

España y las vistas de Génova del siglo XVI

Rosa López Torrijos

1. LAS VISTAS DE CIUDADES EN EL RENACIMIENTO

A finales del siglo XV concindiendo con la amplitud e importancia de los descubrimientos hispano-portugueses fundamentalmente, con la renovación del interés geográfico y antropológico fomentado por el humanismo y con la utilización de la imprenta para difundir textos e imágenes, se tiene la posibilidad de satisfacer las nuevas demandas con ediciones de obras literarias antiguas y modernas sobre temas geográficos e históricos y de incluir en ellas imágenes que muestren lugares y escenarios mencionados en los textos.

La demanda de imágenes hace que se impriman también estampas sueltas de cartografía, vistas de ciudades y hechos de armas ubicados en su escenario geográfico. Más tarde estas imágenes se agruparán creando las primeras colecciones, de material y título muy variado, y finalmente se llegará a las ediciones de los grandes y costosos conjuntos cartográficos y urbanos cuyos máxi-

mos ejemplos en el siglo XVI son el *Theatrum Orbis Terrarum* de Ortelio (1570) para la cartografía y el *Civitates Orbis Terrarum* de Braun y Hogenberg (1572) para las vistas de ciudades.

Como es sabido estas novedades se ven reflejadas también en la decoración de villas y palacios que, a finales del siglo XV, comienzan incluyendo un pequeño número de imágenes tomadas mayoritariamente de las obras impresas y se van ampliando a lo largo del siglo XVI dando lugar a salas específicas dedicadas a estos temas, y en algunos casos a una sucesión de espacios que muestran en sus muros mapas, ciudades y hechos de armas encuadrados en su escenario geográfico.

Aunque el origen, los intereses y el significado de cada conjunto sean muy variados, en ellos encontramos imágenes de la nueva cartografía y de la nueva iconografía urbana, siendo ésta última la que ahora nos interesa.

Las primeras vistas de ciudades impresas en el siglo XV fueron incluidas, como es sabido, en

libros de viajes o crónicas¹. En el siglo XVI aparece la *Cosmographia* de Sebastian Münster, que a partir de la edición de 1550 incluye estampas con vistas de ciudades². En 1552 se publica en Lyon el *Premier livre des figures et pourtraictz des villes*, de Guillaume Guérault y un año después su *Epitome de la Corographie d'Europe, illustré de pourtraictz del villes plus renommées d'icelle* a los que siguen en 1564 *Plantz, pourtraictz et descriptions de plusieurs villes et forteresses, tant de l'Europe, Asie & Afrique, que des Indes & terres neuves [...]* de Antoine du Pinet, principales aportaciones francesas a la iconografía urbana del siglo XVI. Pero en 1572 la publicación de *Civitates Orbis Terrarum* de Braun y Hogenberg (que utiliza imágenes de las obras anteriormente citadas y muchas otras realizadas *ex professo*) se convertirá en la obra por excelencia para el tema de vistas de ciudades.

Mientras tanto, en Italia, se han ido comercializando fundamentalmente en Venecia, estampas sueltas con mapas, vistas de

ciudades y hechos históricos, realizadas por Giovanni F. Camocio, Paolo Forlani, Domenico Zenoi, Ferrando Bertelli y otros, que frecuentemente intercambian entre sí matrices y que debido a la demanda de obras más completas van agrupando sus imágenes en colecciones publicadas con títulos diversos y más bien identificadas por el editor, impresor o comerciante³.

En cuanto a la iconografía urbana utilizada en la decoración pintada de palacios, las noticias más antiguas que conocemos se refieren a pinturas al fresco realizadas en Italia igualmente a finales del siglo XV y comienzos del XVI⁴, aunque sin duda los conjuntos más importantes de todo el siglo XVI son los realizados para los Medici en el palacio *Vecchio* de Florencia entre 1555 y 1565, para los Farnese en su palacio de Caprarola en la década de los setenta y para el Papa en los palacios del Vaticano en la década de los ochenta⁵.

Aparte de estas grandes obras, las más conocidas en cuanto a la pintura de tema cartográfico y urbano se refiere, hay otros dos conjuntos italianos, menos conocidos y citados, que nos interesan ahora por su relación con España. Uno de ellos corresponde al castillo de Melegnano, cerca de Milán, reformado y decorado por Gian Giacomo dei Medici a lo largo del siglo XVI. En la llamada Sala del Emperador podemos ver vistas de varias ciudades alemanas junto a algunas alegorías, dentro de un complejo programa relacionado con las campañas de Carlos V en Alemania en las que participó el comitente, al servicio del emperador después de 1532⁶. El modelo para estas pinturas fueron las xilografías de la *Cosmographia* de Münster, cuyo orden de aparición en el libro se mantiene.

Nuestro interés especial por esta obra radica en que este palacio fue visitado por el futuro Felipe II en su viaje a los Países Ba-

jos iniciado en 1548, según cuenta Calvete de Estrella⁷ y recuerda Kagan⁸, quien señala además que la pintura de la sala del emperador pudo servir de modelo para la decoración posterior del alcázar madrileño. No obstante, si nos atenemos al estudio de Sanazzaro⁹ el modelo para las vistas urbanas de Melegnano fue la edición de 1550 de la *Cosmographia* de Münster, algunas de cuyas vistas efectivamente llevan impresas las fechas de 1548 y 1549¹⁰, por lo que los frescos hubieron de realizarse después de la fecha de la visita del príncipe Felipe y por consiguiente hay que descartarlas como inspiración para la corte madrileña. Sin embargo, el príncipe español sí pudo tener experiencia directa de decoraciones de este tipo en su visita a una de las casas de placer del duque de Mantua, al salir de Mantua camino de Verona¹¹ y que podría ser la de Marmiolo. En este caso vería no solo frescos sino también mapas y vistas de ciudades pintadas en lienzo y colgadas en las paredes, como más tarde se expondrían en las residencias reales españolas.

La segunda obra que nos interesa corresponde a la *Galleria delle Città* del palacio de Sabbioneta de la que quedan escasos restos actualmente, pero en la que estaban representadas las ciudades de Nápoles, Roma, Florencia, Génova, Constantinopla, Venecia, Augusta, Amberes, Sabbioneta y la Mirandola¹² según sabemos por la correspondencia de Ottavio Visconti a Vespasiano Gonzaga en 1573. Éste residía por entonces en España donde era virrey de Navarra y poco después de su regreso a Italia, en 1578, mandó destruir parcialmente la obra para modernizar el palacio. Actualmente solo pueden verse restos de las ciudades de Génova y Constantinopla inspiradas en las xilografías de la *Cosmographia* de Münster¹³.

2. LAS VISTAS DE CIUDADES EN ESPAÑA

Dada la importancia de los descubrimientos geográficos, de la navegación y de la presencia militar española en tantos frentes, el material cartográfico en España era numeroso, y también por supuesto, secreto, como lo fue en Portugal por las mismas razones. Quiere esto decir que no se daba a la imprenta fácilmente y por ello era escaso el que circulaba por Europa proveniente de España.

No obstante, y aunque España y Portugal fueran lógicamente las más interesadas por entonces en guardar el secreto de los nuevos descubrimientos geográficos, todo el mundo era consciente de la «sensibilidad» de este material de lo que hay numerosísimos testimonios en toda Europa¹⁴.

La monarquía española imponía el secreto sobre todo este material pero al mismo tiempo el rey Felipe era gran amante de la geografía y, como es sabido, algunos de los más importantes especialistas de la época, disfrutaron del título de cartógrafo o geógrafo real (Ortelius, a modo de ejemplo). El monarca patrocinó las ediciones más ricas del siglo XVI, encargó a dibujantes flamencos corografías de sus dominios, coleccionó códices, mapas, globos y todo tipo de manuscritos e impresos sobre este tema¹⁵ y por supuesto participó del gusto contemporáneo por la cartografía y las vistas de ciudades en la decoración de sus palacios, al tiempo que mostraba con ello la inmensidad de su imperio.

Como hemos visto anteriormente en los ejemplos italianos mencionados, las obras se realizaban mayoritariamente al fresco y ésto ha hecho que las pinturas se hayan conservado mejor y que sea más fácil también la reconstrucción de su contexto histórico. En España esta técnica no era habitual. En nuestros palacios renacentistas escaseaban las gran-

des superficies pintadas en techos y paredes y eran mayoritarias las colecciones de obras o de ciclos, sobre cualquier tema, en lienzos separados; ésto lógicamente ha facilitado su dispersión posterior y dificulta la contextualización original. Así pues, son pocas las pinturas con vistas de ciudades conservadas en España y aunque tengamos noticias sueltas sobre su existencia, son raras las descripciones, por lo que su estudio vuelve a ser complejo.

Como es habitual, la novedad del tema cartográfico y urbano en la decoración de palacios nos hace buscar primero en las residencias reales, donde efectivamente encontramos datos y testimonios, a veces en obras cuyo interés va dirigido realmente a los hechos históricos que se desarrollan en una determinada corografía. El ejemplo más notable son las pinturas de las campañas de Felipe II contra Francia y Portugal realizadas al fresco en la Sala de Batallas del monasterio del Escorial; aunque también se hallaban en los aposentos del Rey más de sesenta «descripciones o mapas de cuantas provincias conocemos y se han lineado y graduado por los cosmógrafos o geógrafos, todas de estampa fina y bien coloridas, guarnecidas en sus marcos dorados»¹⁶.

Los inventarios reales están llenos de referencias a obras de este tipo sobre papel, pergamino y lienzo. En el palacio del Pardo, existían ya en 1564 varios lienzos con vistas de Madrid, Valladolid, Londres, Nápoles y la isla de Zelanda, que por fecha y tema debían ser las realizadas por Van den Wyngaerde¹⁷ – sobre el que volveremos a hablar – allí las vuelve a citar Argote de Molina en 1582, aunque su palabras indujeron a Ceán y a algunos estudiosos posteriores a considerarlas de dos manos diferentes (Vermeyen y Wyngaerde)¹⁸.

El alcázar de Madrid tenía también numerosas vistas de ciudades tanto españolas como del

resto de Europa, algunas de ellas trasladadas al Escorial en 1593 y otras mencionadas en las salas del alcázar por Diego de Cuelbis¹⁹ quien lo visitó en 1599²⁰. El inventario del alcázar de 1636 da interesantes descripciones, además de precisar algunos datos y noticias valiosas, como por ejemplo, que tres vistas de Londres, Madrid y Nápoles habían llegado del palacio del Pardo y por tanto no se habían perdido en el incendio de 1604²¹. Solamente en el Salón de las Fiestas Públicas había 31 lienzos de ciudades de España, Italia y Flandes además de las muchas existentes en otras dependencias. A veces se indica que son lienzos al temple pero también hay estampas de papel coloreadas y dibujos. Dicho inventario nos permite también ver el riquísimo contexto cartográfico de diverso tipo y calidad que acompañaba a las vistas de ciudades. Hay mapas de todo el orbe aunque lógicamente predominan los correspondientes a territorios de la Monarquía Hispánica²².

