

REALIDAD, ARTIFICIO Y FICCIÓN: LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD MEDITERRÁNEA¹

Data recepción: 2015/11/25

Data aceptación: 2016/11/14

Contacto autora: valeriamanfre@gmail.com

Valeria Manfrè

Universidad de Valladolid

RESUMEN

A lo largo del Renacimiento asistimos a una renovada exaltación de la vista como uno de los sentidos más certeros y a la creciente importancia del papel del pintor respecto al narrador y de la imagen respecto a la palabra. El mismo acto de mirar parece ejercer una fascinación extraordinaria, convirtiéndose en el objeto de una iconografía específica. En virtud de esta nueva cultura, el retrato de ciudad debe acreditarse a través de una experiencia visual directa, que provocó el deseo de diferentes artistas europeos, – principalmente pintores y arquitectos – de viajar por el Mediterráneo. Entre los testimonios del arte occidental se ha elegido el caso de las *urbes* sicilianas, mediante el testimonio gráfico o pictórico de algunos de los autores más emblemáticos. Así pues, las vistas y los mapas se convirtieron en una temática de gran impacto, instrumentalizada por las monarquías, los príncipes y los virreyes.

Palabras clave: cultura visual, edad moderna, Sicilia, Monarquía Hispánica, imágenes urbanas

ABSTRACT

Throughout the Renaissance we witness a renewed exaltation of sight as one of the most acute senses, as well as the increasingly important role of the painter in relation to the narrator and the image in relation to the word. The very act of looking seems to exert an extraordinary fascination and becomes the subject of a specific iconography. In keeping with this new culture, the view of the city had to be accredited through a direct visual experience, which led many European artists, mainly painters and architects, to travel around the Mediterranean. The case of the cities of Sicily has been chosen from among the many examples of Western art and will be studied through the graphic or pictorial accounts provided by some of the most important authors, who helped make views and maps of cities a highly impactful field, one exploited by monarchies, princes and viceroys.

Keywords: visual culture, Early Modern Age, Sicily, Spanish monarchy, urban images

A partir de la invención de la perspectiva moderna como un método de construcción de imágenes que se basaba en la predisposición a la búsqueda de la verosimilitud, se inauguró un periodo de gran reflexión sobre la ciudad en términos iconográficos y descriptivos. La fortuna del retrato urbano llevará a la difusión del mismo en diferentes sectores de los ámbitos públicos y privados que fueron reproducidos a partir de

distintas modalidades a través de láminas, pinturas, frescos, tapices, muebles, biombos, mosaicos y relieves de mármol, bronce o madera², representaciones que reflejan también los diferentes contextos culturales a la hora de concebir una ciudad. Los testimonios gráficos renacentistas respondían a una nueva demanda que satisfacía las exigencias de una naciente clase burguesa que se basó en una información topográfica más

exhaustiva³, y las vistas con elementos “reales” empezaron a reflejar algunos hitos identificativos de una ciudad concreta con una evidente intencionalidad propagandística. Durante el siglo XVI, los artistas desarrollaron una técnica diferente para representar el microcosmo urbano reclamando un retrato verosímil⁴. Las vistas icónicas reproducidas desde el Mundo Antiguo fueron sustituidas por imágenes corográficas creadas desde un punto de vista real⁵. Uno de los primeros retratos urbanos en perspectiva del Renacimiento, donde la forma de la ciudad se ofrecía en toda su dimensión a los ojos del espectador, es *La flota aragonesa regresa al puerto de Nápoles*, también denominada *Tavola Strozzi* (ca. 1472-1473), una cabecera de cama regalada por Filippo Strozzi para Ferrante I⁶. La representación verídica, global, realista y de una gran calidad pictórica se realizó desde el mar adoptando un punto de vista elevado de la ciudad de Nápoles y su ejecución se atribuye actualmente al pintor, miniaturista y cartógrafo florentino Francesco Rosselli⁷. La ciudad de Nápoles se identifica completamente y se representa en su globalidad,

aplicando los recursos de la perspectiva y de la verosimilitud topográfica (Fig. 1 a y b).

La reorganización humanística de los ámbitos del saber, las nuevas estrategias y tecnologías adoptadas para la representación urbana que había forzado el *imago mundi* medieval, supusieron para Italia y en particular modo para Venecia, el desarrollo de una industria editorial cartográfica capaz de adoptar soluciones descriptivas del territorio, tanto textuales como visuales, sin precedentes y que tendrán una gran importancia en el poder de la cultura visual capaz de recrear y poner antes los ojos el mundo⁸. Además, el ansia de saber, el interés de unos países por otros, produjeron las primeras compilaciones sistemáticas, los denominados como atlas, que consagraron sus páginas a analizar el sistema urbano conocido por entonces. Al contrario de Venecia en Sicilia la disolución de la unidad epistemológica medieval no se realizó a través de un próspera editorial impresa⁹. Hemos aludido a Sicilia puesto que, dentro del panorama europeo, este trabajo analizará especialmente la producción iconográfica de la isla,

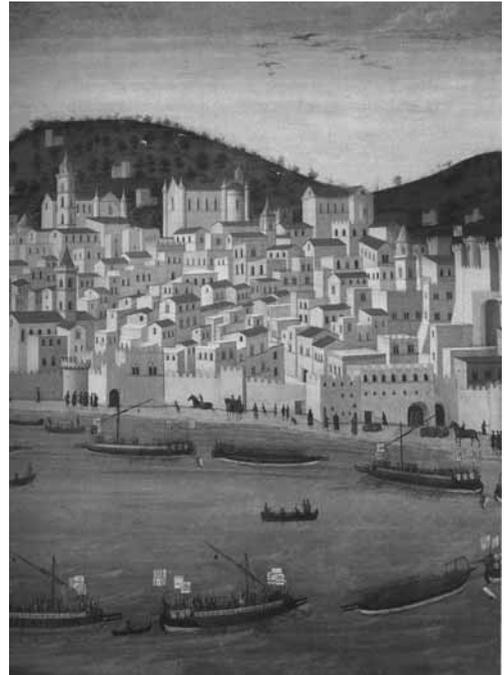
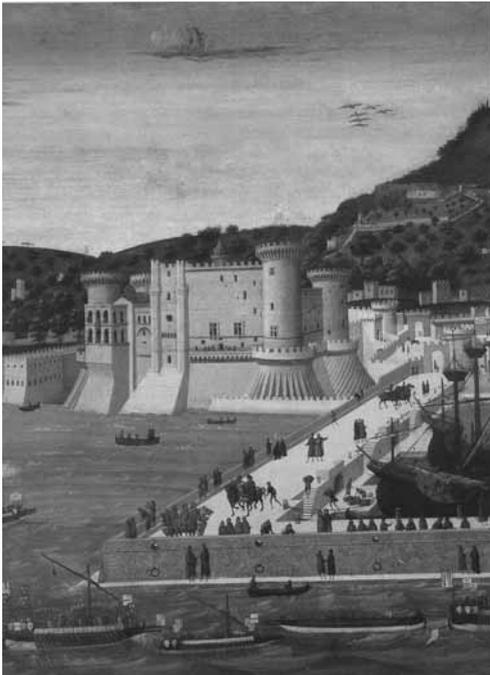


Fig. 1 a y b. Francesco Rosselli, atribuido, *Tavola Strozzi*, detalle de Castel Nuovo y muelle de San Leonardo y detalle del centro urbano, Nápoles, Certosa y Museo di San Martino, 1472-1473.

su vinculación con la Monarquía Hispánica y el sistema de comunicación gráfica elegido por entonces que, como veremos, no recayó sobre un único perfil profesional.

