ Throughout his life Maximilian undertook several commissions, like the *Triumphs*³², to bring his memory down in history, and arguably the large number of celebrative medals had to undertake this purpose, too.

Soon after Agnadello, a new geopolitical scenario began to unfold, mainly due to sudden changes in allegiances and to disagreements among the members of the League about the partition of the Italian territories. Louis XII gathered forces with Venice, while the Swiss militia installed Massimiliano Sforza as ruler of Milan in order to make it a Swiss protectorate. The death of Louis XII in 1515 brought Francis I to the throne, who immediately claimed his rights on the duchy of Milan. He led his army against the Swiss and defeated them in the battle of Marignano, a small village close to Milan. The outcome of the military campaign meant that part of the Lombardy region was now under French control.³³

Echoes of the victory immediately reached Venice, who sent its emissaries to the French ambassador in Milan to deliver two diplomatic gifts to honour the important achievement, namely, two paintings: one by Giovanni Bellini and one by Titian.³⁴ The triumph was also celebrated in a bronze commemorative

medal made by the Veronese gem engraver Matteo del Nassaro³⁵, who was active in Milan around that time.³⁶ The reverse shows the two armies facing each other, while on the obverse, Matteo portrayed the victorious King Francis I dressed like a Roman emperor with a finely chiselled armour. Another early representation of the battle was printed on eight blocks by Giovanni Andrea Vavassore (Venice, c. 1515), and reveals itself as «ornately decorated in a chivalric romance».³⁷ The outcome of the battle reverberated for some time, and in 1521 the Swiss artist Urs Graf, who had lived the epochal event personally while in the Swiss army, illustrated it in a very expressive drawing³⁸ (Fig. 6) that today is kept at the Kunstmuseum Basel.³⁹

Matteo also carved Francis's beardless profile in the guise of a Roman general in chalcedony (Fig. 7) around 1515⁴⁰; the gem possibly had the same celebrative purpose of the medal. In the years immediately after, the French king was depicted in a three-quarters profile by the painter Jean Clouet, the court painter in Paris, and his workshop⁴¹, and by the German Daniel Hopper, who created a poignant print of his profile⁴² (Fig. 8). Pomedelli, too, crafted a celebrative medal portraying Francis. These artists depict a king in courtly clothes, wearing a fashionable beret, an image that noticeably diverges from the military iconography adopted by Matteo. Of the latter three portraits, Hopper's is the most problematic, as it appears to have been modelled on a prototype, but it is unknown whether he took advantage of a medal, or a coin.

Matteo's depiction of the king following the French capture of Milan was the beginning of journey as a favoured artist. By 1521, Matteo del Nassaro had already established himself in Paris, where, according to Giorgio Vasari, he became one of Francis's favourite artists.⁴³ He was no longer just a gem engraver. Together with the Florentine painter Bartolomeo Ghezzi, one of Ridolfo del Ghirlandaio's pupils⁴⁴, he became involved in the production of tapestries. Matteo delivered more than ninety preparatory drawings for a cycle inspired on Virgil's *Bucolica* intended for Fontainebleau, which were completed by the embroiderer Etienne Bernard. In 1533 he travelled to Bruxelles, where he personally oversaw the production of another group of renowned textiles in the *atelier* of Pierre de Pennemaker.⁴⁵ In 1535, Matteo left Flanders with a stock of several Flemish paintings, some of them were later bought by Federico Gonzaga for his apartments in Palazzo Ducale in Mantua.⁴⁶

The dramatic events and historical figures of the Italian Wars following the League of Cambrai were well-documented in the works of several artists, particularly of Giovanni Maria Pomedelli and Matteo del Nassaro. Medals and prints were easily portable objects, and so they facilitated the circulation of models: artists employed them and took inspiration from

them. In this context, they can be deemed the mutual ground where ideas collided and merged, raising them in status to be considered crossroads of the cultures at the time.



Fig. 7: Matteo del Nassaro, *Portrait of Francis I*, 1515 ca., chalcedony, 25x22 mm, Paris, Bibliothèque National de France, inv. FRBNF38639637 © Bibliothèque nationale de France



Fig. 8: Daniel Hopper, *Portrait of King Francis I*, 1515-1518 ca., etching, 134x85 mm, London, British Museum, inv. 1845,0809.1366 © British Museum

- 1 MUIR 2000, p. 138-139.
- 2 CLOUGH 2014; an overview on the aftermaths of Agnadello can be found in: VARANINI 2011.
- 3 WESSELY 1882, p. 52 (British Museum, inv. 1873,0809.728).
- 4 HIND 1948, p. 225.
- 5 MEISS 1966, p. 354.
- 6 DEGENHART/SCHMITT 2010, p. 190-193.
- 7 VILLA 2010, cat. p. 132-140 (G.C.F. Villa).
- 8 AGOSTI 2001, p. 134-136.
- 9 Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris, inv. 4031 LR/Recto.
- 10 Drawing, brush, and pen on green paper, heightened with white lead, 169x218 mm, inv. 3072.
- 11 Drawing, pen, and brown ink on laid paper, 183x239 mm, inv. WA1863.415.
- 12 FARA 2007, p. 119-122. Dürer's landscape influenced Campagnola's work: BROOKE 2019.
- 13 ZANUSO 2000, p. 26.
- 14 CICOGNARA 1825, p. 405; Pomedelli's critical reception started at the end of the 19th century: WHITCOMBE GREENE 1881, FRIEDLAENDER 1882.
- 15 MORSOLIN 1890, p. 248. For an overview on Maximilian's Italian campaign, see for instance: WEISS 2018, p. 124-130.
- 16 MORSOLIN 1890, p. 249.
- 17 POLLARD/LUCIANO 2007, p. 221; BÖRNER 1997, p. 67-68.
- 18 POLLARD/LUCIANO 2007, p. 221.
- 19 MARTINEAU 1992, cat. 141, p. 437 (S. Boorsch).
- 20 POLLARD/LUCIANO 2007, p. 221.
- 21 L'OCCASO 2020, p. 28-33.
- 22 FILIPPI 2021.
- 23 FARA 2007, p. 140-141.
- 24 British Museum, London, n. 1936, 1016.12.
- 25 HILL 1930, cat. 601, p. 152; CUPPERI 2020, p. 6. See also: SCHUTZ 2019.
- 26 TERJANIAN 2019, cat. 56, p. 131 (G. Messling). Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv. 4431: "Ambrosius de pdis.mlanen. pinxit. 1502"; CHRISTIANSEN/WEPPELMAN 2011, cat. 106-107, p. 263-266 (A. Bayer).
- 27 EICHBERGER 2014, p. 101.
- 28 TERJANIAN 2019, cat. 105, p. 205-206 (F. Spira); METZGER 2009, p. 377-378. A portrait medal of Maximilian is reported in Isabel of Augsburg's inventory of 1558: CHECA CREMADES 2010, p. 2847.
- 29 ROECK 1999, p. 48.
- 30 KRANZ 2004.
- 31 Kunsthistorisches Museum, Wien, Münzkabinett, inv. MK 41b α , MK 33b α , MK 683b β ; WINTER 2013.
- 32 MICHEL 2012, p. 49.
- 33 PRODI 2018, p. 14-18.
- 34 COX-REARICK 1994, p. 241.
- 35 PETEY-GIRARD/VÉNE 2015, p. 30.
- 36 BERTOLOTTI 1889, p. 59.
- 37 LUSSEY 2017, p. 21. The colored woodcut is kept at the Zentralbibliothek Zürich, inv. 307.
- 38 BACHTIGER 1974.
- 39 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.X.91.
- 40 CHABOUILLET 1858, p. 339-340; GIRAULT 2006, p. 22.
- 41 Musée Condé, Château de Chantilly, inv. PE 241.
- 42 British Museum, London, n. 1845,0809.1366.
- 43 VASARI 1550-1558, p. 623.
- 44 WALDMAN 2003.
- 45 BALDISSIN 2013, p. 13.
- 46 REBECCHINI 2002, p. 385.

Bibliography

- AGOSTI 2001: G. Agosti, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Florence 2001.
- BACHTIGER 1974: F. Bachtiger, «Marignano. Zum Schlachtfeld von Urs Graf», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 31, 1 (1974), p. 31-54.
- BALDISSIN 2013: G. Baldissin, «Interrogativo (o punto fermo) per Matteo dal Nassaro», in M. Nezzo, G. Tomasella (ed.), *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, Treviso 2013, p. 11-18.
- BERTOLOTI 1889: A. Bertolotti, *Le arti minori alla corte di Mantova*, Milan 1889.
- BROOKE 2019: I. Brooke, «The evolution of landscape in Giulio Campagnola's work and the influence from the north», in A. Caracausi, M. Grosso, V. Romani (ed.), *Il paesaggio veneto nel Rinascimento europeo. Linguaggi, rappresentazioni, scambi*, Milan 2019, p. 49-64.
- BÖRNER 1997: L. Börner (ed.), *Die Italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450 bis 1750)*, Berlin 1997.
- CHABOUILLET 1858: A. Chabouillet, *Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées de la Bibliothèque impériale*, Paris 1858.
- CHECA CREMADES 2010: F. Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial. III. Margarita de Austria, Leonor de Austria, Isabel de Austria, Fernando I, María de Hungría, Catalina de Austria*, Madrid 2010.
- CHRISTIANSEN/WEPPELMAN 2011: K. Christiansen, S. Weppelman (ed.), *The Renaissance portrait from Donatello to Bellini*, catalogue d'exposition (New York, Metropolitan Museum of Art, 21 décembre 2011-18 mars 2012), New Haven 2011.
- CICOGNARA 1825: L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova. Per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, V, Venice 1825.
- CLOUGH 2014: C. Clough, *Luigi da Porto. Lettere storiche 1509-1513: un'edizione critica*, G. Pellizzari (ed.), Vicenza 2014.
- COX-REARICK 1994: J. Cox-Rearick, «Sacred to profane. Diplomatic gifts of the Medici to Francis I», *The journal of medieval and Renaissance studies*, 24 (1994), p. 239-258.
- CUPPERI 2020: W. Cupperi, *Culture di scambio. Medaglie e medaglisti italiani tra Milano e Bruxelles (1535-71)*, Pisa 2020.
- DEGENHART/SCHMITT 2010: B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450. Teil III. Verona. Band 3. Badile-Album*, Munich 2010.
- EICHBERGER 2014: D. Eichberger, «Official portraits and regional identities. The case of Emperor Maximilian I (1459-1519)», in I. Ciuliová, B.J. García García, H. Karner (ed.), *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between cosmopolitanism and regionalism*, online publication, Leuven 2014, p. 100-114, URL: <https://u0006493.pages.gitlab.kuleuven.be/courtresidences.eu//index.php/publications/e-Publications/index.html#Volume%201>
- FARA 2007: G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Florence 2007.
- FILIPPI 2021: E. Filippi, «La "Nemesi" dureriana. Un manifesto della "Translatio artium" verso il Nord», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 84, 1 (2021), p. 5-33.
- FRIEDLAENDER 1882: J. Friedlaender, *Die Italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts 1430-1530*, Berlin 1882, p. 99-105.
- GIRAULT 2006: P.-G. Girault, *François Ier, image d'un roi, de l'histoire à la légende*, Paris 2006.
- HILL 1930: G.F. Hill, *A Corpus of the Italian medals of the Renaissance before Cellini, I-II*, London 1930.
- HIND 1948: A.M. Hind, *Early Italian engraving*, V, London 1948.
- KRANZ 2004: A. Kranz, «Die Porträtmedaille in Augsburg im 16. Jahrhundert», in G. Satzinger (ed.) *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, Münster 2004, p. 301-330.
- LANGE-KRACH 2019: H. Lange -Krach (ed.), *Maximilian I, 1459-1519. Kaiser, Ritter, Bürger zu Augsburg*, catalogue d'exposition (Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, 15 juin-15 septembre 2019), Augsburg 2019.
- L'OCASO 2020: S. L'Occaso, «Giovanni Francesco Caroto e Mantova», in F. Rossi, G. Peretti, E. Rossetti (ed.), *Giovanni Francesco Caroto (1480 circa -1555)*, Milan 2020, p. 28-33.
- LUSSEY 2017: N. Lussey, «Staying afloat: the Vavassore workshop and the role of the minor publisher in sixteenth century Venice», in A. Dreßen, S. Gramatzki, B. Knoblich (ed.), *Minor publishers in the Renaissance*, online publication, Berlin 2017, p. 1-30.
- MARTINEAU 1992: J. Martineau (ed.), *Andrea Mantegna*, catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of Arts, 17 janvier-1 avril, New York, Metropolitan Museum of Art, 5 mai-12 juillet 1992), Milan 1992.
- MEISS 1966: M. Meiss, «Sleep in Venice. Ancient myths and Renaissance proclivities», *Proceedings of the American philosophical society*, 110 (1966), p. 354.
- METZGER 2009: C. Metzger (ed.), *Daniel Hopfer. Ein Augsburger Meister der Renaissance*, catalogue d'exposition (5 novembre 2009 -31 janvier 2010), Munich 2009.
- MICHEL 2012: E. Michel, «"For praise and eternal memory". Albrecht Altdorfer's Triumphal Procession for emperor Maximilian I», in: E. Michel, M. Hollegger (ed.), *Emperor Maximilian and the age of Dürer*, catalogue d'exposition (Wien, Albertina, 14 septembre 2012-6 janvier 2013), Munich 2012.
- MORSOLIN 1890: B. Morsolin, «Isabella Sesso», *Rivista italiana di numismatica*, III, II (1890), p. 247-258.
- MUIR 2000: E. Muir, «Was there Republicanism in the Renaissance Republics? Venice after Agnadello», in J. Martin, D. Romano (ed.), *Venice reconsidered. The history and civilisation on an Italian City-State, 1297-1797*, Baltimore/London 2000.
- PETÉY-GIRARD/VENE 2015: B. Petéy-Girard, M. Vène (ed.), *François Ier. Pouvoir et image*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale de France, 24 mars-21 juin 2015), Paris 2015.
- POLLARD/LUCIANO 2007: J.G. Pollard, E. Luciano, *Renaissance Medals. I. Italy*, New York 2007.
- PRODI 2018: P. Prodi, «Prolusione. La Ragion di Stato di Leone X e la Ragion di Chiesa di Francesco I», in C. Lastraioli, J.-M. Le Gall (ed.), *François Ier et l'Italie*, Turnhout 2018, p. 14-18.
- REBECCHINI 2002, «Exchanges of works of art at the court of Federico II Gonzaga with an appendix on Flemish art», *Renaissance Studies*, 16, 3 (2002), p. 381-391.

- ROECK 1999: B. Roeck, «Venezia e la Germania», in: B. Aikema, B.L. Brown (ed.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogue d'exposition (Venezia, Palazzo Grassi 5 septembre 1999 - 9 janvier 2000), Milan 1999.
- SCHUTZ 2019: K. Schutz, «Maximilian I im Bildnis», in: M. Frenzel, C. Gepp, M. Wimmer (ed.), *Maximilian I. Aufbruch in die Neuzeit*, catalogue d'exhibition (Innsbruck, Hofburg Innsbruck, 25 mai-12 octobre 2019), Innsbruck/Vienna 2019, p. 18-22.
- TERJANIAN 2019: P. Terjanian (ed.), *The last knight. The art, armor, and ambition of Maximilian I*, catalogue d'exposition (New York, Metropolitan Museum of Art, 27 octobre-5 janvier), New Haven/London 2019.
- VARANINI 2011: G.M. Varanini, «La terraferma di fronte alla sconfitta di Agnadello», in G. Gullino (ed.), *L'Europa e la Serenissima. La svolta del 1509. Nel V Centenario della battaglia di Agnadello*, actes du colloque (Venise, 15-16 octobre 2009), Venice 2011, p. 115-162.
- VASARI 1550-1558: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, R. Bettarini, P. Barocchi (ed.), IV, Florence 1976.
- VILLA 2010: G.C.F. Villa (ed.), *Cima da Conegliano poeta del paesaggio*, catalogue d'exposition (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 février-2 juin 2010), Venice 2010.
- WALDMAN 2003: L.A. Waldman, «A new identification for the Master of Copenhagen Charity», *The Burlington Magazine*, 145 (2003), p. 4-13.
- WEISS 2018: S. Weiss, *Maximilian I. Habsburgs faszinierender Kaiser*, Innsbruck/Vienna 2018.
- WESSELY 1882: J.E. Wessely, «Supplemente zu den Handbüchern der Kupfertichkunde. III. Italienische Schule», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 5 (1882), p. 52.
- WHITCOMBE GREENE 1881: T. Whitcombe Greene, *Medals by G.M. Pomedello*, in *The numismatic chronicle and journal of the numismatic society*, 3rd series, I (1881), p. 334-339.
- WINTER 2013: H. Winter, *Die Medaillen und Schaumünzen der Kaiser und Könige aus dem Haus Habsburg im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums Wien*, Vienna 2013.
- ZANUSO 2000: S. Zanuso, «Cristoforo Solari tra Milano e Venezia», *Nuovi Studi*, 5 (2000), p. 17-33.

Una vocazione accademica per Fontainebleau? Gli inizi di una tradizione anatomica francese in un bulino di Domenico del Barbieri

La Galleria di Francesco I a Fontainebleau mostra una concentrazione e una varietà di nudi così come in Francia, e non solo, prima d'allora non si era mai vista. Gli anni Trenta del XVI secolo segnano l'inizio di massive campagne decorative in cui, come a Fontainebleau, così a Palazzo Te, a Villa del Principe e, non da ultimo, nella Cappella Sistina la conoscenza della figura umana viene messa in esposizione.

Se la scelta stessa degli artisti che il sovrano francese invitò alla propria corte contribuì da un lato ad alimentare la fama da umanista di Francesco di Valois-Angoulême, dall'altro lato mi pare che tale scelta fu condizionata non solo dal grado di conoscenza dell'arte imperiale romana da parte degli artisti selezionati, ma che essa sia legata anche al grado di co-

noscenza che questi avevano dell'anatomia umana¹. D'altronde, anche la ricostruzione dell'inventario della Biblioteca Reale dei Valois ad opera di Ernest Quentin-Bauchart è testimone dell'interesse di Francesco I per manuali di anatomia e medicina, come ricordava Ian Wardropper².

Ritengo quindi sia legittimo chiedersi se senza l'esperienza di Fontainebleau opere come *Le storie di Esau* nel castello d'Ecouen, oppure *Il Bagno di Diana* di François Clouet e *L'Eva Prima Pandora* di Jean Cousin il Vecchio sarebbero state possibili: si svolgevano attività accademiche a Fontainebleau quali lo studio anatomico?

Tra le stampe della "Scuola di Fontainebleau" risalta in questa prospettiva un'incisione a bulino auto-



Fig. 1 | Domenico Ricoveri (anche detto Fiorentino e/o del Barbieri), *Due Uomini Scuoiati e Due Scheletri*, c. 1540, stampa a bulino, inchiostro nero su carta, 241 x 336 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Accession Number 49.95.181 © The Metropolitan Museum



Fig. 2: Rosso Fiorentino, *Allegoria Macabra*, 1517, sanguigna su carta, 319 x 501 mm, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6499 F ©Uffizi

grafa di Domenico Ricoveri in cui si trovano due figure scorticate in contrapposto, presentate in vista frontale e posteriore, ciascuna accompagnata alla propria sinistra da due scheletri arrangiati pressappoco nella stessa posizione (Fig. 1).

Quest'opera fu inquadrata nella produzione grafica della "Scuola di Fontainebleau" già agli inizi del XIX secolo da Adam Bartsch, ripreso poi da Félix Herbet e da Henri Zerner³. Lo stesso Zerner iniziò però a sollevare i primi dubbi sul luogo di esecuzione delle incisioni del Barbieri e, recentemente, Catherine Jenkins decise di ignorare la produzione di Domenico Ricoveri come intagliatore appartenente a questo circolo artistico. La studiosa ritiene che la gran parte della carta usata per le stampe del Barbieri non abbia nulla a che fare con quella in uso nel cantiere voluto da Francesco I⁴.

Nella tradizione storiografica il motivo, di cui esistono ad oggi almeno nove esemplari intatti, viene però ritenuto l'unica testimonianza superstite di un libro di anatomie progettato da Rosso Fiorentino in Francia⁵. Questa proposta di lettura, già avanzata da Johann Ludwig Choulant, si basa da un lato sulle *Vite* vasariane, che fanno del Rosso uno dei tanti artisti appartenenti ad una generazione di compositori di libri anatomici, dall'altro sul fatto che il Barbieri avesse lavorato a Fontainebleau insieme al Rosso⁶.

Ciò nonostante, il collegamento di quest'opera con il fantomatico libro anatomico del Rosso, della

cui esistenza non v'è prova certa, viene proposto con cautela. C.E. Kellett riteneva ad esempio che le "notomie" del Rosso fossero da cercare nel *De dissectione* di Charles Estienne, libro stampato a Parigi nel 1545⁷. Monique Kornell prese in considerazione la cooperazione del Rosso con anatomisti quali Charles Estienne e Berengario da Carpi, ma, pur riconoscendo la validità didattica del bulino in questione, decise di non pronunciarsi sull'origine del foglio anatomico. A giusta ragione ella ricordava che non abbiamo informazioni nemmeno sul tipo di libro progettato dall'artista fiorentino e sul pubblico a cui tale libro voleva rivolgersi⁸.

Il saggio si propone, a seguito di queste premesse, di analizzare quali caratteristiche dell'opera del Rosso si ritrovano nel foglio anatomico sotto esame e quali siano i collegamenti tra questa opera a stampa e le pratiche artistiche in uso alla corte di Francesco I.

In un disegno a sanguigna del Fiorentino, datato 1517, possiamo ammirare la presenza di figure estremamente rinsecchite, quasi da sembrare degli studi anatomici, che, oltre a compiangere lo scheletro disposto al centro della composizione, interagiscono tra loro e con uno scheletro alato, probabilmente rappresentante la morte (Fig. 2). La figura all'estremità destra di questo disegno venne già messa in connessione con la stampa del Barbieri poiché la sua posizione, seppure specchiata, è estremamente simile a quella dell'*écorché* in vista frontale nel bulino francese⁹.

Tuttavia, nonostante il principale argomento a fa-

vore di una funzione didattica della stampa sia, oltre alla presentazione comparata dell'apparato scheletrico e muscolare, proprio la posizione delle figure, proposte nelle due viste principali, il solo parallelismo tra la figura nel disegno a sanguigna e quella nel bulino del Ricoveri non è sufficiente a garantire la paternità del Rosso per il foglio anatomico¹⁰. Infatti, poiché il disegno a sanguigna fu immediatamente tradotto in stampa sia da Agostino Veneziano che da Marco Dente, si deve pensare che fosse conosciuto ad un pubblico più vasto dell'immediata cerchia del pittore fiorentino¹¹.

La notorietà del disegno tra gli anatomisti italiani è confermata anche dalla presenza di questa figura tra le xilografie dei *Commentaria*, testo pubblicato da Berengario da Carpi nel 1521. Per questa via diventa chiaro anche il ruolo centrale del Rosso tra gli artisti che esplorano a fondo l'anatomia umana nel primo quarto del XVI secolo: attraverso la riproduzione di questa figura in un'opera autorevole, si gettano le basi per una certa canonicità di quest'immagine nel campo dell'anatomia artistico-scientifica¹². La figura a sanguigna venne qui ripresa nella sua integrità, ma, così come nella stampa francese, interpolandola a vari livelli: essa fu in primo luogo alienata dal contesto originale, e in secondo luogo ne fu modificata la tipologia corporea.

Un secondo punto problematico per mettere in connessione la stampa del Barbieri con l'opera anatomica del Rosso è infatti rappresentato dalla differenza tipologica dei corpi: il corpo nella stampa del Barbieri non è certo essiccato come nelle anatomie del Rosso. Le prime figure anatomiche del pittore fiorentino sono forse da spiegare attraverso la teoria artistica di Leon Battista Alberti, che nel *Della Pittura* consigliava ai pittori che si cimentavano con il nudo di dosare con attenzione le carni, ovvero tessuti adiposi e connettivi, così come la pelle in modo da far trasparire il più possibile la muscolatura al di sotto¹³. Il metodo descritto dall'Alberti, applicato in modo troppo ortodosso, viene ritenuto la ragione della produzione di "corpi secchi" nella pittura fiorentina¹⁴. Questo tipo di corpi anatomici fu criticato apertamente da Leonardo, che nel *Manoscritto E* ammoniva il pittore anatomico di non divenire «pittore legnoso», un artista che faceva l'errore di prestare troppa attenzione all'anatomia rendendo così le proprie figure innaturali. Secondo Leonardo, questi artisti smagrendo ed invecchiando i corpi rappresentavano un numero di muscoli maggiore rispetto a quelli veramente esistenti nel corpo umano¹⁵.

Il Rosso avrebbe potuto recepire il pensiero leonardesco solo dopo che i codici furono portati in Italia, ma nel frattempo si stava muovendo già verso Roma, dove ebbe modo di apprezzare dal vivo l'arte antica e il lavoro di Michelangelo. Il nuovo tipo di nudo riscontrabile nelle opere del fiorentino già a partire dal 1522

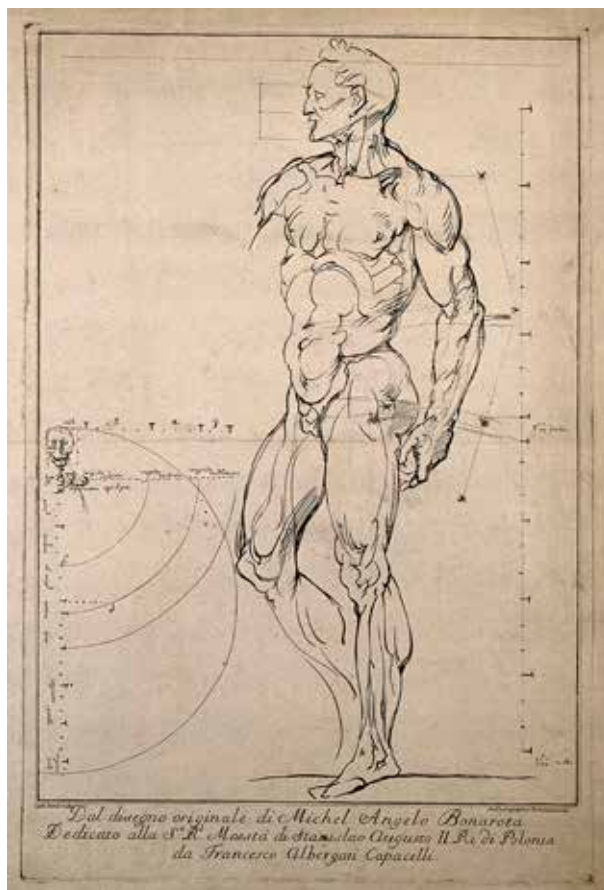


Fig. 3: Giovanni Fabbri (da Bartolomeo Passarotti), *Studio di Nudo Maschile, Figura con Scala di Proporzione*, c. 1776, acquaforte su carta, 484 x 315 mm, Roma, Raccolta Stampe e Disegni della Biblioteca Casanatense, numero identificativo: RML0194614.

è di scuola michelangiotesca, così come la tipologia del corpo nel bulino del Barbieri richiama l'esperienza romana a tal punto che la stampa venne in passato considerata su disegno di Michelangelo¹⁶.

A tal proposito, una delle opere anatomiche più simili all'*écorché* del Barbieri è il cosiddetto *Canone Michelangiotesco*, immagine iconica dell'anatomia artistica, che fu probabilmente sviluppata attorno alla metà del XVI secolo, la cui rappresentazione grafica più antica ad oggi conosciuta pare essere un disegno conservato a Cambridge attribuito a Bartolomeo Passarotti di cui abbiamo a disposizione anche una riproduzione più tarda (Fig. 3)¹⁷.

Non credo sia corretto ritenere né il Rosso, né Michelangelo gli ideatori di questa immagine iconica. Ci troviamo infatti di fronte all'anatomizzazione e alla canonizzazione di una delle statue più conosciute dell'antichità: *l'Apollo del Belvedere*. Il Rosso, con brillante ironia, aveva invecchiato il millenario modello romano, che poteva aver visto solo attraverso la mediazione di un'incisione che doveva già essere in circolazione nel 1517¹⁸.

Entrambe le rielaborazioni della statua romana, che portarono da una parte alla stampa del Barbieri

e dall'altra al disegno del Passarotti, sembrano avvenute in modo indipendente l'una dall'altra ed essere frutto di interpretazioni personali. Il *Canone Michelangelo*, mostrato in chiasmo, di profilo ma con lo sguardo rivolto in avanti, rappresenta un passo in avanti nel processo di astrazione e idealizzazione del modello classico. L'*écorché* del Fiorentino invece si avvicina di più all'archetipo classico per poi "esagerarlo". Il corpo è completamente in tensione, il busto è in torsione, la schiena è ritorta su sé stessa e la gamba sinistra non è piegata, così che la muscolatura anteriore del torso si apra completamente e il braccio destro rimanga distaccato dal corpo in un modo più teso rispetto al braccio dell'*Apollo*. E proprio i muscoli pettorali e addominali così ben disposti tradiscono la mano di un «pittore legnoso», se confrontati con le illustrazioni di un'opera anatomica coeva come la *Fabrica* di Andrea Vesalius: i corpi della stampa francese mostrano muscoli che non esistono¹⁹.

Per quanto anche nell'opera di Vesalius i muscoli dei corpi scuoiati siano rappresentati come se fossero pieni di vita, nella stampa francese l'effetto è molto accentuato. Le figure anatomiche nella stampa del Barbieri non si presentano affatto come involucri grafici per illustrazioni mediche, e anzi ne viene esaltata l'elegante vitalità della posa attraverso ogni fascio muscolare. Ci troviamo quindi in un contesto anatomico prettamente artistico.



Fig. 4: Rosso Fiorentino, *Mosè Difende le Figlie di Jetro*, 1523-1527, olio su tela, 160 x 117 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 2151 © Public domain

Se si guarda ai disegni con richiami anatomici prodotti dal Fiorentino salta subito all'occhio un particolare: i corpi sono sempre inseriti in un contesto, essi sono portatori di un valore iconografico, per quanto non sempre semplice da decifrare²⁰. Infatti, mentre Kornell non prese in considerazione la possibilità che il bulino avesse un significato, altri studiosi lo interpretarono come un'allegoria, una sorta di Vanitas, e fu persino ritenuto un'invenzione autonoma del Barbieri²¹.