Estas vistas de ciudades expuestas en la Corte constituyeron sin duda el modelo principal para la nobleza española, independientemente de que hubieran visto o no otros ejemplos fuera de España, y aunque las referencias son escasas sí sabemos, por ejemplo, que en 1580 el duque de Arcos ya poseía en su colección cuadros de «vistas de ciudades»²³.

En este contexto podemos comprender fácilmente la excepcionalidad de las imágenes de ciudades pintadas al fresco en el palacio del marqués de Santa Cruz en El Viso, palacio que es ya de por sí un *unicum* en la arquitectura y la pintura del siglo XVI español²⁴. Precisamente – y como hemos dicho anteriormente – por tratarse de pinturas hechas al fresco podemos conocer mejor el contexto de su realización y su significado. Y también en este caso podemos comprobar como las imágenes de ciudades se incluyen en un conjunto

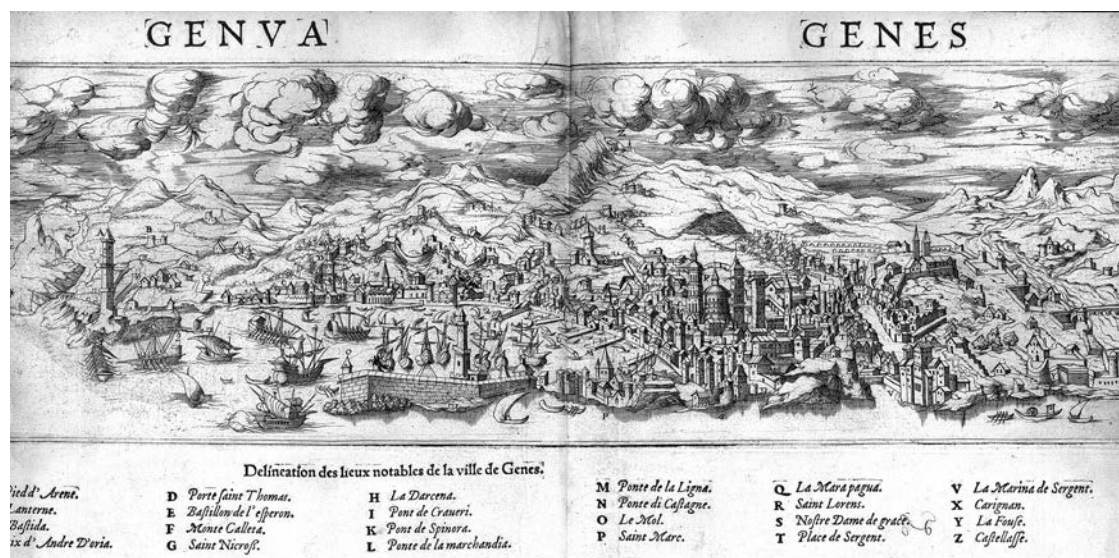
mucho más amplio, donde priman los hechos bélicos, que a su vez incluyen material corográfico importante. Aunque todo el conjunto es excepcional, hoy nos dedicaremos exclusivamente a la imagen de Génova que por su relación con el dueño del palacio y con los artífices que lo edificaron y decoraron es de primerísima importancia en el conjunto.

3. LA VISTA DE GÉNOVA EN LOS REPERTORIOS EUROPEOS

La iconografía de Génova ha sido objeto de varios estudios desde diversos puntos de vista²⁵. Recordaremos brevemente que la imagen de Génova está incluida en la mayoría de repertorios de ciudades tanto en grabado como en pintura.

Conocidísima es la imagen que aparece en los primeros libros impresos que incluyen vistas de ciudades, tales como el *Supplementum Chronicarum* de Foresti y el *Liber Chronicarum* de Schedel, citados más arriba; en ambas obras la ciudad está contemplada desde el mar, se resalta el arco del puerto y los límites de las murallas que la rodean desde el frente marítimo, así como los fuertes que coronan sus montañas al fondo. En ambas imágenes aparecen ya algunas de sus construcciones emblemáticas tales como el faro, el castillo, la catedral, y la torre del palacio comunal²⁶.

Sabemos igualmente que la vista de Génova aparecía en algunos de los primeros ciclos de pinturas murales desaparecidos, como el realizado por Pinturicchio en el Belvedere del Vaticano o el de *Camera delle città* de la residencia de Francesco II, en Gonzaga, de cuyo modelo tenemos noticias a través de la correspondencia mantenida entre Francesco II y Gentile Bellini en 1497; gracias a ella sabemos que fue el propio marqués de Mantua el que envió un cuadro con la vista de Génova como modelo para la pintura²⁷.



1. Vista de Génova, G. Guérault, Lyon, Balthazar Arnoullet, *Epitome de la Corographie d'Europe*, 1553, *Bibliothèque municipale de Bordeaux*

Años antes, en torno a 1481, se había pintado el primer «autorretrato» oficial de Génova, que los Padres del Comune mandaron copiar en 1597 debido a su deterioro. La copia fue hecha por Cristoforo Grassi, se conserva en el Museo Naval y constituye sin duda la vista más famosa de la ciudad²⁸. La fecha de su elaboración y el cuidado de su ejecución han permitido el estudio de la evolución de la ciudad a lo largo de los siglos. La consideración de vista oficial y la fecha de esta pintura hace que pudiera ser modelo exportable para alguna de las vistas realizadas posteriormente, y tal vez fue el cuadro que el marqués de Mantua envió como modelo a Bellini – si realmente se trató de una pintura y no de un grabado.

Durante los primeros años del siglo XVI las imágenes conocidas son pequeñas vistas situadas como fondo en cuadros históricos²⁹ y no será hasta la segunda mitad del siglo cuando aparezcan nuevos e interesantes ejemplos de «retratos» de la ciudad. En 1553 aparece una obra importante para la difusión de la imagen de Génova, aunque no haya sido tenida en cuenta hasta ahora por la historiografía genovesa. Se trata de la vista incluida

en la obra de Guérault: *Epitome de la Corographie d'Europe* (citada anteriormente), impresa en Lyon por Balthazar Arnoullet. Según Pastoureau, el autor es desconocido y la imagen solo aparece en el ejemplar de la Biblioteca Municipal de Burdeos³⁰ (fig. 1). Las veintuna xilografías del *Epitome* fueron utilizadas en 1564 para la obra de Antoine du Pinet: *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses* (Lyon, Jean d'Ogerolles), donde la vista de Génova lleva el título: *Povrtrait de la superbe cité de Gennes*³¹. Y esta xilografía de Génova pasó al impresor Petri de Basilea quien la empleó para ediciones sucesivas de la *Cosmographia* de Münster, a partir de 1572 y volvió a aparecer en la edición francesa de 1575 ampliada por Belleforest³².

Observando a la vista de Génova inserta en el *Epitome* de Guérault, vemos que nos presenta una nueva imagen de la ciudad, distinta de las realizadas anteriormente. Ofrece una amplia panorámica marítima que abarca desde Sampierdarena hasta el Bisagno, y con menor fidelidad el fondo de montañas que rodea la ciudad. Incluye una leyenda con 24 lugares notables comenzando

por Sampierdarena, el faro, las fortalezas de *La Bastida* y *Bastillon de l'esperon*, el palacio de Andrea Doria, la Puerta de Santo Tomás, el Monte Galleta, *Saint Nicross* (San Nicolás?), la dársena, los puentes de *Craueri* (Calvi), *Spinora* (Spinola), *de la marchandia* (Dogana), *de la Ligna* (della Mercanzia), *di Castagne* (dei Cattanei), el muelle, San Marcos, *La Marapagua* (Malapaga), la catedral de San Lorenzo, Santa María de Gracia, la plaza y la marina de *Sergent* (Sarzano), Carignano, *La Fousse*, y *Castellasse* (Castellaccio) escondido tras la última línea de montañas en el centro.

La mayor parte de los lugares mencionados en la imagen corresponden al puerto y a la costa, es decir, son los más conocidos de los viajeros. El escenario geográfico, la extensión de la ciudad, la mayor densidad de habitación en torno a la catedral y el perfil de algunos edificios aislados se aproximan a su aspecto real, pero el aspecto general del caserío y las cubiertas puntiagudas de torres e iglesias son semejantes a las de ciudades del norte y centro de Europa.

Especialmente notable es la imagen de la catedral que se iden-



2. Génova, Palacio Ducal, Mantua, Sala delle Città, 1573-1574

tifica únicamente por su altísima torre lateral y su cimborrio, exagerado de tamaño desde las primeras vistas impresas pero que aparece aquí como un gran volumen cilíndrico coronado de un casquete semiesférico que lo asemeja más a una cúpula del siglo XVI³³. En la xilografía francesa aparece junto a la catedral la *torre del Comune* con la bandera de Génova, construcción que junto al faro (*Lanterna*), ha identificado secularmente a la ciudad.

Tanto el interés mayoritario por lugares del puerto como la confusión de algunos de sus nombres dan la sensación de datos tomados por alguien ajeno a la propia ciudad y quizás la imagen fue recogida por el propio Guérault en su viaje a Italia de los años cuarenta. Como hemos dicho anteriormente esta imagen de Géno-

va es la que se difundió en las ediciones de la *Cosmographia* de Münster y la que se tomó como modelo para la vista pintada en el palacio de Sabbioneta (fig. 2).

La segunda obra de 1553 es la vista de Génova hecha por Anton van den Wyngaerde, una de las más importantes de toda la iconografía de la ciudad, a la que han prestado poco interés los estudiosos genoveses. La imagen estaba destinada a la estampa y es una prueba de imprenta avanzada (fig. 3). Se trata de un grabado al aguafuerte de grandes dimensiones formado por la unión de cinco hojas³⁴. En el centro, una cartela muestra el nombre de la ciudad y la fecha de realización. «Civitas Genuae. Anno 1553». A ambos lados aparecen dos figuras aladas y una de ellas muestra el escudo de la ciudad. En el ángulo

superior derecho, se indica: «Con gratia et privilegio delo illustrissimo senato di Genova. AW» y en el izquierdo una nueva cartela, mayor y con su espacio en blanco, tiene pegado sobre ella un papel con un largo texto, frecuentemente citado por su importancia, y que finaliza «Antonius Vanden Wyngaerde faciebat & excudebat IANVEA. M.D.L.III. AW»³⁵.