Volver a mirar

Hacia 1450 circulaba por el Mediterráneo el verso de un poema "Aggio visto lo mappamondo e le carte di navigazione. Ma la Sicilia mi sembra la più bella del mondo. Ho visto tutte le isole del mondo, ma per me l'isola più bella -Cecilia- non si trova su nessuna carta. È venuta dall'altro mondo"¹⁰. El verso es muy esclarecedor porque sugiere la familiaridad del público con los mapas del mundo, los portulanos y con el género literario de los *isolari*¹¹. El humanista italiano docto conocía las láminas del texto geográfico de Tolomeo, y las finalidades didácticas de los mapas para aprender la geografía clásica y el uso estratégico para las campañas bélicas. Al desaparecer los *mappaemundi* medievales caracterizados por un mundo tripartido conocidos como los mapas T-O¹², las cartas náuticas y los *isolari* ligados al mundo mediterráneo fueron sustituidos o empezaron a convivir con otras fuentes iconográficas. La cultura del Renacimiento tardío presionó para que la ciudad ganase protagonismo a través de propuestas innovadoras y radicales, de este modo la vista corográfica adquirió rasgos distintivos también en Sicilia. La importante relación entre el retrato urbano, en todas sus facetas y fórmulas "pictóricas", y la experiencia concreta y sensible -primando el sentido de la vista frente a otros- se pone de relieve al percibir cómo la observación directa fue uno de los principales parámetros con los que debieron cumplir los artistas¹³, a menudo pintores, de las primeras representaciones de la ciudad y de las infraestructuras portuarias de la isla. Un fenómeno muy generalizado y que por aquel entonces se extendía también al mundo de la ciencia moderna¹⁴. La necesidad de reproducir fielmente la panorámica de una ciudad requería de una figura que combinase la ingeniería y la pintura, que supiese manejar las técnicas del arte figurativo pero desde el conocimiento del relieve militar, para poder así reproducir tanto las vistas de los lugares como las plantas de las fortificaciones. El caso del pintor Riccardo Quartararo (1443-1506) sirve para ilustrar este sugestivo intercam-

bio de oficio. Remunerado en el mes de enero de 1496, Quartararo dibujó durante tres días la fortaleza del Castellammare de Palermo (Fig. 2), incluyendo proyectos para nuevas fortificaciones, aunque no tenemos constancia de donde se encuentran estos dibujos¹⁵. El recorrido por las vistas de Sicilia vinculadas al interés por la representación al natural de las ciudades nos lleva al pintor Polidoro da Caravaggio (ca. 1499-1543), discípulo aventajado de Rafael Sanzio (1483-1520). Tras el saqueo de Roma, Polidoro estuvo durante un breve periodo en Nápoles y en 1528 se encontraba en Messina. La estancia en



Fig. 2. Anónimo, *Castel amar de Palermo*, Ms. 3, Madrid, Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 1686.

la ciudad del Estrecho estuvo marcada por unos encargos de carácter privado por los que estuvo involucrado no solamente en obras de pintura, sino también en proyectos para sepulcros, altares y creaciones arquitectónicas, tanto efímeras como permanentes¹⁶. El 5 de mayo de 1534 Polidoro recibió una orden de pago para un encargo del virrey Ettore Pignatelli, duque de Monteleone, que consistió en una serie de dibujos y pinturas de la "cità di Siragusa et suo porto la cità di Augusta con suo porto et la terra de Milazzo"¹⁷. Con toda seguridad el pintor entregó a su mecenas las tres vistas portuarias, tal y como testimonian los documentos de archivo: "detti disegni innati fatti e li havi consegnati a nui". Desgraciadamente desconocemos el paradero de estos dibujos, si bien se han puesto en relación con las primeras intervenciones sobre las fortificaciones sicilianas y con las obras encargadas al ingeniero Antonio Ferramolino que trabajó por encargo

del virrey Pignatelli en la supervisión de las fábricas y a la realización de plantas y proyectos¹⁸. En 1533 Ferramolino fue enviado a inspeccionar las ciudades de Siracusa, Augusta y Milazzo, un encargo precedente al que correspondía una exigencia precisa, la voluntad por parte del virrey de conocer el territorio para poder tomar, desde lejos, decisiones adecuadas. Cuando las obras de fortificación concluyeron, se volvió a recurrir a la práctica pictórica, tanto que a los pintores les encargaron, nuevamente, los perfiles de las ciudades. Este es el caso del pintor de Trapani Francesco Soprano que, en 1536, fue el encargado de realizar los dibujos de las fortificaciones de Palermo que había realizado previamente Ferramolino¹⁹. También en España encontramos noticias de dibujos de fortificaciones encargados a pintores. El conde de Tendilla, en 1549, encargó a un pintor anónimo los proyectos para Gibraltar y Cádiz. Además, incluso en los Países Bajos, es probable que el primero en introducir el sistema italiano de fortificación en la época de Carlos V, fuese el pintor y arquitecto boloñés Tommaso Vincidor (1493-1536) que, en 1520, había viajado a los Países Bajos para encargarse en nombre de León X la ejecución de los tapices de la Capilla Sixtina, obra de Rafael. Estos primeros ejemplos de vistas de ciudades otorgan gran importancia a la visión directa del lugar, a la correcta percepción del espacio donde habían intervenido los técnicos de la Corona con nuevos proyectos defensivos. Son encargos que responden a exigencias militares, a la necesidad de recrear la experiencia del testimonio directo de las ciudades y fabricar el conocimiento o lo que se esperaba que este ofreciese y que explicaría la herramienta para explorar el espacio y de darle forma. La creciente importancia de esta experiencia directa constituyó en Sicilia un episodio significativo, tal y como lo demuestra una amplia red de correspondencias seguidas por encargos de vistas y mapas ligados a los mecanismos de generación del conocimiento del territorio recorrido. Para la imagen verídica del territorio, el virrey Ferrante Gonzaga pidió a Niccolò Sernini, agente Gonzaga en Roma, el envío de un artista que trabajase a su servicio. Domenico Giunti (Giuntalochi, Giuntalodi) fue elegido por su calidad como retratista y copista. Durante su estancia en Roma su labor estaba alejada del arte de

la fortificación por ello, para hacer frente a las demandas del Gonzaga y antes de su traslado en la isla, Giunti empezó a familiarizarse con el lenguaje militar estudiando las obras proyectadas por Antonio da Sangallo el Joven²⁰. Durante su estancia en Sicilia el artista trabajó en la restructuración del Castellammare de Palermo, en aquellos años era la residencia virreinal²¹, y en 1541 estuvo trabajando en la realización de las vistas urbanas a color de las ciudades de Palermo, Messina, Trapani y Siracusa²². Por último, en 1548 retribuyó a Calcerano Orobello por haber pintado sobre pergamino el castillo Maniaci de Siracusa (Fig. 3)²³.



Fig. 3. Gabriele Merelli, *Castello di Siracusa*, Ms. militari 39, Turín, Biblioteca Reale, 1677.

Esta tensión que marca desde la época de Polidoro la cultura visual de la isla, se acentuó en los años siguientes. El encargo de un mapa de Sicilia al pintor flamenco Simone de Wobreck, originario de Harlem se ofrece como ejemplo ulterior²⁴. Wobreck llegó a Palermo en la segunda mitad del *Cinquecento* trabajando en Sicilia desde 1558 hasta 1587 y su estancia estuvo marcada por un elevado número de encargos²⁵. El 31 de agosto de 1560 al pintor se le pagaba por "haviri designatu e coloritu li sola di questo regno di Sicilia per ordini di li Spettabili Illustrissimi e Reverendissimi Visitatori"²⁶, una petición concreta, un mapa dibujado y coloreado y no impreso²⁷. En 1569 la realización de un mapa de Sicilia seguía siendo una prioridad, un encargo regio por mediación del virrey Francesco Ferdinando Avalos d'Aquino, marqués de Pescara. El mapa debía responder a necesidades estrictas: representar las tierras, los montes, promontorios, ríos y "designarla et colorirla con la pintura e

miniatura necessaria”²⁸, para primero conocer el espacio, luego dibujarlo y por último gobernarlo.

En 1572 la Corona había encargado una revisión de las estructuras defensivas de la isla seguida de la elaboración de una memoria técnica y de un *corpus* cartográfico con vistas a la construcción de nuevas obras de defensa, solicitadas al ingeniero mayor del Reino, Giovan Antonio del Nobile. En el mismo año el Presidente del Reino don Carlos d’Aragona Tagliavia, marqués de Terranova, proporcionaba algunas indicaciones al ingeniero Nobile para visitar las fortalezas del Reino:

*cercherete in quella parte persone sufficienti per pingere di buoni colori, in tela, con giusti lineamenti delle piante, in prospettiva, i luoghi sodetti dove si fanno o sono disegnati le fortificazioni et insieme il paese della comarca et ritrovando maestri atti, ci ni darrete avviso et del prezo et tempo che domanderanno per fare l’opra la quale doverà essere di altezza di quattro palmi et di larghezza di sei palmi*²⁹.

Además, de los lienzos se indicaban las dimensiones exactas (cm 100 x 150 ca.) que debían permitir una eficaz y completa representación de las vistas, y por último resultaba indispensable poseer rollos fácilmente manejables para el envío a España. El sistema de comunicación gráfica no se ajustaba únicamente a un único perfil profesional. Entre las líneas del marqués de Terranova se infiltraron las inquietudes culturales y la cultura de la representación cartográfica de la época. El color y la pintura sobre lienzo de una vista de pájaro “in prospettiva”, eran elementos indispensables para alcanzar el emplazamiento de sus arquitecturas y perímetros urbanos. La intención fundamental era reproducir fielmente para el espectador la extensa panorámica de la ciudad. Se requería una figura que combinase las características de un ingeniero y de un pintor, que supiese manejar la técnica del arte figurativa con el requisito de conocer el relieve militar para reproducir las vistas de los lugares y las plantas de las fortificaciones sicilianas.