Come abbiamo visto, dopo essere stata più volte decontestualizzata, la figura in vista frontale viene reinserita in questa opera a stampa in un nuovo contesto, volutamente criptico. Sullo sfondo si trovano oggetti come anfore e vasi con grottesche, monete, frecce, elmi e sciabole, che richiamano alla mente parate militari, ma anche idee astratte come la ricchezza e il potere. La confusa distribuzione di questo repertorio d'ispirazione antiquaria crea l'illusione di una linea d'orizzonte, portando quindi le figure anatomiche in rapporto con lo spazio tridimensionale in cui sono rappresentate. Altro elemento che rafforza l'inserimento delle figure in un contesto spaziale è la tenda che si estende nella parte destra della stampa e separa la figura anatomica in vista posteriore dagli oggetti di sfondo. Entrambi gli *écorché* interagiscono tra loro non solo attraverso lo scambio di sguardi, ma anche attraverso la propria gestualità – il contatto con la tenda – suggerendo una dimensione narrativa dell'opera.

Inoltre, analizzando il capo delle figure scuoiate, saltano subito all'occhio dei tratti che non sono caratteristica comune né per i corpi anatomici né per le figure idealizzate. L'*écorché* in vista posteriore presenta due particolarità: capelli e baffi. Figure con questo tipo di baffi non sono comuni nell'arte rinascimentale, ma significative eccezioni si trovano nell'opera del Rosso, sia nella *Deposizione di Volterra* che nella tela con *Mosè che difende le figlie di Jetro* (Fig. 4)²². Dobbiamo poi presumere che quest'ultima non fosse del tutto ignota agli artisti alla corte di Francesco I: ritrovamenti d'archivio hanno dato informazioni preziose sui movimenti della tela, che fu inviata in Francia come dono per il sovrano nel 1530. Chiunque a Fontainebleau avrebbe dunque potuto riprendere quei volti²³. Di contro, questo dipinto non sembra avere suscitato l'interesse degli artisti italiani²⁴.

Per quanto riguarda la figura anatomica in vista frontale si nota la corona d'alloro, che parrebbe a prima vista un modo raffinato di richiamare la fascia presente tra i capelli dell'*Apollo*.

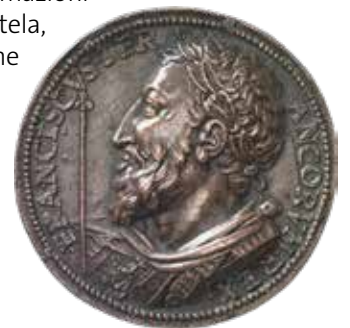


Fig. 5: Benvenuto Cellini, *Medaglia Celebrativa con il Volto di Francesco I*, 1537-1538, bronzo, dia. 43 mm, Berlino, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 18210975 © Lutz-Jürgen Lübke



Fig. 6: Tiziano Vecellio, *Ritratto di Francesco I, Re di Francia, di Profilo*, 1538, olio su tela, 109 x 89 cm, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 753; MR 505 ©Philippe Fuzeau, Musée du Louvre

Ma proprio questo preziosismo decorativo è a mio avviso il primo segno della forte connessione tra questa stampa e il programma iconografico della Galleria di Francesco I: il viso del sovrano francese coronato d'alloro come riprodotto nella medaglia celliniana (1537) mostra una certa somiglianza con quello dell'*écorché* trionfante (Fig. 5). Altro particolare quasi sconcertante, se associato ad una figura scuoiata, è il fatto che essa sorride, cosa che ci rimanda nuovamente ad un'immagine ufficiale del re, fissata da un celebre ritratto di Tiziano (Fig. 6)²⁵.

Quest'associazione tra sovrano e corpo scuoiato può oggi sconcertare, ma bisogna gettare uno sguardo sulle pratiche artistiche ammesse alla corte di Francesco I. Un ritratto composito con il volto del re come elemento connotante montato su un corpo mostruoso non è affatto una novità, come si può vedere da un'altra opera realizzata a Fontainebleau intorno alla metà degli anni Trenta (Fig. 7). Il montaggio, forse realizzato da Niccolò Belin, che si deve pensare fruibile alla sola corte reale, mostra il sovrano francese con parti del corpo derivate da iconografie di diverse divinità romane, che corrispondono a precise qualità delle divinità stesse, come spiegato nel cartiglio sottostante. La mostruosità non era quindi intesa in modo negativo, ma era sinonimo di «un essere che supera in modo artistico la natura stessa»²⁶ dell'uomo, secondo l'idea michelangiolesca del «ben inventado e mostruoso»²⁷, come segnalato da Christine Tauber²⁸. In questo bulino ritroviamo in un certo senso «les nus de Chic» di Kusenber²⁹.

Quindi la figura anatomica ideale rappresentata nella stampa del Barbieri, che è manifesto del canone allora ritenuto perfetto, racchiude e celebra in sé stessa non solo richiami a concetti artistici ma anche ad opere d'arte, come l'*Apollo*, ed esibisce una particolare attenzione per l'insegnamento anatomico. Allo stesso tempo, essa collega alla figura di Francesco I determinate qualità fisiche che, come la buona proporzione delle parti del corpo, erano indicatori della virtù regale di un sovrano. L'esagerazione delle varie componenti dell'immagine avviene quindi attraverso la premessa dell'ironia. Ironia che è presente nelle opere del Rosso e che interagisce con i livelli interpretativi dell'opera, facendo della stampa del Barbieri un'immagine non solo connotata in senso didattico, ma anche portatrice di un valore iconografico, volutamente complesso³⁰.



Fig. 7: Anonimo (Niccolò Belin da Modena?), *Ritratto Allegorico di Francesco I*, c. 1532-1537, Parigi, BnF, Cabinet des Estampes ©TAUBER 2009; Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von Francois Ier*, Akademie Verlag, Berlin 2009, Tav. 7.

Questa chiave di lettura, connessa alla figura di Francesco I come *triumphator*, lega la stampa in modo indissolubile alla committenza del re e agli affreschi del Rosso nella Galleria, risultandone quasi un prolungamento ideale nella celebrazione del sovrano.

In questo senso anche lo sfondo ci fornisce elementi preziosi per identificare il contesto da cui potrebbe essere nata l'idea di questa composizione. Se per quanto riguarda l'uso della tenda in ambito anatomico l'intenzione dell'artista è chiara, gli oggetti deposti ai piedi dell'*écorché* coronato non trovano paralleli nella tradizione dei disegni anatomici italiani. Questi sembrerebbero funzionali alla connotazione del sovrano francese come imperatore. Le monete d'oro, così come le due sciabole di fattura orientale, potrebbero essere intesi come richiami all'alleanza tra Francesco I e Solimano I, interpretabili come allusione all'aiuto, sia finanziario che militare, inviato dal re ottomano³¹. Una sciabola di fattura simile è presente quale arma assegnata a Marte in un disegno del Rosso conservato al Louvre³². Anche in questo caso pare che il disegno fosse un biglietto da visita dell'artista inviato dall'Aretino in Francia direttamente dopo la sua realizzazione nel 1530³³. Una copia da un disegno di Luca Penni – già attribuito al Rosso – conferma la circolazione dell'opera del Fiorentino tra gli artisti attivi alla corte reale³⁴.

Che le figure nel bulino francese siano composizioni ideali non è riscontrabile solo nei volti. Osservando la posizione degli arti superiori della figura scorticata



Fig. 8: Rosso Fiorentino, *Madonna con Bambino e Santi* (Pala dello Spedalingo di Santa Maria Nuova), 1518-1521, tempera su tavola, 141 x 112 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890 n. 3190
©Public domain Licenza: (CC0 1.0)

in vista frontale, possiamo notare che essi si discostano sia da quelli della statua del Belvedere che da quelli della sanguigna. Bisognerà quindi ipotizzare che siano frutto dell'interpretazione dell'ideatore del bulino, poiché, quando l'*Apollo* fu rinvenuto, alla fine del XV secolo, la statua era priva di entrambe le mani, che furono poi reintegrate dal Montorsoli non prima del 1532³⁵.

Posizioni simili delle braccia non sono riscontrabili nelle opere sopravvissute del Rosso; la mano sinistra, di contro, è un chiaro richiamo alla mano benedicente del San Girolamo nella *Pala dello Spedalingo di Santa Maria Nuova*, oggi agli Uffizi, la prima pala d'altare dipinta dal Rosso in cui l'interesse anatomico dell'artista risulta particolarmente visibile proprio nella figura consumata del santo (Fig. 8). Per questo motivo il dipinto non venne apprezzato e fu fatto modificare, per poi essere mandato ad adornare un altare di campagna³⁶. È quindi difficile pensare che altri artisti fossero a conoscenza di questo dettaglio. Per questo motivo ritengo che quando il Rosso si mise in viaggio per la Francia avesse con sé gli studi eseguiti agli inizi della propria carriera e non solo i disegni fatti a Sansepolcro, come credeva il Kellett; a maggior ragione se si considera che queste mani mi paiono dedotte da Andrea del Sarto, come si può osservare in diverse sue opere³⁷. Che questi disegni siano stati riutilizzati dal Rosso stesso, o da altri, per realizzare nuove composizioni anatomiche alla corte di Francesco I rimane da dimostrare.

Potrebbe quindi questa stampa rappresentare un indizio per ipotizzare che alla corte di Francesco I venissero condotti studi di anatomia? Un argomento a favore di quest'ipotesi è proprio rappresentato dalla posizione di queste mani, che viene ripresa in un'opera di traduzione dal greco di testi medici, commissionata a Roma negli anni Trenta dal cardinal Ridolfi e successivamente pubblicata a Parigi nel 1544. Nella sezione della *Chirurgia* di Guido Guidi dedicata ai commenti di Galeno al *De articulis* di Ippocrate sono illustrate due braccia, che, seppur speculari rispetto alla stampa del Barbieri e proposte in vista alternata – una per mostrare l'interno di braccio e spalla e l'altra per l'esterno – richiamano gli arti dell'*écorché* nell'incisione. La posizione delle dita è praticamente identica³⁸. Di contro, i *Commenti al "De articulis"* nel manoscritto bizantino Laur. Plut. 74.7 – fonte primaria delle trascrizioni italiane – sono privi di questa immagine³⁹. Nemmeno i due codici greci conservati a Parigi – entrambi copie del manoscritto bizantino della Laurenziana – contengono questa immagine⁴⁰. In effetti, quest'illustrazione non ha tematicamente niente in comune con le altre. Il disegno è invece presente nel Ms. lat. 6866, sempre conservato alla Bibliothèque National di Parigi (Fig. 9)⁴¹. In particolare, il primo braccio con la mano benedicente segue lo stesso concetto della figura frontale nel bulino del Barbieri – sebbene la mano sia più inarcata – disegnato in torsione così



Fig. 9: Francesco Primaticcio (da Rosso Fiorentino)?, *Rappresentazione Anatomica di due Braccia Maschili*, c. 1540, Parigi, BnF, Département des Manuscrits, Ms Lat 6866, fol. 106v (Dettaglio) ©BnF

da mostrare il maggior numero di fasci muscolari. Inoltre, questo arto appartiene ad un corpo più secco rispetto al braccio sottostante, più muscoloso.

Le illustrazioni presenti nel manoscritto latino furono dapprima attribuite al Primaticcio⁴². Poiché Guido Guidi era il medico personale del sovrano francese, è naturale pensare che abbia potuto avere un rapporto privilegiato con gli artisti attivi a Fontainebleau negli anni Quaranta, e per di più condivise la dimora parigina con Cellini. Ciò nonostante, le illustrazioni del *Chirurgia* furono ritenute in epoca più recente sommariamente di provenienza romana e stilisticamente attribuite al Salviati e alla sua cerchia⁴³.

Questa analogia conduce ad alcune osservazioni: nonostante anche Salviati sia stato – come il Rosso – allievo di Andrea del Sarto, vorrei sollevare l'ipotesi che non tutti i disegni del *Chirurgia* siano da collegare direttamente al Salviati. Come ricordò Hirst, le illustrazioni dei manoscritti sono da datare tra il 1539 e la primavera 1542, dunque nel periodo in cui i contatti tra Fontainebleau e la sede pontificia furono intensificati anche dai soggiorni del Primaticcio, e del Ricoveri, a Roma⁴⁴. Gli artisti romani potevano quindi aver avuto modo di vedere le “notomie” del Rosso, e Vasari afferma di possederne alcune, raccolte nel “Libro dei disegni”⁴⁵. Non è anzi da escludere che il Salviati, e la sua cerchia, abbiano avuto l'opportunità di attingere anche da questa fonte per le illustrazioni del *Chirurgia*, in fondo non sarebbe stata l'ultima volta⁴⁶. In fin dei conti, come sottolineò Nova, il riutilizzo delle stesse figure in contesti diversi era pratica comune nella bottega romana dell'artista⁴⁷.

In secondo luogo, dato che gli arti sono presentati da diversi punti di vista, vorrei suggerire che l'artista impegnato nell'illustrazione del manoscritto latino, così come l'artista creatore del bulino francese, avessero a disposizione non solo disegni, ma anche modelli tridimensionali dai quali copiare, forse in gesso, magari realizzati dal Ricoveri stesso, artista oggi conosciuto soprattutto per le proprie opere plastiche⁴⁸. Come osservarono prima Nova poi Mendelsohn, Salviati, al pari di altri artisti, utilizzava probabilmente una tecnica basata sul passaggio dai disegni a modelli tridimensionali, a loro volta riutilizzati per creare composizioni bidimensionali, e descritta da Giovanni Battista Armenini nel suo trattato⁴⁹. Tecnica che dobbiamo credere di ampia diffusione e, dopo l'analisi del bulino in questione alla luce delle pratiche artistiche in uso alla corte francese, applicabile anche alla creazione di figure anatomiche composte.

Di contro, mi propongo di escludere un'origine romana per il bulino del Barbieri poiché, come abbiamo avuto modo di vedere, mentre nel caso della figura anatomica della stampa francese si tratta di una figura composta, sì aggraziata, ma non drammatica e ornamentale, nel caso del Salviati, e della sua bottega, come segnala Mendelsohn, le figure «are less easily divisible into separate segments than those of Bronzino or Vasari. In Salviati's figures, indeed in his compositions as a whole, the smooth continuity of the quoted members is the end result of harmonizing his combined sources beneath an ornamental linear screen»⁵⁰.

Un disegno a penna conservato a Digione e altri due al Louvre, attribuiti al Salviati, che sono indubbiamente da collegare al *Canone Michelangiolesco* del Passarotti rappresentano in questo caso la prova della differenza stilistica e concettuale del corpo tra la figura presente nella stampa del Barbieri e quella del Salviati⁵¹. Nel caso del bulino francese il punto focale dell'artista non è la resa ornamentale dei corpi, ma l'espressione della potenza elegante ma estremamente vitale della figura maschile, visibile soprattutto attraverso la muscolatura del torace. L'ideatore dell'opera grafica francese agisce a mio avviso non con l'obiettivo di rendere i corpi anatomici degli oggetti, ma piuttosto di farne i protagonisti di un contesto allegorico estremamente complesso.

Nonostante ci si trovi dinanzi ad un'opera che, proprio a causa della ripresa di un motivo così iconico dell'insegnamento anatomico del tardo Rinascimento, avrebbe potuto essere stata sviluppata in modo simile anche in Italia, sono convinta che solo la sensibilità del Rosso avrebbe potuto creare questo tipo di composizione. Il Pittore fiorentino avrebbe avuto sia l'esperienza artistica che l'interesse per sviluppare quest'idea, idea che poteva trovare terreno fertile nell'ambiente creato da Francesco I.

- 1 Si veda anche TAUBER 2009, p. 268-282 e 291-312.
- 2 QUENTIN-BAUCHART 1891. Si veda anche WARDROPPER 1985, p. 57 (ringrazio Sibylle Seelkopf per avermi messo a disposizione questa dissertazione).
- 3 BARTSCH 1920, XVI, 8, p. 204-207; HERBET 1969, III, p. 89-102 e Tav. B 8; ZERNER 1969, p. 51-52 e Tav. D.B. 10.
- 4 JENKINS 2017 p. 64 e ZERNER 1969, p. 35.
- 5 Paris, Bibliothèque National de France, Cabinet des Estampes, Inv. Recueil JF 1 (si veda ZERNER 1969, *Herkunftsnachweis der reproduzierten Blätter* e RÖHRL 2000, p. 70, n. 160); Paris, École des beaux-arts, Est 12; Rijks-museum, Amsterdam, F.G. Waller-Fond, Inv. Nr. RP-P-2018-567; Grunwald Center for the Graphic Arts, Hammer Museum, UCLA, Los Angeles, Identifier 2000.3.1; National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Fund, Inv. Nr. 1978.2.1; Metropolitan Museum, New York, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Accession Number 49.95.181; British Museum, London, Museum Number 1851.0208.101; Milano, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, inv. Art. prez. m. 65 (ringrazio Piera Angela Benzan per l'informazione); Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 107958 (ringrazio Dirk Gedlich per l'informazione). Quest'ultimo potrebbe essere il foglio visto da Choulant, allora conservato presso il Königlicher Kupferstichkabinett zu Dresden (CHOULANT 1852, p. 16-17). Anche Johann Karl Wilhelm Möhsen dichiara di averne un esemplare nella propria collezione (MÖHSEN 1771, p. 79). Esiste anche un frammento della parte destra della stampa (Monza, Musei Civici di Monza, inv. DEF 3189 – ringrazio Francesca Milazzo per l'informazione).
- 6 Si veda VASARI 1966-1987, IV, p. 489 e CHOULANT 1852, p. 16. Domenico Fiorentino ricevette pagamenti per opere eseguite nel contesto di Fontainebleau dal 1537 al 1550 e poi nuovamente nel 1565. Si veda DE LABORDE 1877, pp. 136, 192 e 197. Sappiamo però con certezza che l'artista si trovava nuovamente a Troye dall'anno 1541; da quell'anno non doveva quindi più essere a stretto contatto con gli altri artisti di corte, ad eccezione del Primaticcio. Per questo si veda HANY 1981, p. 179.
- 7 ESTIENNE 1545 e KELLETT 1957.
- 8 KORNELL 1989.
- 9 KORNELL 1989. Per una panoramica sull'errata attribuzione della sanguigna al Bandinelli si veda PIERGUIDI 2013, pp. 5-6.
- 10 Per la validità didattica del foglio si veda RÖHRL 2000, p. 70.
- 11 Si vedano gli esemplari conservati al Metropolitan Museum di New York: per l'interpretazione di Agostino Veneziano si veda <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342973>; per Marco Dente si veda: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343597>
- 12 DA CARPI 1521, f. 518v e KORNELL 1989 pp. 845-846.
- 13 ALBERTI 1547, f. 26r.
- 14 KORNELL 1992 pp. 29-30.
- 15 DA VINCI 1513-1514, f. 19v. Si veda anche KORNELL 1992, p. 42.
- 16 Si vedano i dipinti *Mosè Difende le Figlie di Jetro* e il *Cristo Morto Compianto da Quattro Angeli*. Si veda anche BAROCCHI 2003 pp. 205-11 e BÜHLER 2002, pp. 225-70. Per l'attribuzione a Michelangelo si veda invece MÖHSEN 1771, p. 79.
- 17 Si tratta di: Bartolomeo Passarotti, *Studio di Nudo Maschile*, Figura con Scala di Proporzione, c. 1550?, inchiostro marrone e gesso nero su carta, 446 x 299 mm, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. PD.122-1961. LEUSCHNER 2020, pp. 50-54. Leatrice Mendelsohn porta in gioco anche una statua attribuita a Michelangelo, ora conservata a Casa Buonarroti, che potrebbe essere stata usata come modello per il disegno del Passarotti. Io escluderei però la statua come fonte del Rosso per via della vista specchiata nel disegno a sanguigna. Si veda MENDELSON 2010, pp. 115-16.
- 18 Probabilmente aveva avuto modo di vedere le stampe di Agostino Veneziano, poiché la figura nel disegno a sanguigna risulta specchiata rispetto alla statua, e di Marcantonio Raimondi, per via della vista più frontale del corpo e della posizione della testa. Si vedano i fogli conservati al Metropolitan Museum di New York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345491> e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342605>. Il Fiorentino agirà nello stesso modo nei confronti del *Laocoonte*, che trasformerà nella *Furia / Furore*. Si veda PIERGUIDI 2013.
- 19 Si veda VESALIUS 1543, II, p. 171, tav. 1.
- 20 Si vedano, oltre alla sanguigna già vista, anche la *Furia / Furore* (1520-39) e *Plutone e Proserpina* (1527) disponibili attraverso le stampe di Jacopo Caraglio. Si veda Bartsch XV.92.58, 92 e Bartsch, 22. Una copia della *Furia* è conservata a New York, Metropolitan Museum, Accession Number: 49.97.251, mentre per *Plutone e Proserpina*, dalla serie degli *Amori degli dei* vi è una copia conservata a Vienna, Albertina, inv. DG 2013/7. La figura di Proserpina fu riutilizzata come figura anatomica nel *De Dissectione* di Charles Estienne. ESTIENNE 1545, III, p. 281. Si veda a tal proposito KELLETT 1957, p. 330.
- 21 BÉGUIN 1972, p. 279; HINTERDING/LEEFANG/VAN DER MULLEN 2019, pp. 354-355; ZERNER 1969, p. 35.
- 22 La *Deposizione* è conservata a Volterra, Pinacoteca e Museo Civico, Inv. Naz.le 09/00106973. *Mosè Difende le Figlie di Jetro* si trova a Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890 n. 2151.
- 23 ELAM 1993, pp. 63-69 e NATALI 2006, p. 134.
- 24 Nel tempo in cui il dipinto fu conservato a Firenze, prima della spedizione in Francia, si trovava in un luogo non facilmente accessibile. Si veda FRANKLIN 1994, pp. 85-119.
- 25 Per i ritratti reali di Francesco I dopo il 1526 si veda TAUBER 2009, pp. 30-41.
- 26 TAUBER 2009, p. 44.
- 27 TAUBER 2009, p. 43, n. 156.
- 28 TAUBER 2009, pp. 42-46.
- 29 Il repertorio artistico del Fiorentino ci mostra una certa varietà nell'approccio al nudo. Già Kurt Kusenberg divide i nudi dell'artista in due categorie: quelli eseguiti a partire dall'osservazione della natura e quelli artistici, scaturiti dalla fantasia dell'artista. «I primi sono di una goffaggine stupefacente, e al massimo freddi e accademici [...] Il Rosso è incapace di dominare la realtà, che non è in grado di cogliere attraverso l'intuizione diretta. È nei nudi artistici, ricreati e generalizzati dal lavoro della mente che riesce al meglio». Indipendentemente dal gusto e dall'opinione del letterato tedesco, il disegno per questa stampa sembra far parte di questo secondo gruppo di nudi idealizzati, anche se si tratta di un'anatomizzazione e non di un nudo vero e proprio. Si veda KUSENBERG 1931, p. 135.
- 30 TAUBER 2009, pp. 54, 60 e 79.
- 31 GARNIER 2008, pp. 127-164.
- 32 *Marte Disarmato da Cupido e Venere Spogliata dalle Ninfe*, Penna, inchiostro bruno e grigio, lumeggiato di bianco su carta preparata bruna, 429 x 339 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1575: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020002221>.
- 33 COX-REARICK 1995, p. 259.
- 34 Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1584.
- 35 Si veda HASKELL/PENNY 1981, p. 148.
- 36 NATALI 2006, pp. 65-66.
- 37 KELLETT 1957, pp. 329-30. Si vedano ad esempio le mani dell'Arcangelo Gabriele nell'*Annunciazione* di Palazzo Pitti, opera alla quale predella lavorarono anche Pontormo e, forse, il Rosso stesso, come riporta il Vasari. Si veda: VASARI 1966-1987, V, p. 308. Immagine in FREEDBERG 1963, fig. 36.
- 38 GUIDI 1544, p. 247.
- 39 Laur. Plut. 74.7 e BERNABÒ 2010.

- 40 Grec 2248 e Grec 2247. I disegni che accompagnano il manoscritto gr. 2248 – probabile fonte del Guidi – sono attribuiti al medico Giovanni Santorino di Rodi, quelli del gr. 2247, con testo trascritto da Christoph Auer, invece a Francesco Salviati. Si veda MARCHETTI 2010 pp. 87-88 e RAO 2010 pp. 41-45.
- 41 Latin 6866, f. 106 v. Altre figure in questo manoscritto ripropongono la mano benedicente.
- 42 Per un'attribuzione al Primaticcio si veda OMONT 1908, pp. 7 e 18, ripreso da DIMIER 1928, p. 23.
- 43 Si veda POPHAM/WILDE 1949, p. 303, cat. n. 756; KELLETT 1958 e HIRST 1969. Hirst dimostra come alcuni volti siano da ritrovare in disegni del Salviati. Io mi permetto di osservare come lo stile di questi disegni, così come le bocche aperte di alcune figure, mi ricordino alcune figure del Rosso stesso, ad esempio, la figura di Marte nel disegno già discusso sopra conservato al Départements des Arts Graphiques del Louvre, inv. 1575.
- 44 DIMIER 1928, p. 18 e HIRST 1969, p. 23.
- 45 VASARI 1966-1987, IV, p. 489.
- 46 Si vedano MENDELSON 2010, pp. 126-129; CARROLL 1971 e FRANKLIN 1994, pp. 114-116.
- 47 NOVA 1992.
- 48 Come ricorda Mendelsohn, repliche di parti di corpi sono tuttora conservati in svariate istituzioni. Si veda MENDELSON 2010, p. 118.
- 49 IBIDEM e NOVA 1992. Si veda ARMENINI 1971.
- 50 Leatrice Mendelsohn parla di modularizzazione e modificazione delle parti del corpo come pratica manieristica diffusa. MENDELSON 2010, p. 142. Nova riporta invece l'esempio concreto della figura di un giovane uomo con una chiave in mano presente in un disegno conservato agli Uffizi, riutilizzato come Re Saul, la quale mano, una volta privata dell'oggetto, non risulta più coerente nell'affresco di palazzo Ricci Sacchetti. Si veda NOVA 1992, p. 91.
- 51 Si tratta di: Francesco Salviati, *Figura d'Uomo Nudo, Vista di Fronte*, disegno a penna e inchiostro bruno, 135 x 60 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 1642.C, Recto: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020002297>; Francesco Salviati, *Giovane Uomo Nudo, Studio per una Statua*, disegno a carboncino, 400 x 161 mm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 1665, Recto: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020002320> ; Francesco Salviati (attribuito), *Studio di Figura*, disegno a penna, Digione, Cabinet d'arts graphiques de Musée des Beaux-Arts.

Bibliografia

Fonti primarie

- ALBERTI 1547: L.B. Alberti, *Della Pittura*, trad. di Lodovico Domenichi, Venezia 1547.
- ARMENINI 1971: G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura: libri tre*, Repr. Nachdr. der Ausg. Ravenna 1587, Olms, Hildesheim 1971.
- DA CARPI 1521: J. Berengario da Carpi, *Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomia Mundini vna cum textu eiusdem in pristinum et verum nitorem redacto*, Bologna 1521.
- DA VINCI 1513/1514: L. da Vinci, Codice E, 1513-1514: <https://www.leonardodigitale.com/sfogliamano/manoscritto-e-dell-institut-de-france/0019-v/> (27.05.2022)
- DE LABORDE 1877: L. de Laborde, *Les comptes des bâtiments du roi, I*, Paris 1877-1880.
- ESTIENNE 1545: Ch. Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, a Carolo Stephano editi, una cum figuris et incisionum declarationibus a Stephano Riverio compositis, Parigi 1545.
- GREC 2247: Codice Gr. 2247, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Grec 2247: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc22365k> (08.09.2022)
- GREC 2248: Codice Gr. 2248, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Grec 2248: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc22366t> (08.09.2022)
- GUIDI 1544: G. Guidi, *Chirurgia e Graeco in latinum conversa*, Vido Vidio Florentino interprete [...] cum commentariis, Lutetiae Parisorium 1544.
- LATIN 6866: Codice Lat. 6866, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 6866: <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc660167> (08.09.2022)
- LAUR. PLUT. 74.7: Codice Laurenziano Pluteo 74.7, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Fondo Plutei, Plut. 74.7: <http://mss.bmlonline.it/catalogo.aspx?Collection=Plutei&Shelfmark=Plut.74.7> (08.09.2022)
- QUENTIN-BAUCHART 1891: E. Quentin-Bauchart, *La Bibliothèque de Fontainebleau et les livres des derniers Valois à la Bibliothèque Nationale 1515-1589*, Paris 1891.
- VASARI 1966-1987: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.
- VESALIUS 1543: A. Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Basilea 1543.