Los textos parecen demostrar el interés de la República de Génova por el retrato de su ciudad. El tamaño de la vista (44,5 x 166,5 cm.) nos indica la importancia que se dio al trabajo del flamenco, y tal vez que su destino era la exposición en un lugar público.

Como hemos visto más arriba existía una vista oficial de la ciudad de hacia 1481 que se mandó copiar en 1597, por lo que podría pensarse que la obra de Wyngaerde fue también el intento de renovar la vista deteriorada de 1481. No obstante, como desconocemos las circunstancias históricas de la realización de la obra y no se han conservado dibujos o pinturas en relación con el grabado conocido, no es posible saber su finalidad ni explicar la ausencia de noticias o influencias locales. La vista es una de las más completas que se conocen, abarca desde el torrente Polcevera a poniente hasta el valle del Bisagno a levante y es extraordinariamente minuciosa en la descripción de la ciudad, aunque lamentablemente no ha sido estudiada localmente. Su realización requirió sin duda una larga estancia en Génova. Más

3. Génova, A. van den Wyngaerde, 1553, The National Library of Sweden, KoB, Delag 64 (fot. J. Gustafsson)





4. Génova. Colección de mapas y planos pertenecientes en gran parte al *Atlas Lafreri*, ca. 1560-1570, Biblioteca Real, Madrid

adelante volveremos a tratar de ella por su importancia.

Como indicamos más arriba, en los años sesenta comienzan a publicarse en Italia descripciones, itinerarios y colecciones con vistas de «ciudades ilustres», fortalezas, islas y hechos históricos³⁶. Venecia es el primer centro italiano para este tipo de imágenes cuyas matrices intercambian varios editores. El estudio de estas colecciones es complejo dado que muchas estampas se repiten en series distintas, algunas de ellas carecen de título y los ejemplares que comparten título no siempre tienen idéntico contenido.

Nosotros, aprovechando el magnífico estudio de Valerio sobre las plantas y vistas de Nápoles en el que da noticia del contenido completo de muchas de las publicaciones estudiadas³⁷, po-

demostramos saber que Génova aparece en las obras venecianas de Paolo Forlani³⁸, Ferrando Bertelli³⁹, Donato Bertelli⁴⁰, Giulio Ballino⁴¹ y Francesco Valegio⁴². Aunque como hemos dicho ya, el contenido de estas colecciones no es idéntico en todos los ejemplares, sí hemos podido encontrar algunos que incluyen la vista de Génova siguiendo el modelo de la obra de Guérault y traducen la leyenda al italiano, añadiendo además el nombre del río Bisagno, como el conservado en la Biblioteca Real de Madrid (MAP 348 (74) que formaba parte de un antiguo *Atlas Lafreri*⁴³ (fig. 4).

En 1572 aparece la vista de Génova en el tomo primero de *Civitates Orbis Terrarum* publicado en Colonia por Braun y Hogenberg (fig. 5). El panorama

abarca desde el valle del Polcevera a occidente hasta el valle del Bisagno a oriente. La vista presta gran interés al trazado de la ciudad dentro de las murallas del siglo XVI mientras al fondo se despliega toda la sucesión de montes que circundan la ciudad, así como algunas construcciones alejadas del recinto amurallado.

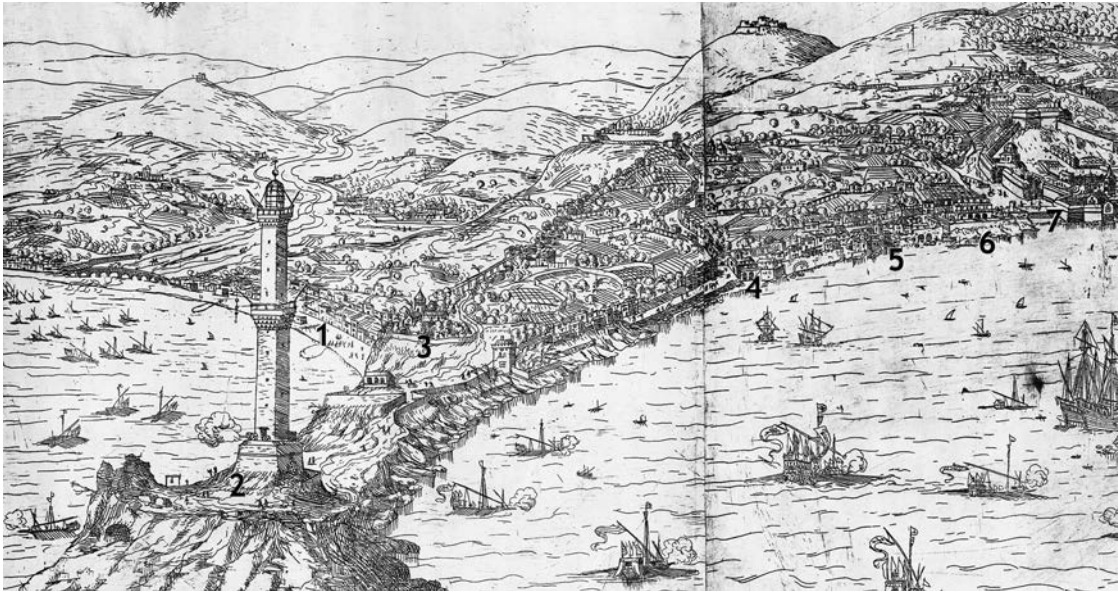
En realidad lo que más destaca de la vista es el trazado de calles y plazas entre los que se sitúa un caserío genérico y muy abigarrado, en el que se señalan las construcciones más características de la ciudad: además del consabido faro, el palacio de Andrea Doria, el arsenal, la dársena, los pórticos de la Ripa, el castillo, la catedral, el palacio comunal, algunas puertas de la ciudad y muchas de sus iglesias. La vista no tiene leyenda al pie, pero sí señala el nombre de veintidos lugares junto a sus edificios.

Esta vista proviene sin duda alguna de la realizada por Wyngaerde en 1553, aunque hasta ahora no se haya mencionado.

Skelton en su estudio sobre *Civitates Orbis Terrarum* dice que la imagen proviene de un grabado de G.F. Camocio de hacia 1560⁴⁴ del que no poseemos más referencias. Como sabemos, Camocio intercambiaba imágenes con otros editores o impresores venecianos y el mismo Skelton, al citar la procedencia de la vista del Peñón de Vélez incluido en el vol II (57) de la misma obra,

5. Génova, G. Braun y F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, t. I, Colonia, 1572





6. Génova, detalle parte occidental (1 Sampierdarena, 2 Faro, 3 San Benigno, 4 San Teodoro, 5 San Benedetto de Fassolo, 6 Palacio de Andrea Doria, 7 Puerta de San Tomaso), A. van den Wyngaerde, 1553, The National Library of Sweden

vuelve a indicar «G.F. Camocio o F. Bertelli c.1570», señalando que está invertida respecto al modelo. La imagen del Peñón de Vélez está hecha a partir del dibujo de Wyngaerde, que estuvo presente en la toma del peñón en 1564⁴⁵ y fue utilizada en Venecia por Camocio, F. Bertelli y G. Ballino y copiada y simplificada para incluirla en *Civitates*, lo que constituye un buen testimonio

del conocimiento veneciano de la obra de Wyngaerde.

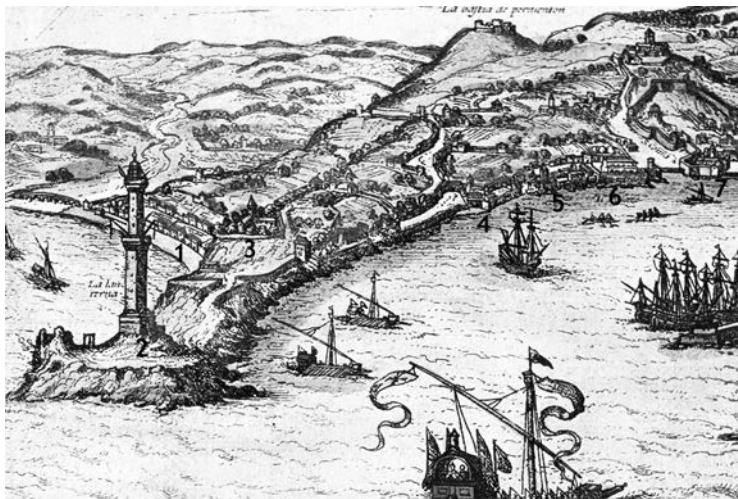
Poleggi, al tratar la vista de Génova de *Civitates* da a Hogenberg como autor de ella, y señala la fiel descripción de las calles y del recinto amurallado de 1536, con la nueva forma de los baluartes de oreja y el fácil reconocimiento de algunos edificios, aunque se sorprende de que no haya huella de *Strada Nuova*, casi ter-

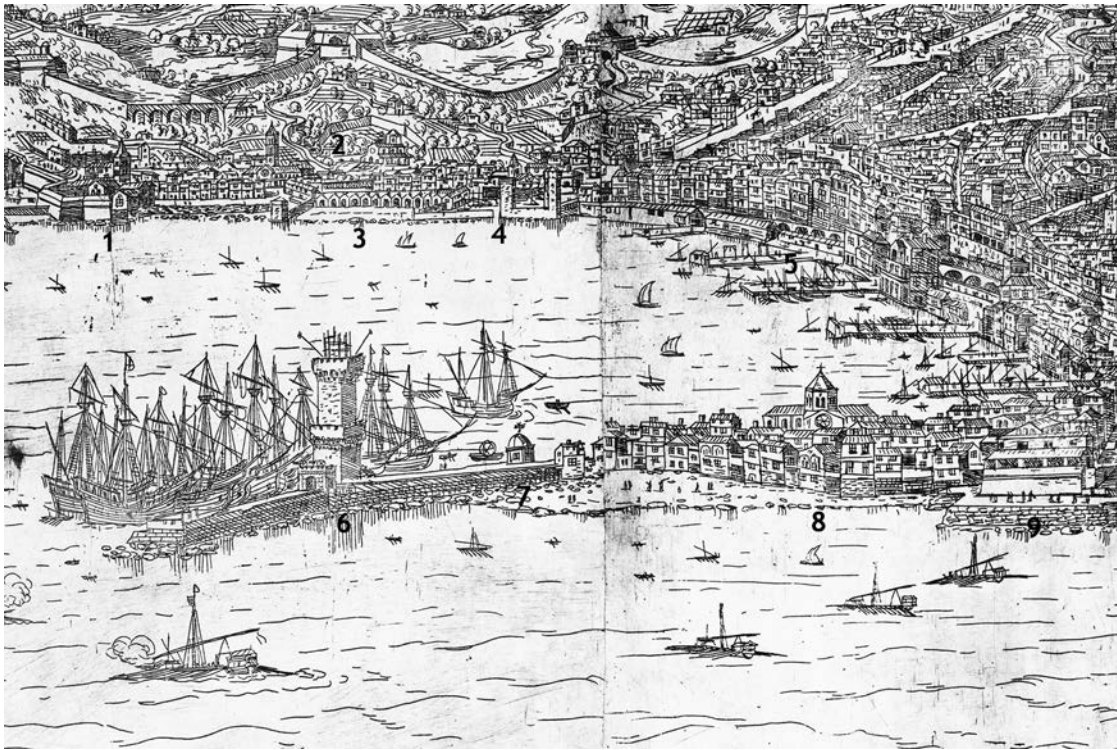
minada por aquella fecha⁴⁶, a la vez que recuerda la difusión del modelo en siglos posteriores.