Según se desprende de la documentación los mapas o las vistas de las ciudades costeras del reino de Sicilia fueron instrumentalizados por la monarquía y destinados, a menudo, al soberano. No obstante hay algunas excepciones dado que,

en 1577, Wobreck fue elegido para representar sobre lienzo algunas ciudades “lassando spacio sotto ciascheduna città, terra, casale per sottoscriverci il numero di animi, de fuoghi e di cavalli e fanti della militia [...] con la vera e proporzionata distanza e misura delle miglia [...]”³⁰ y un mapa sobre lienzo encargo por el virrey Marcantonio Colonna, que lo eligió entre el círculos de artistas que gravitaban alrededor de la fábrica del Palacio Real de Palermo³¹. El mapa de Sicilia, miniado en oro con la distinción de los tres valles de la isla, Val Demone, Val de Noto (Sicilia occidental) y Val de Mazara (Sicilia oriental) y la transcripción de los datos de cada ciudad, según el contrato estipulado, debió entregarse en dos meses. Estas iniciativas señalan la gran destreza del pintor flamenco por las representaciones cartográficas y un encargo directo del virrey Colonna para adornar el Palacio Real. El rey Felipe IV ordenaba al virrey en Sicilia, incluso en 1633, la realización de algunos retratos urbanos sobre lienzos a pintores que tuviesen la capacidad de representar la orografía, el lugar de la ciudad amurallada y las fortificaciones acabadas o en curso³².

El triunfo del retrato urbano en las residencias palaciegas

Vale la pena, antes de seguir profundizando en la cultura visual de la isla, tener en cuenta estas primeras experiencias que contribuyeron a un cambio radical, caracterizado por una actitud de síntesis más que de ruptura, con formas de representación emergentes en otras áreas de producción cultural. Instrumentos de propaganda política y cultural, las vistas y los mapas empezaron a ser exhibidos de manera sistemática en un entorno doméstico, convirtiéndose en iconos que reflejan el estatus social del propietario³³. La costumbre de adornar las paredes de los edificios con representaciones cartográficas se remontaba a la edad clásica y se puede citar como ejemplo la tabla de todo el mundo, conocida con el nombre de *Pictus Orbis*, grabada por Agripa bajo el reinado de Augusto, y expuesta al público en el *porticus Polla* en Roma. Durante el Medioevo se solían pintar representaciones de todo el mundo conocido en las paredes de los edificios públicos e iglesias, especialmente asociados con episodios de la creación del mundo o de otros acontecimientos bíblicos³⁴. Académicos

y profesionales agregaron un álbum de mapas impresos y grabados a las crecientes bibliotecas de sus *studioli* para el aprendizaje y la discusión académica. Los mapas, por lo tanto, aunque podrían ser el resultado de una elaboración científica, se convirtieron en un producto cultural de amplia circulación hasta ser colgados en las paredes de oficinas mercantiles o en los talleres de artesanos y mercantes³⁵.

Cabe señalar cómo en Italia y España encontramos numerosos ejemplos de decoraciones al fresco. Según Giorgio Vasari, fue el papa Inocencio VIII el primero en inaugurar el género, comisionando a Bernardo Pinturicchio una serie de vistas de ciudades italianas realizadas entre 1484 y 1487 para la Loggia de la Villa Belvedere del Vaticano y pintadas "alla maniera de' Fiamminghi"³⁶. Roma podía presumir de tener un precedente mucho más antiguo. A este respecto, Carlomagno poseía tres tablas con la representación de Roma, Constantinopla y el Mundo. El caso más destacado es, sin duda, la Galería de los Mapas Geográficos del Vaticano realizadas por encargo del papa Gregorio XIII y bajo la dirección de Egnazio Danti (1536-1586) cosmógrafo, arquitecto y matemático de Perugia que había sido responsable y director de la decoración de los mapas pintados en el Guardaroba Nuova del Palazzo Vecchio de Florencia³⁷. La decoración del ciclo geográfico fue realizada entre 1580 y 1581 por un amplio grupo de artistas, entre ellos los flamencos Mathias y Paul Brill y los italianos Gerolamo Muziano y Cesare Nebbia³⁸. Ya en 1575 el Papa había mandado realizar un fresco con la imagen de Bolonia en sus estancias privadas³⁹. Es significativo que en el mismo periodo en Nápoles en el refectorio de San Lorenzo Maggiore donde se reunía el parlamento, fue realizado un programa pictórico del todo parecido a la galería del Palacio Vaticano⁴⁰. El pintor Luis Rodríguez, discípulo del Cavalier d'Arpino pintó en las paredes del refectorio los mapas geográficos de las provincias del reino de Nápoles y los Presidios de Toscana, mientras que los lunetos y las bóvedas se cubrieron con decoraciones con grutescos. Podemos citar también los mapas del Palazzo Ducale de Venecia⁴¹, la sala de los mapas del Palazzo Farnese en Caprarola durante la década de 1570⁴², el Palazzo del Governatore en Perugia, los palacios genoveses,

como el Palazzo Grimaldi de Mari, los Palazzi Gonzaga, Marmirolo y de San Sebastiano encargados por Francesco II Gonzaga, IV marqués de Mantua, la *Galleria delle città* del Palazzo Grande de la Sabbioneta farnesina⁴³, o la *Sala de stati* en el castillo de Spezzano⁴⁴.

Siguiendo la moda de Italia, en España serán los palacios reales quienes abran sus puertas a estas vistas: las paredes del Pardo, el Alcázar Real de Madrid y de Valsain contenían mapas grandes y pequeños, dibujados o grabados, montados en lienzo y enmarcados para ser expuestos. Las vistas del pintor Anton Van den Wyngaerde (1525 ca.- 1571), natural de Amberes según el testimonio de Diego de Cuelbis y Gil González Dávila, debían decorar el Salón Grande del Alcázar de Madrid, -una especie de galería corográfica y de representación regia- después de haber sido pintadas a temple⁴⁵. La Casa de Campo, el Alcázar de Toledo y el Buen Retiro fueron, incluso, decorados con pinturas topográficas. De este modo, los monarcas Carlos V y Felipe II contrataron a artistas italianos para realizar estas decoraciones al fresco. Las batallas navales y militares constituyeron la ocasión idónea para la representación de estas vistas. En las paredes de la antesala del Peinador o Tocador de la Reina de la Alhambra de Granada, los pintores Julio Aquiles y Alejandro Maigner -llegados a España a instancias de Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V, para la decoración de su palacio en Valladolid y Úbeda- realizaron escenas de la batalla de Túnez de 1535 de Carlos V contra el pirata Barbarroja, el lugar en donde pasó la flota desde Cagliari hasta Trapani⁴⁶. La obra arquitectónica del palacio del Viso realizada a instancias del Marqués de Santa Cruz, Álvaro de Bazán y Guzmán (1526-1588), con las decoraciones de los corredores de Juan Bautista Castello, llamado el Bergamasco (1509-1569) y otros pintores italianos, es otro ejemplo de palacio renacentista en España de representaciones urbanas, marinas, paisajísticas y alegóricas de naciones y ciudades relacionadas con algunas de sus victorias navales⁴⁷.