Fonti di ricerca

- BAROCCHI 2003: P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, London 2003 [1950].
- BARTSCH 1920: A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, XVI, Würzburg 1920 [Wien 1818].
- BÉGUIN 1972: S. Béguin (a cura di), *L'École de Fontainebleau*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 17 ottobre 1972-15 gennaio 1973), Paris 1972.
- BERNABÒ 2010: M. Bernabò, *Tre recuperi dall'antico. Una introduzione alla collezione di Niceta*, in: M. Bernabò, D. Speranzi, I.G. Rao (a cura di), *La collezione di testi chirurgici di Niceta*: Firenze, Biblioteca medica laurenziana, Plut. 74.7. *Tradizione medica classica a Bisanzio*, Roma 2010, pp. 1-12.
- CARROLL 1971: E.A. Carroll, *Some Drawings by Salviati formerly attributed to Rosso Fiorentino*, «*Master Drawings*», 9, 1 (Spring 1971), pp. 15-37.
- CHOULANT 1852: J.L. Choulant, *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst: Nebst Auswahl von Illustrationen nach berühmten Künstlern*, Leipzig 1852.
- BÜHLER 2002: A. Bühler, *Kontrapost und Kanon: Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*, München/Berlin 2002.
- COX-REARICK 1995: J. Cox-Rearick, *The collection of Francis I: royal treasures*, Antwerp 1995.
- DIMIER 1928: L. Dimier, *Le Primatice*, Paris 1928.
- ELAM 1993: C. Elam, *Art in the Service of Liberty: Battista della Porta, Art Agent for Francis I*, «*I Tatti Studies in the Italian Renaissance*», 5 (1993), pp. 33-109.
- FRANKLIN 1994: D. Franklin, *Rosso in Italy: The Italian career of Rosso Fiorentino*, New Haven/London 1994.
- FREEDBERG 1963: S.J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Cambridge 1963.
- GARNIER 2008: É. Garnier, *L'Alliance Impie: Francois Ier et Soliman le Magnifique contre Charles Quint (1529-1547)*, Paris 2008.
- HANY 1981: N. Hany, *Dominique Florentin et sa famille: documents d'archives troyens*, «*Gazette des beaux-arts*», 97, 123 (1981), pp. 179-182.
- HASKELL/PENNY 1981: F. Haskell, N. Penny, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture, 1500-1900*, New Haven 1981.
- HERBET 1969: F. Herbert, *Les Graveurs de l'École de Fontainebleau*, Amsterdam 1969.
- HINTERDING/LEEF LANG/VAN DER MULLEN 2019: E. Hinterding, H. Leeflang, M. van der Mullen, *Acquisitions from the F.G. Waller-Fonds*, «*The Rijks Museum Bulletin*», 67, 4 (2019), pp. 340-373.
- HIRST 1969: M. Hirst, *Salviati, illustrateur de Vidus Vidius*, «*Revue de l'art*», 6 (1969), pp. 19-28.
- JENKINS 2017: C. Jenkins, *Prints at the Court of Fontainebleau, c. 1542-1547, Ouderkerk aan den IJssel* 2017.
- KELLETT 1957: C.E. Kellett, *A Note on Rosso and the Illustrations to Charles Estienne's De dissectione*, «*Journal of the History of Medicine and Allied Science*», XII, 7 (1957), pp. 325-336.
- KELLETT 1958: C.E. Kellett, *The school of Salviati and the Illustrations to the Chirurgia of Vidus Vidius, 1544*, «*Medical History*», 2, 4 (October 1958), pp. 264-268.
- KORNELL 1989: M.N. Kornell, *Rosso Fiorentino and the Anatomical Text*, «*The Burlington magazine*», 131, 1041 (1989), pp. 842-847.
- KORNELL 1992: M.N. Kornell, *Artists and the Study of Anatomy in XVI Century Italy*, Diss. University of London, Warburg Institute, London 1992.
- KUSENBERG 1931: K. Kusenberg, *Le Rosso*, Paris 1931.
- LEUSCHNER 2020: E. Leuschner, *Maßfiguren: Körpnormen und Menschenbild in Kunst- und Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, Petersberg 2020.
- MARCHETTI 2010: F. Marchetti, *Le illustrazioni dei testi Sulle Articolazioni di Apollonio di Cizio e Sulle Fasciature di Sorano di Efeso*, in: M. Bernabò, D. Speranzi, I.G. Rao (a cura di), *La collezione di testi chirurgici di Niceta*: Firenze, Biblioteca medica laurenziana, Plut. 74.7. *Tradizione medica classica a Bisanzio*, Roma 2010, pp. 55-90.
- MENDELSON 2001: L. Mendelsohn, *The sum of the parts. Recycling antiquities in the Maniera workshops of Salviati and his colleagues*, in: C. Monbeig Goguel, Ph. Costamagna, M. Hochmann (a cura di), *Francesco Salviati et «La bella maniera»*, atti del convegno (Rome e Paris, 1998), Roma 2001, pp. 107-148.
- MÖHSEN 1771: J.K.W. Möhsen, *Verzeichnis einer samlung von bildnissen, grösten theils berühmter aerzte so wohl in kupferstichen, schwarzer kunst und holzschnitten, als auch in einigen handzeichnungen*, Berlin 1771.
- NATALI 2006: A. Natali, *Rosso Fiorentino. Leggiadra maniera e terribiltà di cose stravaganti*, Milano 2006.
- NOVA 1992: A. Nova, *Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in Their Working Practice*, «*Master Drawings*», 30, 1 (Spring 1992), Symposium: *From Cartoon to Painting: Raphael and His Contemporaries*, pp. 83-108.
- OMONT 1908: H. Omont (a cura di), *Collection de chirurgiens grecs avec dessins attribués au Primatice. Reproduction réduite des 200 dessins du Manuscrit latin 6866 de la Bibliothèque nationale Paris*, Parigi 1908.
- PIERGUIDI 2013: S. Pierguidi, *La Furia di Rosso Fiorentino e il Laocoonte di Bandinelli*, «*Grafica d'arte*», 24, 93 (2013), pp. 2-10.
- POPHAM/WILDE 1949: A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.
- RAO 2010: I.G. Rao, *Una storia complessa: l'ingresso in Laurenziana della collezione chirurgica greca (Pluteo 74.7)*, in: M. Bernabò, D. Speranzi, I.G. Rao (a cura di), *La collezione di testi chirurgici di Niceta*: Firenze, Biblioteca medica laurenziana, Plut. 74.7. *Tradizione medica classica a Bisanzio*, Roma 2010, pp. 37-45.
- RÖHRL 2000: B. Röhr, *History and bibliography of artistic anatomy: didactics for depicting the human figure*, Hildesheim 2000.
- TAUBER 2009: C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von Francois Ier*, Berlin 2009.
- WARDROPPER 1985: I. Wardropper, *The sculpture and prints of Domenico del Barbieri* [New York Univ. Diss.], New York 1985.
- ZERNER 1969: H. Zerner, *Die Schule von Fontainebleau: Das graphische Werk (Herrn Professor André Chastel gewidmet)*, Wien/München 1969.

L'arc de triomphe antique, un modèle pour Diego Siloé de Burgos à Grenade

Les échanges entre les péninsules italienne et ibérique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles ont donné lieu à l'introduction d'un nouveau paradigme artistique en Espagne, favorisée par les voyages de commanditaires et d'artistes. Importé d'Italie, il désigne l'art antique comme référence privilégiée. En architecture, ce nouvel idéal se traduit par la réappropriation des typologies antiques, des ordres d'architecture et de leur décor sculptural. Basiliques, amphithéâtres, thermes, villas, arcs de triomphe constituent des modèles que les architectes italiens, comme Francesco di Giorgio, Bramante, Giuliano da Sangallo ou encore Raphaël, s'approprient à travers une étude archéologique des ruines et la pratique du dessin. Ils s'appuient aussi sur des traités, tels les *Dix Livres d'Architecture* de Vitruve et ses interprétations modernes par Leon Battista Alberti. L'Antiquité offre un répertoire inspirant des solutions originales, adaptées aux exigences fonctionnelles et représentatives d'un édifice de la Renaissance. En Espagne, l'adoption de formes architecturales empruntées à l'Antique, manifeste dès la fin du XV^{ème} siècle, se fait dans un premier temps de façon essentiellement décorative: colonnes, chapiteaux, entablements apparaissent sur les façades de structures gothiques. C'est surtout à partir de la deuxième décennie du siècle suivant que des recherches véritablement typologiques sont menées par les architectes actifs dans la péninsule. S'inspirant d'exemples antiques et des réalisations italiennes contemporaines, et s'appuyant sur la tradition constructive gothique et le savoir-faire stéréotomique, ils modifient en profondeur la composition des édifices.

Diego Siloé (v. 1487 – 1563)¹ est l'un des premiers architectes castillans à concevoir des bâtiments attestant d'une connaissance approfondie du patrimoine antique. D'abord formé à Burgos auprès de son père, le sculpteur gothique Gil Siloé, il rejoint ensuite l'atelier du sculpteur bourguignon Felipe Bigarny², dont les oeuvres révèlent un intérêt pour les modèles italiens. Un long séjour dans la péninsule voisine, entre 1509 et 1519³, familiarise le jeune artiste avec les édifices antiques romains et napolitains. Son activité dans la chapelle napolitaine Caracciolo di Vico, à San Giovanni in Carbonara, le met en contact avec des innovations architecturales qui traduisent un nouveau regard sur l'héritage antique⁴. À son retour dans la *Caput Castellae*, son expérience italienne en fait un artiste sollici-

té par des commanditaires prestigieux ouverts à ces nouveaux langages. Dès ses débuts en tant qu'architecte à Burgos en 1519, ses oeuvres démontrent un intérêt pour un prototype antique en particulier: l'arc de triomphe, typologie qui connaît une immense fortune à la Renaissance, d'abord à Florence et à Rome, puis dans le reste de l'Europe. Siloé en exploite les caractéristiques formelles, spatiales et symboliques pour composer ses édifices⁵. En témoignent son escalier de la cathédrale de Burgos, la tour de l'église de Santa María del Campo et la cathédrale de Grenade, manifestations précoces de cette assimilation en Espagne. Ce phénomène a été étudié ponctuellement et de façon monographique, sans que l'on procède à l'analyse de son évolution dans l'oeuvre de Siloé⁶. L'objectif de notre démonstration sera donc d'examiner les modalités d'intégration de ce modèle dans trois exemples, qui marquèrent durablement son oeuvre.

LE MODELE DE L'ARC DE TRIOMPHE A BURGOS

En novembre 1519, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), évêque de Burgos, commande à Siloé l'escalier monumental en alabastré occupant l'extrémité du transept nord de la cathédrale de Burgos (Fig. 1). Aussi appelé *Escalera Dorada*, il mesure plus de sept mètres de hauteur, permettant de relier différents niveaux du terrain en pente sur lequel sont établies la cathédrale et la ville⁷. Formé par l'humaniste Elio Antonio de Nebrija et agent politique des Rois Catholiques, Fonseca fait partie de l'une des familles les plus influentes de la noblesse castillane. Évêque des cathédrales de Badajoz, Cordoue, Palencia et Burgos, il développe un goût pour l'art italien, au contact d'artistes comme le toscan Domenico Fancelli⁸. Il fait en outre preuve d'un grand intérêt pour l'agencement des espaces intérieurs des églises: pendant son épiscopat à Palencia de 1504 à 1514, il réaménage la crypte et le chœur de la cathédrale et y insère des éléments décoratifs à l'italienne⁹. En 1516, alors évêque de Burgos, il condamne l'accès à la cathédrale par la *Puerta de la Coronaría* donnant sur l'ancien escalier, contre la volonté du Chapitre de la cathédrale¹⁰. La décision fut prise afin d'interrompre le défilé incessant de personnes qui l'empruntaient régulièrement pour traverser le transept avec leurs animaux et interrompaient les célébrations liturgiques¹¹. Cette trajectoire consti-



Fig. 1: Diego Siloé, *Escalier*, Cathédrale de Burgos, 1519. Photographie de l'auteur.

tuait un raccourci pour rejoindre la partie basse de la ville depuis la partie haute, en évitant de contourner l'édifice¹². Fonseca fit ensuite détruire l'escalier, probablement abîmé par les travaux conduits dans une chapelle attenante. L'accès au transept devait toutefois être garanti par la construction de la *Puerta de la Pellejería* à partir de 1516. On ignore si les habitants de Burgos ont véritablement cessé d'emprunter le nouvel escalier que Fonseca commanda à Siloé trois ans plus tard, installé au même emplacement¹³ (Fig. 2). Quoi qu'il en soit, au-delà d'une tentative de rendre sa dignité au temple, ce choix est esthétique et motivé par de nouveaux besoins de représentation.

La première rampe, située au centre, mène vers un palier doté d'une niche. De celui-ci prennent naissance deux montées divergentes et symétriques aboutissant à des repos. Les deux dernières rampes, convergentes, opèrent un retour et se rejoignent sur la plateforme au niveau de la *Puerta de la Coronaría*, qui détermine la hauteur de la structure d'alabâtre. Des bas-reliefs couvrent presque toute la surface murale, à la manière des arcs antiques. Ces motifs, tirés en partie de gravures de Nicoletto da Modena, indiquent un intérêt pour les grotesques mais aussi une connaissance actualisée des innovations formelles de la seconde Renaissance romaine, sùre-



Fig. 2: Francisco de Colonia, *Porte de la Pellejería*, Cathédrale de Burgos, 1516. Photographie de l'auteur.

ment observées directement par l'artiste dans la Ville éternelle¹⁴. Si colonnes, chapiteaux et entablements contribuent à donner à l'ensemble un aspect 'à l'antique', ils sont encore traités comme des éléments ornementaux, dans l'esprit de l'ouvrage *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo¹⁵. Les frises des entablements, les colonnes à balustrade ou encore celles posées sur les sarcophages trahissent quant à elles une maîtrise très limitée de la syntaxe antique. La volonté de Fonseca n'était pas tant que l'*Escalera dorada* respecte de manière rigoureuse un canon vitruvien¹⁶, mais qu'elle rende visible son adhésion aux nouveaux idiomes inspirés de l'art antique, en contraste avec l'environnement gothique de la cathédrale. Cette volonté se révélait déjà à travers la *Puerta de la pellejería*, que l'évêque avait commandée en 1516 à Francisco de Colonia, descendant d'une importante lignée de sculpteurs et architectes gothiques actifs à Burgos. Si elle se présente sous forme d'arc de triomphe, son langage trahit une forte persistance de la tradition du gothique tardif.

Siloé a probablement connu le projet de Bramante pour la cour et les escaliers du Belvédère à Rome. Construit dans les premières années du XVI^{ème} siècle, sa niche centrale et ses rampes, divergentes et convergentes vers la cour supérieure, ont visiblement



Fig. 3: Diego Siloé, Juan de Salas, *Tour de l'église Asunción de Nuestra Señora*, Santa María del Campo, Province de Burgos, 1527. © Teresa Santiuste Puente.

inspiré la composition de cette première oeuvre architecturale du Burgalais¹⁷. Si l'escalier de la cathédrale occupe toute la largeur du bras du transept, sa profondeur est limitée par la *Puerta de la Pellejería*, située dans sa proximité directe¹⁸. Dans ce contexte, la disposition des rampes sur trois plans constituait une première solution pour pallier le manque d'espace. Ne s'attachant pas à un seul modèle pour construire son escalier, Siloé articule l'exemple bramantesque avec celui de l'arc de triomphe antique. Ce choix lui permet de glorifier le commanditaire Juan Rodríguez de Fonseca, tout en créant une illusion de profondeur. En février 1520 la ville de Burgos avait chargé l'artiste de la réalisation de quatre arcs triomphaux éphémères, destinés à célébrer l'entrée de Charles Quint¹⁹. Siloé a donc composé les deux projets contemporanément et cela a sûrement déterminé – du moins en partie – l'aspect de l'escalier²⁰. L'architecte donne de l'emphase au prototype antique par les trois niches qui en simulent les baies, ses attributs distinctifs. La surélévation de la niche centrale mène le regard vers le fond du transept, tout en subordonnant les ouvertures latérales, comme dans un arc de triomphe antique. Les intrados à caissons de ces dernières, leurs corniches d'imposte ininterrompues et le jeu de clair-obscur introduisent un effet de perspective. La synthèse entre ces deux grands modèles, l'escalier du Belvédère et l'arc de triomphe antique, constitue un apport tout à fait original, adaptés aux contraintes de l'édifice et aux attentes du commanditaire.

UNE TOUR TRIOMPHALE POUR L'ÉGLISE DE SANTA MARIA DEL CAMPO

En 1527, l'architecte signe le contrat l'engageant à réaliser la tour-portique de l'église paroissiale Asunción de Nuestra Señora à Santa María del Campo, dans la proximité de Burgos. À nouveau, on lui confie une intervention dans un contexte architectural préexistant: la tour s'élève au niveau de l'une des entrées, comme une façade. Située sur le point le plus haut du village, elle domine le paysage (Fig. 3). Les documents révèlent que le projet de la tour s'est concrétisé dans le cadre d'un concours d'architecture: le projet du Burgalais est retenu à l'issue des discussions d'un «tribunal» composé de membres du clergé et d'artistes comme le *maestro Nicolás de Vergara*²¹, qui jugeaient les propositions des architectes, présentées sous forme de plans – *trazas* – et de maquettes²². Alonso Díez de Lerma, qui faisait partie du jury en qualité d'archiprêtre de Villahoz²³, a possiblement joué un rôle déterminant dans la sélection du projet de Siloé. Protonotaire, chanoine de Burgos et membre d'une riche famille de marchands, les Lerma, Alonso apprécie le nouveau paradigme qui s'impose dans les projets artistiques burgalais. Plusieurs membres de la famille Lerma avaient effectué des séjours à Rome; c'est le cas de Gonzalo Díez de Lerma, oncle d'Alonso

et protonotaire apostolique dans la Ville éternelle. À sa mort en 1527, Alonso devient l'un des patrons de la chapelle funéraire de Gonzalo, construite dans la cathédrale de Burgos entre 1519 et 1524, en même temps que l'escalier de Siloé²⁴. Felipe Bigarny avait réalisé la sépulture de Gonzalo en 1524, placée dans cette même chapelle, oeuvre tributaire du tombeau de Luis de Acuña réalisé par Diego, son élève, en 1519²⁵. On peut ainsi supposer que Lerma et Siloé ont dialogué pour définir la forme définitive du premier corps de la tour.

Le premier niveau, qui constitue son entrée, fait ostensiblement écho à l'arc de triomphe²⁶. La façade est organisée en trois travées hiérarchisées, avec une ouverture centrale dominante. Elle présente un entablement avec corniche, frise et architrave, soutenu par les quatre semi-colonnes géminées et cannelées reposant sur des piédestaux en saillie et encadrant un arc cintré. Celui-ci s'ouvre sur une sorte d'atrium, à la manière de l'*Arc de Castelnuovo* connu de Siloé lors de son séjour napolitain. Réalisé à partir de 1453, il est lui-même inspiré de l'arc de triomphe. Une voûte en berceau à caissons relie la façade et la porte de la tour. Les semi-colonnes flanquant l'entrée de l'église citent celles de la façade ; les entablements sont dans les deux cas tripartites et en saillie au niveau des colonnes. La corniche d'imposte, qui se poursuit dans l'atrium, est intégrée dans l'entablement au-dessus de la porte d'entrée. Afin d'unifier l'ensemble, les murs internes du vestibule sont eux aussi garnis de cannelures. Enfin, les colonnes assument une fonction tectonique, dans le respect de la norme vitruvienne.



Fig. 4: Diego Siloé, *Puerta del Perdón*, Cathédrale de Grenade, 1530-1535. Photographie de l'auteur.

En comparaison avec l'escalier de la cathédrale de Burgos, ces éléments attestent d'une meilleure maîtrise des modèles antiques et des ordres, mais aussi d'une compréhension du système de la part de Juan de Salas, qui dirige la construction à partir de 1528, alors que Siloé se trouve à Grenade²⁷. Si les passages de l'escalier étaient simulés par les niches, ici une véritable circulation est possible. Deux arcs en plein cintre se faisant face percent les parois latérales de l'atrium. Les quatre arcs semi-circulaires et l'interaction entre axes frontal et transversal évoquent les arcs quadrifonts romains et les communications internes entre les différentes baies de l'arc de Septime Sévère à Rome²⁸. Ainsi, pour bâtir la tour de Santa María del Campo, l'architecte s'appuie à nouveau sur le prototype antique, obtenant des résultats formels s'éloignant sensiblement du précédent exemple. Surtout, il met au point un projet annonçant les solutions élaborées pour la rotonde de la cathédrale de Grenade.

LA CATHÉDRALE DE GRENADE: PLAN CENTRE ET ARC TRIOMPHAL A ECHELLE MONUMENTALE

Siloé poursuit ses expérimentations à Grenade. Il est chargé de l'achèvement de la chapelle funéraire monumental du *Gran Capitán*, Gonzalo Fernández de Córdoba, dans l'église du monastère de San Jerónimo²⁹. Puis, nommé architecte de la cathédrale probablement par l'archevêque Pedro Ramírez de Alba³⁰, il remplace Enrique Egas en 1528 et propose un nouveau projet qui doit convaincre Charles Quint³¹. Intégrée à la couronne de Castille après sa prise en 1492, Grenade ne dispose pas d'une cathédrale comme les villes de Tolède, Burgos ou Séville: sa construction s'inscrit dans une stratégie de rénovation urbaine dans une ville récemment conquise par les Rois Catholiques. Elle coïncide avec celle du palais de Charles Quint dans l'enceinte de l'Alhambra dont l'architecte est Pedro Machuca, projet pour lequel on a envisagé une contribution de Siloé dès la fin des années 1520³². En tout cas, les deux chantiers révèlent l'intérêt suscité par le plan centré dans l'entourage de l'empereur. Les recherches menées autour de cette typologie à Grenade à partir de la fin des années 1520 – tant dans l'architecture sacrée que résidentielle – intègrent serliennes et arcs triomphaux, contribuant à la rénovation de l'image urbaine.

Le premier niveau de la *Puerta del Perdón* fut exécuté par Siloé dans les années 1530. La porte s'apparente à un arc de triomphe, assumant une connotation impériale à l'extérieur de la cathédrale (Fig. 4). Située sur son mur septentrional, au niveau du transept, elle marque l'axe longeant la chapelle majeure – qui aurait dû constituer le mausolée de Charles Quint – et aboutissant à l'entrée de la *Capilla Real*, lieu de sépulture des Rois Catholiques communiquant avec l'intérieur de l'église³³. L'horizontalité de son premier



Fig. 5: Diego Siloé, *Puerta del Perdón*, détail, Cathédrale de Grenade, 1530-1535. Photographie de l'auteur.

niveau contrebalance la verticalité de l'ensemble³⁴. L'entre-colonnement est plus important qu'à Santa María del Campo et accueille des niches, tandis que les piédestaux gagnent en hauteur, comme dans l'arc de Septime Sévère. L'entablement saillant au niveau des colonnes, la corniche ininterrompue, les paires de colonnes corinthiennes qui se détachent du mur apportent une grande plasticité à la composition. Siloé fait preuve de virtuosité pour compenser le manque d'espace: il insère un axe transversal, au moyen de niches disposées sur les parois latérales. Les guirlandes des fûts latéraux sont orientées pour donner

l'impression que les colonnes des extrémités sont vues de profil. Celles-ci demeurent jumelées avec leurs pendants grâce aux lésènes leur faisant écho sur la paroi (Fig. 5).

À l'intérieur de la cathédrale, l'artiste exploite les différentes possibilités qu'offre le modèle triomphal en termes de séparation des espaces et de transition entre eux. Un arc monumental constitue une façade interne – sans reprendre toutefois la composition de l'arc triomphal qui, lui, présente une hiérarchisation des travées. Il sépare la chapelle majeure de la nef³⁵, (Fig. 6). La première, de plan circulaire, est achevée du vivant de Siloé³⁶. De plan circulaire, elle est conçue comme un espace autonome au sein de la cathédrale. Le Burgalais avait eu l'occasion de se familiariser avec cette typologie sur le chantier de la chapelle Caracciolo di Vico à Naples. La composition de la rotonde grenadine est cependant tout à fait originale. Sept passages voûtés et dotés de caissons, réalisés entre 1534 et 1541, connectent son centre avec le déambulatoire par leur disposition radiale³⁷ (Fig. 7). Siloé a recours à la perspective pour relier ces deux espaces et mener le regard vers l'autel, et en particulier vers le tabernacle. Il établit également une transition entre les passages voûtés, reliés par un déambulatoire interne formé par des arcs latéraux monumentaux (Fig. 8). Les emprunts aux arcs tétrapyles ou aux passages des monuments triomphaux, visibles à Santa María del Campo, font une nouvelle apparition dans la cathédrale. Ainsi, Siloé tire avantage des solutions spa-



Fig. 6: Diego Siloé, Arc monumental dans la Cathédrale de Grenade, 1534-1541. ©Santiago Abella tous droits réservés.

tiales des arcs antiques en les intégrant au plan centré de la rotonde et dans l'articulation entre les espaces: entre les passages voûtés, entre le déambulatoire et le centre de la rotonde. Si l'escalier d'alabâtre et la tour de Santa María del Campo sont apposés à des édifices préexistants, la rotonde de la cathédrale témoigne d'une capacité à intégrer les caractéristiques formelles et symboliques du prototype antique dans une structure funéraire centralisée au sein d'un organisme monumental. Peut-être inspira-t-elle le mausolée de son conseiller Francisco de los Cobos dans l'église du Salvador à Úbeda – commandé à Siloé et conçu à partir de 1536 – constituant ainsi un modèle avant même d'être achevé³⁸. On y retrouve un rythme triomphal alternant sur les parois, comme sur celles de la chapelle Caracciolo di Vico et du déambulatoire de la cathédrale.

Étudier les débuts de Siloé au prisme de son interprétation de l'arc de triomphe permet de constater sa capacité à imaginer des solutions toujours originales et adaptées à leur contexte, bien que faisant référence à un même modèle. Alors que les commandes se faisaient toujours plus ambitieuses, sa réflexion fut sans cesse renouvelée et se complexifia, afin de répondre aux attentes d'une clientèle désireuse de se distinguer à travers l'emploi de nouveaux langages. Plus largement, nos trois oeuvres attestent d'une assimilation précoce des modèles antiques et contemporains en dehors de l'Italie, en Espagne mais aussi à l'échelle européenne. Siloé participa ainsi à la mise au point d'une nouvelle architecture qui connût par la suite une grande fortune dans la péninsule ibérique.



Fig. 7: Diego Siloé, *Passage voûté, chapelle majeure de la cathédrale de Grenade*, 1534-1541. Photographie de l'auteur.



Fig. 8: Diego Siloé, *Passages voûtés et déambulatoire de la chapelle majeure de la Cathédrale de Grenade*, 1534-1541. Photographie de l'auteur.

- 1 HERNANDEZ REDONDO 2000, p. 104.
- 2 À ce sujet, voir l'article: HERNANDEZ REDONDO 2000.
- 3 Pour les dates approximatives du voyage de Siloé en Italie, voir entre autres HERNANDEZ REDONDO 2001 ; CLOPES BURGOS 2023.
- 4 Pour l'activité de Siloé sculpteur à Naples avec Bartolomé Ordóñez, voir NALDI 2019.
- 5 On observe ce phénomène dans des sépultures faisant explicitement référence au prototype antique. C'est le cas de la tombe monumentale du cardinal Pedro González de Mendoza dans la cathédrale de Tolède, attribuée au sculpteur florentin Domenico Fancelli (1508-1510 ca.).
- 6 Pour l'escalier de la cathédrale de Burgos, voir notamment WETHEY 1943 et SPERANZA 2001. Pour la cathédrale de Grenade, ROSENTHAL 1961. Voir également la fondamentale monographie de Diego Siloé GOMEZ MORENO 1988, et AMPLIATO BRIONES 1996.
- 7 SPERANZA 2001, p. 19.
- 8 VASALLO TORANZO 2018, p. 243.
- 9 TEIJEIRA PABLOS 2017, p. 59-60.
- 10 TEIJEIRA PABLOS 2017, p. 61.
- 11 PAYO HERNANZ 2008, p. 267.
- 12 TEIJEIRAS 2017, p. 61-62.
- 13 TEIJEIRA PABLOS 2017, p. 65.
- 14 À ce sujet, voir SPERANZA 2001, p. 36-41. Les figures au-dessus des arcs latéraux rappellent les *ignudi* de la voûte de la chapelle Sixtine de Michel-Ange peinte entre 1508 et 1512.
- 15 SPERANZA 2001, p. 30. Elle est publiée à Tolède en 1526, mais probablement complétée à Burgos en 1524, et donc en même temps que la réalisation de l'escalier. L'œuvre est dédiée Alonso III de Fonseca y Acevedo, l'évêque de Burgos a dû en prendre connaissance.
- 16 Malgré l'intérêt de Fonseca pour l'architecture, on ne trouve aucun exemplaire des traités d'Alberti ou de Vitruve dans son inventaire, ni de dessins d'architecture. Voir VASALLO TORANZO 2018, p. 226.
- 17 Voir WETHEY 1943, p. 328 et SPERANZA 2001 p. 26. L'escalier, détruit, est représenté sur le dessin de la cour de Giovanni Antonio Dosio ou encore dans la fresque de Perin del Vaga au Castel San'Angelo.
- 18 TEIJEIRA PABLOS 2017, p. 62. La *Puerta de la Pellejería*, commandée par l'évêque Fonseca à Francisco de Colonia en 1516, constituait le nouvel accès au transept nord après la fermeture de la Puerta de la Coronería.
- 19 La familiarité de Siloé avec l'architecture antique, l'œuvre de son père Gil Siloé et son atelier à Burgos expliquent que Fonseca et la ville de Castille aient fait appel à notre artiste pour ces prestigieuses commandes. Sur la façon dont Fonseca et Siloé sont entrés en contact, voir et REDONDO CANTERA 2005, p. 199 et REDONDO CANTERA 2017, p. 53.
- 20 DÍAZ MORENO 2022, p. 81 ; REDONDO CANTERA 2017, p. 56 et note 74. Nous disposons uniquement de la description du programme iconographique des arcs éphémères. L'absence de traces graphiques de leur composition architecturale empêche de procéder à une comparaison avec l'escalier.
- 21 Nous savons grâce aux documents conservés que les architectes Hernando del Río et De Santiuste ont également proposé chacun un projet, mais il n'y a pas de trace de ces derniers. Voir HUIDOBRO 1922, p. 10.
- 22 Le terme «tribunal» est employé dans les documents transcrits dans HUIDOBRO 1922.
- 23 Au sujet de Alonso Díez de Lerma, voir la transcription de la documentation dans HUIDOBRO 1922; sur Gonzalo de Lerma et les rapports entre Burgos et Rome, voir BAKER BATES 2017 p. 138.
- 24 ANDRÉS ORDAX 2008, p. 277.
- 25 PAYO HERNANZ 2008, p. 277. La toile de Sebastiano del Piombo exposée dans sa chapelle montre son intérêt pour l'art et son contact avec le monde artistique romain. À ce sujet, voir le chapitre «Don Gonzalo dans Díez de Lerma between Burgos and Rome» dans BAKER BATES 2017.
- 26 HUIDOBRO 1922, p. 9. La forme actuelle du corps supérieur et les sculptures qui les ornent ne correspondent pas au projet de Siloé.
- 27 REDONDO CANTERA 2017, p. 73 note 171.
- 28 REDONDO CANTERA 2017, p. 73.
- 29 BUSTAMANTE 1995, p. 8 À la mort du premier architecte Jacopo Fiorentino dit l'«Indaco», survenue en janvier 1526, Siloé reprend les travaux à la demande de l'épouse de Gonzalo, María Manrique duchesse de Terranova. Son contrat est signé le 20 avril 1528.
- 30 BUSTAMANTE 1995, p. 9. Ramírez de Alba était aussi le prieur du monastère de San Jerónimo.
- 31 ROSENTHAL 1961, p. 12-13.
- 32 TAFURI 1992 p. 260, MARIAS 2000 p. 114, FROMMEL/GALERA ANDREU 2018 p. 84 et 91.
- 33 ROSENTHAL 1961 p. 14-15 à propos de la décision de Charles Quint de faire de la cathédrale son mausolée. L'empereur repose dans la crypte royale du Monastère de El Escorial.
- 34 ROSENTHAL 1961, p. 100. Les corps supérieurs ont été construits au XVII^{ème} siècle. Le second, qui présente une serlienne, a été réalisé par Ambrosio di Vico vers 1610.
- 35 BUSTAMANTE/MARIAS 1982, p. 110 considèrent que Siloé a composé l'édifice à partir de deux modèles différents et que la Rotonde doit être considérée comme un élément autonome. Ils désapprouvent l'hypothèse de Rosenthal selon laquelle Siloé aurait pu se référer à un modèle unique pour sa cathédrale comme le Saint-Sépulcre de Jérusalem. Voir ROSENTHAL 1961, p.148-168. Voir également, à ce sujet, GALERA ANDREU 1992.
- 36 ROSENTHAL 1961, p. 19-20.
- 37 CALVO LÓPEZ/SALCEDO GALERA 2018, p. 155-156.
- 38 Cette question fait encore l'objet d'un débat. Sur la précedence de l'édifice ubétain sur le grenadin, voir BUSTAMANTE/MARIAS 1982, p. 110; Sur les modèles pour Úbeda, voir SIERRA DELGADO 2009; FOSCARI 2013; la contribution de Ampliato Briones, dans AMPLIATO BRIONES/LOPEZ GUZMAN/RODRIGUEZ ESTEVEZ/AMPLIATO BRIONES 2022, p. 206 et suivantes.