Si nos fijamos atentamente también sorprenden algunas otras cosas, como por ejemplo, que tampoco aparezca Santa María in Carignano⁴⁷. Pero todo ello se explica si consideramos que el modelo original para la vista de *Civitates* es el realizado por Van den Wyngaerde en 1553. En su visión de conjunto vemos la similitud de la descripción geográfica y urbana (aunque *Civitates* baja el punto de observación y reduce parcialmente la extensión de los valles laterales). La ejecución del grabado de *Civitates* a partir del modelo de Wyngaerde es muy fácil de comprobar observando detenidamente y en paralelo ambas obras, seleccionando fragmentos de la ciudad y ampliando suficientemente el detalle. Naturalmente siempre encontraremos en Wyngaerde mucha más precisión y detalle en edificios, paisaje, personajes etc. todo lo cual fue simplificado por Hogenberg al hacer su propia plancha.

Si comenzamos a examinar las vistas por la zona de poniente (figs. 6, 7) veremos el caserío de

7. Génova, detalle parte occidental (1 Sampierdarena, 2 Faro, 3 San Benigno, 4 San Teodoro, 5 San Benedetto de Fassolo, 6 Palacio de Andrea Doria, 7 Puerta de San Tomaso), G. Braun y F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, t. I, Colonia, 1572





8. Génova, detalle puerto (1 San Tomaso, 2 S. Giovanni di Pré, 3 Arsenal, 4 Dársena, 5 Ripa, 6 Torre dei Greci, 7 Capilla del muelle, 8 San Marco, 9 Cárcel de Malapaga), A. van den Wyngaerde, 1553, The National Library of Sweden

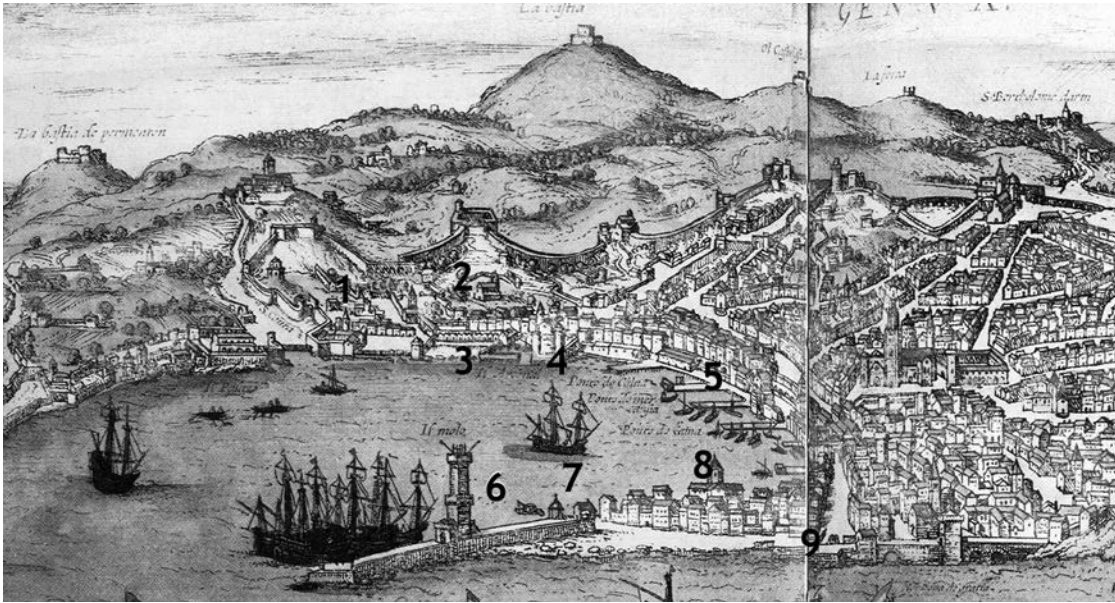
Sampierdarena (1) situado como dos filas de edificaciones con una zona de cultivos que las separa, en la misma disposición y volúmenes en ambos casos. La explanada del Faro (2) tiene las mismas rocas, la gruta a pie de mar, el cañón situado en el extremo occidental (en el caso de *Civitates* disparando ostentosamente) y la horca con un ajusticiado. El faro copia fielmente la forma de Wyngaerde hasta con el mismo número de ventanas, los mismos elementos, con la misma forma y situados en el mismo lugar en cada uno de sus cuerpos (si bien en este caso el cañón no dispara en *Civitates*). Una única construcción y con la misma forma hay entre el faro y la iglesia de San Benigno (3), iglesia que vuelve a tomar en *Civitates* la apariencia dada por el flamenco con el mismo arbolado y cercado; en ambas hay el mismo trazado de caminos, torres y casas en el Borgo de la Chiapella y junto a las iglesias de San Teodo-

ro (4) y San Benedetto de Fassolo (5). Hogenberg copia también de Wyngaerde la forma del palacio de Andrea Doria (6) con la esquina fortificada, su torre y la explanada que lo separa de la puerta de San Tomaso (7).

El recinto amurallado de la ciudad tiene exactamente el mismo diseño en cortinas y baluartes y en su interior los mismos espacios libres y construidos, aunque en *Civitates* las construcciones se simplifican haciendo más bloques genéricos, pero manteniendo siempre los volúmenes que destacan en altura, y por supuesto las formas de los edificios que se consideran importantes, por ejemplo (figs. 8, 9) las iglesias de San Tomaso (1) y San Giovanni (2), el arsenal (3) y la dársena (4), la Porta dei Vacca. Continúa exactamente igual por el puerto, con sus construcciones, puentes de embarque y pórticos de la Ripa (5). Lo mismo sucede con el muelle, de igual trazado y dimen-

siones, copiando exactamente la torre con su entrada en cuerpo avanzado (6) y todos los elementos superiores, mostrando ambas la capilla (7) y ninguna la Puerta del Muelle, de Alessi⁴⁸, por lo que también aparece sin fortificar la explanada abierta al mar delante de la iglesia de San Marco (8), que tiene en ambas idéntica forma. Esto mismo sucede con el edificio de la cárcel de Malapaga (9).

Igual puede observarse en otras muchas zonas pero es especialmente notable en algunos espacios emblemáticos como el de la catedral (figs. 10, 11). *Civitates* copia fielmente la imagen de Wyngaerde, incluyendo el giro forzado para mostrar su fachada principal y el lateral derecho (1), la forma de su cimborrio con todos sus cuerpos y la línea zigzagueante sobre las ventanas del cuerpo inferior⁴⁹. Especialmente llamativa resulta también la forma del palacio ducal (2) como re-



9. Génova, detalle puerto (1 San Tomaso, 2 S. Giovanni di Pré, 3 Arsenal, 4 Dársena, 5 Ripa, 6 Torre dei Greci, 7 Capilla del muelle, 8 San Marco, 9 Cárcel de Malapaga), G. Braun y F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, t. I Colonia, 1572

10. Génova, detalle (1 Catedral, 2 Palacio ducal, 3 Fuente monumental), A. van den Wyngaerde, 1553, *The National Library of Sweden*

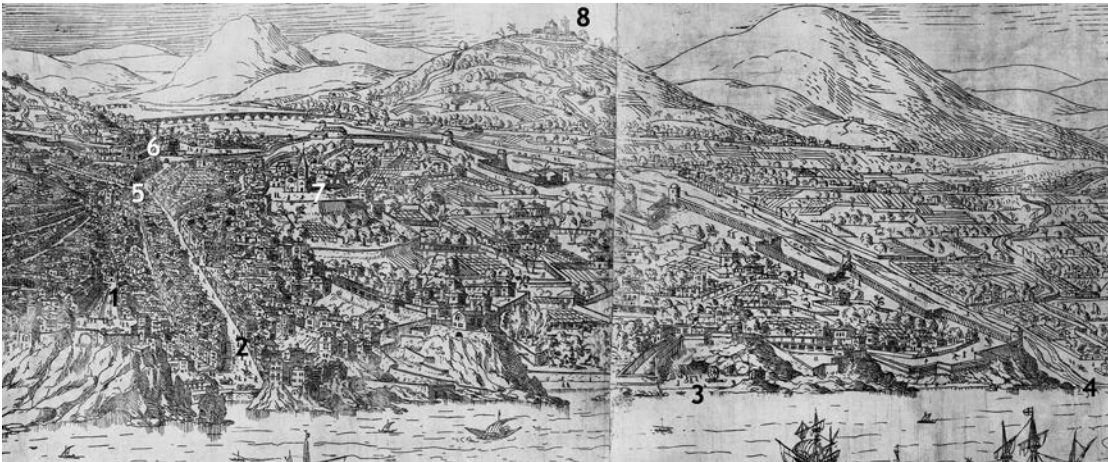


cinto rectangular con patio central, torre angular a mediodía⁵⁰ y pórtico exterior ante el que se ha situado la misma fuente monumental en ambos casos⁵¹ (3).

Y lo mismo puede observarse en la parte oriental de la ciudad (figs. 12, 13): zona de Sarzano (1) (plaza, iglesias, acantilado, forma y huecos de la fortificación marítima a su izquierda), Campo Pisano (2) (incluso con los cañones situados en el mismo sitio), la Cava di Petre (3) (*La cona* en *Civitates*) y la foce (4) (*Ala foza*). En el interior, la forma de Porta Soprana (5), de la iglesia de Santo Stefano (6); en Carignano la expla-

11. Génova, detalle, G. Braun y F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, t. I Colonia, 1572





12. Génova, detalle parte oriental (1 Sarzano, 2 Campo Pisano, 3 La cava di Petre, 4 La Foce, 5 Porta Soprana, 6 Santo Stefano, 7 Santa Maria in Via Lata 8 Nuestra Señora del Monte), A. van den Wyngaerde, 1553, The National Library of Sweden

nada y la iglesia de Santa María in Via Lata (7) (*Violà*)⁵², la ausencia de Santa María Assunta de Alessi⁵³. Por supuesto Hogenberg continúa copiando la forma y trazado de las murallas por el lado oriental, la situación y forma de los puentes sobre el Bisagno y el santuario de Nuestra Señora del Monte (8) al otro lado del río.