La costumbre de adornar las paredes con mapas pintados sobre lienzo, en lugar de realizar frescos para poder así ser fácilmente actualizados en las nuevas obras defensivas que se iban

desarrollando en las ciudades del reino caracterizó también el ambiente cortesano de la isla. Recordamos el caso del mapa de Sicilia comisionado a Wobreck elegido por el virrey Colonna entre los numerosos artistas que gravitaban en la corte palermitana, aun cuando no constituyó su único encargo. Otros lienzos, supuestamente de temática geográfica, debían adornar el aposento *Sala dei Quattro venti o della Vetra* del virrey Avalos dentro del Palacio Real de Palermo⁴⁸. De este modo, las vistas y los mapas se convirtieron en un tema de gran impacto, instrumentalizado por las monarquías, príncipes y virreyes. La presencia de pinturas de paisajes se reveló, a estas alturas, como una elección que cumplía plenamente la consolidación del género durante el siglo XVII también en Sicilia, donde virreyes, nobles y coleccionistas se adaptaron a las nuevas tendencias. A este propósito, y aunque sea brevemente, recordamos la decoración aprontada en el palacio regio por el virrey catalán Diego Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Liste, entre 1585 y 1592, que para la decoración de sus aposentos hizo llegar a la isla una serie de obras flamencas y un número impreciso de "dipinti di diversi paese"⁴⁹. Antonio Moncada poseía ochenta y tres cuadros entre paisajes y vistas y otras pinturas con escenas de naufragios realizadas por el pintor Pietro D'Asaro en la segunda década del siglo XVII⁵⁰. Conviene recordar también los treinta y ocho cuadros ovales que representaban paisajes con ermitaños colgados en la parte superior de las paredes de la galería genealógica de la Loggia de la Porta Nuova de Palermo, uno de los ambientes más representativos de la *quadreria* encargada por el virrey Emanuele Filiberto de Savoia⁵¹. Así mismo debemos mencionar también los dos mapas de Malta y Sicilia (Fig. 4) que adornaban un gran espacio de representación, la Galería de los retratos de los virreyes del ya citado palacio virreinal de 1682⁵², que reflejaron el interés por la pintura de paisaje que, a partir de Felipe II hasta las instalaciones del Buen Retiro de Felipe IV, caracterizó las colecciones españolas⁵³. El poder de las monarquías, como ha sido señalado por Felipe Pereda y Fernando Marías, se reflejó no solo en los retratos dinásticos, la representación de sus territorios y ciudades pronto compartió ese mismo papel⁵⁴. La adopción de los frescos o lienzos de ciudades

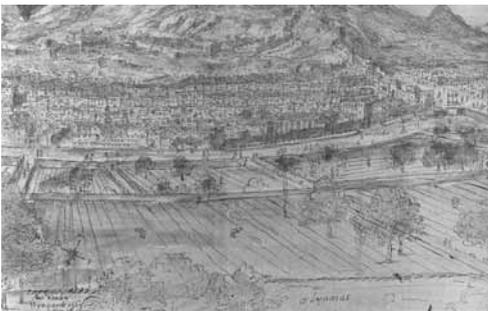
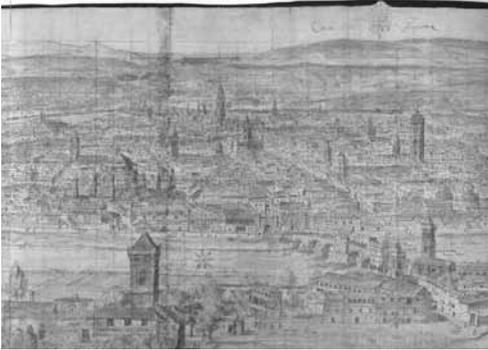
nos conduce a pensar en la relevancia de la frase de Enrico Guidoni, es decir, "nos encontramos frente a la instrumentalización de la imagen con fines de glorificación del príncipe o del Estado"⁵⁵, una colección de retratos urbanos que van a crear un patrimonio de imágenes oficiales.



Fig. 4. Anónimo, Mapas de Sicilia y Malta, detalle, Ms. 3, Madrid, Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 1686.

Sicilia: más allá de sus fronteras

La importante relación entre retrato urbano y realización *ad vivum* se pone de relieve al observar cómo la verosimilitud fue uno de los principales parámetros que debieron cumplir los autores de las primeras representaciones cartográficas de los territorios bajo el dominio de la Monarquía Hispánica. Así como declaraba el mismo Wyngaerde, uno de los artistas más prolíficos y célebres del siglo XVI dedicados a la representación de la ciudad⁵⁶, sus imágenes corográficas eran supuestamente según sus palabras "fecit ad vivum" (Figs. 5 a-g) es decir realizadas delante de las ciudades representadas⁵⁷. No obstante la imagen final de la ciudad, de hecho, fue modificada y dibujada desde diferentes puntos de vista y enriquecida con pequeños detalles de cada toma para mejorar el aspecto de la misma⁵⁸. Aunque el propio artista era un testigo presencial, el término *ad vivum*, a menudo, sólo implicaba que el autor hacía un esfuerzo por reproducir la realidad lo más fielmente posible, inspirándose en una estampa o un dibujo de gran confianza. Nos referimos al encargo de las vistas de ciudades de la península ibérica a Wyngaerde que reflejan los intereses científicos⁵⁹, las preocupaciones humanísticas de Felipe II y la voluntad de obtener un "retrato verdadero"



Figs. 5 a-g. Anton van de Wyngaerde detalles de las ciudades de: Toledo, Viena 19, Viena, National-Bibliotjek, 1563; Zaragoza, Viena 10, Viena, National-Bibliotjek, 1563; Barcelona, Viena 3, Viena, National-Bibliotjek, 1563; Játiva, Viena 70, Viena, National-Bibliotjek, 1563; Cádiz, Viena 75, Viena, National-Bibliotjek, 1567 (ejemplares de la National-Bibliotjek de Viena); Tarragona, Oxford Large IV 105, 1563; Segovia, Oxford, Large IV 100^{bottom}, 1562 (ejemplares del Ashmolean Museum de Oxford).

del mundo según la corriente cultural del resto de Europa del siglo XVI, que se refleja en la creciente demanda de las colecciones cartográficas de Sebastian Münster *Cosmographia universalis* (1550), Abraham Ortelius *Theatrum orbis terrarum* (1570), de Georg Braun y Franz Hogenberg *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1618)⁶⁰.

Los monarcas Habsburgo, como hemos visto, utilizaron frecuentemente el recurso visual para conocer y controlar sus propios territorios. Carlos V llegó a encargar al cartógrafo neerlandés Jacob van Deventer (1500/1505 ca.-1575) viajar por los Países Bajos con el fin de realizar las mediaciones necesarias para el trazado de los mapas⁶¹. Felipe II encargó las ya citadas vistas de las ciudades de la península ibérica a Wynngaerde y también Felipe IV tenía un gran interés en el estudio de la geografía, y así lo manifestó con distintos encargos de carácter cartográfico. Su política de defensa se refleja en el estudio de las costas del reino encargada al portugués Pedro Texeira (1595 ca.-1662)⁶².

La necesidad y los encargos cartográficos por parte de la Corona incluyeron también sus dominios. En el caso de Sicilia la realización *ad vivum*, el nivel de verosimilitud parece ser uno de los principales parámetros con los que deben cumplir también los autores de los primeros atlas urbanos de Sicilia⁶³. El primer atlas completo que nos ha llegado fue realizado por el ingeniero Tiburzio Spannocchi (1541-1606)⁶⁴, recibió el encargo del virrey Colonna, en 1577, de realizar un minucioso examen del litoral siciliano y proyectar una red de estructuras defensivas⁶⁵. Nuevamente una de las características imprescindibles para realizar mapas o vistas corográficas debía ser la visión directa del territorio. Quizá se encuentre explicación a partir de la dedicatoria, en donde Spannocchi insiste sobre la importancia de la observación directa, con el fin de realizar un álbum para que la Monarquía poseyera informaciones seguras:

conoci lo mucho que importava para un principe tan grande como es V.ra Alteça, tener de cada Reino semejante relación para poder según las ocasiones, ver las particularidades que yo en esta tengo apuntadas, y conforme a ellas manda prover a los inconvenientes y molestias que las malas venciades suelen causar [...]. Estas materias de geografia, por ordinario, solamente los que en esta profesión se ocupan, se refieren a relaciones ajenas, lo qual no he querido yo hazer, porque he visto a vista de ojos y paseado con mis pies lo que aquí describo, como se puede conocer cotejando esta mi descripción, con las demás de aquel Reino que andan impresas⁶⁶.