Bibliographie

- AMPLIATO BRIONES 1996: A.L. Ampliato Briones, *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de D. Siloe, A. Vandelvira y H. Ruiz II, Séville, Universidad de Sevilla, 1996.*
- AMPLIATO BRIONES/LÓPEZ GÚZMAN/RODRÍGUEZ ESTÉVEZ 2022: A.L. Ampliato Briones, R. López Gúzman, Rodríguez Estévez (dir.), *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, Séville, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2022.
- BAKER-BATES 2017: P. Baker-Bates, *Sebastiano del Piombo and the world of Spanish Rome*, Londres, Routledge, 2017.
- BUSTAMANTE/MARÍAS 1982: A. Bustamante, F. Marías, «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VIII (1982), p. 103-115.
- BUSTAMANTE 1995: A. Bustamante, «El sepulcro del Gran Capitán», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXII (1995), p. 5-42.
- CALVO LÓPEZ/SALCEDO GALERA 2018: J. Calvo López, M. Salcedo Galera, «De la práctica constructiva a los textos de cantería: los pasos abovedados en la cabecera de la catedral de Granada», *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, XXIII (2018), 32, p. 154-163.
- CLOPÉS BURGOS 2023: «Este proceso no tiene dueño ni se sabe quyo es’: Diego de Siloe y Bartolomé Ordóñez en Roma en 1511», *Avance de Estudios Mirandeses XXXIX* (2023).
- DÍAZ MORENO 2022: F. Díaz Moreno, «Influencia de las estrategias urbanas ensayadas en las entradas reales de Carlos V en obras posteriores: Burgos, Sevilla, Granada, Palermo», dans Ampliato Briones, López Gúzman, Rodríguez Estévez (dir.), *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*, Séville, Universidad de Granada-Universidad de Sevilla, 2022, p. 75-85.
- FOSCARI 2013: A. Foscari, «Un modelo di Leon Battista Alberti evocato da Diego de Siloe: La Sacra Capilla de El Salvador in Ubeda», dans Il San Giovannino di Úbeda restituito: atti del Convegno internazionale (Florence, 24-25 juin 2013), Florence, Edifir, 2014, p. 195-204.
- FROMMEL/GALERA ANDREU 2018: S. Frommel, P. Galera Andreu (dir.), *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlo V*, Séville, Universidad Internacional de Andalucía, 2018.
- FROMMEL/LÓPEZ DE CORSELAS 2014: S. Frommel, M. López de Corselas, «Serlianas durante el Renacimiento italiano y español: del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial», dans S. De Maria, M. Parada López de Corselas (dir.), *El imperio y las hispanias de Trajano a Carlos V*, Bologne, Bononia University Press, 2014, p. 287-318.
- GALERA ANDREU 1992: P.A. Galera Andreu, «La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del «templo de Jerusalén», Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, XXIII (1992), p.107-118.
- GARCÍA LUQUE 2017: M. García Luque, «La actividad escultórica de Diego de Siloe en Granada: fortuna crítica e historiográfica, incógnitas y certezas documentales», dans L. Gaeta (dir.), *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere gli artista la storiografia*, actes du colloque (Naples, 11 mars 2016), Galatina, Mario 2017, p. 93-106.
- GÓMEZ MORENO 1988: M. Gómez Moreno, *Diego de Siloe*, Grenade, Universidad de Granada, 1988.
- HERNÁNDEZ REDONDO 2000 «Diego de Siloé, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarny», *Locus Amœnus*, V (2000), p. 101-116.
- HOYOS 2014: A. Hoyos, «Juan Rodríguez de Fonseca y el trascoro de la catedral de Palencia, un espacio simbólico», dans C. Lomba Serrano, J.C. Lozano López (dir.), *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*, actes du colloque, (Saragosse, 9-11 mai 2013), Saragosse, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2014, p. 223-233.
- HUIDOBRO 1922: L. Huidobro, «Artistas burgaleses, Diego de Siloe», *Boletín de la Comisión provincial de monumentos históricos y artísticos en Burgos*, I (1922), 1, p. 6-15.
- MARÍAS 1997: F. Marías, «Trazas e disegni nell’architettura spagnola del Cinquecento: la cattedrale di Granada», *Annali di architettura* (1997), 9, p. 200-217.
- MARÍAS 2000: F. Marías, «El palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos», dans M.J. Redondo Cantera, M.A. Zalama Rodríguez (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, 2000, p.107-128.
- MARÍAS 2014: F. Marías, «La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: entre Italia y España» dans M.C. Improta (dir.), *El San juanito de Úbeda restituido*, Florence, Edifir, 2014, p.205-228.
- MARÍAS 2018: F. Marías, «Local antiquities in Spain: from Tarragona to Córdoba», dans K. Christian, B. de Divitiis (dir.), *Local antiquities, local identities. Art, literature and antiquarianism in Europe, c.1400-1700*, Manchester, Manchester University Press, 2019, p. 142-166.
- NALDI 2019: R. Naldi, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe. Due scultori spagnoli a Napoli agli inizi del Cinquecento*, Naples, Artem, 2019.
- PAYO HERNANZ 2008: R.J. Payo Hernanz (dir.), *La Catedral de Burgos. Ocho siglos de Historia y Arte*, Burgos, Diario de Burgos, 2008.
- PAYO HERNANZ /MATESANZ DEL BARRIO 2015: R.J. Payo Hernanz, J. Matesanz del Barrio, *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y sociedad en Burgos. 1450-1600*, Burgos, Editorial Dossoles, 2015.
- REDONDO CANTERA 2005: M. J. Redondo Cantera, «Juan Rodríguez de Fonseca y las artes», dans A. Sagarra Gamazo (dir.), *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra*, Valladolid, Seminario Iberoamericano de Descubrimientos y Cartografía, Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica Portugal, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, p. 175-206.
- REDONDO CANTERA 2013: M. J. Redondo Cantera, «Luci e ombre al ritorno in Spagna di Diego de Siloé e Bartolomé Ordóñez (1517-1527)», dans T. Mozzati, A. Natali (dir.), *Norma e Capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della «maniera moderna»*, catalogue d’exposition (Florence, Galerie des Offices, 5 mars-26 mai 2013) Florence, Giunti, 2013, p. 180-191.
- REDONDO CANTERA 2017: M. J. Redondo Cantera, «La obra burgalesa de Diego Siloe (1519-1528)», dans L. Gaeta (dir.), *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere gli artisti la storiografia*, actes du colloque (Naples, 11 mars 2016), Galatina, Mario Congedo Editore, 2017, p. 45-92.

- REGOND 2009: A. Regond, «Interprétation et représentation de l'arc de triomphe pendant la Renaissance» dans Y. Perrin (dir.), *S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs: la resémentation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, vol. 9, 2009, p.91-106.
- ROSENTHAL 1958: E. Rosenthal, «The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain», *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, LII (1958), p. 329-346.
- ROSENTHAL 1961: E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1961.
- SIERRA DELGADO 2009: R. Sierra Delgado, «De Granada a Úbeda pasando por Verona. Un viaje exploratorio por la forma siloesca de capilla rotonda», *EGA, Revista de expresión gráfica arquitectónica*, XIV (2009), p.166-175.
- SPERANZA 2001: F. Speranza, «La escalera dorada de la catedral de Burgos», *Archivo Español de Arte* (2001), 293, p. 19-44.
- TAFURI 1992: M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Einaudi, Turin, 1992.
- TEIJEIRA PABLOS 2017: M.D. Teijeira Pablos, «De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, XXIX (2017), p. 53-82.
- VASALLO TORANZO 2018: L. Vasallo Toranzo, *Los Fonseca. Linaje y patronato artístico*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2018.
- WETHEY 1943: H. E. Wethey, «The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe», *The Art Bulletin*, XXV (dec. 1943), 4, p. 325-345.
- ZALAMA 1990: M.A. Zalama, «Diego de Siloe y la torre de Santa María del Campo (Burgos)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVI (1990), p. 404-414.

Empress Maria of Austria (1528-1603) as cultural agent in Habsburg Europe. An approach to her taste in collecting and gift exchanging

Maria of Austria, daughter of Emperor Charles V and Isabella of Portugal, and therefore sister to Philip II of Spain and princess Joanna, played a key role within European courtly environments during the second half of the 16th century. After marrying her cousin Maximilian II, she became an intermediary agent between the two Habsburg branches, both the Spanish and Austrian, which subsequently took shape once Emperor Charles abdicated the Holy Roman Imperial throne. Despite her important status, Maria of Austria is a character who still has not received all the historiographical attention deserved. However, recent research focusing on Maria of Austria must be highlighted. In the first place the new biography by Rubén González Cuerva², that offers a renewed approach compared to some previous works on the Empress. Secondly, one of the most renowned exhibitions organised in Spain in recent years, named *Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas Reales y la Encarnación* curated by Professor Fernando Checa Cremades, which attributed an important role to Maria.³

Except for some other contributions, most of the scientific literature devoted to Maria of Austria has been focused almost exclusively on her historical figure and the active and decisive political role she played as daughter, wife, and mother of emperors. However, as regards her relationship with the arts, there is still important research which needs to be carried out, and that would allow us to have an accurate and complete picture of her cultural agency and artistic interests. Taking that statement as starting point, this paper aims to offer a panoramic approach to Maria of Austria's collecting and gift exchanging practices, in order to provide an overview of this powerful woman's taste for possessing, displaying and gifting artistic objects through some examples and case studies which will serve to illustrate her predilection for artistic works that conveyed and materialised exoticism, sumptuousness and piety.

Maria of Austria was born in 1528 and, in 1548, married Maximilian II. Together they were appointed regents of the Peninsular territories of the Crown, in absence of both her father, Charles V, and her brother Philip at that time. Moreover, in October 1550, due to Maximilian's departure towards Augsburg, Maria governed on her own until May 1551. The Flemish painter



Fig. 1: Anthonis Mor, *Maria of Austria, wife of Maximilian II (detail)*, 1551, oil on canvas, 181 x 90 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P002110 ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado

Anthonis Mor, on his journey around the Iberian courts encouraged by Charles' sister Mary of Hungary, made a pair of portraits for the couple during that period of regency⁴. In her portrait, Maria appears dressed in the typical Spanish *saya*, and fully embellished thanks to different typologies of jewellery (Fig. 1). Due to their shape, the brooches composed of two columns that adorn the skirt are of special interest. Far from being accidental, the use of this specific motif is very significant considering that the two columns were a key part of her father's, the Emperor, personal emblem.⁵ Therefore, she wisely inserts this unique piece of jewellery in her representation to prove her legitimacy to the power, as many other powerful women did during the 16th century.⁶

On this occasion, Maria of Austria manifests this idea and constructs her identity by materialising her dynastic bonds with a powerful male figure. Moreover, these spare brooches were used by her sister Joanna in one of her portraits but displaying them together as a belt instead. These pieces of jewellery come from the bequest of their mother Isabella, who

died in 1539. A golden necklace is referenced among the Empress' belongings reflected in the document, and part of its pieces can be linked to the brooches worn by both her daughters: «vn collar de oro fino de liga que hizo Francisco de Leon de nuevo en Valladolid de colunas con siete balajes grandes y veinte y vn diamantes [...] las siete pieças [...] y las otras siete son cada vna de dos colunas en que estan tres diamantes puestos en triangulo [...]»⁷, this is, seven pieces made out of two columns with three diamonds between them displayed in a triangular shape.

After the regency, Maria and Maximilian moved to Vienna and then, they subsequently earned the titles of Kings of Bohemia in 1562, Kings of Hungary in 1563 and Emperors of the Holy Roman Empire in 1564 after Ferdinand I's death. Little is yet known about her cultural agency during the thirty years she passed in imperial lands, mainly due to the lack of archival documentation found until now. However, in those years she raised more than a dozen children and became a real dynastic networker. The book of the funeral honours which describes the ceremonies that took place after her death in the Jesuit College of Madrid – an institution she helped fund – includes thirty six

jeroglíficos or emblems, each one alongside a brief description, and one of them reads: «To declare how this lady honoured and enriched Spain and France with two queens, we paint a vine that extends two shoots, or two branches, one towards Spain and the other one towards France».⁸ This statement refers to the active networking she operated by marrying two of her daughters to two kings: Anna, to be fourth wife of her own uncle Philip, and Isabella, wife of Charles IX of France. Moreover, her son Albert married Philip's daughter Isabella Clara Eugenia, and both became rulers of the Spanish Low Countries, and Maria's elder sons, Rudolph and Matthew, later became emperors. Maria therefore played a very active role in the configuration of the geopolitical scenario in 16th century Europe.

In 1560, court artist Severin Brachmann made a high relief in which the imperial couple is presented as rich collectors of exotic species and objects.⁹ One of the best examples of their taste for *exotica* is the gift they received some years before from Catherine of Austria, sister of Charles V, and John III of Portugal: an elephant named «Suleiman» was sent all the way to Vienna, where it triumphally entered in May 1552.



Fig. 2: Severin Brachmann, *Maximilian II and Maria of Austria*, 1560, relief on limestone, 23,9 x 32,3 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, 7244 © KHM-Museumsverband

The creature died the next year and a chair with their coat of arms was manufactured out of its bones¹⁰. In Brachmann's relief they appear posing in front of a fountain located in a garden with lush vegetation and some animals such as a camel, an elephant, deer, and peacocks (Fig. 2). Maria holds an oriental fan, probably sent from the Portuguese court as well, as fans were a very rare and exotic accessory, and Catherine of Austria was in fact the first to import them on a large scale, sending them to her nieces Maria and Joanna and soon making them an extremely popular and sophisticated object in European courtly environments¹¹. The scene is, therefore, a recreation of the wonderful displays they had in their own palace gardens, to build an image of ostentation of their power, their taste and their influence through the possession and collection of objects and creatures from the New World, as an irrefutable proof of the Habsburg overseas hegemony.¹²

Maximilian II died in 1576 and some years later, in 1581, Maria of Austria decided to return to Spain alongside her youngest daughter, Margaret.¹³ After a short stay in Portugal, where she finally encountered her beloved brother, they settled in the monastery of Las Descalzas Reales in Madrid, built some years earlier by her sister Joanna. There she led a discrete retirement from public life, but never stopped being part of political and diplomatic matters from both the Spanish and imperial courts, continuing to be extremely powerful and influential, although in an unofficial and more informal way.¹⁴ This reality is perfectly



Fig. 3: Blas de Prado, *Empress Maria of Austria and Philip III*, 1586, grisaille, 205 x 169 cm, Toledo, Museo de Santa Cruz, 4145 ©Ramón Muñoz

portrayed in two of the last depictions preserved of Maria of Austria (Fig. 3 and 4), in which she appears wearing solemn and austere widow garments, alongside the lavish imperial crown. In this way, she is still manifesting the power, status and influence she never lost, even during the first years of the reign of Philip III, her nephew and grandson.¹⁵



Fig. 4: Juan Pantoja de la Cruz, *Maria of Austria* (detail), c. 1600, oil on canvas, 198 x 116.5 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, 00612225 ©Colecciones Reales, Patrimonio Nacional

She finally died in 1603 and was buried in the monastery in Madrid. The inventory that was made with the aim of registering all the goods she possessed at that time is the only documentary evidence found that can be used to conceive what her personal collection was composed of. However, this inventory allows us to assess her collection only partially, as it records only the last goods she kept with herself after travelling all the way back from Vienna. Moreover, she practised an intense gift exchange with her relatives, especially her sister Joanna until her death in 1573.¹⁶

In the 1603 inventory, there were only a total of three paintings registered, all of them portraits: two of her son Albert and one of her daughter Isabella. Two of these were bequeathed to her daughter Margaret, who had joined the monastery of Las Descalzas as a nun, and that is the reason these paintings, by Franz Pourbus the Young and Jooris van der Straeten, remain there today. Although being officially in possession of only three, it is known that in the rooms Maria occupied within the monastery,¹⁷ she had a gallery made up of nineteen paintings on display, borrowed from her brother's personal collections.¹⁸ She also possessed portraits in other formats, proof of the deep familiar affection she had all her life: there are

medals with the representation of her father Charles and her son Rudolph, a cameo of her brother Philip, an ivory sculpture of her daughter Isabella and a ring with the image of both her parents.¹⁹

The document also refers to a great number of textiles for both domestic and liturgical uses, alongside almost forty coloured fine rugs from Turkey and Persia made in silk and gold thread²⁰, and a collection of tapestries, an extremely popular commodity among the Habsburg family thanks to its potential for manifesting luxury and wealth. We find several series, all of them made in Brussels, with botanical decorative motifs and animals, a series of twelve tapestries depicting the twelve months of the year, another of eight tapestries with the story of Perseus, and one of ten tapestries with the story of Paris. There are also series in carved and coloured leather (*guadamecí*) with the stories of Isaac, Susanna, and the Genesis.²¹

As previously mentioned, Maria of Austria, as well as her relatives, was very interested in the possession and exchange of exotic objects.²² In her *post-mortem* inventory there are numerous pieces of this kind, which stand out due to the unique typologies or materials they are made of. In this sense, some interesting pieces referred to are a coconut from «*la Yndia*» decorated with silver meant to be used as a drinking cup, some porcelain pots, caskets, and a curious turtle made of a coconut and ivory buttons, alongside golden and silver brooches in the shape of different animals such as frogs, snakes, and lizards.²³

The document also registers an important amount of silverware, devoted to both personal – such as pomanders or mirrors – and domestic use of all typologies. Moreover, following the deep catholic piety the Empress had during her life, she kept an interesting group of objects for liturgical use, and more specifically, items that perfectly reflect the personal devotions she practised. Therefore, there is a register of a series of sculptures made in silver – gilt and in its colour – of saints such as St. John the Baptist, St. Anthony of Padua, St. John the Evangelist, St. Andrew, and a Virgin with Child.²⁴ Among the domestic items, it is interesting to notice a wooden desk covered in silver that showed the coats of arms of Castille and Portugal, which could have been a gift from her aunt Catherine of Austria.

An important collection of pieces made in gold is included, and perhaps the most impressive and unique one is a «*Rosa de Oro*», shaped as a rose bush in a vase.²⁵ The Golden Rose is a papal distinction offered yearly to one person – traditionally linked to the royalty during the Early Modern period – on the fourth Sunday of Lent, materialised in the gift of an exquisite piece of goldsmithing as a recognition of someone's exemplary piety and devotion. Many queens of the Spanish Monarchy were given the distinction, and that was as well the case of Maria of Austria, by the pope Pius IV.²⁶

Some years after, even her daughter Anna, and her nieces Isabella Clara Eugenia and Catalina Micaela would receive this honour.²⁷

Among the jewellery pieces, rings are the most numerous group and that reveals the Empress' taste for this specific kind of accessory, that often appear being worn in her portraits. Specially interesting is one ring with a lizard and a motto that reads «*Antes muerto que mudado*», this is, better dead than changed. This quote comes from a verse of the pastoral romance *The Seven Books of the Diana*, by Portuguese poet Jorge de Montemayor, who worked for the service of both Maria and Joanna of Austria.²⁸

The appearance of lizards and other animals previously mentioned in goldsmithing pieces belonging to the Empress proves her taste for the representation of small creatures and this is, without any doubt whatsoever, deeply linked to the presence in the imperial court of the renowned goldsmith from Nuremberg Wenzel Jamnitzer, in whose works and designs these realistic small animals are indeed plentiful.²⁹ Although no record has been found yet that registers personal commissions from Maria to Jamnitzer, the Empress must have been familiar with his oeuvre, because she was once in possession of one of his most outstanding works preserved in Spain: the ark of St. Victor (Fig. 5), significantly kept in the monastery of Las Descalzas.

The relic of the body of St. Victor was sent by Empress Maria from the imperial court and entered the monastery in 1571 with a majestic and solemn pro-



Fig. 5: Wenzel Jamnitzer, *Ark of St Victor*, 1557, silver, enamel, wood, rock crystal, cast, gild, chisel, incise, 60 x 40 x 70 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, 00612650 © Colecciones Reales, Patrimonio Nacional



Fig. 6: *Namban ark from the Momoyama period, 1573-1615, wood, silver, lacquer, nautilus shell, 36 x 54,6 x 29,4 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, 00612585 © Colecciones Reales, Patrimonio Nacional*

cession. It was originally carried in a different ark, however, some days later, the relic was moved to this extraordinary piece of goldsmithing by the so-called «Cellini tedesco», Wenzel Jamnitzer. The ark had been delivered to the monastery the same year, brought by Anna of Austria on occasion of her marriage to Philip II³⁰. Moreover, the ark had also been previously gifted to Anna by her mother Maria. The origin of the piece was apparently a commission by the council of Nuremberg in 1557, but it was not until 1570 that Maria and Maximilian visited the city and received the present – that would be soon given as a gift to their daughter – causing a modification of the date in the silver stamp. The piece shows Jamnitzer's personal style inspired by nature elements and creatures, and in the upper part it shows the imperial couple's personal emblems.

Following the deep and special catholic devotion practised within the Habsburg dynasty, the so-called *pietas austriaca*, Maria was indeed a collector of relics and reliquaries, which she often sent as presents to her relatives. One of these containers is kept in the monastery of Las Descalzas (Fig. 6). It is a big lacquered *namban* casket dated from the Japanese Momoyama period which Maria probably bought during her stay in Lisbon. She donated it to the monastery, alongside the relics of St. Valerius that were deposited there.³¹ Another of these sumptuous pieces is kept in El Escorial, as it was a gift delivered to the monastery in 1597 (Fig. 7). Originally perhaps a jewellery box, it was chosen as the recipient for several relics and its manufacture has been related to the city of Augsburg, specifically with the silversmith Nikolaus Leucker.³²

In conclusion, it has been shown how Maria of

Austria was one of the most influential characters in Renaissance Europe through her active political role between Habsburg courts. Although her collecting practices were not as profuse as the ones performed by other members of the family, there is proof that she had a specific taste for luxurious and exotic objects, as well as for goods that conveyed her deep catholic piety. This taste is also reflected in her active exchange of gifts, in which she found a way of materialising the affective relationships she held with her relatives.



Fig. 7: Nikolaus Leucker, *Reliquary*, c. 1590-1595, Madrid, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial ©Colecciones Reales, Patrimonio Nacional

- 1 This research was carried out thanks to funding from the Spanish Ministry of Universities (Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario, ref. FPU20/00050) and from the national R&D&I project “MEFER Medallas retrato y poder femenino en la Europa del Renacimiento (I): Las mujeres de la Monarquía Hispánica” (ref. PID2020-114333GB-I00), funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation.
- 2 GONZÁLEZ CUERVA 2022.
- 3 CHECA CREMADES 2019.
- 4 Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. nº P002110 and P002111.
- 5 ROSENTHAL 1971.
- 6 GARCÍA PÉREZ 2015.
- 7 CHECA CREMADES 2010, p. 1043.
- 8 *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M.C de la Emperatriz doña Maria de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*. Madrid 1603, ff. 50v, 51r. Translation by the author. See also SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 2019; SEBASTIÁN LOZANO 2008.
- 9 Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. nº Kunstammer 7244.
- 10 JORDAN GSCHWEND 2000; JORDAN GSCHWEND/BELTZ 2010.
- 11 JORDAN GSCHWEND 2003 and 2019.
- 12 JORDAN GSCHWEND/PÉREZ DE TUDELA 2003; PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2007.
- 13 PÉREZ SAMPER 2019.
- 14 GONZÁLEZ CUERVA 2021.
- 15 SÁNCHEZ 1998a; SÁNCHEZ 1998b.
- 16 PÉREZ DE TUDELA 2020.
- 17 JORDAN GSCHWEND 2021.
- 18 CHECA CREMADES 2019. As reflected in SÁNCHEZ CANTÓN 1956, they were portraits of her parents Charles V and Isabella of Portugal, king Philip, princess Joanna, her daughter Isabella of France, prince Don Carlos, John of Austria, her sons Rudolf and Ernest, king Sebastian of Portugal and his father João, infanta Maria of Portugal and her aunts Eleanor and Catherine.
- 19 SEMPERE MARÍN 2021.
- 20 Archivo General de Simancas, Patronato Real, 31-28, ff. 217r-220r.
- 21 Archivo General de Simancas, Patronato Real, 31-28, ff. 225v.
- 22 PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2001.
- 23 Archivo General de Simancas, Patronato Real, 31-28, ff. 194r, 197r, 210r-v, 211v, 212v, 215v.
- 24 Archivo General de Simancas, Patronato Real, 31-28, ff. 189v, 190r, 213r.
- 25 SEMPERE MARÍN 2022.
- 26 Archivo General de Simancas, Patronato Real, f. 212r.
- 27 ALBALADEJO MARTÍNEZ 2011.
- 28 JORDAN GSCHWEND 2000.
- 29 As an example, see Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. nº Kunstammer 1155 bis 1164.
- 30 ESTERAS MARTÍN 2019.
- 31 GARCÍA SANZ/JORDAN GSCHWEND 1998; GARCÍA SANZ 2003.
- 32 PÉREZ DE TUDELA 2018.

Bibliography

- ALBALADEJO MARTÍNEZ 2011: M. Albaladejo Martínez, *Apariencia y representación de las Infantas de España. Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en la corte de Felipe II* (PhD diss.), Universidad de Murcia 2011.
- CHECA CREMADES 2010: F. Checa Cremades (ed.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid 2010.
- CHECA CREMADES 2019: F. Checa Cremades, «La otra corte. Piedad femenina y gusto cortesano en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación de Madrid», in F. Checa Cremades (ed.), *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas Reales y la Encarnación*, Madrid 2019, p. 15-41.
- ESTERAS MARTÍN 2019: C. Esteras Martín, «Wenzel Jamnitzer y el Arca-relicario de San Víctor, de las Descalzas Reales de Madrid», in F. Checa Cremades (ed.), *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas Reales y la Encarnación*, Madrid 2019, p. 316-321.
- GARCÍA PÉREZ 2015: N. García Pérez, «Joyas y legitimación de poder en las mujeres gobernantes del Renacimiento», in J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería*. San Eloy 2015, Murcia 2015, p. 171-182.
- GARCÍA SANZ 2003: A. García Sanz, «Relicarios de oriente», in *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid 2003, p. 129-134.
- GARCÍA SANZ/JORDAN GSCHWEND 1998: A. García Sanz, A. Jordan Gschwend, «Via Orientalis: objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, 138 (1998), p. 25-39.
- GONZÁLEZ CUERVA 2021: R. González Cuerva, «The true solution for every difficulty: Maria of Austria, Spanish patroness in the Empire, Imperial patroness in Spain», *Women's History Review*, 30, nº 5 (2021), p. 805-818.
- GONZÁLEZ CUERVA 2022: R. González Cuerva, *Maria of Austria, Holy Roman Empress (1528-1603). Dynastic networker*, London 2022.
- JORDAN GSCHWEND 2000: A. Jordan Gschwend, «Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II», in L. A. Ribot García (ed.), *La monarquía de Felipe II a debate*, Madrid 2000, p. 429-472.
- JORDAN GSCHWEND 2003: A. Jordan Gschwend, «Los primeros abanicos orientales de los Habsburgos», in *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid 2003, p. 267-271.
- JORDAN GSCHWEND 2019: A. Jordan Gschwend, «A arte de coleccionar leques asiáticos na corte de Lisboa», in H. M. Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa 2019.
- JORDAN GSCHWEND 2021: A. Jordan Gschwend, «The monastery I have built in this city of Madrid: mapping Juana de Austria's royal spaces in the Descalzas Reales convent», in J. Roe and J. Andrews (eds.), *Representing Women's Political Identity in the Early Modern Iberian World*, London 2021.
- JORDAN GSCHWEND/PÉREZ DE TUDELA 2003: A. Jordan Gschwend, A. Pérez de Tudela, «Exótica Habsburgica. La Casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano», in *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Madrid 2003, p. 26-43.
- JORDAN GSCHWEND/BELTZ 2010: A. Jordan Gschwend, J. Beltz, *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)*, Zurich 2010.
- Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M.C de la Emperatriz doña Maria de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603, Madrid 1603.
- PÉREZ DE TUDELA 2018: A. Pérez de Tudela, «Apuntes sobre algunos relicarios del siglo XVI de procedencia alemana e italiana en el Real Monasterio de El Escorial», in R. Anguita Herrador (ed.), *Contribución al conocimiento de la platería en la Edad Moderna*, Jaén 2018, p. 15-34.
- PÉREZ DE TUDELA 2020: A. Pérez de Tudela, «Apuntes para la reconstrucción de la colección de la princesa doña Juana: los regalos familiares reflejados en las cédulas de paso», in N. García Pérez and M. Soler Moratón (eds.), *María de Hungría y Juana de Austria*, Murcia 2020, p. 89-133.
- PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2001: A. Pérez de Tudela, A. Jordan Gschwend, «Luxury goods for royal collectors: exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)», *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum Wien*, 3 (2001), p. 1-128.
- PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2007: A. Pérez de Tudela, A. Jordan Gschwend, «Renaissance Menageries. Exotic Animals and Pets At The Habsburg Courts In Iberia and Central Europe», in *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leiden 2007, p. 427-455.
- PÉREZ SAMPER 2019: M. A. Pérez Samper, «El viaje a España de María de Austria», in M. L. Sánchez Hernández (ed.), *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid 2019, p. 222-248.
- ROSENTHAL 1971: E. Rosenthal, «Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), p. 204-228.
- SÁNCHEZ 1998a: M. S. Sánchez, «Los vínculos de sangre: la emperatriz María, Felipe II y las relaciones entre España y Europa Central», in *Congreso Internacional Felipe II (1598-1998). Europa dividida, la Monarquía Católica de Felipe II* (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998), Madrid 1998, vol. II, p. 777-793.
- SÁNCHEZ 1998b: M. S. Sánchez, *The Empress, The Queen, and the Nun. Women and Power at the Court of Philip III of Spain*, Baltimore 1998.
- SÁNCHEZ CANTÓN 1956: F. J. Sánchez Cantón, *Inventarios reales de bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid 1956, vol. 2.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ 2019: M. L. Sánchez Hernández, «La muerte de las reinas y de las monjas», in M. L. Sánchez Hernández (ed.), *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, Madrid 2019, p. 637-668.
- SEBASTIÁN LOZANO 2008: J. Sebastián Lozano, «Emblemas para una emperatriz muerta. Las honras madrileñas de la Compañía por María de Austria», in R. García Mahiques and V. F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia 2008, vol. II, p. 1453-1462.