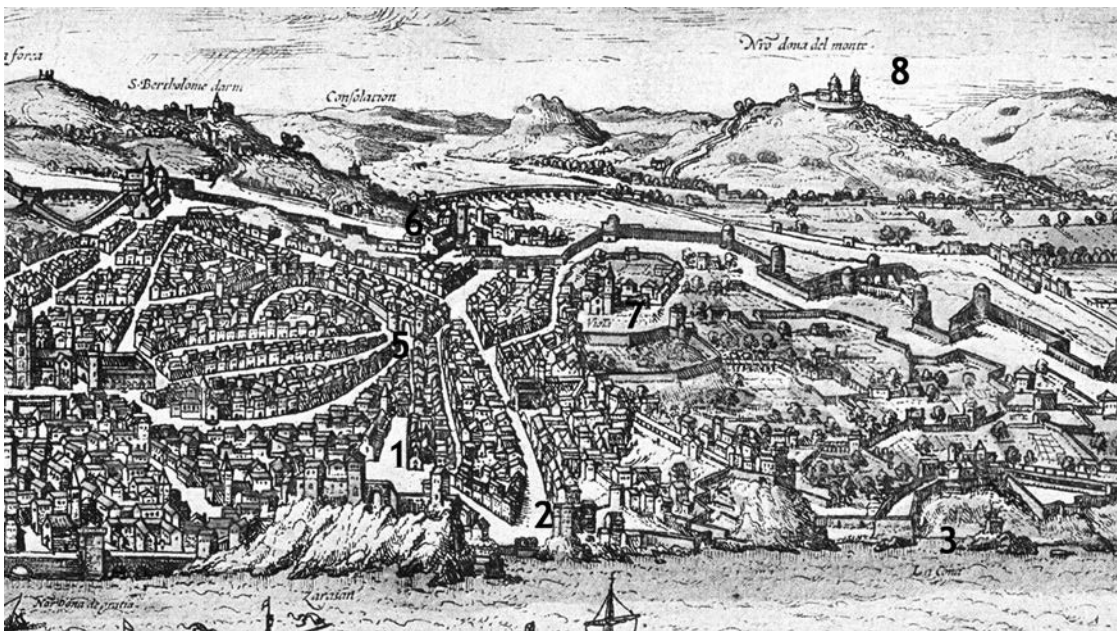
Finalmente (figs. 14, 15), alejados de la ciudad, aparecen en

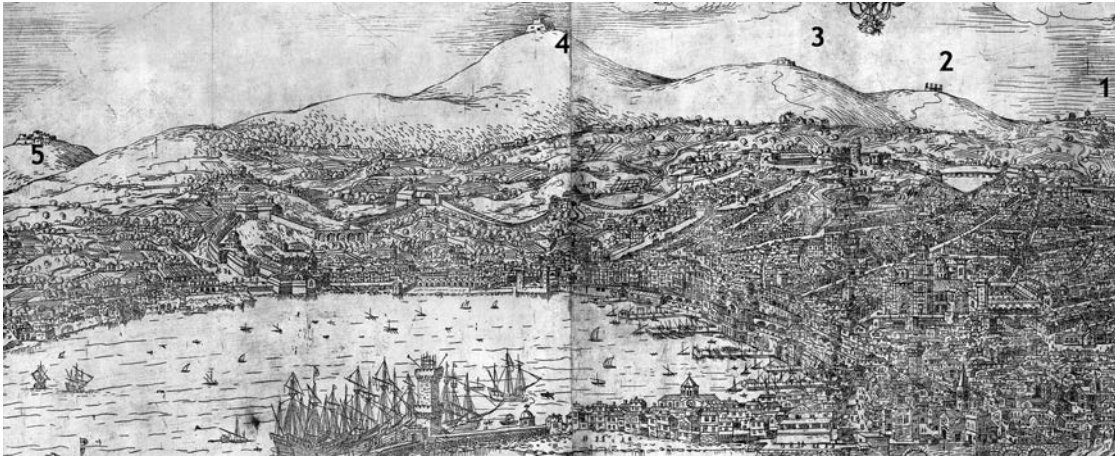
ambas vistas San Bartolomeo degli Armeni (1), (*S. Bartholome darni en Civitates*) el monte de las Horcas (2) (*La Forca*)⁵⁴ y tres de las grandes fortalezas que defienden la ciudad por el norte y noroeste: Castellaccio (3) (*El Castelsio*). Fuerte de Monte Peralto (4) (*La bastia*)⁵⁵ y Fuerte del Promontorio (5) (*la bastia di permenton*), que muestran en la obra de Wyngaerde la forma sencilla de

las dos primeras (planta rectangular con una sola torre) y la mayor complejidad de la tercera (dos torres y cuatro bastiones).

Aunque desconocemos lo ocurrido entre 1553, fecha del grabado de Wyngaerde, y 1572, fecha de la impresión de *Civitates*, creemos que la imagen pudo llegar a Hogenberg a través de flamencos establecidos en la Corte española. Recordemos a

13. Génova, detalle parte oriental (1 Sarzano, 2 Campo Pisano, 3 La cava di Petre, 4 La Foce [fuera de imagen], 5 Porta Soprana, 6 Santo Stefano, 7 Santa Maria in Via Lata 8 Nuestra Señora del Monte), G. Braun y F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, t. I Colonia, 1572





14. Génova, detalle parte central (1 S. Bartolomeo degli Armeni, 2. Monte de las Horcas, 3 Castellaccio, 4 Fuerte de Monte Peralto, 5 Fuerte del Promontorio), A. van den Wyngaerde, 1553, The National Library of Sweden

propósito de Wyngaerde que el contacto con los Habsburgos españoles comenzó con Carlos V a cuyo servicio estuvo en 1543 y 1546-1554 actuando como cronista de sus campañas militares en Alemania y Francia. Probablemente coincidió con Felipe II en Londres, después de su matrimonio con María Tudor en 1555 y poco después acompañó al rey en las campañas de San Quintín y Gravelinas (1557-1558)⁵⁶. En 1561 solicitó permiso a Margarita de Parma para trasladarse a Madrid al servicio del rey, llevando consigo «certaines peintures, patrons, coulleurs et pluiseurs aultres choses concernans à son art de peindre»⁵⁷.

A partir de ahí comenzó a trabajar por encargo real en las vistas de ciudades españolas y en España permaneció hasta su muerte en Madrid en 1571; aquí siguieron viviendo sus descendientes. Como sabemos, al venir a España trajo consigo el material necesario para su trabajo y sin duda también obras suyas anteriores que utilizó para servir al rey, proporcionándole vistas de ciudades para sus residencias. Conociendo el interés real por este tipo de obras y el de Wyngaerde por pasar a pintura las vistas monocromas de sus dibujos – lo que expresa precisamente en el texto del grabado de Génova – es lógico deducir que gran parte

de las ciudades pintadas que poseía Felipe II eran obra de Wyngaerde.

Entre ellas la vista de Génova («Génnoa») que aparece citada por Cuelbis en la sala grande del alcázar de Madrid en 1599 y que en el inventario de 1636 se detalla algo más. En esta fecha se encuentra en el salón grande de las fiestas públicas entre los 24 lienzos al temple con vistas de ciudades. La anotación correspondiente hace constar: «556 Genoba. La ciudad de Genova mirada por la parte de la mar y puerto, y en lo alto una tarjeta en campo azul, letras de oro, que lo dize y dos escudos de armas a los lados»⁵⁸. Como hemos visto ante-

15. Génova, detalle parte central (1 S. Bartolomeo degli Armeni, 2. Monte de las Horcas, 3 Castellaccio, 4 Fuerte de Monte Peralto, 5 Fuerte del Promontorio), G. Braun y F. Hogenberg, Civitates orbis terrarum, t. I Colonia, 1572



riormente, el grabado de Wyngaerde, que se conserva en Estocolmo, lleva en el centro una tarja con el nombre de la ciudad y la fecha y a ambos lados dos figuras que sostienen sendos escudos de armas. Galera vuelve a recoger la vista de Génova en el inventario del alcázar de 1686⁵⁹ y allí continúa en 1700⁶⁰. Así pues, la vista realizada por Wyngaerde en 1553 sirvió para la pintura del alcázar de Felipe II.

Con esta obra el pintor flamenco habría complacido al rey, a sí mismo por «ilustrar de color y darle vida al dibujo en todos los elementos naturales» (como expresa el texto añadido sobre el grabado) y además habría establecido un modelo de Génova como «ciudad ilustre» para todos aquellos que accedían al salón grande del alcázar real madrileño.

Volviendo a la vista de *Civitates*, sabemos que Braun y Hogenberg tenían relación con Joannes Muflin, el capellán de los arqueros de la corte española (flamencos como él en su mayoría)⁶¹, pues su nombre aparece en la inscripción de la vista de Bilbao (tomo II (8), 1575), como proveedor de la imagen que ha grabado Hogenberg. Este Muflin pudo también haber conseguido directamente de Wyngaerde la vista de Génova y habérsela proporcionado a Hogenberg para su publicación en *Civitates*. Joannes Muflin y Hendrick Cock (igualmente flamenco, en la corte española desde 1574 y luego arquero real en 1585⁶²) fueron los representantes reales que trataron con Plantin la publicación de un atlas específico de ciudades españolas. Por ello Plantin recibió en 1576 gran parte de los dibujos de Wyngaerde acompañados de descripciones hechas por Cock, aunque finalmente la obra no llegó a realizarse⁶³. Hendrick Cock, al igual que Muflin, mantuvo también contacto con los editores del *Civitates* y en

1585 envió a Braun sus comentarios para algunas vistas españolas, como las de Osuna y Marchena⁶⁴, por lo que la presencia de flamencos en la corte española y su relación con los impresores nórdicos explican fácilmente el intercambio de imágenes y textos.

Casi a la par que *Civitates* surge una nueva imagen de Génova estampada en Roma, el segundo centro italiano para la edición y difusión de vistas de ciudades en el siglo XVI. Allí también, como en Venecia, se reúnen las estampas en «atlanti» de los cuales el más famoso es el de Antonio Lafrery⁶⁵, quien en 1573 firma y data un nuevo retrato de Génova. Tiene una relación de 58 lugares importantes y la particularidad de citar el palacio de Antonio Doria y de mostrar la iglesia construida por Alessi en Carignano (con sus cúpulas pero con forma de cruz latina). Poleggi, al estudiarla, señala su valor como modelo para otras muchas posteriores, la primera de ellas la de Duchetti de 1581 que la sigue fielmente⁶⁶.