El atlas parece resumir dos méritos, el de la belleza pictórica y el de la verosimilitud a través de detalles pintorescos y topográficos (Fig. 6). No

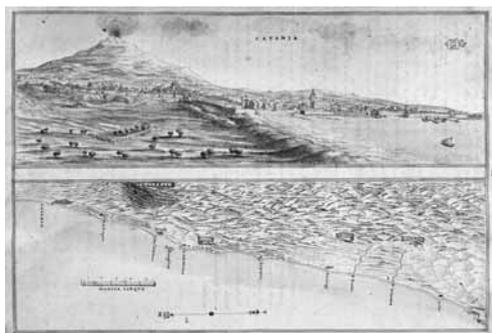


Fig. 6. Tiburzio Spannocchi, *Catania*, Ms. 788, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

obstante, la colección de Spannocchi no parecía satisfacer la necesidad por parte del Monarca de conocer y escrutar a través del medio visual la isla. De hecho son muy escasos los estudios para edificios concretos, solamente nos han llegado pequeños bocetos de las torres, castillos y almadrabas que ilustran el margen de la redacción literaria del proyecto. Hacía falta, por tanto, un estudio más exhaustivo y en 1583 se encargó una segunda inspección al arquitecto Camillo Camilliani, elegido por su talento y habilidades como dibujante en el campo de la edificación hasta ser involucrado en la febril actividad edificatoria de la ciudad. Después de su recorrido por la isla en 1584, Camilliani realizó una *Descrittione dell'isola di Sicilia*⁶⁷. La *Descrittione* permitió a la Corona elaborar estrategias de defensa para la isla de Sicilia desde la distancia, basándose en el sistema de representación cartográfica adoptada, con anterioridad, por Spannocchi y después por Camilliani como instrumento de conocimiento y control del territorio. En cualquier caso, la imagen es el resultado de una elección meditada y la misma plasma, en innumerables variantes, el recorrido del ingeniero-arquitecto, ya sea Spannocchi o Camilliani. Para ambos, la visión directa del territorio fue una característica indispensable a la hora de realizar los respectivos atlas. Los dibujos fueron realizados para reflejar la realidad física de la ciudad y de las principales fortalezas de la isla.

Paralelamente a la producción de imágenes encargadas por la corte a ingenieros, arquitectos o pintores, circularon también retratos de ciudades por artistas europeos. Estos se beneficiaron

de distintas fuentes o prototipos para sus realizaciones, y las vistas realizadas mediante la observación directa de la ciudad fueron creciendo cada vez más. Sin embargo, junto a éstos, circulaban retratos que fueron reciclados, como en el caso del *Liber chronicarum* (1493) de Hartmann Schedel (1440-1514), otorgando a la imagen un sentido más simbolista que descriptivo. Un gran número de retratos urbanos de la crónica son láminas que muestran ciudades basadas en patrones arquitectónicos y urbanísticos de Italia⁶⁸. La cúpula de Brunelleschi, por ejemplo, fue extrapolada de su contexto y reinterpretada perfectamente en un contexto alemán, la ciudad de Tréveris⁶⁹. La imagen representa determinados edificios asociados a su imaginario previamente seleccionado por los pintores que colaboraron en la realización de la obra. De este modo, los elementos convencionales se mezclaron con otros más realísticos. A causa de estas representaciones convencionales, donde posiblemente la composición se basaba en notas de viajes por parte de un artista que tenía unos conocimientos de la ciudad representada, se podía identificar solamente la mitad de las vistas representadas por Schedel⁷⁰. Los retratos urbanos se impusieron y se vincularon a temas enlazados con las necesidades de su tiempo y revelaron una densa trayectoria científica, social y cultural. De este modo el texto literario y no solamente la visión directa del lugar, podían guiar hacia una lectura de la urbe ligada a la percepción colectiva, subjetiva y social. La palabra, a diferencia de la Edad Media, tuvo que ajustarse al lenguaje iconográfico, de modo que en el mundo moderno la relación entre la imagen y la palabra se vio alterada⁷¹.

En el caso de Sicilia, para la vista de Catania encargada en 1592 por Antonio Stizza al comerciante, editor y grabador de origen flamenco Nicola Van Aelst (1526 ca.-post 1613) afincado en Roma⁷², fue posible recuperar las descripciones corográficas de Pietro Bembo, *De Aetna* (Venecia 1496) o de Tommaso Fazello, *De Rebus Siculis decades duae* (Palermo 1558), que subrayaban el mito de la fertilidad de la tierra gracias al volcán Etna, marcando la relación entre la ciudad y el volcán. La representación del volcán expresaba el deseo de cumplir con las expectativas de la comunidad culta europea en compara-

ción a un fenómeno que, desde siempre, había despertado un gran interés y curiosidad, incluso en la literatura científica y geográfica así como en la mitológica y en la religión. Las descripciones detalladas de las ciudades sicilianas de Pietro Ranzano, Claudio M. Arezzo, Fazello, llamado el padre de los historiadores de Sicilia, de Giulio Filoteo degli Omodei y el *Lexicum siculum* del historiador regio Vito Amico, entre otros, se emplearon con frecuencia durante varios siglos y pueden valer como clave de lectura para comprender y contextualizar las representaciones, no solo de Catania sino también de Messina y Palermo⁷³.

Sin embargo, las imágenes que tuvieron más difusión no siempre son las más precisas a nivel científico. Uno de los casos más emblemáticos se refiere a la iconografía urbana de Messina, de la que reprodujeron numerosas ediciones a partir de una única vista, con seguridad revisada y actualizada gracias a la ayuda prestada por un corrector de la ciudad, cuya identidad se desconoce a día de hoy. Esta vista parece ser el prototipo para la vista grabada por Gaspare Argaria (Fig. 7) y editada por Antoine Lafréry (Roma 1567) y que siguió utilizándose por los editores venetos a partir de Ferrando Bertelli (Venecia 1568), hasta confluír entre las páginas del primer volumen del atlas de ciudades de Braun y Hogenberg (Colonia 1572)⁷⁴. No obstante, y respecto a los artistas de la escuela Italiana, que gozaban de una posible triple fuente de modelos, el contacto directo con los propios edificios o a través de grabados y descripciones corográficas, en el caso de los



Fig. 7. Antoine Lafréry, *La nobile città di Messina*, 1567 (grabado de Gaspare Argaria).

artistas del norte de Europa, la situación fue muy distinta. La realidad urbana de Messina reproducida por Lafréry que se caracteriza por los cobertizos del arsenal nuevo construido en la península falciforme de San Raineri en 1565, la alusión a la costa de Calabria y los techos de las viviendas al estilo mediterráneo, se verá deformada noventa años después por artistas del norte de Europa que, en la mayoría de los casos, se encaraban viajes por la península rápidos y puntuales⁷⁵. Esto explicaría la ausencia del arsenal, la presencia de los techos inclinados para la nieve, que no tienen ninguna relación con la tradición mediterránea costera, la representación de la linterna, que no corresponde con la que fue proyectada por el florentino Giovanni Angelo Montorsoli, y que fue fielmente representada por Lafréry y los sucesivos italianos.

Las representaciones encargadas por la Monarquía Hispánica coexistieron con retratos urbanos propagados por la técnica del grabado y pensados para las masas⁷⁶. La producción mecánica, alejada de quien dibujó el original, y por ello

contraria a la noción del retrato *ad vivum*, navegó por el mundo del conocimiento. Así, nos encontramos ante lo que podríamos designar como el triunfo de la reproducibilidad técnica de la época moderna⁷⁷. Al lenguaje verbal más convencional, como podrían ser las descripciones corográficas de las ciudades sicilianas, le siguió una uniformidad de miradas que confluyeron hacia unas representaciones visuales casi idénticas y manipuladas. En cualquier caso, el efecto multiplicador no implicó la renuncia a las preocupaciones pictóricas ni a la fascinación estética de la vista de pájaro, que perduraron hasta el siglo XIX. Esta circunstancia es evidente, a modo de ejemplo, a partir de las imágenes de Palermo, de Messina y Catania realizadas por el pintor y arquitecto Alfred Guesdon (1808-1876) en la obra, *Italie à vol d'oiseau* (Paris 1849)⁷⁸. El valor de una colección cartográfica, de un mapa o de una vista varió según la época, el contexto o el patrono⁷⁹. Conocer el objetivo de estos testimonios iconográficos puede ayudar a comprender las deformaciones y omisiones y entender el fin de los mismos.

NOTAS

¹ Una versión preliminar de algunas ideas aquí expuestas fue presentada en el Seminario Internacional *Miradas especulares sobre la Ciencia y el arte en la Corte* celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid y en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en abril de 2015. El presente trabajo se ha desarrollado gracias a la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad (Programa *Juan de la Cierva*) formación en el marco del proyecto I+D, *El Greco y la pintura religiosa hispánica* (HAR2012-34099).

² Sobre este último aspecto véase M. Visone, "Raffigurazioni scolpite di città sotto assedio tra Napoli e Venezia", en *L'iconografia delle città svizzere e tedesche nel contesto europeo. Dai prototipi alla fotografia* (C. de Seta y D. Stroffolino, Ed.), Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 2012, pp. 319-342.