SEMPERE MARÍN 2021: A. Sempere Marín, «Riqueza y poder de una emperatriz. Platería en el inventario de María de Austria (1528-1603)», in J. Rivas Carmona and I. J. García Zapata (coords.), Estudios de Platería. San Eloy 2021, Murcia 2021, p. 387-402.

SEMPERE MARÍN 2022: A. Sempere Marín, «Lujo y poder femenino en el Renacimiento. Joyería de la Emperatriz María de Austria», in J. Rivas Carmona and I. J. García Zapata (coords.), Estudios de Platería. San Eloy 2022, Murcia 2022, p. 363-375.

Le dénommé *Album Bandinelli*: un objet hybride au cœur d'un réseau de circulation du motif anatomique à Florence et à Sienne au XVI^e siècle

Dans le chapitre dédié à la *Pittura*, de la seconde édition des *Vies*, Giorgio Vasari souligne l'importance pour l'apprentissage artistique de l'observation de l'homme écorché et du squelette¹. L'intérêt grandissant des artistes du XVI^e siècle pour l'anatomie humaine se perçoit dans le nombre significatif de feuilles d'études conservées dans diverses collections d'arts graphiques. Certains de ces dessins sont effectués de manière autonome tandis que d'autres sont reliés à l'intérieur de recueils. Ouvrage didactique dédié aux jeunes artistes, oeuvre d'autopromotion destinée à exposer un savoir-faire ou un héritage, support d'expérimentation, d'études préparatoires ou objet estimé d'une collection, le livre de dessins d'anatomie artistique met à la fois en lumière les dynamiques d'atelier de l'époque et les pratiques de collection. À l'occasion des journées d'études des «Jeunes chercheurs de la Renaissance», nous interrogeons la circulation et la réception de ces formes composites qui se situent entre art et science. Comme point de départ, l'étude prend en considération un recueil de dessins anatomiques conservé dans l'*Album Bandinelli* (Londres, British Museum, inv. Ms 197 c.3). En se basant sur la définition d'un «système généalogique»

des dessins, cette analyse amènera une réflexion sur la pratique de la copie ainsi que sur les réseaux de circulations et d'échanges, en Italie centrale.

Analyse et étude codicologique de l'*Album Bandinelli*

Assemblé par un collectionneur anonyme du XVIII^e siècle, l'*Album Bandinelli* est composé de dix-huit pages (fig.1). La première est occupée par une estampe qui représente le portrait de l'artiste Baccio Bandinelli (1493-1560) tandis que les autres, découpées «en fenêtre», accueillent des dessins réalisés dans une variété de technique et de style. À partir de la deuxième page, un groupe de feuilles homogène se distingue du reste de l'album. Composé de quatorze dessins, cet ensemble illustre des études de fragments du corps humain écorché et du squelette. En se basant sur l'analyse de la technique, du style et de la codicologie des feuilles, cet ensemble devait de tout évidence former à l'origine un recueil de dessins d'anatomie artistique.

Un même filigrane a été retrouvé sur quatre feuilles appartenant à ce groupe². Si l'on s'accorde avec l'idée que les feuilles ont bel et bien été inscrites

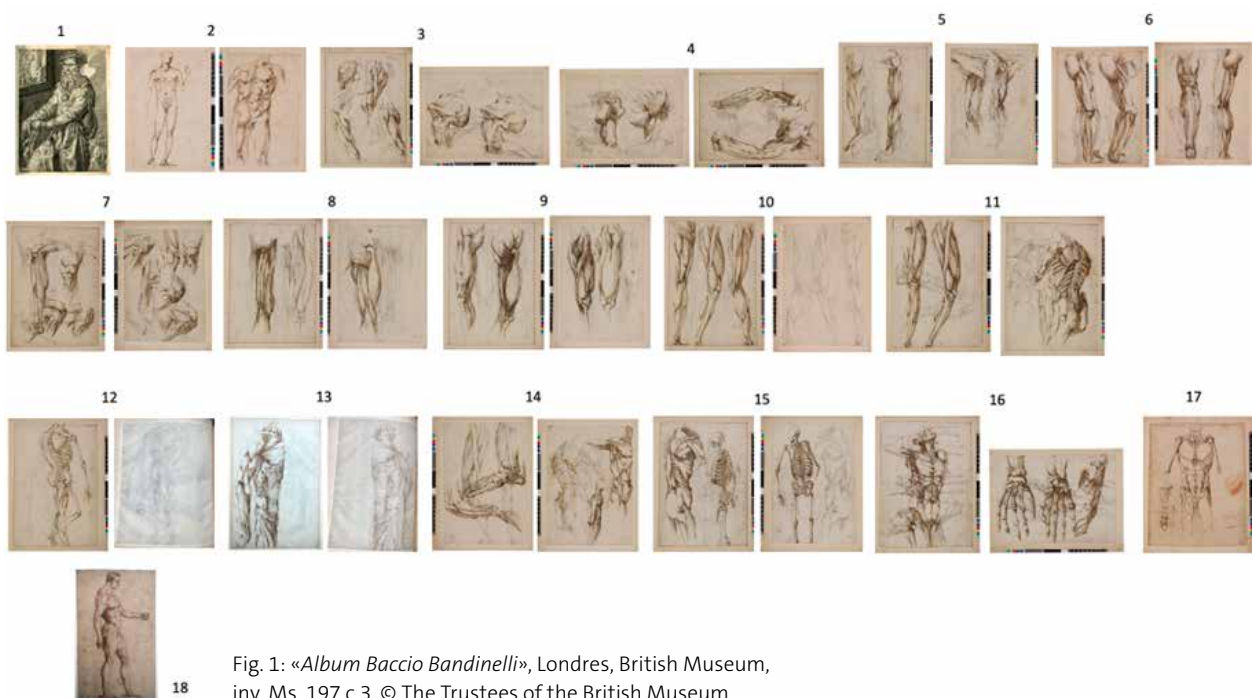


Fig. 1: «*Album Baccio Bandinelli*», Londres, British Museum, inv. Ms. 197 c.3. © The Trustees of the British Museum

à l'origine dans un recueil, c'est-à-dire un livre dont les dessins étaient assemblés les uns aux autres dans une structure préconçue, et si nous faisons un calcul à partir de ces quatre filigranes et des quatorze études au total, six feuilles sont aujourd'hui manquantes au livre³. Au cours de nos recherches, aucun dessin identique du point de vue de la matérialité, de la technique et du style, pouvant constituer une forme de continuité avec les autres feuilles du recueil n'a été retrouvé. Cependant, des hypothèses peuvent être proposées au regard des dessins conservés dans diverses collections, qui se rapportent à ceux de cet ensemble. Aussi, il est possible d'envisager que les feuilles manquantes ont été laissées blanches par le créateur du recueil. Cela expliquerait la raison pour laquelle le collectionneur anonyme du XVIII^e siècle ne les a pas incorporées par la suite à l'intérieur de son album.

Se définissant comme une «structure hybride», suivant la définition donnée par Albert J. Elen, l'*Album Bandinelli* déteint probablement la trace d'un autre livre de dessins anatomiques⁴. À l'avant dernière page de l'album se trouve une étude d'anatomie et de proportions d'une figure écorchée, les bras et une partie de la cage thoracique illustrés sous la forme squelettique. Le sternum, dessiné au centre de la cage thoracique de la figure, est reproduit en bas à gauche et désigné par une annotation à la plume et à l'encre brune. Il est inscrit: «la partie structurante de toute la poitrine». À droite, d'autres annotations traitent des proportions du corps. Le caractère didactique de cette étude se rapproche des feuilles qui composent certains livres d'anatomie de l'époque, tel que celui attribué à Lodovico Cigoli (1559-1613), à Montpellier (Médiathèque Zola, inv. MS 00721 RES)⁵. Comme sur le dessin de Londres, les motifs anatomiques réalisés dans ce livre sont accompagnés de commentaires qui désignent certaines zones du corps. Lors de nos recherches, nous n'avons pas trouvé de dessins similaires qui devaient accompagner l'étude de Londres, mais nous pensons que les feuilles devaient traiter des proportions d'autres parties du corps que le sternum.

Si l'on approfondit l'analyse de l'ensemble des quatorze études homogènes, il paraît important de s'attarder sur l'analyse de la technique des dessins. Les traces de repentirs réalisés à la pointe de métal, la ligne arrêtée de la plume, le soin et la lenteur des traits, nous amènent à penser que l'auteur de ces études anatomiques s'est appuyé sur un modèle original. Ne connaissant pas la «source-mère» de ces dessins, plusieurs hypothèses peuvent être soulignées au regard des nombreuses feuilles qui font échos aux motifs réalisés dans cet ensemble. En 1992, dans sa thèse de doctorat, Monique Kornell a mis en évidence un certain nombre de dessins se rapportant aux feuilles du recueil⁶. Elle note en particulier des études conservées à Sienne, à Florence et à Rome⁷. À ces propositions, nous ajoutons des dessins préservés à Florence,

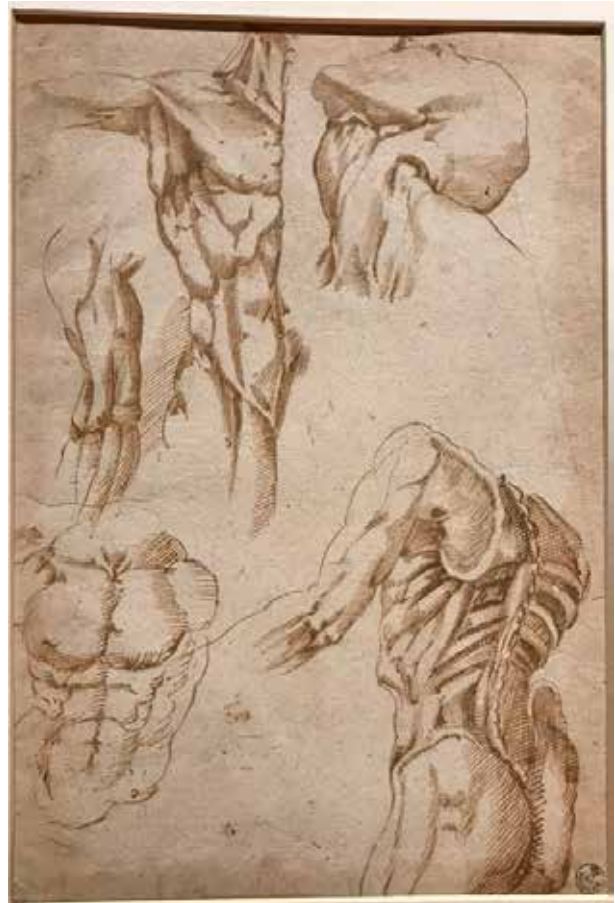


Fig. 2: Atelier de Baccio Bandinelli (1493-1560), *Études de la tête, du bras et du torse, plume et encre brune, traces de pierre noire et de sanguine*, 370 x 249 mm, Florence, GDSU, inv. 522 F (recto). © Gallerie degli Uffizi

à Londres, à Haarlem, à Madrid, à New York, à Sienne, à Paris, à Rome et à Windsor⁸. Afin de distinguer les formes préalables, les oeuvres dérivées et les copies, il paraît important de définir un système généalogique des dessins, permettant d'éclaircir la chronologie et les réseaux de filiations des oeuvres.

Système généalogique des dessins

Parmi les dessins mis en évidence dans le système généalogique, certains regroupent plusieurs motifs représentés sur différentes feuilles du recueil de Londres. À ce propos, nous pouvons noter une feuille d'études anatomiques conservée aux Galeries des Offices (fig. 2). Au recto, se trouve des études d'un cou, d'un torse de face et de trois quarts de dos et d'un bras. Elles se rapprochent étroitement des fragments de motifs anatomiques représentés à la première et à la douzième feuille du recueil de Londres. Anciennement attribué à Baccio Bandinelli dans l'inventaire des Offices, le dessin est donné à son fils, Clemente Bandinelli (v. 1535-1555), selon une note de Giulia Sinibaldi, en 1958. Il est ensuite désigné plus génériquement comme une oeuvre de l'atelier de Baccio



Fig. 3: Atelier de Bandinelli (1493-1560), *Études de la tête, de l'épaule et du bras*, plume et encre brune, 290 x 215 mm, Florence, GDSU, inv. 16108 F (recto). © Gallerie degli Uffizi



Fig. 4: Atelier de Baccio Bandinelli (1493-1560), *Études de la jambe et du genou*, plume et encre brune, 277 x 201 mm, Florence, GDSU, inv. 16109 F (recto). © Gallerie degli Uffizi

Bandinelli, dans l'ouvrage dirigé par Roberto P. Ciardi et Lucia Tongiorgi Tomasi, publié en 1984⁹. Il peut être mis en relation avec deux autres dessins conservés aux Offices (fig. 3 et 4) qui représentent des motifs anatomiques analogues à la première, troisième, quatrième et cinquième feuille du recueil de Londres. Ces dessins sont attribués, dans l'inventaire du musée, au sculpteur florentin, Giovanni Angelo Montorsoli (1507-1563), puis à Clemente Bandinelli selon une annotation sur le passepartout, écrite par Annamaria Petroli Toffani. Le corpus d'oeuvres limité de Clemente Bandinelli ne permet pas de développer des analogies. Aussi, il est difficile de penser que ces dessins soient effectués par une seule et même main (fig. 2, 3 et 4). Si l'on confronte les dessins des Offices et ceux du British Museum, il revient difficile voir impossible de dire avec certitude ceux qui ont été réalisés en premier lieu. Les oeuvres peuvent avoir été produites en concomitance, au sein d'un même atelier. Elles se différencient d'autres dessins qui seront développés par la suite.

Certains dessins mis en évidence dans le système généalogique constituent peut-être la trace d'anciens recueils, aujourd'hui perdus. Il est possible d'isoler deux ensembles. Le premier se compose des deux feuilles d'études conservées aux Offices (fig. 3 et 4). Le second, constitué de cinq feuilles, est aujourd'hui à la Biblioteca comunale degli Intronati de Sienne¹⁰.

Ces dernières se rapportent à la première, deuxième, troisième, quatrième et dixième feuille du recueil de Londres. Les dessins sont intéressants car ils mêlent des motifs du corps humain et l'étude d'après les oeuvres de l'Antiquité et de la Renaissance. Sur l'une des feuilles, une figure masculine, figurée jusqu'en bas de la poitrine, les bras en avant, peut être inspirée des anges portant les corps dans le *Jugements dernier* de Michel-Ange (fig. 5). Au recto d'un autre dessin, le motif de la tête étirée vers le haut et l'expression inquiète du visage rappellent les figures tourmentées peintes par les artistes maniéristes florentins tels qu'Andrea del Sarto (1486-1530), Pontormo (1494-1557) ou encore Rosso Fiorentino (1495-1540) (fig. 6). Dans le fonds de la bibliothèque de Sienne, ces dessins sont attribués à des artistes anonymes siennois de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle¹¹. Au premier regard, le style et la qualité des études rendent difficilement compte d'une telle identification. Les modèles représentés font davantage penser à l'environnement florentin et romain du milieu du XVIe siècle. Néanmoins, il est vrai que plusieurs artistes siennois se sont intéressés à l'art de ces villes et à l'anatomie humaine. À ce propos, l'artiste Prospero Bresciano ou Prospero Scavezzi dit Antichi (actif en 1589) peut être mentionné¹². Durant son apprentissage, Bresciano passe par l'Académie d'Ippolito Agostini. Cette académie, active durant la deuxième



Fig. 5: Anonyme italien du XVIe siècle, *Études d'une tête de putto et deux figures masculines*, pierre noire, 279 x 250 mm, Sienne, Biblioteca comunale degli Intronati, inv. S.II.5, cc. 9 v a I (verso). © Autorizzazione Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena



Fig. 6: Anonyme italien XVIe siècle, *Études d'une tête, de la jambe et de l'omoplate*, plume et encre brune sur traits de pierre noire, 280 x 209 mm, Sienne, Biblioteca comunale degli Intronati, inv. S.II.5, c. 7r b I (recto). © Autorizzazione Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena

moitié du XVIe siècle, renferme une riche collection d'œuvres d'art, d'Antiques et des objets de curiosité. Des artistes, tels qu'Alessandro Casolini (1552-1606), Cristofano Roncalli (1552-1626) et Prospero Bresciano, s'y retrouvent pour s'exercer d'après les maîtres, les œuvres antiques mais aussi étudier l'anatomie et revisiter l'œuvre de Beccafumi¹³. Il est possible de penser que le groupe des cinq études anatomiques de la bibliothèque de Sienne ait vu le jour dans cet environnement. Cette idée émane d'un rapprochement technique, stylistique et iconographique entre ces dessins et ceux attribués au groupe d'artistes de l'Académie Agostini dans plusieurs autres collections d'arts graphiques¹⁴. Parmi ces feuilles, se trouve une étude de bras qui peut être mise en relation avec deux dessins de l'ensemble de la bibliothèque de Sienne et la sixième page du recueil de Londres (inv. S.II.5 cc. 13 r a I et S. II. 5 cc. 9 v b I) (fig.7)¹⁵.

Il est intéressant d'ajouter que l'attribution des dessins anatomiques de l'album du British Museum à l'artiste Baccio Bandinelli est donnée par le collectionneur anonyme du XVIIIe siècle, qui inscrit sur la couverture de l'album en néerlandais «*Ontleed Kundige Tekeningen door Baccio Bandinelli*», ce que l'on peut traduire par «*Les dessins anatomiques réalisés par Baccio Bandinelli*». En 1949, cette attribution n'est pas discutée par Arthur E. Popham et Johannes Wilde, lorsqu'ils mettent en relation les feuilles de l'album

avec un dessin attribué à l'École de Baccio Bandinelli, conservé à Windsor (inv. RCIN 990395)¹⁶. En 1998, puis en 2001, une nouvelle proposition est amenée par Catherine Monbeig Goguel, qui apparente les dessins à la main de Francesco Salviati (1510-1563)¹⁷. Cette idée émane d'un rapprochement stylistique et typologique entre une étude pour un *Marsyas écorché* (Chicago, The Art Institut, inv. 1922.2055), donné à Salviati par Alessandro Nova, et la série d'études anatomiques de l'album¹⁸. Les études sont datées durant la période juvénile de Francesco Salviati, lorsqu'il se forme dans l'atelier de Baccio Bandinelli, vers 1526-1527¹⁹.

Ainsi, la définition d'un système généalogique des dessins met en lumière les relations qu'entretiennent les artistes de la Renaissance dans le domaine de l'étude anatomique. En empruntant, réélaborant et diffusant des motifs anatomiques analogues, des artistes tels que Domenico Beccafumi, Baccio Bandinelli, Francesco Salviati et leurs entourages s'inscrivent dans un même système de références. Les motifs anatomiques se retrouvent dans divers ateliers du XVIe siècle, témoignant de la diffusion d'une culture visuelle commune, dans laquelle s'inscrit le recueil du British Museum.

Pratique de la copie et caractère collectif de l'étude anatomique dans les ateliers

Les dessins mentionnés jusqu'à présent mettent en évidence une problématique qui est inhérente aux feuilles d'études anatomiques. La question d'attribution est rendue difficile car cette forme artistique ne se définit pas pour l'idiosyncrasie, c'est-à-dire pour son caractère individuel. Il s'agit, en effet, de feuilles produites dans un contexte d'étude et dans un environnement collectif. L'auteur, nécessairement pluriel, comme le théorisent les philologues Giorgio Pasquali (1934, éd. 1952) et Luciano Confora (2012), l'est tout particulièrement dans le domaine du dessin anatomique. Afin d'approfondir la recherche, les dessins de Londres peuvent être pris en considération à partir du prisme de l'environnement de création, au sein d'un système qui se rapporte à un contexte artistique dans lequel les modes de représentation du corps tendent vers l'expression monumentale et le rendu hypertrophique de l'anatomie humaine. Au sein de ce système de filiations, les études du corps humain de Michel-Ange et de Baccio Bandinelli peuvent alors être envisagées.

Plusieurs dessins font échos à l'activité «d'anatomiste» de Michel-Ange et à son intérêt pour l'étude des muscles du corps humain. Un certain nombre d'études ont été attribuées au maître et à ses suivants, telles que celles conservées à Haarlem, à Londres, à Paris, à Vienne et à Windsor²⁰. Sur ces feuilles, l'attention est presque exclusivement portée sur les muscles du corps humain. Les dessins, réalisés à la sanguine, reproduisent des fragments du corps humain, en fonction du mouvement, de la rotation et des différents degrés d'écorchage. Les études anatomiques attribuées à Bandinelli ou à son école sont moins nombreuses que celles données à Michel-Ange et à son entourage. Pourtant, comme le souligne Vasari, Bandinelli «s'appliqua avec une remarquable persévérance, pendant des mois et des années, à étudier et dessiner minutieusement l'anatomie»²¹. Dans le *Libro del disegno*, rédigé par l'artiste et par une autre main, probablement un de ses petits-fils, l'attention est portée sur les questions de proportions du corps en fonction de l'âge et de la pose des figures²². D'autres témoignages, comme son enseignement, permettent de confirmer l'implication de Bandinelli dans l'étude de l'anatomie. Dans les *Memoriale*, Bandinelli décrit son atelier comme étant «*mia accademia particolare del disegno*»²³. Les leçons du maître sont perceptibles dans sa première «académie», qui s'est tenue au Belvédère à Rome, gravée par Agostino Veneziano (1490-1540), en 1531. Aucune référence à l'anatomie n'y est représentée. Enea Vico (1523-1567) grave une seconde version de «l'académie» de Bandinelli, probablement dans les années 1540, lorsque ce dernier est de retour à Florence. L'étude anatomique est alors ajoutée. Elle devient une partie intégrante

de son enseignement. Des fragments de corps se situent au premier plan, comme s'ils préfiguraient les modèles d'après l'Antique et la statuaire. Au sein de ce programme d'autopromotion, l'anatomie apparaît comme un argument qui démontre un type d'enseignement de qualité qui pourrait rivaliser avec l'étude anatomique de Michel-Ange, mise en évidence dans les *Vies* de Vasari et dans la biographie de l'artiste, publié par Condivi, en 1553²⁴.

Dans ce contexte, le groupe d'étude anatomique conservé dans l'*Album Bandinelli* constitue un bel exemple de l'importance de l'anatomie dans l'enseignement artistique et peut être considéré au sein d'un système de promotion du dessin anatomique et de l'expression du corps des maîtres florentins des années 1530-1540. L'étude de l'*Album Bandinelli* nous conduit à étudier un nombre significatif de feuilles réalisées dans l'environnement de formation des artistes du XVIe siècle, en Italie. À ces fins, la recherche doit continuer au-delà des frontières de la péninsule italienne, prenant en considération les oeuvres d'artistes espagnols tels qu'Alonso Berruguete (1450-1504), «compresseur de la manière italienne» et médiateur, avec le bolonais Pellegrino Tibaldi (1527-1596), de l'étude de l'anatomie michelangelesque en Espagne²⁵.



Fig. 7: Entourage de Domenico Beccafumi, *Études du bras*, plume et encre brune, sanguine, 203 x 133 mm, New York, The Frances Lehman Loeb Art Center, inv. 1967.2.2 (verso).

© The Frances Lehman Loeb Art Center

- 1 VASARI 1568, P. 1 et 2, p. 45.
- 2 *Agneau Pascal dans un cercle*, cf. Briquet n° 47, 50 / Piccard-online, n° 86749: papier datant de 1523, provenant de Mantoue. Ce filigrane se trouve au 2^e, 4^e, 7^e et 10^e folio du recueil.
- 3 Nous remercions le professeur Mauro Mussoline qui nous a aidée à développer les questions matérielles et codicologiques de l'album.
- 4 ELEN 1995, p. 27.
- 5 Une recherche est en cours à propos de ce recueil de dessins. Plusieurs indices nous amènent à penser que son auteur n'est pas Cigoli mais plutôt un suiveur de Ambrogio Figino (1548-1608).
- 6 KORNEILL 1992, p. 138-145.
- 7 Sienna, Biblioteca comunale degli Intronati: inv. MS. S.II.5, cc12r a I et S.II.5 cc 12 r a II; inv. S.II.5, cc. 13r a I et inv. S.II.5, 13 r a II; Florence, Galeries des Offices: inv. 16108 r.-v.; inv. 6469; inv. 6474 F r.; inv. 522 F r.; inv. 234 F; Rome, Istituto Nazionale per la Grafica: inv. FN 3025.
- 8 Florence, Galeries des Offices: inv. 7022 F; inv. 7031 F; inv. 7037 F; inv. 7039 F; inv. 16076 F; inv. 16106; inv. 16109 F; Londres, Wellcome Library: inv. no. 44357i; Haarlem, Teylers Museum: inv. A 042; Madrid, Biblioteca Nacional de España: inv. DIB/13/3/51; New York, The Frances Lehman Loeh Art Center: inv. 1967.2.2; Sienna, Biblioteca comunale degli Intronati: inv. S.II.5, cc. 9v a II r; Paris, musée du Louvre: inv. 2728 verso; Rome, Istituto Nazionale per la Grafica: inv. D-FN7439.; Windsor, Collection Royale: inv. 990437; inv. 990475. La liste mentionnée ici n'est pas exhaustive. Nous comptons plus d'une quarantaine de dessins se rapportant aux feuilles du recueil. Les relations entre les dessins se basent sur différentes modalités. Dans notre thèse de doctorat, nous développons deux caractéristiques de dessins: les dessins «sources-mères» et les dessins «référentiels» et quatre modes de copies: les copies «intégrales», les copies «avec variantes», les copies «diversifiées» et les copies «fragmentaires». Tous ces dessins s'inscrivent dans un réseau de «paternité pluriel».
- 9 CIARDI/TONGIORGI TOMASI 1984, cat. 4, fig. 5 et 6.
- 10 Sienna, Bibliothèque communale degli Intronati: inv. S. II. 5, cc. 7r b I et S. II. 5, cc. 7r b II; S.II.5, cc. 13 r a I et S.II.5 cc. 13 r a II; S. II. 5, cc. 9v b I et S.II.5, cc. 9v b II; S. II.5 cc 12 r a I et S. II.5 cc 12 r a II; S.II.5 cc. 9 v a I et S.II.5, cc. 9v a II.
- 11 Cette attribution doit être mise en relation avec la provenance des œuvres. Elles ont été acquises par le bibliothécaire Giuseppe Ciaccheri (1724- 1804), qui a œuvré à l'enrichissement du fonds de dessins de la bibliothèque Sienna, en privilégiant des œuvres appartenant à l'école siennoise. Il écrit sur la page de garde de l'album dans lequel se trouvaient les études anatomiques: «Mélange de dessins, d'architecture, de fruits, etc. feuilles de Salimbeni, Nasini, Tornioli e. Riccio». Les noms mentionnés dans le titre sont des artistes originaires de Sienna, des XVI^e et XVII^e siècles.
- 12 En 1642, dans la biographie de l'artiste, Giovanni Baglione témoigne de son intérêt pour l'anatomie en mentionnant ses fabrications de statuettes écorchées de différentes dimensions (BAGLIONE 1995, p. 42).
- 13 BARTALINI 1995, p. 1475-1530.
- 14 Les dessins qui se rapprochent des feuilles d'études de Sienna font partie des quarante-trois feuilles qui composaient «*l'Album Coghlan Briscoe*». Dispersé en 1965, les feuilles de l'album se trouvent aujourd'hui conservés dans diverses collections dans le monde. Elles représentent diverses études d'architectures, des vues de la ville de Sienna, des esquisses de figures d'après les maîtres de la Renaissance et des études du corps humain (LIPHART RATHSHOFF 1935, p.33-70 et p.161-200).
- 15 Ibid., p. 179.
- 16 POPHAM/WILDE 1949, cat. no 84.
- 17 MONBEIG GOGUEL 1998, p. 40, fig. 11; MONBEIG GOGUEL/COSTAMAGNA/ HOCHMANN, 2001, p. 55, n. 138, fig. 15 (recto) et p. 54, n. 135.
- 18 Alessandro Nova attribue à Francesco Salviati le dessin de Chicago sur une note laissée sur le passepartout. Dans une lettre, il ajoute qu'il s'agirait d'une œuvre datant du début de la carrière de l'artiste (lettre datant du 26 septembre 1994). Le dessin de Chicago est publié dans le catalogue raisonné des dessins italiens du musée sous la traditionnelle attribution à Baccio Bandinelli (FOLDS MCCULLAGH/GILES 1997, cat. 13, p. 13-14).
- 19 VASARI 1568, P. 3, vol. 2, p. 627.
- 20 Haarlem, Teylers Museum: inv. A028; inv. A037; inv. A039; inv. A042; Londres, Wellcome Library: inv. 26058i; Paris: musée du Louvre, inv. 718; Viennes: Albertina, inv. 1291 Z; Windsor, Collection royale: inv. RCIN 990475; inv. RCIN 990474.
- 21 VASARI 1984, vol. 8, 1985, p. 22.
- 22 WALDMAN 2004, p. 901, 905-906.
- 23 COLASANTI 1905, p. 429.
- 24 CONDIVI 1823, p. 12, 14, 72-73 et 84; VASARI 1568, P. 3, vol. 2, p. 776.
- 25 L'expression «compresseur de la manière italienne» est empruntée à Roberto Longhi (LONGHI 19523, p.5-15).