Como es sabido, durante el siglo XVI Génova vive la etapa de mayor actividad constructiva en lo que se refiere a palacios privados, palacios que se decoran con pintura al fresco y entre los cuales solamente uno ofrece una *Galleria de città*. Este palacio es el de Antonio Doria (actual Provincia di Genova) terminado en 1543 y heredado por Giovanni Battista Doria, quien en 1584 contrata con Marco Antonio, Felice y Aurelio Calvi la segunda fase de la decoración pictórica del palacio. En esta fase se incluye la galería alta del patio en cuyas paredes se sitúan varias vistas de ciudades (algunas muy deterioradas en la actualidad) y entre ellas la de Génova, que no obstante se añadió después de 1879 (se supone que inspirada en alguna estampa antigua), cuando el palacio pasó a poder

de la Provincia de Génova y se cerró una puerta que había destruido la primitiva decoración⁶⁷, por lo que queda fuera de nuestro estudio.

4. LA VISTA DE GÉNOVA EN EL PALACIO DEL VISO

Sin embargo, un año después de contratarse la ejecución de las vistas urbanas del palacio de Antonio Doria, se termina la vista de Génova en la única *Galleria delle città* del siglo XVI pintada al fresco en España, cuyos autores hicieron constar además la fecha de su finalización («1585 finis»). Corresponde al palacio edificado por el I marqués de Santa Cruz en El Viso⁶⁸. El marqués no solamente conocía las vistas de ciudades que poseía el rey, había participado en la toma del peñón de Vélez de la Gomera y había transportado en sus galeras a Anton van den Wyngaerde para que realizara algunos de los encargos reales⁶⁹, sino que tenía un contacto continuo con la república genovesa, sus gobernantes, sus nobles y sus banqueros.

Después de Nápoles, Génova fue la ciudad italiana más conocida por los españoles el siglo XVI. Su puerto era el punto de llegada habitual para los viajeros a Italia y por ello la visitaron nobles, diplomáticos, religiosos, comerciantes, soldados y simples viajeros. En el contexto político, Génova fue el aliado más fiel y permanente de la monarquía española desde el pacto de 1528. Era centro capital en el tráfico marítimo del Mediterráneo y por ello vital para los intereses de España, a quien interesaba su puerto, sus galeras, sus hombres, sus almirantes y su dinero. A Génova, por su parte, le interesaba España que le proporcionaba inversiones, seguridad exterior y enormes beneficios económicos, además de privilegios, tierras, honores y títulos



16. G.B. Perolli, Génova, 1585, Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real), Galerías Bajas

de nobleza. Así pues, la alianza era ventajosa para ambas y durante el siglo XVI permitió un estrecho conocimiento y relación personal entre las gentes y las familias de ambas naciones.

Las relaciones de los Bazán con Génova se habían establecido ya en tiempos del padre del marqués de Santa Cruz, quien frecuentemente cumplía misiones militares con Andrea Doria, pero aumentaron considerable con el hijo, quien también compartió misiones con Giovanni Andrea Doria, el sucesor de Andrea.

Pero si la ciudad era conocida del propietario del palacio, mucho más lo era de los equipos que a lo largo de más de treinta años trabajaron en su construcción y decoración, después de que el

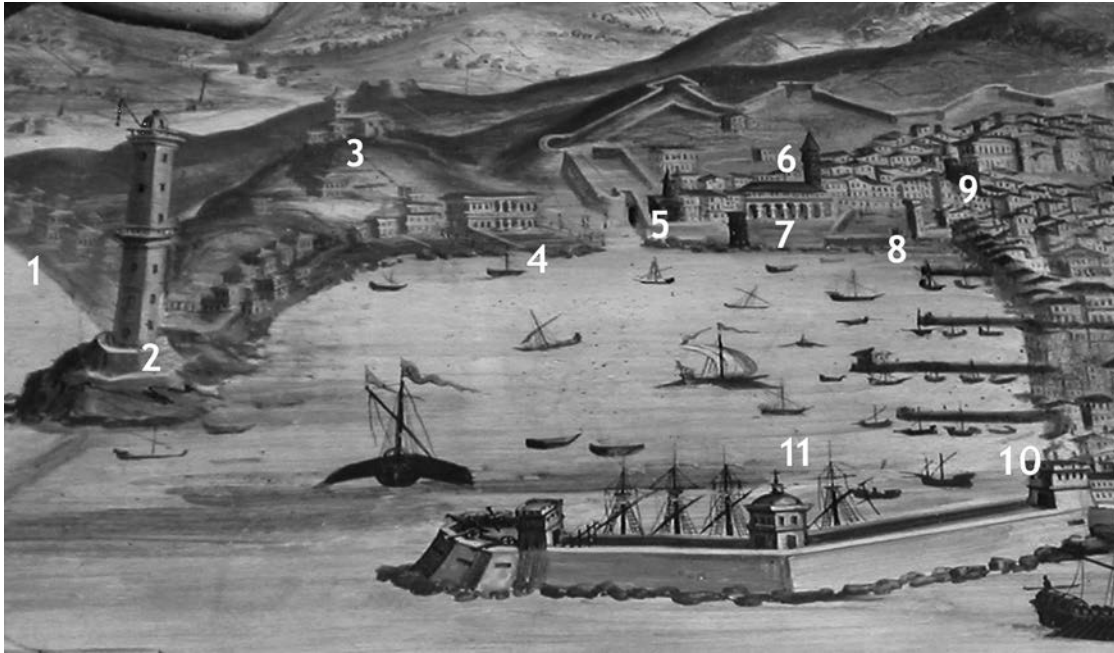
marqués decidiese reconducir hacia un modelo italiano la fábrica de su palacio español⁷⁰.

Si bien la iconografía del palacio dependía lógicamente del programa ideado para satisfacer al propietario y Génova estaba presente en función de su importante relación con España en aquellos momentos, su inclusión entre las vistas urbanas era sin duda la más justificada de todo el palacio. Y el conocimiento que de ella tenían los pintores se refleja en algunos elementos particulares de su iconografía.

La vista de la ciudad (fig. 16) aprovecha, en líneas generales, el modelo de Wyngaerde y *Civitates*, sirviendo de límites geográficos los habituales ríos Polcevera y Bisagno y la sucesión de montañas al fondo, esta vez menos nu-

merosas que su modelo. La ciudad propiamente dicha no muestra el trazado urbano de calles y plazas, que queda oculto tras un caserío en general uniforme y abigarrado. Solamente destaca una gran explanada, que por ubicación debe corresponder a Sarzano, aunque realmente la vista sintetiza todos los barrios de la ciudad en tres zonas: una a poniente, de construcción escasa y alineada, una central de numerosas y compactas edificaciones, y una a levante donde abundan las zonas verdes con un mínimo de arquitectura muy dispersa.

El mayor interés reside en destacar por forma, escala y color una serie de *landmarks* históricos de la ciudad y algunas nuevas construcciones igualmente emblemáticas para el futuro. De



17. G.B. Perolli, Génova, 1585, *Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real), Galerías Bajas, detalle* (1 Sanpierrezarena, 2 Faro, 3 S. Benigno, 4 Palacio de Andrea Doria, 5 San Tomaso, 6 San Giovanni di Pré, 7 Arsenal, 8 Dársena, 9 Puerta dei Vacca, 10 Puerta del Muelle, 11 Torre dei Greci),

izquierda a derecha (fig. 17) destaca el Faro (2) (ya sin la horca que había sido trasladada mucho más lejos) y San Benigno (3) la puerta y las iglesias de San To-

maso (5) y San Giovanni di Pré (6), el arsenal con su torre (7) (éste más que presentar la sucesión alineada y severa de la entrada a cada una de sus naves, ofrece a la

vista un pórtico más parecido a una *loggia* palaciega), la dársena (8) y la Puerta dei Vacca (9). En el centro (fig. 18), vemos la fachada principal de la catedral (1) con una sola torre independiente del cuerpo único que cobija las tres portadas y que consta de un solo frontón con rosetón alargado, a modo de óculo en el tímpano de un templo clásico⁷¹. Junto a la catedral aparece el palacio ducal (2) con pórtico rectangular ante su fachada y la torre comunal con una gran bandera de la República genovesa (3). En línea recta hacia el fondo puede verse el castillo (4) y delante de él la torre de San Francesco (5). Más a la derecha la puertas del Acquasola (6) y Soprana (7), y una iglesia, tal vez Santa María in Via Lata (8).

Pero curiosamente, también se destacan unas cuantas construcciones modernas que en El Viso adquieren especial relevancia. Primeramente, tras el Faro (fig. 17), las construcciones de

18. G.B. Perolli, Génova, 1585, *Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real), Galerías Bajas, detalle* (1 Catedral, 2 Palacio ducal, 3 Torre del Comune, 4 Castillo, 5 San Francesco, 6 Puerta del Acquasola, 7 Puerta Soprana, 8 Santa María in via Lata, 9 Strada Nuova, 10 Palacio de Antonio Doria, 11 Santa María in Carignano, 12 Castellaccio, 13 Monte de las Horcas, 14 San Bartolomeo degli Armeni, 15 Acueductos),



Sampierdarena (1) son muy diversas a las que dibuja Wyngaerde y reproduce *Civitates*, aquí aparecen como bloques independientes de arquitectura monumental que sin duda hacen referencia a las villas *cinquecentescas* de Sampierdarena, en algunas de las cuales habían trabajado los pintores del Viso. También se señala especialmente el palacio de Andrea Doria (4), con un pórtico central abierto y el recinto de su jardín. En el grande y viejo muelle vemos una entrada monumental (10) (alusión a la puerta realizada por Alessi en 1553), una pequeña torre en el centro⁷² (11) y otro arco monumental con un gran baluarte y numerosa artillería al final.

Interesa asimismo un grupo de construcciones situadas debajo del castillo y junto a la iglesia de San Francisco (fig. 18), se presentan como bloques cuadrados y regulares, independientes entre sí y bien alineados siguiendo una vía recta, que creemos hace referencia a la *Strada nuova* (9) casi terminada cuando los pintores genoveses partieron para España en 1575 y en cuyas obras habían trabajado personalmente algunos de ellos. Igualmente se marca otra construcción situada tras la puerta del Acquasola, un edificio aislado, de carácter monumental que sin duda se refiere al palacio cinquecentesco de Antonio Doria (10). Finalmente, delante y a la derecha de Porta Soprana en un espacio más verde, puede verse una construcción circular y de formas clásicas (11) que asemeja la cúpula y el tambor de Santa María in Carignano y que probablemente representa la nueva iglesia de Alessi en ese lugar⁷³. Por el norte y fuera de las murallas destaca solamente la

fortaleza de *Castellaccio*⁷⁴ (12) y cerca de ella los pilares de las horcas (13), San Bartolomeo degli Armeni (14) y una sucesión de acueductos (15) que desde tiempos medievales suministraban agua a la ciudad entrando por *castelletto*.