³ El mismo Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, in *Le Opere* (G. Milanesi, Ed.) Sansoni, Florencia, 1906, Vol. III, pp. 173-174) se orgullece de utilizar unos instrumentos para la realización de la vista de Florencia bajo asedio de 1530, pintada en el Palazzo Vecchio. Durante el *Cinquecento*, de hecho, asistimos a la producción de distintos tratados relativos a instrumentos científicos utilizados para el levantamiento topográfico. Sobre este tema véase el estudio de D. Stroffolino, *La città misurata. Tecniche e strumenti di rilevamento nei trattati a stampa del Cinquecento*, Salerno, Roma, 1999; id., "Trattati e strumenti di rilevamento fra il Cinquecento e il Settecento", en *L'immagine della città europea dal Rinascimento al secolo dei Lumi* (C. de Seta, Ed.), Skira, Venecia, 2014, pp. 109-123, y relativa bibliografía.

⁴ Sobre la clasificación y terminología específica de las distintas vistas de ciudades ha prevalecido la clasificación de Raleigh Skelton (Introducción en G. Braun, *Civitates Orbis Terrarum, 1572-1618*, Theatrvm Orbis Terrarum, Amsterdam, 1965). Más recientemente Fernando Marías ha propuesto otro esquema válido F. Marías, "Tipologia delle immagini delle città spagnole", en *Città d'Europa iconografia e vedutismo*

dal XV al XVIII secolo (C. de Seta, Ed.), Electa Napoli, Nápoles, 1996, pp. 109-117. Otra clasificación ha sido propuesta por Lucia Nuti que en lugar de vista la vista a vuelo de pájaro utiliza la expresión *pianta prospettica* y la dota de un soporte científico. Véase L. Nuti, "The Perspective Plan in the Sixteenth Century: the Invention of a Representational Language", *Art Bulletin*, vol. 76, 1994, pp. 105-128.

⁵ Esta tipología de vista se caracterizaba por ser imágenes esquemáticas y ausentes de rasgos que permitiesen su identificación, de hecho representaban el concepto de ciudad. Cf. Marías, "Tipología", p. 101.

⁶ G. Pane, *La Tavola Strozzi tra Napoli e Firenze. Un'immagine della città nel Quattrocento*, Grimaldi, Nápoles, 2009.

⁷ Para una síntesis véase C. de Seta, *Ritratti di città, dal Rinascimento al secolo XVIII*, Einaudi, Turín, 2011, pp. 13-25. Para la atribución de la pintura a Francesco Rosselli véase id., "La fortuna del "ritratto di prospettiva" e l'immagine delle città italiane nel Rinascimento", en *A volo d'Uccello, Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Arsenale, Venecia, 1999, pp. 28-36.

⁸ Véase, D. Woodward, *Cartografia a stampa nell'Italia del Rinascimento*, Sylvestre Bonnard, Milán, 2002, p. 18.

⁹ En Sicilia solamente la ciudad de Messina presumía de una florida actividad tipográfica basada en la producción de cartas náuticas. A este respecto véase A. Ioli Gigante, "Le officine di carte nautiche a Messina nei secoli XVI e XVII", *Archivio Storico Messinese*, vol. XXX, 1979, pp. 101-113.

¹⁰ A. W. Atlas, "Aggio visto lo mappamondo a new reconstruction", en *Studies in Musical Sources and Style: essays in Honor of Jan LaRue* (E. Wolf, y otros, eds.), A-R Editions, Madison, Winsconsin, 1990, pp. 109-117.

¹¹ Entre el siglo XV y XVII nació el género literario de los *isolari*, género que intentó representar el espacio combinando el simbolismo de las cartas náuticas con la descripción corográfica e histórica de los lugares visitados. Sobre los *isolari* véase G. Tolia, "Isolarii, Fifteenth to Seventeenth Century", en *The*

History of Cartography. Cartography in the European Renaissance (D. Woodward, Ed.), vol. III, parte I, The University of Chicago Press, Chicago, 2007, pp. 263-284.

¹² Para este tipo de mapas véase L. S. Chekin, *Northern Eurasia in Medieval Cartography: Inventory, Texts, Translation, and Commentary*, Brepols, Turnout, 2006, pp. 27-74. D. Woodward, "Medieval Mappaemundi", en *History of cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean* (J. B. Harley, D. Woodward, Eds.), vol. I, parte III, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp. 286-370.

¹³ Sobre la estrategia retórica utilizada para autentificar la imagen urbana véase las reflexiones de H. Ballon y D. Friedman, "Portraying the City in Early Modern Europe: Measurement, Representation, and Planning", en *The History of Cartography, vol. 3. Cartography in the European Renaissance* (D. Woodward, Ed.), vol. 3, Part. I, The University of Chicago Press, Chicago, 2007, pp. 680-704.

¹⁴ J. Pimentel, *El Rinoceronte y el Megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Abada, Madrid, 2010, pp. 80-81.

¹⁵ Cf. G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Reber, Palermo, 1899, p. 195.

¹⁶ Sobre los dibujos y la actividad de Polidoro a Messina, véase P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa Napoli, Nápoles, 2001. Véase también M. R. Nobile, "Alle origini del 'barocco meridionale': Archi effimeri a Napoli e Messina tra la fine del VI e primo XVII", en *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna* (R. Camacho Martínez, Coord.), Ministerio de Economía y Competitividad, Madrid, 2012, pp. 115-122. Recientemente se han encontrado dos dibujos de Polidoro durante su etapa siciliana que, sin embargo, no se relacionan con las vistas aquí citadas. Véase a este respecto, D. Franklin, "Some new drawings by Polidoro da Caravaggio from his Sicilian period", *Master drawings*, vol. 48, núm. 2, 2010, pp. 155-162.

¹⁷ Archivio di Stato, Palermo (ASPA), Tribunale del Real Patrimonio, Lettere

Vicerregie, vol. 295, c. 261v, citado por T. Viscuso, "Carlo V e Ferrante Gonzaga in Sicilia", en *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V* (T. Viscuso, Ed.), Ediprint, Siracusa, 1999, p. 28.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 25-37.

¹⁹ Cf. A. Palazzolo, *Le torri di Deputazione nel regno di Sicilia (1579-1813)*, ISSPE, Palermo, 2007, p. 86, nota 96.

²⁰ S. Deswarte-Rosa, "Domenico Giuntalodi, peintre de D. Martinho de Portugal à Rome", *Revue de l'Art*, vol. 80, 1988, pp. 52-60: 57. Sobre Giunti véase la monografía de N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architetturas e carte nella Milano di Carlo V*, L. S. Olshchki, Florencia, 2007.

²¹ Tenemos constancia de algunas misivas de 1541 y 1542 entre Giunti y Gonzaga mientras este último se encontraba en Messina con la que el pintor, desde Palermo, informaba de las obras llevadas a cabo en el Castellammare. Cf. G. Di Marzo, *La pittura a Palermo nel Rinascimento, storia e documenti*, Reber, Palermo 1899, pp. 195 y 278 y G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, tipografía dell'erede Soliani, Modena, 1866, p. 248. Sobre las obras arquitectónicas de Giunti véase M.S. di Fede, "La gestione dell'architettura civile e militare a Palermo tra XVI e XVII secolo: gli ingegneri del regno", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, núm. 11, 1998, pp. 135-153: 137, nota 5.

²² Sobre la actividad siciliana de Domenico Giunti véase: G. Grosso Capopardi, *Memorie storiche di Antonino Paolo Pilaja, Domenico Giuntalocchi e Giacomo del Duca*, Stamp. di T. Capra, Messina, 1842; A. Giuliana Alajmo, *Architetti regi in Sicilia dal sec. XIII al sec. XIX*, S. Pezzino e F., Palermo, 1952, pp. 12-13.

²³ Cf. Palazzolo, *Le torri*, p. 86, nota 96.

²⁴ ASPa, Real Cancelleria di Sicilia, vol. 425, ff. 485-486v, Carta del virrey Avalos, marqués de Pescara, 20 de marzo de 1560, publicada por R. Giuffrida, *Il De' Medici e il progetto del Piazzì per una carta geografica dell'isola*, Accademia nazionale di scienze lettere e arti di Palermo, Palermo, 2002, p. 14. Sobre el panorama figurativo y el amplio grupo de pintores flamencos véase T. Viscuso,

"Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli, nuove acquisizioni documentarie", en *Pietro Novelli e il suo ambiente* (M. P. Demma, Ed.), Flaccovio, Palermo, 1990, pp. 101-114; G. Mendola, "Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo", en *Porto di mare 1570-1670, pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero* (V. Abbate, Ed.), Electa Napoli, Nápoles, 1999, pp. 88-93.