Bibliographie

- BAGLIONE 1995: G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti...*, éd. J. Hess et H. Röttgen, 3 vol., Vatican 1995.
- BARTALINI 1995: R. BARTALINI, «Siena Medicea: l'Accademia di Ippolito Agostini», *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, XXXV.4 (1995), p. 1475-1530.
- CIARDI/TONGIORGI TOMASI 1984: R.P. Ciardi et L. Tongiogi Tomasi (dir.), *Immagine anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi*, Florence 1984.
- COLASANTI 1905: Arduino Colasanti, «Il Memoriale di Baccio Bandinelli», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII (1905), p. 406-443.
- CONDIVI 1823: A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, éd. N. Capurro, Rome 1823.
- CONFORA 2012: L. Confoa, *Le copiste comme auteur*, Toulouse 2012.
- ELEN 1995: A. J. Elen, *Italian Late-medieval and Renaissance drawing-books: from Giovannino de' Grassi to Palma Giovane: a codicological approach*, Leyde 1995.
- FOLDS MCCULLAGH/GILES 1997: S. Folds McCullagh, L. M. Giles, *Italian Drawings before 1600 in The Art Institute of Chicago: A Catalogue of the Collection*, Princeton 1997.
- KORNELL 1992: M. Kornell, *Artists and the study of anatomy in Sixteenth-Century Italy*, 2 vol., Londres 1992.
- LIPHART RATHSHOFF 1935: R. Liphart Rathshoff, «Un libro di schizzi di Domenico Beccafumi», *Rivista d'Arte*, LVII (1935), p. 33-70 et p. 162-200.
- LONGHI 1953: R. Longhi, «Compimi Spagnoli della Maniera italiana», *Paragone*, XLIII (1953), p. 5-15.
- MONBEIG GOGUEL 1998: C. Monbeig Goguel (dir.), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogue d'exposition (Rome, Académie de France à Rome, 29 janvier-29 mars 1998 et Paris, musée du Louvre 30 avril-29 juin 1998), Paris 1998.
- MONBEIG GOGUEL/COSTAMAGNA/HOCHMANN 2001: C. Monbeig Goguel, P. Costamagna, M. Hochmann (dir.), *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, actes des colloques (Paris, 1998 et Rome, École française de Rome, 2001), Rome 2001.
- PASQUALI 1952: Giorgio Pasquali, *Storia della Tradizione e critica del testo*, Florence 1952.
- POPHAM/WILDE 1949: A. E. Popham et J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londres 1949.
- SANMINIATELLI 1967: D. Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi (Antichi pittori italiani)*, Milan 1967.
- VASARI 1568, P. 1 et 2: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, P. 1 et 2, éd. Giunti, Florence 1568.
- VASARI 1568, P. 3, vol. 2: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, P. 3, vol. 2, éd. Giunti, Florence 1568.
- VASARI 1984: G. Vasari, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 1568, éd. A. Chastel, vol. 8, Paris 1984.
- WALDMAN 2004: L. A. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court, A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphie 2004.

Rosso Fiorentino's lost «Venus and Cupid» preserved in a painting by the Antwerp artist Jacob de Backer? Italian, French and Netherlandish art at the crossroads in Fontainebleau

After entering the service of Francis I in the autumn of 1530, Rosso Fiorentino executed two oil paintings for the king, depicting «Bacchus» and «Venus», which according to Giorgio Vasari were integrated into the west and east walls of the Gallery of Francis I.¹ When Rosso arrived at the Château de Fontainebleau, the construction of the gallery, designed to link the king's chamber with the Chapel of the Trinity, must have been almost completed.² In the second edition of his *Vite* (1564), however, Vasari states slightly different titles for the paintings. In the «Life of Primaticcio» he speaks of a «Bacchus and Venus» and a «Psyche and Cupid» finished by Rosso before the Bolognese painter's arrival in March of 1532;³ whereas in the «Life of Rosso» he mentions a «Bacchus and Venus» and a «Venus and Cupid»:

«At the two ends of this gallery are two panel-pictures in oil by his hand [...]. In one of these are a Bacchus and a Venus. [...] In the other picture are Cupid and Venus, with other lovely figures; but the figure to which Rosso gave the greatest attention was the Cupid, whom he represented as a boy of twelve, although well grown, riper in features than is expected at that age, and most beautiful in every part.»⁴

Since the text indicates the location and appearance of the paintings, it seems as if this passage is indeed the more accurate account. As opposed to the case of Francesco Primaticcio's now lost fresco «Jupiter and Semele», there are no reproductive prints of Rosso's two oil paintings, so Vasari, who never visited Fontainebleau, most likely had to rely on the reports of his Italian countrymen and friends, such as Francesco Salviati, Prospero Fontana and Primaticcio.⁵ Janet Cox-Rearick ascribed Vasari's inconsistency to a confusion with Primaticcio's frescos of the «History of Psyche» in the King's Chamber.⁶ Rosso's east wall painting of «Bacchus and Venus» was discovered by Sylvie Béguin in Luxembourg, but it is disputed whether the heavily damaged canvas is indeed the original or a later copy.⁷

The gallery and especially its short ends have been heavily remodeled. The center of the west wall was entirely destroyed when the present double doorway was incorporated in 1639.⁸ The two oil paintings

mentioned by Vasari must have been framed in oval stucco inquadrate, as is proven by a cross-section of François d'Orbay, which illustrates the original decoration of the eastern wall.⁹ It is hardly possible to say whether Rosso's paintings were intended as part of the gallery's decoration program from the beginning¹⁰, yet they are highly likely to be significant for the interpretation of the gallery.¹¹ Since some depictions are not convincingly unraveled and no sources on the political-ceremonial use of the gallery have come down to us, scholars have developed a number of different readings.¹² One possible interpretation focusses on the four oval paintings in the gallery and a bust of the king that was placed in the center of the gallery on the north wall flanked by sculptured per-



Fig. 1: The De Backer group, *Venus and Cupid*, 16th century, oil on panel, 107 x 74 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv. E.Cl.819 ©2019 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/ Mathieu Rabeau

sonifications of «Fame» and «Victory».¹³ Beneath the bust, one could enter a small cabinet dedicated to Jupiter's unbridled love, with the oval fresco of «Jupiter and Semele» located above a fireplace. Leaving the cabinet, visitors would have averted from the fiery love of Jupiter, from which Bacchus is to be conceived, who's wine famously ignites all lustful desires of men. At the opposing south wall, one would find the imprisoned Danae impregnated by Jupiter's shower of gold, becoming the pure recipient of a divine gift. Her son Perseus, who will later overcome the vicious Gorgons, also attests to her pure soul. At this point in the gallery, one could either turn left to Rosso's «Bacchus and Venus», passing six depictions of mythological and historical scenes alluding to carnal and sensual love, such as the «Death of Adonis». Or one could turn right, leaving the personification of «Fame» behind and follow the side of «Victory» towards Rosso's «Venus and Cupid», thus entering the sphere of noble and heavenly love, where one can find a depiction the «Sacrifice» officiated by Elijah against Ahab with the initial of Francis I on the altar. According to this reading, when leaving his chamber for the services in the Chapel, Francis I would have embarked on a journey that led him from passionate and carnal to restrained and spiritual love.

Carlo Falciani and Thierry Crépin-Leblond have argued that an «echo» or a «replica» of Rosso's lost «Venus and Cupid» might be preserved in a late 16th century painting now in Écouen (Fig. 1).¹⁴ Formerly attributed to Primaticcio,¹⁵ the panel is now considered for stylistic reasons to be a work from the circle of Jacob de Backer, who was active in Antwerp around 1580.¹⁶ Among the numerous works attributed to De Backer there is none that can be securely assessed as an autographic one, which is why Eckhard Leuschner established the De Backer group.¹⁷ In the Écouen panel, Venus is depicted restraining Cupid's activity by taking his arrow that can ignite and extinguish so much unbridled desire. With pointed fingers she holds up the source of destructive love; her other hand is motherly placed on Cupid's shoulder. The god of love is gracefully disarmed. The burning city of Troy in the background, from which Aeneas can be seen carrying his father and followed by his brother, illustrates how a decision made under the impression of furious love can lead to disaster. The appearance of Aeneas, who, as Cupid, is a son of Venus, may point to the mythological descent of the French royal family from the Trojan hero.¹⁸ The old woman, with mirror and hourglass, recalls the fleeting nature of love and beauty, whose delusive character is furthermore evoked by the masks alongside Cupid's quiver on the ground. In terms of content, the Écouen painting may fit very well into the iconographic context of the gallery. In terms of style, however, the painting is less close to the other works in the gallery, but there are some overall features that might resemble works by Rosso.



Fig. 2: Giovanni Jacopo Caraglio, after Rosso Fiorentino, *Venus*, 16th century, engraving, 21 x 10,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 49.97.231 ©The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949

Falciani drew attention to Venus' feet, which are quite small compared to her muscular body. This distortion could also be observed in Giovanni Jacopo Caraglio's series of gods, which were engraved after drawings by Rosso before the Sack of Rome.¹⁹ Apart from this anatomical feature, which is not to be found either in Rosso's frescoes in the gallery or in the Luxembourg painting, the rigid posture of Écouen Venus and her embracing arm around Cupid's shoulder are quite similar to Caraglio's engraving of the goddess (Fig. 2).²⁰ Her upturned head and raised left arm might also bear resemblance to the sweeping arm gesture of Caraglio's «Minerva» (Fig. 3).²¹ Furthermore, it has been suggested that Venus' physiognomy evokes Rosso's famous drawing of «Pandora».²² A notable parallel between the two works of art is also



Fig. 3: Giovanni Jacopo Caraglio, after Rosso Fiorentino, *Minerva*, 16th century, engraving, 21,1 x 10,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 49.97.241 ©The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949

the billowing and wrinkly garment, which in both cases sets the central female figure apart from her surroundings and makes her the undisputed protagonist of the composition. The circular garment of one of the attackers in Rosso's «Moses defending the Daughters of Jethro» served a comparable pictorial purpose.²³ The elaborately braided and beaded hair ornaments may also be derived from Rosso's invention, as the similarly adorned women in the Luxembourg painting and the «Pandora» drawing indicate. Maybe the most powerful indication for this thesis is again Vasari, who states that Cupid was depicted as a mature youth. His description of Rosso's painting might very well apply to the Écouen panel, as it does not show a small child-like Cupid, but a waist-high young man, whose gaze appears quite thoughtful and reflective. Moreover,

the figure of Cupid is by no means typical of the De Backer and his artistic circle, who in other cases – such as in two Venus Paintings in Perpignan and Meiningen – indeed portrayed the god of love as a childish, playful, and immature boy.²⁴

The most important source on De Backer's life is Karel van Manders *Schilder-boeck*, reporting that the painter died at the age of 30 and worked for the Antwerp art dealer Anthonis van Palermo who reportedly sold his paintings successfully in France.²⁵ Van Mander states that he himself saw three pictures of De Backer in the collection of a Mr. Oppenbergh: «with standing figures, half life-size, to wit ,Venus', ,Juno' and ,Pallas': in subtle poses, with some work in the background and on the ground some of their attributes, clothing or animals.»²⁶ It has been suggested that the panel in Écouen could be identified with the Oppenbergh «Venus»,²⁷ but since another version of the painting is known as well, this is difficult to establish. Nevertheless, there are two other compositions attributed to De Backer that depict «Juno» and «Minerva» in the manner described by van Mander. However, since they are also known in several versions that differ in size, quality and coloring, the question arises as to whether three of these compositions genuinely formed a coherent series (Fig. 4).²⁸



Fig. 4: The De Backer group, *Minerva*, 16th century, oil on oak, 141,5 x 100 cm, Helsingør, Castle Kronborg, Statens Museum for Kunst, Inv. KMS3216 © Statens Museum for Kunst, Copenhagen



Fig. 5: Barthélemy Prieur (attributed), *Bather*, 16th century, front view, bronze, height 29,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.14.15 ©The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Ogden Mills, 1926

Together, Venus, Juno and Minerva present themselves to the viewer as they must have done before Paris when he made his fatal decision to crown Venus as the most beautiful.²⁹ This theme, detached from the narrative context of the tale, is rather uncommon in the 16th century Netherlands.³⁰ In Antwerp, however, the subject matter must have been well known, given that among the numerous drawings that Vasari's collaborator Stradanus had sent to the printmaker Philips Galle, were two sheets depicting Venus, Juno and Minerva in this particular manner.³¹ De Backer, who as an Antwerp painter was certainly familiar with these prints, might have derived the idea for the Oppenbergh series from them.³² Apart from the subject matter, the artist was probably most interested in the well-pondered pose of Venus. The graceful posture of the human body, trained on antiquity, had become a stylistic ideal in High Renaissance Florence at the latest. Yet in Antwerp, Stradanus's drawings, which washed this refined artistic vocabulary up the Scheldt like an alluring and stimulating wave, must have been eye-opening for the northern artists.

It is not known whether Jacob de Backer ever left

Antwerp, as there is no documentation of him outside the walls of his hometown.³³ However, the strong trade relations of his master Palermo with the Parisian art market and the possible parallels of his «Venus and Cupid» with Rosso's figural style, give rise to speculation as to whether De Backer might ever have visited Fontainebleau. If the Écouen panel indeed echoes Rosso's lost painting described by Vasari, it appears highly likely that only the figures of Venus and Cupid resemble Rosso's invention. In Florence, the moralizing and, at the same time, erotically charged iconography of Venus and Cupid was in great demand, as Pontormo's famous painting of «Venus and Cupid» illustrates, which was executed after a cartoon by Michelangelo.³⁴ Such as in the Écouen painting, Venus grasps for an arrow from Cupid, whose quiver is shown alongside two masks. Rosso may have woven these iconographic aspects into his painting for Francis I, as the reading of the painting, while surprisingly modest for the king's personal taste, is undoubtedly deeply embedded in Florentine Mannerism.³⁵

After the death of Rosso, a painting of a similar subject entered the king's collection that might have had an impact on De Backer's «reflex» of Rosso's «Venus and Cupid».³⁶ In the late 1540s, Bronzino's «Allegory of Love» was sent to Francis I, presumably as a diplomatic gift.³⁷ As in the Écouen panel, Venus is depicted stealing an arrow from Cupid. And like De Backer, Pontormo's pupil Bronzino combines both masks and an hourglass within his complex allegory. The former as a symbol of the deceptive power of lustful love and the latter as a representation of the disenchanting principle to which all human desire is bound. The prominent introduction of the old woman holding a mirror with an hourglass next to the idealized beautiful head of Venus clarifies the virtuoso and admonishing reading of the Écouen painting considerably. While the figures of Venus and Cupid are likely to originate from Rosso, it seems that the naturalistic staging of the scene, the detailed background showing vegetation and architectural elements and the big, polished mirror might in fact be the work of the Antwerp painter Jacob de Backer or one of his associates.

The refined appearance of the nudes of the De Backer group could be ascribed not only to the direct or indirect study of contemporary Italian painting, but also to the study of sculpture. A small 16th century bronze of a «Bather», which might be a work of Barthélemy Prieur, who was named sculptor to king Henry IV in 1591, seems to have served in the circle of De Backer as a starting point for the «Minerva» painting (Figg. 5 and 6).³⁸ Seen from behind, the pronounced c-shaped backs of both women are very similar, as are the head and arm postures and even the fingers of the left arm. The pose of the painted «Minerva» resembles the pose of the bronze one quite literally.³⁹ But regarding the muscular physique



Fig. 6: Barthélemy Prieur (attributed), *Bather*, 16th century, back view, bronze, height 29,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.14.15 ©The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Ogden Mills, 1926



Fig. 7: Anonymous, after a model by Benvenuto Cellini, *Jupiter*, late 16th century, bronze, 29,5 x 14,3 x 8,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 64.101.1446 ©The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Irwin Untermyer, 1964

the painting might be more indebted to the art of Michelangelo, whose aesthetic concepts were not only brought to Fontainebleau by Rosso but also by Benvenuto Cellini. During his second stay at the French court between 1540 and 1545, the latter worked on twelve silver statues of mythological divinities, from which only «Jupiter» appears to have been executed.⁴⁰ A cast after Cellini's model is preserved in New York and resembles the ponderation and posture of the nude from behind as well, whereas the muscular definition of the shoulders and arms seems to be closer to the painting (Fig. 7).⁴¹ Furthermore, an unsigned print that was given to the late workshop of René Boyvin, follows the «Minerva» in revers and loosely repeats the composition in a more mannered and energized way, extending the c-curved torsion of the back onto the whole figure.⁴² The figure of «Minerva» appears to be rooted in an artistic idea that was circulating in Paris and Fontainebleau during the late 16th century and that was eagerly picked up by an Antwerp workshop whose master was successfully selling paintings at the Parisian art market. Jacob de Backer's ties to the French art scene certainly call for further investigation. However, indications that the artist, or one of his anonymous associates, may have encountered works of art from Fontainebleau are mounting.

- 1 VASARI 1966-1997, IV (ed. 1550), p. 487: «fece al re due quadri d un Bacco e d una Venere, che sono posti in Fontanableò nella galleria del re».
- 2 FRANKLIN 1994, p. 263. BOUDONOUDON/BLECON 1998, p. 231, no. 14: «la grande galerie faite pour aller du chasteau en leur église»
- 3 VASARI 1966-1997, VI (ed. 1568), p. 114: «i quadri del Bacco e Venere, di Psiche e Cupido» For the date of Primaticcio's arrival see CARROLL 1987, p. 201, note 16.
- 4 Cited after VASARI 1912 1915 V, p. 199. VASARI 1966 1997, IV (1568), p. 486 487: «Nelle due testate di questa galleria sono due tavole a olio di sua mano nell ' delle quali è un Bacco, et una Venere Nell ' è un Cupido e Venere, con altre belle figure. Ma quello in che pose il Rosso grandissimo studio fu il Cupido, perch é finse un putto di dodici anni, ma cresciuto e di maggiori fattezze che di quella et à non si richiede, e in tutte le parti bellissimo»
- 5 Léon Davent after Francesco Primaticcio, «Jupiter and Semele» c. 1543/44, etching, 213 x 293 mm, London, The British Museum, Inv. 1850,0527.15. J ENKINS 2017, II, cat. LD.11. VASARI 2004, p. 7 8.
- 6 BÉGUIN 1975, p. 199 202. COX REARICK 1995 cat. VIII 3, p. 275.
- 7 Rosso Fiorentino, «Bacchus, Venus and Cupid», c. 1530, oil on canvas, 209,5 x 161,5 cm, Luxembourg, Musée national d'histoire et d'art. BEGUIN 1989. CIARDI MUGNAINI 1991, p. 138. NATALI 2006, p. 234-236; NOVA 2013, p. 109. FALCIANI/NATALI 2014 cat. IX.2, p. 316 (Carlo Falciani).
- 8 ZERNER 2003, p. 71 72.
- 9 François dOrbay, «Cross section of the Galerie François ler», 1682, Paris, Archives nationales, Departement des cartes et plans, Versement d'architecture, album 60, plan x. PRESSOUYRE 1972, p. 15, fig. 5. COX REARICK 1995, cat. VIII 3, p. 275.
- 10 Shearman's suggestion that the gallery was developed around the two «pre existing» paintings was rejected by Béguin and Zerner. SHEARMAN 1980, p. 8. BÉGUIN 1989, p. 837.
- 11 The fundamental analysis of the Panofsky 's did not include Vasari's description of the two oil paintings. PANOFSKY/PANOFSKY 1958, p. 158, note 112.
- 12 BÉGUIN/PRESSOUYRE 1972 CHASTEL 1972 CARROLL 1987 p. 222-226. ZERNER 2003, p. 70-93. TAUBER 2009, p. 195-267. FALCIANI 2007. CAPODIECI 2013, p. 98-106.
- 13 This reading is drawn from F ALCIANI 2007 See as well F ALCIANI 2014, p 300-305.
- 14 The De Backer group, «Venus and Cupid» oil on panel, 107 x 74 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance Inv. E.CI.819. FALCIANI 2007, p. 60 61. CRÉPIN LEBLOND/ BARBIER 2013, cat. 32, p. 120 121 (Thierry Crépin Leblond).
- 15 DU SOMMERARD 1883, cat. 1743, p. 140.
- 16 MÜLLER HOFSTEDTE 1973, p. 246, note 72. HUET 1989/1989, p. 59-61. LEUSCHNER 1996, p. 13. LEUSCHNER 2001, p. 176-177. FERINO-PAGDEN 2009, cat. VI.4, p. 337 (Eckhard Leuschner). VÉZILIER/MAERE 2010, p. 36 (Sandrine Vézilier).
- 17 LEUSCHNER 2001, p. 171 172. LEUSCHNER 2008, p 99.
- 18 CRÉPIN LEBLOND/BARBIER 2013, cat. 32, p. 120 121 (Thierry Crépin Leblond).
- 19 FALCIANI 2007, p. 61. On Rosso's and Caraglio's «Gods in Niches» see CARROLL 1987, p. 96 126.
- 20 Giovanni Jacopo Caraglio after Rosso Fiorentino, «Venus», engraving, 21 x 10,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 49.97.231
- 21 Giovanni Jacopo Caraglio, after Rosso Fiorentino, «Minerva», engraving, 21,1 x 10, 8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 49.97.24 1.
- 22 Rosso Fiorentino, «Pandora» c. 1536, pen and ink and wash over traces of black chalk, 24,2 x 29,3 cm, Paris, École nationale supérieure des beaux arts, Inv. 340. CRÉPIN LEBLOND/BARBIER 2013, cat. 32, p. 120 121 (Thierry Crépin Leblond). On the drawing see CARROLL 1987, cat. 95, p. 298 301.
- 23 Rosso Fiorentino, «Moses defending the Daughters of Jethro» c. 1523/24, oil on canvas, 160 x 117 cm, Florence, Gallerie degli Uffizi, Inv. 1890 n. 2151. The painting may have been sent to Francis I in 1530. Natali has argued that only a copy reached France. FRANKLIN 1994, p. 109 113. COX REARICK 1995, cat. VIII I, p. 265 267. NATALI 2006, p. 130, 134. FALCIANI /NATALI 2014, cat. VI.2.2, p. 226 (Francesca de Luca).
- 24 The De Backer group «Sine Cerere et Baccho friget Venus», oil on panel, 96 x 125 cm, Perpignan, Musée Hyacinthe Rigaud, Inv M.N.R. 919 The De Backer group «Venus and Paris» oil on canvas, 145 x 188 cm, Meiningen, Schloß Elisabethenburg, Meininger Museen, Inv. M.M.VI. 312 MÜLLER HOFSTEDTE 1973, p. 247. LEUSCHNER 1994.
- 25 CIULISCOVÁ 2012, p. 84.
- 26 Van MANDER 1994-1999, fol. 231v-fol.232r.
- 27 The De Backer group «Venus and Cupid», oil on panel, 108 x 76 cm, Paris, private collection. HUET 1989, p. 59 61. LEUSCHNER 2001, p. 176. The second version was published by MÜLLER HOFSTEDTE 1973, p. 246, fig. 18.
- 28 The De Backer group, «Minerva», oil on oak, 141,5 x 100 cm, Helsingor Kronborg Castle inv. 3216, The De Backer group, «Minerva», oil on canvas, 105,4 x 86,8 cm, Christies, Amsterdam, 01.11. 2011 Lot. 87. The De Backer group, «Juno and Saturn» oil on canvas, 105,4 x 86,8 cm, Christie s, Amsterdam, 01.11.2011, Lot. 87. The De Backer group, «Juno and Saturn», oil on panel, 66,2 x 49,5 cm, Nagel Auktionen, Stuttgart, Lot 569. The De Backer group, «Juno and Saturn», oil on canvas, 120 x 94,3 cm, Dorotheum, Wien, 09.04.2014, Lot 778. The De Backer group, «Juno and Saturn», oil on canvas, 109,2 x 75,6 cm, Christie's, New York, 23.08.2017, Lot. 20. The De Backer group «Juno and Saturn», oil on panel, 60,8 x 49,7 cm, private collection. LEUSCHNER 2001, pp. 175 179. VÉZILIER/MAERE 2010, p. 38 (Sandrine Vézilier).
- 29 LEUSCHNER 2001, p. 175. The role of the beholder was also considered by Jan Brueghel the Elder and Hendrick van Balen in their 1608 depiction of «Diana and Actaeon» Thus, the hunting dogs of the goddess do not look at the doomed Aktaeon, but instead fix their gaze on the viewer see LANGE 2004, cat. 4, p. 110 (Thorsten Smidt).
- 30 FERINO-PAGDEN 2009, cat. VI.4.4, p. 337 (Eckhard Leuschner). On the iconography of the theme in northern Europe see HEALY 1997, p. 27 45.
- 31 Jan van der Straet, «Minerva, Juno and Venus», c. 1587, pen with black and red chalk panel, 20 x 15,3 cm, Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. 1973.31.1. Adriaen Collaert, after Jan van der Straet, «Venus, Juno and Minerva», 1587 engraving, 20,9 x 15 cm, London, British Museum. NHD 289. BARONI VANNUCCI 1997, p. 280, 441, no. 453, 788. The second drawing is only known through an anonymous print after Jan van der Straet, «Minerva, Juno and Venus», c. 1580/90 engraving, 18,3 x 13,3 cm, London, British Museum. NHD 290. BARONI VANNUCCI 1997 p. 61 68. SELLINK 2012.

- 32 On De Backer's quotations after Stradanus, see HUET 1989, p. 7. LEUSCHNER 2001, p. 175 177, note 43.
- 33 For stylistic reasons, a trip to Italy of De Backers has been advocated by MÜLLER HOFSTEDE 1973, p. 232. Doubts about such a journey were expressed by Foucart 1994, p. 451 and Leuschner 2001, p. 175.
- 34 Pontormo, after Michelangelo's «Venus and Cupid» c. 1532/35, oil on panel, 128 x 194 cm, Florence, Gallerie degli Uffizi Inv. 1890 no. 1570. COSTAMAGNA 1994, cat. 70, p. 217 221. FALCIANI 2010, cat. IV.2, p. 204 (Raffaele de Giorgi).
- 35 COX REARICK 1995, p. 262 264.
- 36 On the circumstances of Rosso's death see C ARROLL 1987, p. 35, note 109. TAUBER 2009, p. 159, note 131.
- 37 Bronzino, «Allegory with Venus and Cupid» c.1545, oil on panel, 146,1 x 116,2 cm, London, National Gallery. Inv. NG651. COX REARICK 1995, cat. VII I, p. 227-234.
- 38 Barthélemy Prieur («Bather» bronze, height 29,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.14.15 BÜCKLING 1991, p. 12. The sculpture was formerly attributed to Giambologna, Cellini and Bartolomeo Ammanati. Recently Johann Gregor van der Scharde has been proposed as well, see KRAHN 1995, cat. 98, p. 324 327 (URSEL Berger).
- 39 KRAHN 1995, cat. 98, p. 326 (Ursel Berger).
- 40 P OPE H ENNESSY 1985, p. 102 106.
- 41 Anonymous, after a model by Benvenuto Cellini, «Jupiter» late 16th century, bronze, 29,5 x 14,3 x 8,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 64.101.1446. ALLEN 2022, cat. 104, p. 297 298 (James David Draper).
- 42 Workshop of René Boyvin, «Minerva» etching, 25,3 x 19,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett. LEVRON 1941, cat. 178, p. 75. LEUSCHNER 2001, p. 178, fig. 15.

Bibliography

- ALLEN 2022: D. Allen (ed.), Italian Renaissance and Baroque Bronzes in The Metropolitan Museum of Art, New York 2022.
- BARONI VANNUCCI 1997: A. Baroni Vannucci, Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. *flandrus pictor et inventor*, Milan 1997.
- BÉGUIN 1975: S. Béguin, «Remarques sur la Chambre du Roi», in A. Chastel (ed.), *Actes du Colloque International sur l'Art de Fontainebleau*, Paris 1975, p. 199-230.
- BÉGUIN 1989: S. Béguin, «New Evidence for Rosso in France», *The Burlington Magazine*, CXXXI (1989), p. 828-838.
- BÉGUIN/PRESSOUYRE 1972: S. Béguin, S. Pressouyre, «La galerie François Ier au château de Fontainebleau. documentation, descriptions, interprétations et exégèses», *Revue de l'art*, XVI/XVII (1972), numéro spécial, p. 125-142.
- BOUDON/BLECON 1998: F. Boudon, J. Blécon, *Le château de Fontainebleau de François Ier à Henri IV les bâtiments et leurs fonctions*, Paris 1998.
- BÜCKLING 1991: M. Bückling, *Die Negervenus*, Frankfurt am Main 1991.
- CAPODIECI 2013: L. Capodiecì, «"L'univers imaginaire de Rosso" dans la galerie François Ier», in: T. Crépin-Leblond, M. Barbier (ed.), *Le roi et l'artiste. François Ier et Rosso Fiorentino*, exh. cat. (Château de Fontainebleau, 13 March-24 Jun 2013), Paris 2013, p. 98-106.
- CARROLL 1987: E. Carroll (ed.), *Rosso Fiorentino. drawings - arts*, exh. cat. (Washington, National Gallery of Art, 25 October 1987-3 January 1988), Washington 1987.
- CHASTEL 1972: A. Chastel, «La galerie François Ier au château de Fontainebleau : le système de la galerie, la salamandre», *Revue de l'art*, XVI/XVII (1972), numéro spécial, p. 143-152.
- CIARDI/MUGNAINI 1991: R. P. Ciardi, A. Mugnaini, *Rosso Fiorentino. Catalogo completo dei dipinti*, Florence 1991.
- CIULISCOVÁ 2012: I. Ciuliscová, «Jacques de Backer, Gillis Coignet and the Antwerp Art Dealer Anthonis Palermo», *Eirene*, XLVIII (2012), p. 82-90.
- COSTAMAGNA 1994: P. Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris 1994.
- COX-REARICK 1995: J. Cox-Rearick, *The collection of Francis I. Royal treasures of Antwerp* 1995.
- CREPIN-LEBLOND/BARBIER 2013: T. Crépin-Leblond, M. Barbier (ed.), *Le roi et l'artiste. François Ier et Rosso Fiorentino*, exh. cat. (Château de Fontainebleau, 13 March-24 June 2013), Paris 2013.
- DU SOMMERARD 1883: E. Du Sommerard, *Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance exposés au musée, Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny*, Paris 1883.
- FALCIANI 2007: C. Falciani, «Francesco I ritratto a Fontainebleau», in A. Galli (ed.), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, conference papers (Florence, 7-8 November 2002), Florence 2007, p. 29-66.
- FALCIANI 2010: C. Falciani (ed.), *Bronzino, artist and poet at the court of the Medici*, catalogue d'exposition (Florence, Palazzo Strozzi, 24 September 2010-23 January 2011), Florence 2010.
- FALCIANI 2014: C. Falciani, «Rosso at Fontainebleau and Pontormo at San Lorenzo. Michelangelo, Rhetoric and Court Painting», in C. Falciani, A. Natali (ed.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging paths of mannerism*, exh. cat. (Florence, Palazzo Strozzi, 8 March-20 July 2014), Florence 2014, p. 299-312.
- FALCIANI/NATALI 2014: C. Falciani, A. Natali (ed.), *Pontormo and Rosso Fiorentino. diverging paths of mannerism*, exh. cat. (Florence, Palazzo Strozzi, 8 March-20 July 2014), Florence 2014.
- FERINO-PAGDEN 2009: S. Ferino-Pagden (ed.): *Wir sind Maske*, exh. cat. (Wien, Museum für Völkerkunde, 24 June-28 September 2009), Milan 2009.
- FRANKLIN 1994: D. Franklin, *Rosso in Italy. the Italian career of Rosso Fiorentino*, New Haven/London 1994.
- HEALY 1997: F. Healy, *Rubens and the judgement of Paris. a question of choice*, Turnhout 1997.
- HUET 1989: L. Huet, *Jacob de Backer pictor olim famosus. leven en wercken*, Doctoraalscriptie University of Leuven 1989.
- JENKINS 2017: C. Jenkins, *Prints at the court of Fontainebleau, c. 1542-47*, Ouderkerk aan den IJssel 2017.
- KRAHN 1995: V. Krahn (ed.): *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, exh. cat. (Berlin, Altes Museum, 31 October 1995-28 January 1996), Heidelberg 1995.
- LANGÉ 2004: J. Langé (ed.), *Pan & Syrinx. Eine erotische Jagd*, exh. cat. (Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, 19 March-13 June 2004), Kassel 2004.
- LEUSCHNER 1994: E. Leuschner, «Ein unbekanntes Hauptwerk von Jacob de Backer in Meiningen», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1994, p. 51-63.
- LEUSCHNER 1996: E. Leuschner, «Antwerpener Akte. Zum Kontext eines Bildes von Jacob de Backer», *Südthüringer Forschungen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte*, XXIX (1996), p. 5-21.
- LEUSCHNER 2001: E. Leuschner, «Defining de Backer. new evidence on the last phase of Antwerp mannerism before Rubens», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXVII (2001), p. 167-192.
- LEUSCHNER 2008: E. Leuschner, «A Grisaille Oil Sketch from the 'De Backer Group' and Workshop Practices in Sixteenth-Century Antwerp», *Metropolitan Museum Journal*, XLIII (2008), p. 99-110.
- LEVRON 1941: J. Levron, *René Boyvin, graveur angevin du XVIe siècle. avec le catalogue de son œuvre...*, Angers 1941.
- MÜLLER HOFSTEDÉ 1973: J. Müller Hofstede, «Jacques de Backer. Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXXV (1973), p. 227-260.
- NATALI 2006: A. Natali, *Rosso Fiorentino. leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Cinisello Balsamo/Milan 2006.
- NOVA 2013: A. Nova, «Rosso Fiorentino 'Christus in forma Pietatis' zwischen Andacht und Schönheit», in M. Rath, J. Trempler, I. Wenderholm (ed.), *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin 2013, p. 95-112.
- PANOFSKY/PANOFSKY 1958: D. Panofsky, E. Panofsky, «The Iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau», *Gazette des Beaux-Arts*, LII (1958), p. 113-177.
- POPE-HENNESSY 1985: J. Pope-Hennessy, *Cellini*, London 1985.
- PRESSOUYRE 1972: S. Pressouyre, «La galerie François Ier au château de Fontainebleau. Le cadre architectural, les boiseries», *Revue de l'art*, XVI/XVII (1972), numéro spécial, p. 13-24.

