

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROSO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera,	
<i>La influencia de los modelos emblemáticos</i>	
<i>en el arte de la Nueva España</i>	
	439
M ^a Adelaida Allo Manero,	
<i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	
	457
Antonio Aguayo Cobo,	
<i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo.</i>	
<i>Un ejemplo de síntesis cultural</i>	
	477
Francesc Benlliure Moreno,	
<i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	
	499
Patricia Andrés González,	
<i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León:</i>	
<i>La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	
	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez,	
<i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	
	535
Sergi Domènech García,	
<i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	
	553
Juan Francisco Esteban Lorente,	
<i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	
	571
Joan Feliu Franch,	
<i>Comunismo de porcelana.</i>	
<i>Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	
	585
M ^a Celia Fontana Calvo,	
<i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	
	601
Borja Franco Llopis,	
<i>Nuevas aportaciones a la iconografía</i>	
<i>de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	
	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz,	
<i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia</i>	
<i>de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	
	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

LA EMBLEMÁTICA EN EL CASTILLO DE CASTELLDEFELS

FRANCESC BENLLIURE MORENO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Castelldefels es una población mediana de cincuenta mil habitantes situada en la comarca del Baix Llobregat, ubicada a unos 12 km. de la capital catalana. El castillo del municipio, en manos del propio Ayuntamiento, está siendo rehabilitado por el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, y durante el proceso de estudio de la intervención se propuso el estudio de unas pinturas murales detectadas en algunas de las salas de la parte residencial del castillo que más tarde se reconocieron como del género emblemático. Este estudio intenta ser una síntesis del trabajo de investigación que se lleva realizando desde entonces.

CASTELLDEFELS EN LA HISTORIA¹

El castillo está ubicado en lo alto de una colina enclavada dentro de Castelldefels a 59 metros sobre el nivel del mar, y es un referente visual en toda la población. Esta colina está ocupada desde los tiempos de los íberos por su alto valor estratégico ya que domina buena parte del litoral de la zona, y las primeras fuentes que hablan sobre una construcción militar las encontramos muy pronto poco después de la conquista del Rey Jaume I sobre los musulmanes. Cerca transcurría el camino real de Valencia.

Castelldefels, desde sus orígenes más antiguos, fue un enclave marcado por su proximidad al mar y a la vez a las montañas, pero de tierras arenosas y no demasiado dotadas de agua, que ofrecía un panorama poco acogedor para ser coloni-

1. Josep Campmany Guillot, Albert López Mullor, Jordi Navarro Pérez, Dolors Sanahuja Torres y Montserrat Sanz Borràs, *Castelldefels, Temps d'història*, Castelldefels, Ajuntament, 2003.

zado por el efecto del paludismo y las pestes que arremetían contra los naturales de una manera más notable que en cualquier otra población vecina; se le llamaba el pueblo de las fiebres. No se trata de una historia gloriosa, sino más bien una pervivencia mísera que parece mejorar en los siglos XV y XVI cuando la construcción empieza a cobrar importancia por elementos coyunturales de la historia de la baronía: la destrucción del castillo principal, la inestabilidad política de Europa, los constantes ataques por mar de los corsarios genoveses, los piratas moros, los bandoleros... constituirán alicientes para las reformas defensivas del castillo. Estas medidas no variarán el sino de Castelldefels, que seguirá siendo una población débil y pobre; las malas cosechas, el tifus, el paludismo y por supuesto las secuelas de la guerra serán las causantes de este desastre.

En esta época se produce un cambio en la propiedad del castillo, y la familia Bournonville vende su parte a la familia Moreno y Vidal, que, proveniente de Génova, se instalan en Barcelona y en el castillo. Esta nueva familia llega a la zona con ilusiones renovadas y durante la segunda mitad del siglo se dedica a seguir con las difíciles tareas de desecación y allanamiento de los marjales, para que así puedan ser explotados agrariamente. Castelldefels perderá la importancia estratégica anterior por las diferentes características de las modernas guerras, y el castillo pasará a constituirse más como residencia nobiliaria que como fortaleza militar. Florecerá la baronía, las plantaciones vinícolas aumentarán y el comercio del vino fructificará. Se abancalan hasta las colinas y se consigue una respetable producción que permitirá una auténtica explosión demográfica. Este florecimiento económico llevará consigo una reforma del castillo y parece que la nueva decoración, de sorprendente altura intelectual.