En la línea costera y en el recinto amurallado (fig. 16) se suprimen igualmente grandes espacios, y el valle del Bisagno aparece salpicado de construcciones aisladas con jardines, referencia a las villas edificadas por la zona de levante. En el mar pueden verse galeras, una nave disparando, barcas de remo y un pontón draga habitual en la iconografía genovesa y que Wyngaerde había colocado discretamente tras el muelle⁷⁵.

Con todo esto ¿qué podemos decir de la vista de Génova pintada en el palacio español? De los modelos conocidos, el enclave geográfico y la vista de conjunto parecen tomados de la obra de van den Wyngaerde, pero el detalle se debe a un trabajo personal de los pintores genoveses, que suprimen barrios enteros de la ciudad, reducen el perfil de las murallas y amplían las zonas verdes a levante. El interior de la ciudad fue inventado por los pintores que – como en otros casos del palacio – crean un case-río genérico sobre el que destacan edificios singulares cuya imagen en nada se parece a los modelos precedentes conocidos; así lo podemos comprobar en la villa Doria, el arsenal, la catedral y Santa María in Carignano; incluso el muelle viejo que en todas las representaciones aparece formando ángulo recto con el saliente de la ciudad no amurallado en ese sector, en El Viso se quiebra en el centro dando un perfil

triangular y haciendo que el muro continúe hasta enlazar con la muralla, lo que deja a la ciudad perfectamente cerrada por este lado.

Tenemos pues aquí una nueva vista de Génova, menos interesada que sus modelos en la fidelidad topográfica, por lo que simplifica el marco geográfico y el trazado interno pero destaca en cambio, por escala y por color, construcciones singulares y emblemáticas; unas, como símbolos de la ciudad a lo largo de su historia y otras, como símbolos modernos de una ciudad identificada con su nueva arquitectura que admiraba por entonces a los españoles. Esta arquitectura moderna era bien conocida por el propietario del palacio y por los pintores que ahora representaban en El Viso los edificios genoveses en los que ellos mismos habían trabajado.

Lamentablemente las noticias que tenemos sobre los pintores genoveses del palacio del Viso no nos permiten por el momento hacer una distinción formal entre ellos. Al frente del equipo estaba Giovanni Battista Perolli⁷⁶ quien moriría tres años después de terminar la pintura de las galerías del palacio. A él se debería lógicamente el esquema general de la obra, él sería el encargado de adaptar los modelos recibidos (por tanto también la vista de Génova) a las imágenes concretas que hoy vemos en el palacio y que realizó junto a otros pintores menores, algunos miembros de su propia familia.

Rosa López Torrijos
Universidad de Alcalá

NOTE

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación HAR2009-11687 financiado por el MICINN.

¹ Los famosos *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Bernhard von Breydenbach (Mainz 1486), *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi* de Jacopo Foresti, (Venecia 1486) y *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, Nürnberg, 1493.

² Sus numerosas ediciones en varias lenguas, muestran el éxito de la obra y su repertorio de imágenes urbanas (donde, como es lógico, priman las germánicas) será el más utilizado hasta que aparezca en 1572 la primera edición latina del *Civitates Orbis Terrarum*. Sobre los libros alemanes de ciudades v. W. Behringer, *La storia dei grandi Libri delle Città all'inizio dell'Europa moderna*, en *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, 1996 pp. 148-157.

³ Por ejemplo, *Il primo libro delle città, et fortezze principali del mondo* de Paolo Forlani o la colección de vistas urbanas de Domenico Zenoi, 1567, el *Civitatum aliquot insigniorum et locorum] magis munitiorum] exacta delineatio* de Ferrando Bertelli, 1568, *Le vere immagini et descrittioni delle più nobili città del Mondo*, de Donato Bertelli y *De' disegni delle più illustri città et fortezze del mondo*, de Giulio Ballino, ambas de 1569, todas con numerosas ediciones y ampliaciones a lo largo del siglo. Sobre la complejidad del trabajo y la dificultad de precizarlo véase: D. Woodward, *Paolo Forlani: Compiler, Engraver, Printer, or Publisher?*, en «Imago Mundi», 1992, pp. 45-64.

⁴ Son los famosos y citados ciclos de Pinturicchio para Inocencio VIII en la loggia del Belvedere del Vaticano (perdido), las llamadas *Camera delle città*, encargadas por Francesco II Gonzaga para sus residencia de Gonzaga y Marmirolo (perdidas) y el ciclo hecho para el palacio San Sebastiano de Mantua (*Camera del mappamondo e del Cairo*) donde las vistas de ciudad no aparecían en frescos sino en lienzos que colgaban de las paredes. También la *loggia* de los apartamentos de viuda de su mujer, Isabel d'Este en el palacio ducal de Mantua (v. M. C. Brown, «*Concludo che non vidi mai la più bella casa in Italia*»: The frescoed Decorations in Francesco II Gonzaga's Suburban Villa in the Mantuan Countryside at Gonzaga (1491-1496), en «*Renaissance Quarterly*», 1996, pp. 268-302 y M. Bourne, Molly, *Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua*, en «*Imago Mundi*», 1999, pp. 51-82.

⁵ Las perdidas vistas de ciudades en el zócalo de la tercera loggia, plantas de ciudades en diversas salas de los palacios va-

ticanos y las ciudades incluidas en la Galería de los Mapas (v. L. Partridge, *The Room of Maps at Caprarola, 1573-75*, en «*Art Bulletin*», 1995, pp. 413-444. Para las vistas de ciudades interesa más G. Kish, *The «Mural Atlas» of Caprarola*, en «*Imago Mundi*», 1953, pp. 51-56. También el clásico estudio de R. Almagià, *Le pitture geografiche murali della terza loggia e di altre sale vaticane*. *Monumenta Cartographica Vaticana*, vol. IV, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MDCCCCLV. Un buen resumen con la interpretación de los conjuntos más importantes puede verse en J. Schulz, *La cartografia tra scienza e Arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Ferrara, 1990, pp. 97-113.

⁶ *Il Castello Mediceo di Melegnano. Luogo di storia, arte, cultura*, Città di Melegnano (Milano), 2005.

⁷ El príncipe llega a Melegnano (antiguamente Marignan) acompañado por el duque de Mantua el 7 de enero de 1549. Es recibido por Gian Giacomo Medici y duerme en el palacio (Iuan Christoual Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje del muy alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe, hijo d'el (sic) Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras dela baxa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes*, escrito en quatro libros, por [...]) En Anuers, en casa de Martin Nucio Año de MDLII, fol. 33.

⁸ R.L. Kagan, *Philip II and the Art of the Cityscape*, en «*The Journal of Interdisciplinary History*», 1986, pp. 115-135.

⁹ G.B. Sannazzaro, *Per uno studio di alcune silografie nella cosmographia universalis: raffronti con affreschi lombardi del millecinequecento*, en «*Il conoscitore di stampe*», 1979, pp. 10-29.

¹⁰ Entre ellas la de Frankfurt am Oder representada también en el palacio lombardo.

¹¹ Calvete de Estrella (*op.cit.* fol.41) no da el nombre pero muestra su admiración por esta casa y alaba su riqueza. También la cita Kagan.

¹² El estudio en R. Berzaghi, *La «Galleria delle città» nel palazzo grande di Sabbioneta*, en «*Civiltà mantovana*», 1977, pp. 377-388.

¹³ *Ibid.*, p. 378.

¹⁴ Sobre el secreto en general puede verse Harvey, J.B. *Silences and Secrecy: The Hidden Agenda of Cartography in Early Modern Europe*, en «*Imago Mundi*», 1988, pp. 57-76. Sobre el secreto en España especialmente: R.L. Kagan, *Arca Imperii: mapas, ciencia y poder en la corte de Felipe IV* en Pereda, Felipe y Marías, Fernando (eds.), *El Atlas del rey planeta. La «Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos» de Pedro Texeira (1634)*, San Sebastián, 2003, pp. 63-67 y Alison Sandman, *Spanish Nautical Cartography in the Renaissance*, en *The History of Cartography* vol. three *Cartography in the European Renaissance*,

part I, The University of Chicago Press, 2007, especialmente pp. 1137-1138.

¹⁵ Para todo lo relacionado con su formación, gusto y encargos v. R.L. Kagan, *Felipe II y los geógrafos*, en R.L. Kagan (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, 1986, pp. 40-53.

¹⁶ Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1988, p. 389, v. A. Bustamante García, *Espejo de Hazañas: la historia del Escorial de Felipe II*, en «*Cuadernos de Arte e Iconografía*», 1991, pp. 197-206.

¹⁷ M. Galera i Monegal menciona estas obras en el inventario del palacio hecho por Luis de Hurtado, donde no aparece nombre de autor, pero que ella considera – creemos que justamente – como obras de Wyngaerde (*Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Barcelona, 1998, pp. 77-78).

¹⁸ La cita de Cean Bermúdez corresponde a dos entradas diferentes en el vol. V de su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, correspondientes a Vermeyen y Viñas (t. V, p.264). Sobre esta interpretación y sus derivaciones posteriores v. Galera i Monegal, *op.cit.*, pp.78-79.

¹⁹ El autor del *Thesoro chorographico de las Espannas*, manuscrito de su viaje por España que quedó sin imprimir.

²⁰ V. Galera i Monegal (*op.cit.*), quien da referencias posteriores, entre ellas las procedentes de los inventarios reales de 1686 y 1700. También F. Pereda, *Immagini di Madrid, fra scienza e arte*, en *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*, a cura di C. de Seta e Daniela Strofollino, Napoli, 2001, pp. 129-143.

²¹ *Quadros y otras cosas que tiene su Magestad Felipe IV en este alcázar de Madrid. Año de 1636*, documentación, transcripción y estudio de G. Martínez Leiva y A. Rodríguez Rebollo, Madrid, 2007, p. 77.

²² En una sola anotación se indica: «Ochenta y siete mapas de las quatro partes de la tierra, de España, Francia, Ytalia, Alemania y demas prouinçias del orbe en papel aforradas en lienço, son de varios tamaños sacadas del libro de Abraham Orselio (sic), que se compraron para esta pieça» (*ibidem*, p. 80). Naturalmente en esta fecha no todas las obras son del siglo XVI.

²³ M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985, p.166.

²⁴ El palacio del Viso, aunque citado frecuentemente, carece de estudios específicos, lo que motiva sin duda su relativo desconocimiento u olvido en la historiografía general. Para la construcción del palacio v. R. López Torrijos, *Entre Espa-*

ña y Génova. *El Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*, Madrid, 2009.