- SELLINK 2012: M. Sellink, «Johannes Stradanus and Philips Galle. A noteworthy collaboration between Antwerp and Florence», in: S. Janssens, V. Paumen (ed.), *Stradanus, 1523-1605. Court artist of the Medici*, Turnhout 2012, p. 109-133.
- SHEARMAN 1980: J. Shearman, «The Galerie François Premier. A Case in Point», *Miscellanea Musicologica*, XI (1980), p. 1-16.
- TAUBER 2009: C. Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier*, Berlin 2009.
- Van MANDER 1994-1999: C. van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters. from the first edition of the Schilder-boeck. (1603-1604)*, ed. H. Miedema, 6 vols., Doornspijk 1994-1999.
- VASARI 1912-1915: G. Vasari, *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*, ed. G. du C. De Vere, 10 vols., London 1912-1915.
- VASARI 1966-1997: G. Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori. nelle redazioni del 1550 e 1568*, éd. R. Bettarini, P. Barocchi, 7 vol., Florence 1966-1997.
- VASARI 2004: G. Vasari, *Das Leben des Rosso Fiorentino*, ed. V. Lorini, S. Feser, Berlin 2004.
- VÉZILIER/MAERE 2010: S. Vézilier, J. de Maere (ed.), *Sensualité et volupté. le corps féminin dans la peinture flamande des XVIe et XVIIe siècle*, exh.cat. (Cassel, Musée de Flandre, 23 October 2010-23 January 2011), Cinisello Balsamo/Milan 2010.
- ZERNER 2003: H. Zerner, *Renaissance art in France. The invention of classicism*, Paris 2003.

El manierismo en la orfebrería centroeuropea: Wenzel Jamnitzer y la *Copa de Núremberg*

El Manierismo, como movimiento artístico surgido en Italia, se extenderá hacia el norte de Europa, tras pasando la barrera natural de los Alpes. Así, la región centroeuropea sobresaldrá durante estos años por la riqueza de una serie de elementos que se extenderán a otros países, entre ellos España, además de a través de la circulación de las propias obras de arte, gracias a las estampas y libros que se movieron entre esas regiones¹. Dichas técnicas llegaron pronto a la zona alemana meridional, norte de Italia y algo más tarde a Francia. Ciudades como Núremberg, Augsburgo, Venecia, Milán, Lyon, París y Amberes se convirtieron en los centros más importantes de distribución de estampas, cuya creciente importancia en la definición de los diferentes estilos será determinante para el triunfo del manierismo europeo.

Asimismo, la riqueza de las familias nobles y de los reyes y emperadores, que promovieron el lujo como un instrumento de poder a su servicio, potenció el desarrollo de un arte que introdujo nuevos elementos, a los que no pudo escapar, igualmente, la Iglesia. Esta adaptará los métodos usados con tanto éxito en las cortes europeas, entre ellas las de Rodolfo II de Habsburgo² o la del archiduque Fernando del Tirolo³, lo que dará como resultado una apariencia más opulenta y ostentosa de la maquinaria litúrgica.

La orfebrería manierista centroeuropea grabadores y orfebres

La orfebrería fue una de las muchas manifestaciones que sirvieron como vehículo de la curiosidad del artista manierista, que dejaba plasmado en sus obras las ideas extendidas a través de las estampas. Las artes decorativas gozaron de gran interés en el seno de las cortes europeas del momento, y así el trabajo del gremio de orfebres alemán y el que realizaban los grabadores y creadores de estampas, se convirtieron en la manifestación artística mejor considerada dentro del campo de las artes plásticas, lo que incluso permitió que grandes artistas del momento no se limitaran a trabajar en un único campo sino que emplearon su ingenio en la creación de modelos y dibujos para las piezas de orfebrería⁴.

Además, la orfebrería fue uno de los campos en los que más se hizo patente la influencia entre las distintas artes, y muchos de los grabados que se difundie-

ron tuvieron su origen en los propios talleres de los oribes y plateros⁵. Nombres como los de los orfebres Heinrich Aldegrever⁶ o Étienne Delaune⁷, que realizaron estampas muy populares, o Israel van Meckenem⁸, cuyo padre fue también orfebre, como lo había sido el de Dürero, se unen al de Wenzel Jamnitzer y otros miembros de su familia, conformando todo un grupo de artistas cuyas ideas, que aunaban creatividad y conocimiento del material en el que iban a ser plasmadas, nos permiten contar con suntuosos ejemplos hoy día⁹.

Podemos citar también otros nombres destacados de la época que realizaron xilografías y grabados, como Peter Flötner, que trabajó primero en Augsburgo y después en Núremberg, además de viajar a Italia hacia 1530. Sus primeras xilografías pueden datarse en los años posteriores a su regreso a la ciudad de Núremberg, a cuyos orfebres proporcionó abundantes diseños y modelos que estos plasmaron en las piezas salidas de sus manos¹⁰. Otro de los grabadores más destacados de la época fue Virgil Solis, hijo del pintor Hans Solis y nacido en Núremberg en 1514, donde fallece en 1562. Solis, al que se han atribuido gran cantidad de obras e ilustraciones, fue además decorador de armaduras y diseñador de piezas de joyería, lo que nos deja ver esa relación que existía en la época entre las distintas artes y cómo los maestros se formaban en diferentes disciplinas¹¹.

La preocupación por poseer conocimientos de variadas materias también estuvo presente en la figura protagonista de nuestro estudio. Así, la formación científica que llevó a cabo Wenzel Jamnitzer se vería plasmada a través de la publicación en 1568 de su obra *Perspectiva Corporum Regularium* o *Perspectiva de los Sólidos Regulares*, que destacaba por los múltiples grabados, más de cincuenta láminas, que representaban diferentes poliedros y cuerpos geométricos. Estos grabados, realizados por el artista xilográfico Jost Amman¹², basados en los dibujos del propio Jamnitzer, se centran en la idea de los sólidos platónicos, además de otras formas poliédricas adicionales. El proceso de creación de esta obra, descrito por el propio Jamnitzer en su prólogo¹³, comenzó con la construcción de modelos de poliedros en papel y madera, utilizando un instrumento mecánico para trazar la perspectiva, como se puede ver en un grabado del propio Amman de 1572-1575 (Fig. 1), en el que se contempla a Jam-

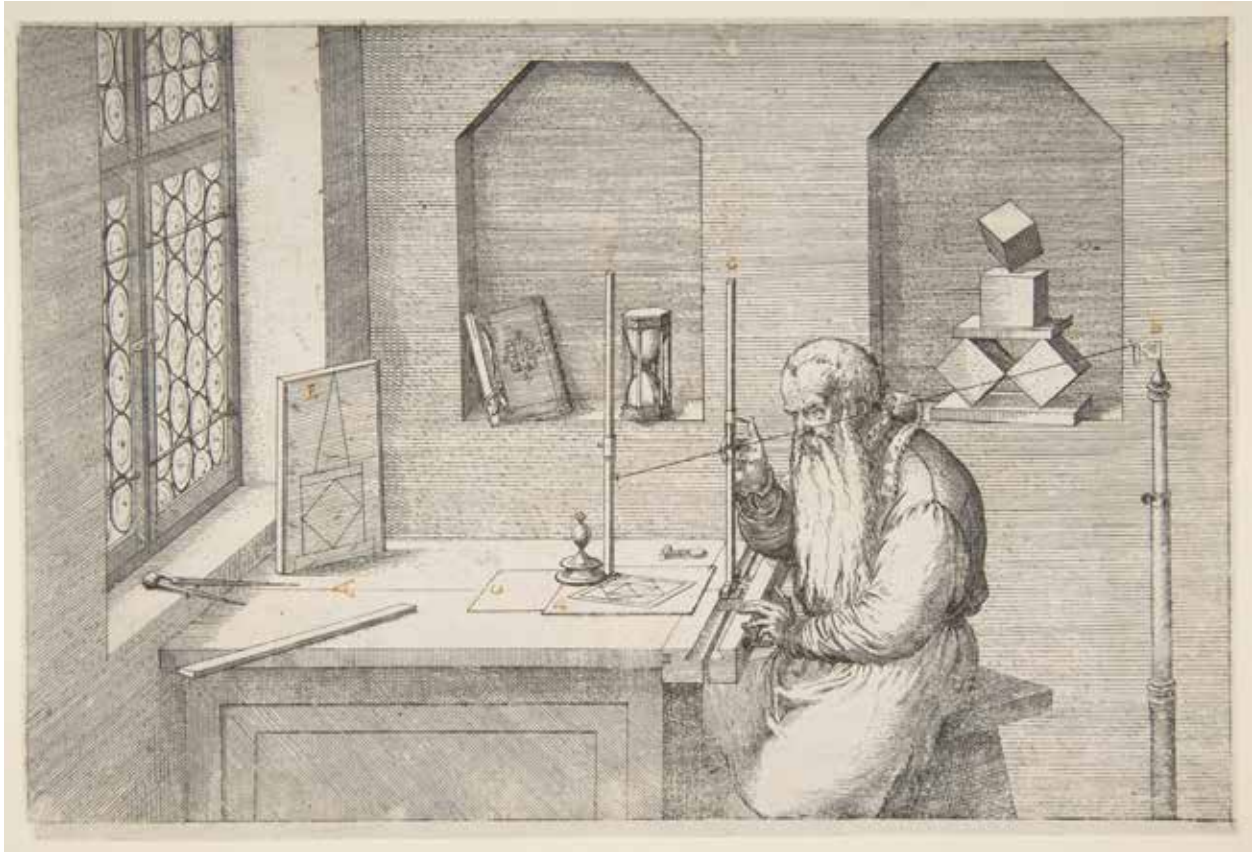


Fig. 1. Jost Amman, *Wenzel Jamnitzer*, 1572-1575, grabado, 17.4 x 25.8 cm, New York, Metropolitan Museum, 56.510.2 © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

nitzer trabajando en sus dibujos y usando este instrumento mecánico ideado por él mismo¹⁴.

Además de esos y cuerpos geométricos que Jamnitzer introduce en sus escritos, en sus obras se verán reflejados algunos de los motivos ornamentales más repetidos del momento. Por un lado, el culto al naturalismo y la influencia del Renacimiento italiano¹⁵, recurriendo a elementos como los amorcillos, mascarones, leones, garras, bucráneos, cariátides y atlantes, inspirado todo en la *naturalia*, tan del gusto de nobles y monarcas. Los conocidos como *rinceaux*, término que en francés hace referencia a las ramas con follaje, consistieron en formas decorativas onduladas con ramificaciones de pequeños tallos de hojas o frutos, que tenían su origen en las decoraciones de los frisos romanos. A menudo contenían también jarrones, otros animales o figuras humanas vegetalizadas¹⁶. Destacaron también los grutescos y *candelieri*, procedentes de la tradición clásica italiana, que se mezclan con otros elementos inorgánicos a través de ejes que vertebran las composiciones; también las labores moriscas o de lacería, que en España se habían popularizado con el uso del ataurique¹⁷ y evolucionaron a elementos planos, en los que las hojas y tallos se oscurecen para contrastar con los demás elementos, creando conjuntos como los que veremos en algunos elementos de la copa de la Catedral de Jaén. Por último, el llamado *strapwork* o *rollwerk*, que hace refe-

rencia a los cartones planos de extremos enroscados, también conocidos en castellano como cartuchos, muy populares tanto plasmados en las estampas y grabados como en las piezas creadas a partir de estos modelos, y cuyo origen se ha situado en la década de 1540 en Fontainebleau¹⁸, desde donde se difundiría, llegando a ser uno de los motivos más utilizados en la Europa del momento.

Wenzel Jamnitzer y la Copa de Núremberg de la Catedral de Jaén

Wenzel Jamnitzer introdujo el estilo manierista de la época entre los artífices de Núremberg, centro de diseño y producción de piezas, constituyéndose este orfebre como el primero de los integrantes de tres generaciones de trabajadores del metal en su familia¹⁹. Si bien conocemos pocos datos acerca de su vida, sabemos que nació en Viena en 1508, y llegaría a ser ciudadano de Núremberg en 1534²⁰.

Una de sus obras más conocidas es la *Arqueta de San Víctor*, que llegó en 1571 al monasterio de El Escorial con motivo del matrimonio de Ana de Austria con Felipe II, siendo un regalo de la madre de Ana, la emperatriz María, a la joven²¹. Esta pieza, como en muchas otras de su producción, nos muestra elementos propios de su arte, como aquellos que toma directamente de la naturaleza en las figuras de insectos,

conchas, corales y otros animales y vegetales. Muchas veces esos elementos eran seres vivos reales que servían como molde para las piezas fundidas en plata, quedando en su interior los mismos²².

Dentro de las múltiples tipologías de piezas de orfebrería que Wenzel Jamnitzer realizó, nos centraremos en la de las copas con tapa o copas cubiertas. Esta tipología procede de algunas costumbres que compartía la sociedad centroeuropea del momento. Nos referimos a algunos ceremoniales y celebraciones que llevaban aparejados los intercambios de obsequios y presentes, formalismos que buscaban agasajar al recibido o al anfitrión. Tenemos el ejemplo de las *Wilkomm* o copas de bienvenida alemanas, comunes por ejemplo en los banquetes o ceremonias de los gremios, a cuyos integrantes se ofrecían y que respondían a una tipología que compartía la altura, la cubierta y las formas caprichosas, a menudo completadas con elementos que mostraban la riqueza del oferente²³.

Al respecto citaremos como ejemplo una copa de Veit Moringer, con marca de la ciudad de Núremberg y fechada hacia 1560, con cierta similitud a la *Copa de Núremberg* que ahora veremos. Su ornamentación destaca por el uso del *strapwork*, que se une a la utilización de figuras como mascarones, además de elementos de la naturaleza como las guirnaldas de frutos, completándose todo ello con fina decoración morisca o de arabescos, de la que hablábamos en párrafos superiores²⁴. Curiosamente, el relieve de la banda central cilíndrica está basado en un diseño del círculo de Jamnitzer, o quizás del propio maestro, similar a los motivos que analizaremos ahora en la misma banda central de la Copa de Jaén²⁵.

Dicha copa, que perteneció al ajuar de la Catedral de Jaén hasta el año 1873, actualmente es propiedad de la Diputación de Córdoba (Fig. 2). Obra de Wenzel Jamnitzer, no hay documentación que aclare cómo llegó a España, aunque existen diversas teorías de las que hablaremos más adelante. Correspondería al modelo de copa de representación que hemos referido, adaptada posteriormente al uso litúrgico, alterando la imagen original y añadiendo o eliminando ciertos elementos que acerquen o alejen, respectivamente, la pieza a la nueva necesidad que se crea para ella²⁶.

Según las últimas investigaciones, esta pieza en cuestión fue realizada hacia el año 1540 en plata sobredorada y esmaltes, añadiéndose después otros elementos superpuestos. La pieza presenta, en una de las pestañas de la base, la marca de la ciudad de Núremberg, una N mayúscula²⁷, junto a la de su autor, Wenzel Jamnitzer, compuesta por las dos iniciales, W y J, también en mayúsculas, lo que no deja lugar a dudas sobre su lugar de origen y sobre el responsable de su manufactura.

Su estructura destaca por la base circular compuesta por varias molduras que se superponen y de-



Fig. 2. Wenzel Jamnitzer, *Copa de Nuremberg*, c. 1540, orfebrería, plata sobredorada, 45 x 15 x 19 cm, Córdoba, Palacio de la Diputación Provincial ©Néstor Prieto

crecen en altura, dando lugar a un cuerpo más ancho, plagado de decoración vegetal y sobre el que se superponen cuatro grupos formados por ángeles con racimos de uvas, realizados en plata en su color, que se añadirían cuando la copa fue reconvertida en vaso para la liturgia. Estos grupos en relieve alternan con cuatro medallones o tondos circulares esmaltados, en los que se entremezclan los motivos moriscos o de arabescos con la decoración de lacería, y que nos recuerdan a los programas decorativos creados por artistas como Bernard Salomon (Fig. 3), pintor y grabador francés que trabajó estos motivos durante la primera mitad del siglo XVI²⁸.

La zona del astil posee decoración naturalista propia del gusto centroeuropeo de la época, a través de grades hojas de acanto en la zona inferior y grutescos de motivos vegetales en el nudo, entre los que se aprecian tres cabezas en relieve, enmarcadas por motivos de *strapwork* o cueros recortados que se enroscan en los laterales y en la zona superior. Bajo ese nudo, llaman la atención una serie de figuras de bulto redondo, identificadas como sátiros, seres mitológicos mitad hombre mitad carnero, según las últimas investigaciones de Mercedes Valverde²⁹. En sus últi-

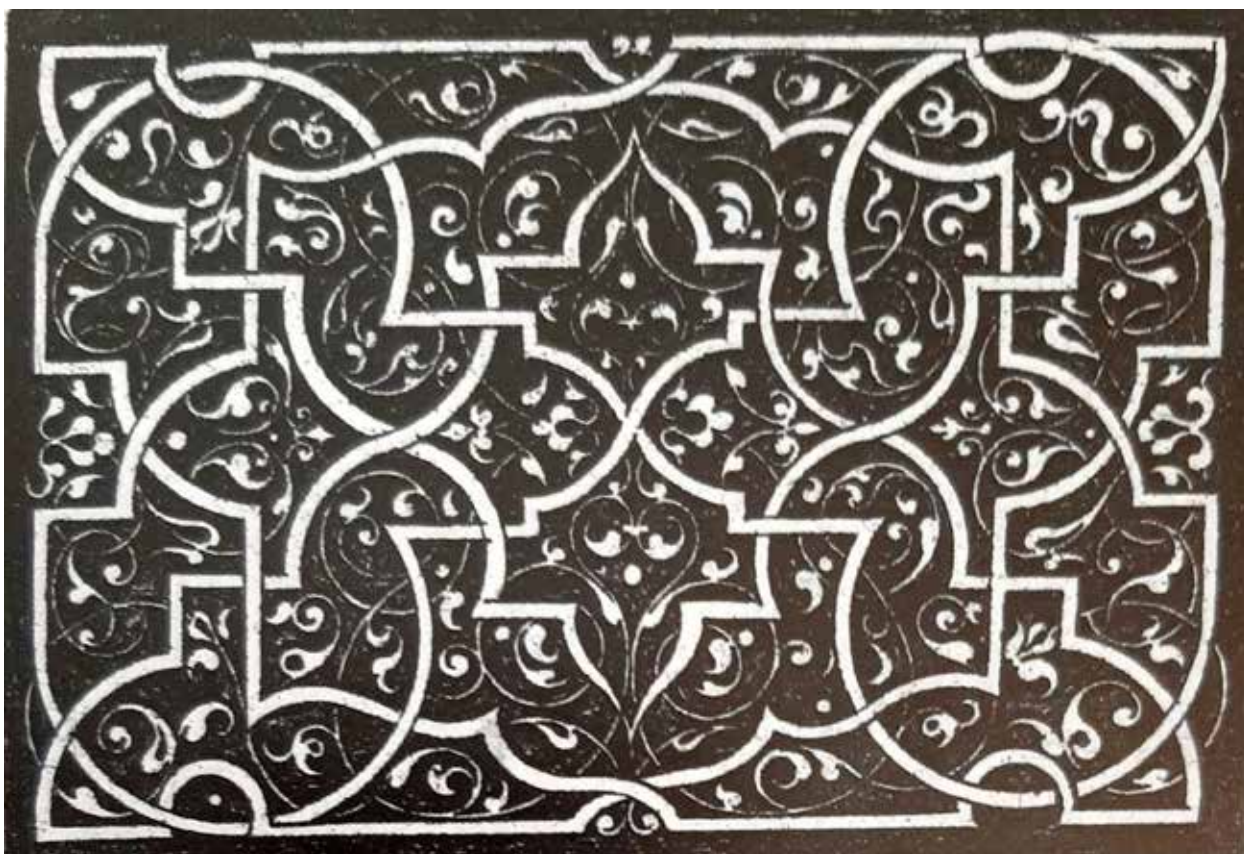


Fig. 3. Bernard Salomon, *Patrones decorativos*, c. 1550, grabado, Londres, Victoria and Albert Museum ©GRUBER: The Renaissance and Mannerism in Europe, 1994

mas conferencias sobre la copa, reconoce la presencia de estos seres, junto a continuas referencias, a su parecer, a elementos afrodisíacos y de la sexualidad masculina, y en su conjunto al dios Pan, imagen de la naturaleza salvaje en la mitología clásica³⁰.

La subcopa, como es común en muchas piezas de esta tipología, destaca por sus formas bulbosas, construidas a través de los llamados “botones”³¹, óvalos dispuestos en sentido vertical, que se completan con elementos vegetales en sus partes inferiores y superiores. Entre esos botones, como elementos superpuestos, y una vez más relacionados con el nuevo sentido religioso dado a la pieza, observamos tres tondos esmaltados con motivos similares a los que veíamos en la base, sobre los que se han situado referencias a motivos de la Pasión en plata, como la bolsa de monedas entregada a Judas o la jarra y bandeja del lavatorio, todos ellos en relieve. Por último, se completa la decoración de nuevo con racimos de uvas realizados en plata en su color, presentados sobre elementos de *strapwork* o cueros recortados, existentes en la superficie de la copa original.

Sin embargo, es la copa la zona con mayor decoración dentro de todo el conjunto. Su estructura cilíndrica nos muestra tres grupos de pares de cabezas de angelotes alados, siendo las superiores de mayor dimensión que las inferiores. El resto del programa decorativo de la banda central juega con el *strapwork*

o cueros recortados, volutas, formas arquitectónicas caprichosas, seres fantásticos vegetalizados, niños y animales, en este caso dispuestos en dos registros, y divididos verticalmente por nichos entre pilastras con cariátides.

En relación a esos motivos de la banda central de la copa (Fig. 4), hemos hallado patrones de ornamentación utilizados por el artista que comparten con estos una apariencia similar, y que como decíamos también se ven en las obras de otros autores, como en la copa de Veit Moringer conservada en el Museo Thyssen³² de Madrid. Así, por un lado, observamos un modelo de cariátide caracterizada por llevar los brazos cruzados sobre la cintura, y que se ubica en el interior de un nicho de carácter arquitectónico³³. Por otro lado, distinguimos otro patrón más amplio e idéntico al usado en la copa de Jaén, compuesto por ese mismo nicho con la cariátide con los brazos cruzados sobre la cintura, entre elementos arquitectónicos, y a ambos lados, igualmente en dos registros, vemos unos seres fantásticos vegetalizados, inspirados en los *rinceaux* de los que ya hablamos, situándose en la zona superior unos niños o amorcillos con animales a ambos lados³⁴(Fig.5). Podemos afirmar, por tanto, que nos encontramos ante patrones que seguiría utilizando Jamnitzer en el tercer cuarto del siglo XVI, arco temporal en el que se han datado las piezas referidas.



Fig. 4. Wenzel Jamnitzer, *detalle de la banda central de la Copa de Nuremberg*, c. 1540, orfebrería, plata sobredorada, 45 x 15 x 19 cm, Córdoba, Palacio de la Diputación Provincial © Néstor Prieto



Fig. 5. Wenzel Jamnitzer, *Patrones decorativos*, c. 1550, orfebrería, plata, Núremberg © GRUBER: The Renaissance and Mannerism in Europe, 1994.

Si continuamos con el análisis formal de la obra que perteneció a la Catedral de Jaén, observamos como la parte inferior de la tapa se encuentra decorada con motivos de arabescos planos, simplemente grabados en el metal. Dicha zona inferior da lugar al conjunto que remata la copa. Se trata de una tapa con una estructura de tres alturas, decoradas con elementos que crean un conjunto muy rico, similar al de

la zona cilíndrica de la copa. En el borde se ven esos cartuchos de cueros recortados o *strapwork*, entre los que se aprecian elementos figurativos como cabezas de león, flores y frutos, además de espigas y otros seres reales e imaginarios como pelícanos, caballos o dragones. En la parte intermedia de esta tapa hay sobrepuestos seis medallones, alternando tres esmaltes con motivos arabescos como los que veíamos en la



Fig. 6. Wenzel Jamnitzer, *detalle de la tapa de la Copa de Nuremberg*, c. 1540, orfebrería, plata sobredorada, 45 x 15 x 19 cm, Córdoba, Palacio de la Diputación Provincial © Néstor Prieto

base, y tres tondos también sobrepuestos con ángeles con cestos de flores sobre sus cabezas. Todos estos medallones aparecen insertos en un programa decorativo similar al de la banda central, con elementos de *strapwork*, volutas y roleos, además de formas arquitectónicas que de nuevo contienen cariátides que van articulando los espacios (Fig. 6).

Ya en el cuerpo superior de la tapa destacan de nuevo los motivos de arabesco y lacería, similares a los que se pueden admirar en piezas de orfebrería posteriores como la fuente realizada por Abraham I Lotter en 1561 en Augsburgo³⁵. Entre la tracería se aprecian otros atributos de la Pasión que completan los ya vistos en cuerpos inferiores, tales como los dados, el flagelo o las tenazas. La zona interior de la tapa no resulta menos atractiva, ya que a pesar de que pueda parecer una zona olvidada por su ubicación, posee un medallón circular con un relieve que representa una alegoría de la Justicia, ataviada con paños mojados tan característicos de la antigüedad clásica y sosteniendo la balanza y la espada en sus manos, como atributos propios de su habitual representación (Fig. 7).

Finalmente, la pieza aparece rematada por una pequeña imagen de la Fe (Fig. 8), sobre un orbe, sosteniendo un cáliz y con los ojos vendados. Gracias a fotografías antiguas de la pieza, sabemos que también portaba una cruz en sus brazos, hoy desaparecida³⁶. Se trata de otra de las licencias que se tomaron en el momento en que el uso de esta copa cambia y se convierte en un recipiente para las ceremonias religiosas, adquiriendo a través de dicha imagen de la Fe un sentido completo la obra, relacionado con el triunfo de la misma sobre el paganismo que, por otro lado, aparece

representado en todas las escenas originales descritas anteriormente.

La llegada de esta suntuosa pieza a la Catedral de Jaén no está del todo clara. Por un lado, se ha hablado de que pudo ser una donación de Francisco de Mendoza y Pacheco, hijo de Íñigo López de Mendoza, que fuera conde de Tendilla y marqués de Mondéjar. Francisco de Mendoza y Pacheco fue consejero del emperador Carlos V y obispo de Jaén entre 1538-1543. Sabemos que falleció en Spira, una ciudad alemana en la que pudo adquirir la copa³⁷. Sin embargo, la teoría que actualmente tiene más fuerza es la que apuesta por que la copa pudo llegar a manos de Maximiliano de Austria, hijo de Leopoldo de Austria. Leopoldo fue a su vez hijo ilegítimo del emperador Maximiliano I, quien fuera padre de Felipe el Hermoso y abuelo de Carlos V.

Leopoldo jugaría su papel dentro del clero, llegando a ser ordenado obispo de Córdoba, donde ejerció su labor desde 1541 hasta 1557. En el trascurso de ese período como obispo cordobés, nacería en la ciudad de Jaén su hijo Maximiliano, que sería bautizado con este nombre en la desaparecida parroquia de San Lorenzo³⁸, cuyo único vestigio actual es el arco que forma parte del casco histórico de esta ciudad. Maximiliano también ocupó algunos cargos de importancia dentro del clero, como el de abad de Alcalá la Real entre 1583 y 1596, además de llegar a ser obispo de Cádiz, Segovia y Santiago de Compostela, ciudad en la que muere en el año 1614. Maximiliano habría heredado las pertenencias de su padre, entre las que se contaba esta rica copa, que pudo donar al templo mayor giennense³⁹.