²⁵ Sobre el pintor flamenco véase T. Viscuso, *Simone de Wobreck*, en L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, Pittura*, vol. II, Palermo, 1993, pp. 572-573; A. G. Marchese, B. de Marco Spata, "Albina, Navarrete, Novello, Potenzano, Wobreck & co. Nuovi documenti sui pittori siciliani della Manera", en *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna* (A.G. Marchese, Ed.), Actas del congreso de estudios de Giuliana, Castello Federiciano, 18-20 de octubre de 2009, Ila Palma, Palermo, 2010, pp. 345-372.

²⁶ ASPa, Secrezia di Palermo, vol. 444, f.122, publicado por F. Meli, "Simone de Wobreck pittore olandese", *Archivio Storico Siciliano*, n.s., a. III, fasc. 2, 1878, pp. 202-207.

²⁷ Sobre los mapas impresos de Sicilia (1477-1861) véase el estudio exhaustivo en *Sicilia 1477-1861. La collezione Spagnolo-Patermo in quattro secoli di cartografia* (V. Valerio, Ed.), 2 vols., Edizioni Paparo S.r.L, Nápoles, 2014.

²⁸ ASPa, Real Cancelleria di Sicilia, vol. 425, ff. 485-486, publicado por L. Gazzè, "Le carte cinquecentesche per il governo del territorio", en *L'insediamento nella Sicilia d'età moderna e contemporanea* (E. Iachello, P. Militello, Eds.), Actas del Congreso Internacional, Catania 20 septiembre de 2007, Edipuglia, Bari 2008, p. 79.

²⁹ Archivo General de Simancas (AGS), Estado, 1137, f. 107, 2 de julio de 1572, publicado por L. Dufour, *Atlante storico della Sicilia: le città costiere nella cartografia manoscritta 1500-1823*, A. Lombardi, Palermo, 1992, p. 45.

³⁰ ASPa, Tribunale del Real Patrimonio, Lettere Vicerregie, vol. 653, f. 462r, 20 de agosto de 1577, publicado por C.A. Garufi, *Fatti e personaggi dell'Inquisizione in Sicilia*, Sellerio, Palermo, 1978, p. 209.

³¹ ASPa, Tribunale del Real Patrimonio, Lettere Vicerregie, vol. 653, f. 462v, publicado por Gazzè, "Le carte", p. 80.

³² Cf. F. Negro, C. M. Ventimiglia, *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia 1640* (N. Aricò, Ed.), Sicania, Messina, 1992, pp. XIII-XIV.

³³ Cf. J. Schulz, "Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance", en *Art and Cartography* (D. Woodward, Ed.), University of Chicago Press, Chicago, Londres, 1987, pp. 97-122. Sobre el uso de los mapas en los espacios domésticos venecianos véase C. Genevieve, "Making an Impression: The Display of Maps in Sixteenth-Century Venetian Homes", *Imago Mundi*, vol. 64, 2012, pp. 28-40.

³⁴ Estas representaciones cartográficas, sin embargo, reproducen modelos arcaicos que se alejan de las consideradas por el presente estudio. Véase sobre este asunto *Le pitture murali della Galleria delle carte geografiche* (R. Almagià, Ed.), vol. III, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1952, p. 11.

³⁵ Sobre el uso de los mapas en ámbito flamenco véase S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Turín, 2011, 195-275.

³⁶ G. Vasari, *Le vite*, p. 498.

³⁷ *Le pitture murali*; F. Fiorani, *Carte dipinte, arte, cartografia e politica nel Rinascimento*, Panini, Modena, 2010, pp. 31-55; id., "Post-Tridentine 'Geographia Sacra'. The Galleria delle Carte Geografiche in the Vatican Palace", *Imago Mundi*, vol. 48, 1996, pp. 124-148.

³⁸ *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano* (L. Gambi, A. Pinelli, Coord.), 3 vols., Panini, Modena, 1994.

³⁹ Sobre la imagen de Bolonia véanse las observaciones de G. Ricci, "Ciudad amurallada e ilusión olográfica. Bolonia y otros lugares (siglos XVI-XVIII)", en *La ciudad y las murallas* (C. de Seta, J. Le Goff, Eds.), Cátedra, Madrid, 1991, pp. 261-285.

⁴⁰ Cf. V. Valerio, *Società, uomini e istituzioni cartografiche nel mezzogiorno d'Italia*, Istituto geografico militare, Florencia, 1993, p. 54.

⁴¹ Cf. R. Gallo, *Le mappe geografiche del Palazzo Ducale di Venezia*, a spese della R. Deputazione, Venecia, 1943;

W. Hermann, "Un ritratto sconosciuto della 'Signora Clara' in Palazzo Ducale di Venezia: nota sulle mappe geografiche di Giambattista Ramusio e Giacomo Gastaldi", *Studi umanistici piceni*, vol. 14, 1994, pp. 207-228.

⁴² *Il Palazzo Farnese a Caprarola* (I. Faldi, Ed.), SEAT, Turín, 1981.

⁴³ Cf. M. Bourne, "Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua", *Imago Mundi*, vol. 51, 1999, pp. 51-82; R. Berzaghi, "La 'Galleria delle città' nel Palazzo Grande di Sabbioneta", *Civiltà Mantovana*, vols. 61/62, 1977, pp. 377-388.

⁴⁴ *Lo Stato dipinto. La Sala delle Vedute nel Castello di Spezzano* (F. Ceccarelli, M. T. Sambin De Norcen, Eds.), Marsilio, Venecia, 2011.

⁴⁵ Otras vistas de Wyngaerde decoraban la Sala de retratos del Pardo. F. Pereda, "Immagini di Madrid, fra scienza e arte", en *L'Europa moderna: cartografia urbana e vedutismo* (C. de Seta, D. Stroffolino, Eds.), Electa Napoli, Nápoles, 2001, pp. 130-132.

⁴⁶ A.R. Navarrete Orcera, *La mitología en los palacios españoles*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro asociado Andrés de Vandelvíra, Jaén, 2005, p. 33.

⁴⁷ Sobre el palacio y los frescos véase el estudio de R. López Torrijos, "Poder, relato y territorio en la pintura del siglo XVI", en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2008, pp. 179-192; I. Rodríguez Moya, "La ciudad en los frescos del Palacio de El Viso del Marqués", en *El sueño de Eneas: imágenes utópicas de la ciudad* (V. Mínguez, Ed.), Universitat Jaume I, Castellón, 2009, pp. 89-120.

⁴⁸ Sobre la interpretación iconográfica de los lienzos véase C. Guastella, "Ricerche su Giuseppe Alvino detto il Sozzo e la pittura a Palermo alla fine del Cinquecento", en *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo*, Atti della giornata di studio, Recalmuto 15 de febrero de 1985, Arti grafiche siciliane, Palermo, 1985, p. 52.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁵⁰ Pietro D'Asaro. *Il "Monocolo di Recalmuto" 1579-1647* (M. P. Demma, Ed.), Arti Grafiche Siciliane, Palermo, 1984, pp. 82-83.

⁵¹ M. B. Failla, *Committenti d'età barocca: le collezioni del principe Emanuele Filiberto di Savoia a Palermo e la decorazione di Palazzo Taffini d'Acceglio a Savigliano*, U. Allemandi, Turín, 2003, p. 47 y p. 58.

⁵² Sobre la comisión de esta galería de Palermo véase V. Manfrè, I. Mauro, "Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie dei ritratti dei vicere e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola", en *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2010-2011* (G. De Vito, Ed.), Arte'm, Nápoles, 2011, pp. 122-127.

⁵³ También el III conde de Pastrana poseía una rica colección de paisajes ermitaños. Cf., J. M. Morán Turina, F. Checa, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 236; E. Galera Mendoza, "Herman van Swanevelt y la pintura de Paisaje en la colección real español del siglo XVII", *Goya*, núm. 280, 2001, pp. 21-29. Por último recordamos que también los espacios religiosos, como las salas del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, acogían esta tipología de pintura. Véase M.T. Ruiz Alcón, *Monasterio de las Descalzas Reales*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, p. 68.

⁵⁴ F. Pereda, F. Marías, "Pedro Teixeira nella Spagna del Seicento: tra cartografía y cartografía", en *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo* (C. de Seta, Ed.), Electa Napoli, Nápoles, 2004, pp. 143-157: 143.

⁵⁵ E. Guidoni, "La revolución de las imágenes", en E. Guidoni, A. Marino, *Historia del urbanismo. El siglo XVI*, Instituto de estudios de administración, Madrid, 1985, pp. 116-187: 144.

⁵⁶ Véase el análisis y la catalogación de su producción en M. Galera i Monegal, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1998.