²⁵ Como trabajos de conjunto tenemos, por ejemplo los de P. Revelli, *Figurezioni cartographique di Genova* (1435-1935), Genova, 1936; G. Giubbini, *Genova nelle vecchie stampe*, Génova, 1970 y con especial importancia los específicos de E. Poleggi, *Iconografia di Genova e delle Riviere*, Genova, 1976, *Paesaggio e immagine di Genova*, Genova, 1982 y E. Poleggi, y P. Cevini, *Genova*, Roma-Bari, 1981.

²⁶ Recordamos aquí que una vista de Génova – de fecha anterior a estas publicaciones – había sido remitida en 1473 por Antonio Ivani, un humanista genovés, al florentino Donato Acciaiuoli diciéndole que en ella estaban representados los principales monumentos de la ciudad (*apud* Schulz, *op.cit.*, p. 33, con bibliografía genovesa sobre el testimonio).

²⁷ *Apud* Poleggi, *op. cit.*, 1982, p. 19.

²⁸ *Ibidem*, p. 99. El autor señala que es el primer caso conocido en el que la cultura figurativa local considera la realización de una planta perspectiva de la ciudad a finales del siglo XV.

²⁹ Precisamente una diminuta vista de Génova (excepcionalmente observada desde el norte como todo el conjunto cartográfico) aparece, en el primer tapiz (*El Mapa*) de la serie *La Conquista de Túnez* realizada por Willem de Pannemaker (1548-1554) según el cartón de J.C. Vermeyen que acompañó a Carlos V en la expedición de 1555 como «cronista gráfico». El texto de la cartela superior del tapiz cita entre los participantes al «príncipe Doria, partiendo de Génova con diez y seis galera suyas», razón por la que aparece representada la ciudad.

³⁰ M. Pastoureau, *Les atlas français XVIe-XVIIe siècles. Répertoire bibliographique et étude*, Paris, 1984, pp. 225-227. Agradecemos mucho a la Biblioteca Municipal de Burdeos su colaboración para este estudio.

³¹ *Ibid.*, p. 132.

³² *Second volume du premier tome contenant les autres pays des Gaules non compris sous la Couronne de France, avec plusieurs autres provinces [...]* recueilly tant par Francois de Belle Forest, Commingeois, à Paris, Chez Nicolas Chesneau, rue S. Iaques au Chesne Verd, MDLXXV.

³³ Véase más abajo n. 49.

³⁴ Los datos técnicos e históricos están tomados del estudio de Galera (*op. cit.*, pp. 66 y 206). El grabado se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Suecia a quien debemos y agradecemos la reproducción aquí incluida (KoB, Delag 64), obra de Jens Gustafsson.

³⁵ La importancia del texto ha contribuido a divulgar la vista de Génova y aparece en numerosos estudios v. Haverkamp-Begemann, *Las Vistas de España de Anton Van den Wyngaerde*, 1986, *op. cit.*,

p. 55 [publicado anteriormente en «Master Drawings», 1969, pp. 375-399]; Schulz, *op. cit.* p. 41; L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia, 1996, p. 145, n. 23; M. Galera i Monegal, *op. cit.*, p. 206.

³⁶ Puede verse al respecto T. Colletta, *«Atlanti di città» del Cinquecento*, Napoli, 1984.

³⁷ V. Valerio, *Piante e vedute di Napoli dal 1486 al 1599. L'origine dell'iconografia urbana europea*, con il contributo di E. Bellucci, Napoli, 1998.

³⁸ *Il primo libro delle città, et fortezze principali del mondo*, Venezia, 1567 (*ibidem*, p. 40; aparece en dos de los tres únicos ejemplares existentes).

³⁹ *Civitatium aliquot insigniorum et loc[orum] magis munitior[um] exacta delineatio: Cum additione aliquot Insularum principium. Disegni di alcune più illustri città, et fortezze del mondo, con aggiunta di alcune Isole principali*, Venezia, 1568 (*ibidem*, pp. 42-43).

⁴⁰ *Le vere immagini et descrittioni delle più nobili città del Mondo*, Venezia, 1569 (*ibidem*, p. 45).

⁴¹ *De' disegni delle più illustri città et fortezze del mondo*, Venezia, 1569 (*ibidem*, p. 47).

⁴² *Raccolta di le più illustri e famose città di tutto il mondo*, Venezia, 1590 (*ibidem*, p. 77).

⁴³ Una versión muy simplificada y tosca corresponde a un ejemplar de Giulio Ballino conservado en la Biblioteca Nacional de España (R20382).

⁴⁴ Georg Braun & Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum 1572-1618 [...]* with an introduction by R.A. Skelton, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum, MCMLXV, vol. I, apéndice B.

⁴⁵ Sobre el dibujo de Wyngaerde v. Kagan (dir.), *op.cit.*, pp. 228-231; Galera i Monegal, *op. cit.*, pp. 116 y 121; A. Bustamante García, *La conquista del Peñón de Vélez de la Gomera en 1564 en Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 2008, pp. 169-177.

⁴⁶ *Paesaggio e immagine di Genova*, *op.cit.*, p. 65; Poleggi y Cevini, *op.cit.*, p. 107.

⁴⁷ Cuya primera piedra se puso en 1552, comenzando la cúpula en 1569.

⁴⁸ La puerta de Alessi es de 1553 y con ella se inicia las murallas marítimas de esta parte de la ciudad (L. Grossi Bianchi, Luciano y E. Poleggi, *Una città portuale del medioevo, genova nei secoli X-XVI*, Genova, 1987, p. 274).

⁴⁹ La explosión de un depósito de pólvora en el palacio arzobispal dañó las cubiertas de la catedral y en 1550 se encomendó a Alessi la restauración. El arquitecto proyectó una cúpula con tambor para el transepto cuyo modelo entregó en 1557.

⁵⁰ Como puede observarse, esta torre de considerable altura es distinta de la comunal situada al norte y que ostenta como de costumbre, la enseña de la ciudad.

⁵¹ El pórtico no aparece en otras representaciones, aunque sabemos que a lo largo de la fachada sur que daba a la plaza di Ferraria se habían construido «portici con botteghe e mezzani» después de 1527 (Grossi, *op. cit.*, p. 173). La fuente monumental aparece también en el lienzo atribuido a Gerolamo Bordini, de 1616 (Poleggi, *op. cit.*, 1982, p. 110).

⁵² Junto a la iglesia se ve el solar del palacio Fieschi mandado demoler por Andrea Doria después de la conjura de los Fieschi contra los Doria en 1547.

⁵³ La primera piedra se puso en 1552.

⁵⁴ El lugar de las ejecuciones fue trasladado aquí en el siglo XVI.

⁵⁵ Era la *Bastia* ghibellina del XIV, rehecha en el XVI, actual Forte Sperone.

⁵⁶ Para su biografía seguimos fundamentalmente a Galera i Monegal, *op.cit.*

⁵⁷ Documento publicado por A. Pinchart en 1861 y citado por Galera i Monegal, *op.cit.*, p. 37.

⁵⁸ *Quadros y otras cosas [...]*, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁹ Pasadizo de la Encarnación «Otra pintura de dos varas y media de largo y vna vara de alto marco negro de vna Ciudad con Puerto de Mar que parece Jénova», *op. cit.*, p. 75.

⁶⁰ *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II 1701-1703* (ed. Gloria Fernández Bayton), Madrid, 1975, número 646, p. 82.

⁶¹ E. Haverkamp-Begemann recoge en una nota las escasas noticias que se tienen sobre él (*op.cit.*, p. 64, n. 28).

⁶² Sobre Cock v.A. Alvar Ezquerro, *Nuevos datos sobre Enrique Cock, uno de los más grandes humanistas del tiempo de Felipe II*, en Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo, II, Mérida, 2006, pp. 639-656.

⁶³ Sobre el proyecto general v. Haverkamp-Begemann, *op.cit.*, Galera, *op. cit.*, p. 46-50, J.M. Sanz Hermida, *Las representaciones geográficas y corográficas como elementos de prestigio y representación de la monarquía: el mapa de España y las descripciones de ciudades de Enrique Cock*, en Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía II *Capitalismo y economía*, 2000, p.296 y Kagan, *op. cit.*, 2003, p. 60.

⁶⁴ Galera i Monreal, *op.cit.*, pp. 47-48.

⁶⁵ Al parecer el primero que pensó en reunir los grabados por géneros, v. D. Strofollino, *L'immagine urbana nel XVI secolo. Gli Atlanti di Antoine Lafréry*, en *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, 1996, pp. 136-147.

⁶⁶ Poleggi, *op.cit.*, 1982, p. 66.

⁶⁷ M. Labò, *I palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens e altri scritti di architettura*, Genova, 1970, p. 208; Poleggi, *op. cit.*, 1982, p. 105; E. Parma, *Palazzo Di Antonio Doria (Spinola)*, en *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Genova, 1999, p. 197.

⁶⁸ Actual Viso del Marqués (Ciudad Real). A pesar de los numerosos estudios italianos y españoles que han demostrado

la imposibilidad de seguir manteniendo la relación del palacio del Viso con el genovés de Antonio Doria, ésta se sigue afirmando en publicaciones recientes, dedicadas precisamente a la pintura de sus vistas urbanas y a pesar de que su referencia se haga como palacio Doria Spinola (Prefectura) de Via Garibaldi (D. Romero Muñoz, y M. Grau Fernández, *Imagen y poder en el siglo XVI. Las galerías de mapas, en España en el Mediterráneo. La construcción del espacio*, Madrid, 2006, pp. 166-168.

⁶⁹ R. López Torrijos, *Episodios de*

guerra comercial en un paisaje inédito de la Bahía de Gibraltar, en *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, 2009, pp. 73-74.

⁷⁰ R. López Torrijos, *op.cit.*, 2009.

⁷¹ Si observamos la obra de Wyngaerde y el grabado de *Civitates* veremos que puede ser una simplificación del tímpano que cobija el rosetón central, suprimiendo el resto del segundo cuerpo.

⁷² La torre alta que se ve en el grabado de Wyngaerde (Torre dei Greci) fue reducida a la mitad en 1573 según Alizeri (*Guida artistica per la città di Genova*, Genova, vol. I, MDCCCXLVI, p. 407).

⁷³ La cúpula estaba ya avanzada en 1575 y naturalmente era la obra de más envergadura que se realizaba en Génova en aquellos momentos.

⁷⁴ En la fig. 17 aparece el bastión de Promontorio, detrás de San Benigno, en la lejanía y un poco borroso.

⁷⁵ En *Civitates* también aparece aunque sin detalle.

⁷⁶ R. López Torrijos, *Juan Bautista Perolli. Obras genovesas*, I, en «Archivo Español de Arte», 2000, pp. 1-22 y *Juan Bautista Perolli. Obras genovesas*, II, *ibid.*, 2002, pp. 145-165.