Fig. 7. Wenzel Jamnitzer, *detalle del interior de la tapa de la Copa de Nuremberg*, c. 1540, orfebrería, plata sobredorada, 45 x 15 x 19 cm, Córdoba, Palacio de la Diputación Provincial © Néstor Prieto

La copa se cita ya en el inventario de 1577 como uno de los tesoros del ajuar de la catedral, por tanto, pudo ser en dicho año, cuando Maximiliano contaba con veintidós, cuando pudo entregarla a la seo giennense. Allí estuvo custodiada hasta el año 1873, cuando, según cuenta Enrique Romero de Torres en el tomo I de su *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia*:

“[...] fue vendido de la catedral como plata vieja al señor don Gabriel Lanuza, en cuya platería de Córdoba lo adquirió don Victoriano Rivera y Romero. Lo cedió a la Corporación Provincial por el mismo precio que le había costado, 27 reales cada onza de peso, a condición de que fuese perpetuamente destinado al Museo o a cualquier establecimiento de aquella Provincia. La diputación le aplicó el culto religioso depositándolo en la capilla del hospital de Agudos donde existe”.⁴⁰

Hoy en día esta copa sigue siendo objeto de estudio por parte de los investigadores, y su interés queda constatado en su participación en exposiciones como la celebrada en el espacio Obra Invitada de la Universidad de Jaén, donde estuvo expuesta la pieza en el año 2017, o a través del capítulo dedicado a la misma por parte de la profesora Rosario Anguita Herrador⁴¹, en el libro *La Catedral a Examen II*, publicado tras la celebración de este congreso en torno a los bienes muebles de la catedral de Jaén en el contexto internacional, que incluyó esta magnífica obra entre las más destacadas con las que había contado el templo principal giennense a lo largo de su historia.

Así, hemos podido observar que la llegada de los modelos franco-alemanes a España no se limitó a las estampas o dibujos, si no que fueron las propias obras

de artes suntuarias, en este caso la orfebrería, las que extendieron en la Península Ibérica todo un imaginario de elementos decorativos manieristas que tenían gran éxito en Centroeuropa, y que pudimos contemplar en Andalucía gracias a los miembros de la nobleza y del clero que, en forma de regalos o compras, nos hicieron llegar estas joyas de las artes decorativas que aún hoy nos siguen contando historias de un pasado glorioso.



Fig. 8. Wenzel Jamnitzer, *detalle del remate de la Copa de Nuremberg*, c. 1540, orfebrería, plata sobredorada, 45 x 15 x 19 cm, Córdoba, Palacio de la Diputación Provincial © Néstor Prieto

- 1 Sobre el manierismo como movimiento artístico y su origen, véase: HAUSER 1965; SMART 1972; MARÍAS FRANCO 1984.
- 2 Sobre el coleccionismo en la corte de Rodolfo II, véase: JIMÉNEZ DÍAZ 2001.
- 3 Acerca de las colecciones del Archiduque Fernando del Tirol y otras cámaras de las maravillas véase: SCHLOSSER 1988.
- 4 BERTOS HERRERA 1991, p. 20.
- 5 GRUBER 1994, p. 132.
- 6 Heinrich Aldegrever, pintor y grabador alemán nacido en 1502, fue conocido por sus pequeños grabados y también por dedicarse a la labor de la orfebrería, como lo harían muchos de sus compañeros de profesión.
- 7 Étienne Delaune, artista francés nacido en 1518, fue otro de los que dedicaron parte de su obra al trabajo de los metales, atreviéndose a plasmar en uno de sus grabados un taller de orfebres, un motivo para valorar el reconocimiento de esta profesión artesanal en ese momento.
- 8 Israel van Meckenem fue un pintor, grabador y orfebre alemán que diseña piezas que destacan por el naturalismo de los elementos vegetales representados, que recuerdan a los rinceaux franceses de los que hablaremos más adelante.
- 9 GRUBER 1994, p. 132.
- 10 STRAUSS 1975, p. 823.
- 11 STRAUSS 1975, p. 1279.
- 12 Este artista, curiosamente, es el encargado de realizar el epitafio de la tumba de Jamnitzer, decorada con bronce, en el cementerio de St. John de Núremberg.
- 13 JAMNITZER 1568.
- 14 Dicho grabado puede contemplarse entre las colecciones del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/394053> (15/05/2022)
- 15 BERTOS HERRERA 1991, p. 20.
- 16 GRUBER 1994, p. 132.
- 17 ANGUITA HERRADOR 2019, p. 259.
- 18 LAMBERT/SCHRODER 2007, p. 39.
- 19 HAYWARD 1976, p. 203-204.
- 20 SMITH 2014.
- 21 SEMPERE MARÍN 2022 (Pendiente de publicación).
- 22 ANGUITA HERRADOR 2019, p. 258-259.
- 23 GRANVILLE 1997, p. 30.
- 24 MÜLLER 1986, p. 136.
- 25 Sobre platería europea en España, véase CRUZ VALDOVINOS 1997
- 26 Acerca del uso como copón litúrgico de esta copa, véase SERRANO ESTRELLA 2018: p. 155-156.
- 27 MEJÍAS ÁLVAREZ 1999: 96. La profesora Mejías Álvarez hace referencia a esta marca de la ciudad de Núremberg en su artículo sobre la platería alemana en Estepa, en el que analiza el relicario de Santa Inés, una pieza que comparte muchos elementos con la *Copa de Núremberg* de la catedral de Jaén.
- 28 GRUBER 1994, p. 319. En la ilustración de esta página se puede ver esa similitud entre el grabado de Salomon y la pieza. Véase también sobre este autor y su obra LEJEUNE 2014, p. 147-180.
- 29 VALVERDE CANDIL 2017, p. 20.
- 30 VALVERDE CANDIL 2014.
- 31 ORTÍZ JUÁREZ 1973, p. 108. En esta publicación, donde Ortiz Juárez ya analiza la copa en el contexto de la exposición celebrada en la ciudad de Córdoba celebrada en 1973, se refiere a ella como copa gremial, y ya hace referencia a algunos elementos como los botones. Además, el autor referencia que la copa ya había participado antes en la exposición en homenaje a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid en 1955.
- 32 Sobre esta copa de Veit Moringer véase: <https://www.museothyssen.org/exposiciones/tesoros-coleccion-familia-thyssen-bornemisza/obras-montaje-especial/Moringer-Copa-DEC0971> (27/05/2022)
- 33 GRUBER 1994. Ilustración 434.
- 34 GRUBER 1994. Ilustración 431.
- 35 GRUBER 1994, p. 312.
- 36 ANGUITA HERRADOR 2019, p. 267. En esta página puede verse una fotografía antigua, perteneciente al *Catálogo de los Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén*, de 1913-1915.
- 37 ANGUITA HERRADOR 2019, p. 268.
- 38 ANGUITA HERRADOR 2019, p. 266. La referencia que podemos leer en el siguiente enlace habla de que fue bautizado el 25 de julio de 1555, nombrado como “el niño Maximiliano, hijo de padres no conocidos”. Véase JUAN LOVERA 1997.
- 39 ANGUITA HERRADOR 2019: p. 267.
- 40 ANGUITA HERRADOR 2019, p. 267.
- 41 ANGUITA HERRADOR 2019.

Bibliografía

- ANGUITA HERRADOR 2019: M. R. Anguita Herrador, «La Copa de Núremberg, una copa singular en la Catedral de Jaén», en P. A. Galera Andreu y F. Serrano Estrella (coords.), *La Catedral a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, 2019, p. 252-269.
- BERTOS HERRERA 1991: M. P. Bertos Herrera, *Los escultores de la plata y el oro*, Granada, 1991.
- CRUZ VALDOVINOS 1997: J.M. Cruz Valdovinos, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, 1997.
- GLANVILLE 1997: P. Glanville, *Silver*, Londres, 1997.
- GRUBER 1994: A. Gruber, *The History of Decorative Arts. The Renaissance and Mannerism in Europe*, Nueva York, 1994.
- HAUSER 1965: A. Hauser, *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del Arte Moderno*, Madrid, 1965.
- HAYWARD 1976: J. F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540-1620*, Londres, 1976.
- JAMNITZER 1568: W. Jamnitzer, *Perspectiva Corporum Regularium*, Núremberg, 1568.
- JIMÉNEZ DÍAZ 2001: P. Jiménez Díaz, *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, 2001.
- JUAN LOVERA 1997: C. Juan Lovera, *Aproximación a la vida de don Maximiliano de Austria*, Jaén, 1997.
- LAMBERT/SCHRODER 2007: D. Lambert, T. Schroder, *Renaissance Silver from the Schroder Collection*, Londres, 2007.
- LEJEUNE 2014: M. Lejeune, «Preparatory drawings for woodcuts by Renaissance Lyonnais artist Bernard Salomon», *Master drawings*, vol. 52, nº 2, 2014, p.147-180.
- MARIAS FRANCO 1984: F. Marías Franco, «A propósito del Manierismo y el Arte Español del siglo XVI», en J. Shearman: *Manierismo*, 1984, p. 7-48.
- MEJÍAS ÁLVAREZ 1999: M. J. Mejías Álvarez, «Platería alemana en Estepa. El relicario de Santa Inés», en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 1999, p.93-102.
- MÜLLER 1986: H. Müller, *European Silver: The Thyssen Bornemisza Collection*, Nueva York, 1986.
- ORTIZ JUÁREZ 1973: D. Ortiz Juárez, *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*, Córdoba, 1973.
- SCHLOSSER 1988: J. von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, Madrid, 1988.
- SEMPERE MARÍN 2022: A. Sempere Marín, «Empress Maria of Austria (1528-1603) as cultural agent in Habsburg Europe. An approach to her taste in collecting and gift exchanging», *Colloque International pour jeunes chercheurs de la Renaissance* (París, 1-4 junio 2022).
- SERRANO ESTRELLA 2018: F. Serrano Estrella, «Plata y alhajas de la Catedral de Jaén. Un tesoro en competencia con el templo», en M. R. Anguita Herrador (ed.), *Contribución al conocimiento de la platería en la Edad Moderna*, 2018, p. 149-203.
- SMART 1972: A. Smart, *The Renaissance and Mannerism in Northern Europe and Spain*, Londres, 1972.
- SMITH 2014: J. C. Smith, *Nuremberg, a Renaissance City, 1500-1618*, Texas, 2014.

Recursos web

- STRAUSS 1975: W. L. Strauss, *The German Single-leaf Woodcut, 1550-1600*, Nueva York, 1975.
- VALVERDE CANDIL 2014: M. Valverde Candil, «Abenteuerliche Wege eines Nürnberger Meisterwerkes: Goldschmiedarbeit von Wenzel Jamnitzer in Cordoba entdeckt!», (Núremberg 23 junio 2014).
- VALVERDE CANDIL 2017: M. Valverde Candil, «Una copa de Nuremberg en Córdoba», en *Boletín nº 7 de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara"*, 2017, p. 7-28.
- <https://www.museothyssen.org/exposiciones/tesoros-coleccion-familia-thyssen-bornemisza/obras-montaje-especial/Moringer-Copa-DEC0971> (27/05/2022)
- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/394053> (15/05/2022)
- https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jost_Amman#/media/File:Wenzel_Jamnitzer_MET_DP816681.jpg (27/04/2022)

Da Jean Le Clerc a Giovanni Georgi da Nürnberg: note sull'evoluzione stilistica degli incisori francesi e tedeschi in laguna all'inizio del XVII secolo

Proporre oggi un'indagine sulla complessa convivenza degli stili incisorici nel territorio della Serenissima all'inizio del Seicento, alla luce di un costante avanzamento degli studi in materia, è l'occasione per suggerire alcune note e precisazioni su Jean Le Clerc e Giovanni Georgi, e su come la produzione dei due artisti venne valutata a Venezia.

Francese e allievo di Carlo Saraceni il primo, 'germanico' e attivo in laguna soprattutto per Giovan Francesco Loredano e Carlo Ridolfi il secondo, i due incisori sembrano proporre un percorso che si evolve sviluppando e portando a compimento esiti disparati, pur partendo da un comune approccio di contesto.

Scrivere di pittori stranieri a Venezia è riferirsi ad artisti che determinano in modo decisivo lo sviluppo di forme, idee e concetti, valutando l'avanzamento stilistico in territorio veneziano all'avvento dell'età barocca.

Studi importanti sull'argomento sono stati condotti da Francesca Cocchiara, la cui tesi di dottorato presentata all'Università di Verona ha dato vita a un sistematico e organizzato studio monografico che per la prima volta presenta un repertorio dei principali incisori e *peintre-graveurs* attivi nel territorio dei dogi e il loro rapporto con l'ambiente circostante¹. Tale studio è certamente un'eccellente indagine da cui partire per iniziare a riflettere ed esaminare l'influenza che la città di Venezia ebbe sui pittori che vennero accolti come moderni, in particolare tedeschi e francesi, all'inizio del Seicento. Il lorente Le Clerc è uno degli esempi più interessanti per comprendere come il filtro cittadino abbia mutato lo stile pastoso e generico del pittore, particolarmente dopo la morte di Carlo Saraceni, suo maestro e protettore, con cui arrivò a Venezia nel 1619 e dove rimase fino al 1622, prima del ritorno in patria².

Molto apprezzato e stimato dai compagni e dal *milieu* intellettuale lagunare, Le Clerc è forse a noi più noto per la tela conservata a Monaco³ ed esposta da Roberto Longhi nella *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* allestita a Milano nel 1951. Già attribuita all'Honthorst e al Lyss, fu ascrivita al Saraceni dal Voss, primo studioso a portare alla ribalta Jean Le Clerc, e poi dal professore piemontese all'artista di Lorena⁴.

I volumi definiti, la morbidezza e il pallore degli incarnati fanno eco a quei maestri 'a lume di candela' – etichetta che spesso la critica associa a fiamminghi

e francesi, secondo un prototipo di scena di genere – distanti dai modelli sperimentati da Saraceni presso cui, come detto, Le Clerc stette a bottega.

È possibile ipotizzare che proprio attraverso la tecnica dell'incisione l'evoluzione stilistica del pittore francese si orienti verso le forme più sottili e meditate del maestro, con la proposta di soggetti più intimi e pacati, vicini ai modi del veneziano, più religiosi e profondi.

La prima delle incisioni note sulla quale a lungo si è già meditato è il *Riposo durante la fuga in Egitto*⁵, esistente in più versioni.

La traduzione a stampa di questa scena, dipinta per i Camaldolesi da Saraceni nel 1612, è un'opera sovrappiù di Le Clerc realizzata molto probabilmente a Roma. Attraverso questo straordinario pezzo è possibile cogliere la tendenza verso la lettura estremamente grafica di ogni elemento naturale, reso visibile, nitido e lontano dall'approssimazione.



Fig. 1: Carlo Saraceni, *Transito della Vergine*, 1610 ca., olio su tela, cm 385 x 240, Roma, Santa Maria della Scala, cappella Laerzio Cherubini © archivio dell'autore



Fig. 2 : Jean Le Clerc, *Morte della Vergine*, sdraiata al centro su una sedia, circondata da Apostoli, all'interno di un tempio, 1619, acquaforte, cm 46,9 × 28,4, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 41.97.461 © public domain

Le vicissitudini legate alla produzione di stampe di Le Clerc sono collegate, almeno in parte, alla realizzazione della *Morte della Vergine* (Fig. 1), meglio definita come *Transito della Vergine*, realizzata da Carlo Saraceni a partire dal 1610 per la chiesa romana di Santa Maria La Scala a Trastevere, in sostituzione della rifiutata *Morte della Vergine* di Michelangelo Merisi, per la cappella di Laerzio Cherubini.

In un interessante articolo del 2013 uscito su «Storia dell'arte», Michela Gianfranceschi si è occupata dell'aspetto teologico della traduzione a stampa del *Transito della Vergine*⁶, ma è nel contesto della giornata di studi per cui questo contributo viene redatto che mi sembra opportuno proporre alcune note.

Se la scena è dibattuta dopo il Concilio di Trento e se l'iconografia mariana è legata non alla morte terrena ma al passaggio da una vita all'altra, è di necessaria importanza far notare che l'incisione di Jean Le Clerc (Fig. 2), conosciuta in quattro versioni, non traduce l'opera della chiesa romana, ma deriva da una interpretazione nuova e 'veneziana' del tema.

Seppur dall'esemplare derivarono per lungo tempo numerose versioni, autografe e non solo, è dalla

tela oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, proveniente dalla donazione Contarini del 1838, che il modello è desunto⁷.

La Vergine non è a mani giunte e con occhi aperti come nella versione di Roma e nell'esemplare del Metropolitan di New York (Fig. 3), entrambe realizzate per la chiesa trasteverina, ma è frutto dell'interpretazione veneziana dipinta su rame da Carlo Saraceni per Pietro e Giorgio Contarini degli Scrigni, protettori delle arti e collezionisti, che ospitarono Saraceni, Le Clerc e Domenico Fetti nella villa di Piazzola e nella residenza lagunare in Canal Grande⁸.

Che il francese Le Clerc abbia deciso di tradurre l'opera e di replicarla più volte è forse sintomo del vasto apprezzamento del pezzo in casa Contarini e dalla volontà di diffondere nel territorio l'iconografia della Vergine priva di vita, raccolta dimensione intima della morte (Fig. 4) e distante dal celestiale trapasso voluto invece dalla chiesa romana, dove la Vergine ha gli occhi aperti e in preghiera.

Le incisioni dal modello veneziano fecero da filtro per la diffusione dell'immagine: ricca di morbidezze, panneggi sovrapposti e sempre mossi, questa fu vista e studiata da numerosi artisti della generazione successiva, soprattutto stranieri, che scelsero di tradurre su carta un modello in grado di circolare tra i vari paesi in maniera economica e agibile, sanzionando il successo di un prototipo che avrebbe poi avuto molta fortuna anche nel secolo successivo.



Fig. 3 : Carlo Saraceni, *Morte della Vergine*, 1612 ca., olio su tela, cm 305,1 × 231,1, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2019.406 © public domain



Fig. 4 : Carlo Saraceni (scuola di), *Morte della Vergine*, post 1612, olio su rame, cm 53,66 × 46,99, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. 2012.84.7 © public domain



Fig. 5 : Joseph Fischer, *Morte della Vergine, sdraiata al centro su una sedia, circondata da Apostoli, all'interno di un tempio*, 1790-1822, acquaforte, cm 42,8 × 33,7, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 62.602.413 © public domain

A questo proposito, è degna di nota l'incisione dell'austriaco Joseph Fischer, che alla fine del Settecento riprende fedelmente l'originale (Fig. 5).

A questo seguiranno nel secolo successivo due litografie di matrice tedesca, conservate al British Museum di Londra⁹. Tale diffusione ed evoluzione del 'gusto' di cui ha tanto scritto Francis Haskell è certo un fattore non indifferente per comprendere la fortuna di alcuni pezzi d'incisione francese e tedesca passati attraverso un modello italiano che non riscontrerà immediato successo in laguna.

Se si considera infatti il contesto circostante, è bene evidenziare che molti artisti stranieri a Venezia sembrano aver perso il ricordo di questa specifica iconografia e bisognerà aspettare quasi un secolo per vederla riprodotta.

Sull'attività veneziana del francese Le Clerc hanno meditato Michel Hochmann e Chiara Marin¹⁰, valutazioni a cui mi sembra doveroso aggiungere un breve tassello.

Tralasciando il grande telero della sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale (*Il doge Enrico Dandolo, nella basilica di S. Marco, incita a partire per la quarta crociata*) iniziato da Saraceni e concluso da Le Clerc¹¹, non sono numerosi i pezzi del francese conosciuti alla Serenissima, proprio per l'incompletezza e la difficoltà ancora contemporanea di stabilirne l'evoluzione artistica.

La Resurrezione di Lazzaro (Fig. 6) conservata al Musée du Louvre appare però partecipe della riflessione di Le Clerc su Saraceni e sull'intimità della fede, rivelando il desiderio di proporre esiti nuovi dopo la morte del maestro. Se le opere conservate in Lorena sono già molto distanti dal dipinto di Monaco, è in questa tela dal forte slancio orizzontale che Le Clerc mette a punto tanti degli spunti ricevuti in laguna.

La composizione della tela con un tenue squarcio paesaggistico a destra sembra infatti essere più vicina ai grandi esiti della pittura veneta che al romano Saraceni, forse desunta dall'osservazione di pezzi come *La Resurrezione di Lazzaro* di Palma il Vecchio, oggi agli Uffizi, e la tela di analogo soggetto di Giuseppe Porta detto il Salviati, oggi alla Fondazione Cini.

L'acquisizione di questo dipingere "alla veneta", ricercando una ricchezza coloristica e paesaggistica, è nel pittore francese un punto di svolta, proiezione del suo ritorno in Francia. È infatti facile notare quanto, a differenza di altri pittori stranieri in Italia per i quali avviene il processo inverso, in Le Clerc si assiste a una evoluzione di stile che porta a forme più pacate, raccolte e molto diverse dalle scene di genere, dai concerti notturni e dalle scene di locanda.

Lo sviluppo orizzontale della tela, dove l'artista ha scelto di costruire uno spazio apposito per lo scorcio paesaggistico, e l'inserimento di un prospetto architettonico non del tutto coerente, è una chiara dimostrazione della piena autografia di Le Clerc che, pur non accademicamente perfetto, si misura con nuove



Fig. 6 : Jean Le Clerc, *La risurrezione di Lazzaro*, 1621-1623, olio su tela, cm 128,3 x 85,9, Parigi, Museo del Louvre, inv. RF 2011 57 © 2011 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

sperimentazioni formali¹².

Oltre all'opera parigina, sono da annoverare e ascrivibili allo stesso periodo la pala con i quattro *Santi Maddalena, Gerolamo, Francesco e Antonio* delle gallerie di Monaco, e l'*Annunciazione* in Santa Giustina a Belluno, entrambe prima riferite al maestro e dal lorente solo cominciate.

È dunque possibile supporre che siano stati proprio gli anni veneziani e la contemporanea presenza di così tanti artisti italiani e stranieri in laguna a portare a un avanzamento formale evidente nelle opere del pittore francese, frutto di scambi artistici internazionali.

Un processo creativo inverso è intrapreso dal tedesco Giovanni Georgi, che nei suoi anni veneziani si dedica invece alla produzione di immagini dal taglio libertino, amoroso ed eroico. Vicino alla personalità antipapale e indipendente del patrizio Giovan Francesco Loredan, fondatore dell'Accademia degli Incogniti, Georgi si dimostra, per intenzione e per tipologia di lavoro, più facilmente vicino a ogni esigenza, senza mai sviluppare piena autonomia ma adattandosi alle necessità del contesto.

Molto famoso per la sua produzione ritrattistica, egli si occupò di realizzare, insieme a Giacomo Piccini, Dario Varotari il Giovane e Francesco Ruschi, parte delle antiporte veneziane diffuse dopo la peste del 1630¹³. Questo linguaggio e questo mutamento di scelte dopo il 1630 è un indicatore molto importante

per comprendere che, se la spiritualità delle stampe circolanti nel collezionismo veneto nei primi anni del Seicento è contraddistinta da pezzi intimi e devoti, è in questo momento che la scelta incisoria è definita e asciutta.

La peste del 1630 sembra aver mutato il sentire del popolo, che ringrazia la Vergine e la cui morte cessa di essere un motivo iconografico diffuso.

È però grazie all'incontro con il romano Ruschi che Georgi sembra compiere un salto di qualità. Come dimostrato pochi mesi fa in occasione di un convegno di studi svolto presso l'Università di Teramo¹⁴, il pezzo conservato a Palazzo Poli a Roma, e fino ad allora definito solo vagamente *Allegoria*, è in realtà una *Allegoria di Grazia e Fede della città di Venezia*. In questo studio Georgi, su invenzione di Ruschi, acquisisce piena consapevolezza dei volumi e dei tratti grafici, riesce a creare vuoti e pieni molto lontani dalla condotta dei *Ritratti d'uomini illustri* di cui si era occupato, distante dalle antiporte e dalle derivazioni antiche. L'artista diviene più vicino alla generazione di pittori stranieri come Van den Dyck, Lefèvre, Liss e Loth, arrivati in laguna nella prima metà del secolo e che, attraverso il filtro italiano, riusciranno a sviluppare una produzione assolutamente nuova.

Grazie ad artisti come Nicolas Régnier di Maubeuge, che in Venezia allestisce il suo *clan*, certi modelli femminili e abbondanti sono studiati sia da pittori

che da incisori.

In tale contesto è interessante proporre l'*Antiporta allegorica* (Fig. 7) frutto della collaborazione tra Ruschi e Georgi fuori dai confini della laguna.

Se per l'artista germanico frequentare l'ambiente artistico padovano non era certo una novità, l'assegnazione al romano Ruschi di un incarico fuori dai confini di Venezia e di Treviso è certamente un unicum da non sottovalutare.

Fino ad oggi non è stato riscontrato il possibile collegamento tra Ruschi e il contesto artistico ed editoriale di Padova, dove venne pubblicato il volume che contiene l'antiporta in questione.

È perciò possibile in questa sede proporre per la prima volta che la scelta dell'artista romano sia dovuta a dinamiche collezionistiche. Infatti, nel 1655 risultano già all'interno delle collezioni di Daniele Dolfin diverse opere dell'artista¹⁵.

Insieme al fratello Federico, Daniele Dolfin fu erede e beneficiario dei beni e della collezione di Lorenzo Dolfin, veneziano, dal 1646 podestà di Padova. È possibile pensare che la committenza dell'antiporta sia stata in qualche modo collegata ai rapporti instaurati dal Dolfin nel contesto padovano e che Ruschi sia stato suggerito, viste le precedenti collaborazioni, per lavorare insieme a Georgi. In particolare è menzionato all'interno dell'inventario di famiglia un quadro con *Rachele ruba gli idoli* (Fig. 8), transitato all'asta torinese di Bolaffi il 20 settembre 2020, dal quale è possibile che sia desunta la figura femminile dell'antiporta.

La grande figura della matrona seduta, il profilo e i volumi sembrano discendere in controparte dal dipinto in collezione Dolfin, per il quale, grazie all'antiporta, è ora possibile ipotizzare una data di certo anteriore al 1648, verosimilmente intorno alla metà degli anni Quaranta del secolo. La costruzione della pagina è dominata da una figura femminile morbida, che con gambe semichiusse regge tre attributi molto cari all'iconologia occidentale, quali la Misura, la Matematica e la Perfezione. Il globo che indica e misura, toccando il monumentale stemma, è un mondo sorretto da Atlante che viene aiutato da Ercole, iconografia molto vicina ai disegni rinascimentali sui modi di Lucas Cranach, piuttosto che alla scultura antica. La gamba sinistra della donna poggia su una sfera, realizzata con i cerchi dello zodiaco e sostenuta da un putto.

L'ambientazione della scena è tipicamente ruschiana, sommata al grafismo dell'incisore tedesco e alla sua puntualità d'esecuzione. Connubio stilistico dunque, e culturale, instaurato tra stranieri e pittori della penisola, frutto del collezionismo e delle sue restituzioni.



Fig. 7 : Giovanni Georgi, Francesco Ruschi, *Antiporta allegorica*, incisione, in Andrea Argoli, *Exactissimae caelestium motuum ephemerides ad longitudinem almae urbis et Tychonis Brahe Hypotheses, ac deductas e caelo accurate observationes ab anno 1641 ad annum 1700*, Padova 1648 © archivio dell'autore



Fig. 8 : Francesco Ruschi, *Rachele ruba gli idoli*, 1645 ca., olio su tela, cm 115 × 93, collezione privata © archivio dell'autore

Bibliografia

- 1 COCCHIARA 2010.
 - 2 AURIGEMMA 2010.
 - 3 <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/jWLpOd1xKY>
 - 4 AIELLO 2020, p. 161.
 - 5 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-95
 - 6 GIANFRANCESCHI 2013.
 - 7 <https://www.gallerieaccademia.it/la-morte-della-vergine>
 - 8 NICOLACI 2020, pp. 342-344.
 - 9 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1854-1020-1362; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1866-1013-500.
 - 10 HOCHMANN/MARIN 2014.
 - 11 AURIGEMMA 2010, pp. 474-475.
 - 12 Ringrazio Sabine Frommel per gli interessanti e ulteriori spunti di ricerca sul ruolo dell'architettura dipinta, proposti in sede di convegno.
 - 13 COCCHIARA 2018.
 - 14 LEONE in corso di stampa.
 - 15 ASV, *Atto notarile, Notaio Claudio Paulini, b.3479, ff.679-705*, trascritto anche in BOREAN 1999.
- AIELLO 2020: P. Aiello, *Caravaggio 1951*, Roma 2020.
- AURIGEMMA 2010: M. G. Aurigemma, *Jean Le Clerc*, in: A. Zuccari (a cura di), *I Caravaggeschi*, 2 voll., Milano 2010, II, pp. 473-481.
- BOREAN 1999: L. Borean, *Appunti per una storia del collezionismo a Venezia nel Seicento: la pinacoteca di Lorenzo Dolfin*, «Studi veneziani», 38 (1999), pp. 259-291.
- COCCHIARA 2010: F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento, con un repertorio dei principali incisorie peitre-graveurs*, Saonara (Padova) 2010.
- COCCHIARA 2018: F. Cocchiara, *Intrecci vicentini per Giulio Carpioni e Francesco Ruschi attraverso le incisioni di Giovanni Georgi e Giacomo Ruffoni*, «Artibus et historiae», 39, 78 (2018), pp. 155-169.
- GIANFRANCESCHI 2013: M. Gianfranceschi, *Saraceni e l'incisione di traduzione all'inizio del Seicento. Il Transito della Vergine di Jean Le Clerc*, «Storia dell'arte», 134, 34, (2013), pp. 102-113.
- HOCHMANN/MARIN 2014: M. Hochmann, C. Marin, *Carlo Saraceni a Venezia*, in: M. G. Aurigemma (a cura di), *Carlo Saraceni. Un veneziano tra Roma e l'Europa 1579-1620*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 29 novembre 2013 - 2 marzo 2014), Roma 2013, pp. 31-44.
- LEONE in corso di stampa: M. Leone, *Dall'inventio al bulino: Francesco Ruschi e la divulgazione tra Roma e Venezia dopo la peste del 1630*, in corso di stampa.
- NICOLACI 2020: M. Nicolaci, *Venezia (anti)caravaggesca. Itinerario critico in chiaroscuro (1620-1660)*, in: A. Cosma, Y. Primarosa (a cura di), *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento*. Roma, Napoli, Venezia 1630-1680, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-13 giugno 2019), Roma 2020, pp. 331-355.

Abbreviazioni

ASV: Archivio di Stato di Venezia

Autoren / Auteurs

Federica Causarano	Università IAUV di Venezia
Vinicius de Freitas Morais	Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Michele Guida Conte	Università degli Studi di Padova
Maëlyss Haddjeri	École Pratique des Hautes Études, PSL, Paris
Elisabetta Lecchi	Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Martina Leone	Università di Teramo
Klara Lindnerova	Universität Salzburg
Ángel Marchal Jiménez	Universidad de Jaén
Maximilian Nalbach	Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Karla Papeš	Università Ca' Foscari, Venezia
Lucia Pérez	École Pratique des Hautes Études, PSL, Paris
Francesca Rognoni	Università IAUV di Venezia
Malena Rotter	Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel
Alicia Sempere Marín	Universidad de Murcia