⁵⁷ En algunas vistas como la de Zaragoza, Monzón, Lérida, Montserrat, Barcelona, Tarragona, Tortosa, Murviedro, Valencia, Játiva, el autor recita "Anto van den Wyngaerde f. ad vivum 1563",

lo mismo sucede con las ciudades de Alcalá de Henares, Guadalajara, Cuenca, pero con fecha 1565. Sobre el término *ad vivum*, aunque haciendo más hincapié en el mundo natural, véase C. Swan, "Ad vivum, naer het leven, from the life: defining a mode of representation", *Word & Image*, vol. 11, núm. 4, 1995, pp. 353-372. Más allá de la terminología holandesa descrita por Swan, conviene ver también la contribución de P. Parshall, "Imago Contrafacta: Images and facts in the Northern Renaissance", *Art History*, vol. 16, núm. 4, 1993, pp. 554-579.

⁵⁸ Sobre el método de trabajo de Wyngaerde véase E. Haverkamp-Beagemann, "The Spanish Views of Anton van den Wyngaerde", *Master Drawings*, vol. 7, núm. 4, 1969, pp. 375-399 y la versión revisitada "Las vistas de España de Anton van den Wyngaerde", en *Ciudades del Siglo de oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde* (R. L. Kagan, Ed.), El Viso, Madrid, 1986, pp. 57-58 y 66. Por último véase el estudio de R. E. Gregg, "Further insights into Anton van den Wyngaerde's working methods", *Master drawings*, vol. 51, núm. 3, 2013, pp. 323-342 y relativa bibliografía sobre el tema.

⁵⁹ Sobre el atlas de ciudades de España véase *Ciudades del Siglo de oro*, y su edición ampliada de 2008.

⁶⁰ Sobre estos atlas véase L. Nuti, *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Marsilio, Venecia, 1996.

⁶¹ A este proyecto le siguió el atlas de ciudades de Felipe II que debía llevar a cabo la representación de las provincias de los Países Bajos iniciado por su padre. W. Bracke, "Jacob van Deventer e l'atlante di città dei Paesi Bassi", en *Le città dei cartografi: studi e ricerche di storia urbana* (C. de Seta, B. Marin, Eds.), Electa Napoli, Nápoles, 2008, pp. 38-48; C. Koeman, M. van Egmond, "Surveying and Official Mapping in the Low Countries, 1500-ca. 1670", en *History of Cartography*, pp. 1246-1295.

⁶² F. Pereda, F. Marías, *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Teixeira (1634)*, Nerea, Madrid, 2002 y sobre todo la edición ampliada de 2009.

⁶³ Sobre los atlas manuscritos de Sicilia véase V. Manfrè, "La Sicilia de los cartógrafos: vistas, mapas y corografías en la Edad Moderna", *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, 2013, pp. 79-94.

⁶⁴ Sobre la carrera profesional de Spannocchi véase A. Cámara Muñoz, "El ingeniero cortesano. Tiburzio Spannocchi, de Siena a Madrid", en *"Libros, caminos y días" El viaje del ingeniero* (A. Cámara Muñoz, B. Revuelto Pol, Eds.), Fundación Juanelo Turriano, Madrid, 2016, pp. 11-41.

⁶⁵ El primer atlas que nos ha llegado es el de Tiburzio Spannocchi conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 788, *Descripción de las marinas de todo el reino de Sicilia...*, dirigido al Príncipe Don Felipe Nuestro Señor, en el año de MDXCVI. Del manuscrito existen dos reproducciones facsimil: Tiburzio Spannocchi, *Marine del Regno di Sicilia* (R. Trovato, Ed.), Ordine degli Architetti della Provincia di Catania, Catania, 1993; *La Sicilia di Tiburzio Spannocchi: una cartografia per la conoscenza e il dominio del territorio nel secolo 16* (C. Polto, Ed.), Istituto geografico militare, Florencia, 2001.

⁶⁶ Spannocchi, *Descripción*, f. 2r.

⁶⁷ El códice de Camillo Camilliani se compone de una descripción literaria y un álbum gráfico. Este último, compuesto por 218 diseños, se custodia en la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turín (BNUT), Ms. N.I.3. Véase la edición crítica: *L'opera di Camillo Camilliani* (M. Scarlata, Ed.), Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1993 y para la descripción literaria se reenvía al reciente estudio de L. Gazzè, "Descrivere e governare il territorio nel Cinquecento. La ricognizione della Sicilia di Giovan Battista Fiesco e Camillo Camilliani", *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, CIII, III, 2007, pp. 51-103. Camilliani, después de su etapa siciliana se trasladó a trabajar en España. J. Bosch Ballbona, "La fortaleza que quiso ser palacio. Noticia

de Camillo Camilliani en España (1604)", *Locus Amoenus*, vol. 12, 2013-2014, pp. 79-106.

⁶⁸ Ernst Gombrich expresó su parecer en 1960 acerca de este libro: "A meno di non voler credere che queste città fossero indistinguibili l'una dall'altra, come possono esserlo attualmente le loro periferie, dobbiamo concludere che né l'editore, né il pubblico si preoccupavano di sapere se le didascalie dicevano o meno il vero. Tutto quello che ci si aspettava da esse era di convincere il lettore che questi erano nomi di città". E. Gombrich, *Arte e illusione*, Einaudi, Turín, 1965, p. 84.

⁶⁹ Nuti, *Ritratti*, p. 64.

⁷⁰ Entre éstas, algunas ciudades italianas, como Florencia, Roma, Venecia y Génova, y por supuesto Núremberg, la ciudad de nacimiento del autor, así como unas cuantas ciudades alemanas, bien conocidas por Schedel, y que necesitaron de un relieve topográfico.

⁷¹ Lo mismo sucedía en el mundo de la ciencia, tal y como refiere K. Pomian, "Vision and Cognition", en *Picturing Science, Producing Art* (C.A. Jones, P. Galison, Eds.), Routledge, Nueva York, Londres, 1998, pp. 211-232.

⁷² La planta ha sido reproducida en L. Benevolo, *La città italiana nel Rinascimento*, Milano, 1969, tabla IV. Sobre la vista de Catania incluida en el *Civitates* véase E. Iachello, "La pianta/veduta di Catania nelle "Civitates" di Braun e Hogenberg: il modello "locale", en *Le città dei cartografi*, pp. 122-127.

⁷³ Sobre la relación entre el texto y las representaciones cartográficas de Sicilia me permito remitir a V. Manfrè, "The perception of the spaces in the Mediterranean chorographic literature of the Seventeenth century", en *Literature and Geography: the writing of space throughout History* (E. Peraldo, Ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2016, pp. 168-188.

⁷⁴ De Messina y otras ciudades de la *raccolta* Lafréry (Milán, Génova, Roma y Nápoles), se ha intentado reconstruir un hipotético método de realización. Véase D. Stroffolino, "L'immagine urbana nel XVI secolo. Gli Atlanti di Antoine Lafréry", en *Città d'Europa*, pp. 199-200.

⁷⁵ Las ediciones flamencas son la de Jan Jansson (Ámsterdam 1657), Matthäus Merian (Frankfurt 1688), Frederick De Wit (Ámsterdam 1702) que reutilizó la de Jansson y Gerard van Keulen (dibujo, Ámsterdam 1726) y han sido debidamente comentadas en N. Aricó, "Segni di Gea, grafie di Atlante. Immagini della Falce dal VI secolo a.c. all'epifania della Cittadella", en *La penisola di San Raineri, diaspora dell'origine* (N. Aricó, Ed.), Sicania, Messina, 2002, pp. 35-45.

⁷⁶ Sobre la imprenta y la comunicación visual véase W.M. Ivins, *Prints and Visual Communication*, The Mit press, Cambridge, 1996.

⁷⁷ Cf., W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras*, libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008, pp. 7-87.

⁷⁸ Cf., D. Stroffolino, *L'Europa "a volo d'uccello": dal Cinquecento ad Alfred Guesdon*, Edizioni scientifiche italiane, Nápoles, 2012, pp. 77-113. El género seguirá teniendo gran fortuna también en España. Guesdon dibujaría un conjunto de veinte y cuatro láminas agrupadas bajo el título de *L'Espagne a vol d'oiseau* (ca. 1853). Véase A. Gámiz Gordo, "Paisajes urbanos visto desde globo: dibujos de Guesdon sobre fotos de Clifford hacia 1853-55), *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, vol. 9, 2004, pp. 110-117.

⁷⁹ Sobre la función del objeto utilizado o poseído véase las reflexiones de J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 2010 (1º ed. 1968), p. 92.