Sin embargo, será todo un espejismo y durante los siguientes años el crecimiento de la población y de la economía se detiene. El interés del municipio vuelve a aumentar a finales del siglo XIX debido a la construcción del ferrocarril por la zona y por la intención de la Mancomunidad de drenar y sanear la superficie pantanosa, dejando así unos amplios terrenos vírgenes en la costa cerca de la capital. La burguesía adinerada de Barcelona empieza a adquirir territorios en la zona porque ahora sí parecía un territorio mejor como negocio y como lugar de segunda vivienda. Eusebi Güell y Manel Girona compraron tierras, y este último se hizo con el castillo y gran parte de las tierras de la antigua

Baronía de Eramprunyà, proclamándose señor de la baronía. El 12 de febrero de 1897 el muy famoso y más rico banquero de la época comprará por 90.000 pesetas estas amplias posesiones. A la larga será un negocio enorme.

La historia mas próxima del castillo se centra en el capítulo de la guerra civil, cuando es utilizado como prisión para los brigadistas internacionales que dejan allí su huella en forma de graffitis en las paredes.

LA RECUPERACIÓN DEL INMUEBLE

El castillo en la actualidad refleja todos estos episodios con mayor o menor presencia. La iglesia conserva en su subsuelo restos de los primeros pueblos íberos y de los romanos². El medievo nos deja muros, paredes, construcciones defensivas y lápidas funerarias. La época moderna fija la forma de la edificación, levanta el cuerpo residencial y le confiere habitabilidad. De la llegada de la burguesía a finales del XIX, la reconstrucción parcial neogótica. Y de la guerra civil quedan graffitis pintados por los brigadistas.

El estado en el que se encontraba el edificio unos años antes del inicio de la intervención que todavía se sigue realizando, era bastante malo, ruinoso. Desde la aparición del banquero y hombre de negocios Manuel Girona i Agrañell en 1897, el castillo casi no había sido habitado, y apenas utilizado.

En cuanto al castillo en sí está constituido por dos cuerpos bien diferenciados enmarcados por un recinto que abarca buena parte de la colina; el más antiguo corresponde al del patio de armas con dos torres, una cuadrada y la otra circular que enmarcan un espacio cuadrangular. A él se accede desde una plaza exterior dentro del conjunto enmurallado a través de un arco de medio punto situado en el muro izquierdo del castillo. A través de este patio se puede acceder por las escaleras nobles al segundo cuerpo del castillo, que será también de planta cuadrangular. El cuerpo residencial dispone de una zona noble, en el primer piso, y otras de servicio en los pisos superiores y en las antiguas salas nobles que rodean el patio de armas. La primera planta de este segundo cuerpo

2. A. López Mullo, *El Castell i les torres de Castelldefels. Guia del patrimoni arquitectònic I*, Castelldefels, Ajuntament, 2000.

está constituida por la sala institucional, la sala de esgrima, la sala de confianza, la chinesca y la de graffitis³.

PLANO GENERAL [Fig. 1]⁴

La última reforma antes de la actual intervención la realizó Manuel Girona y se concluyó en un tiempo record de poco más de cinco meses gracias a la utilización de materiales más plásticos, pero con mucha menos perdurabilidad. Girona actuó modificando el interior de la zona residencial y la decoración; la escalera de acceso, la puerta principal, la sala institucional y sus ventanas se decoraron con relieves, arcos apuntados y chimeneas a lo medieval. También las salas con decoraciones historicistas de motivos medievales, chinos y emblemáticos, si bien en menos de un siglo el balcón neogótico amenazaba caer, el tejado tenía goteras, e incluso las pinturas de decoración se desconchaban y caían. Como veremos mas tarde, gracias a este desconchamiento obtuvimos importantes pistas sobre la antigua decoración.

Así en el exterior se han desmontado las partes peligrosas: balcones, ventanas, el tejado, y actualmente se está reformando el forjado de todas las plantas.

EL PROGRAMA EMBLEMÁTICO; SU CONSERVACIÓN

La sala institucional carece de decoración pictórica, sin embargo no ocurre lo mismo con el resto. La sala chinesca era una pequeña habitación decorada con murales que recuerdan las postales chinas que tanto atraían a los artistas de las vanguardias. La siguiente sala en envergadura, la de confianza, tenía unas pinturas murales que compartían temática emblemática con la segunda sala más importante⁵, pero desgraciadamente tanto la sala de confianza como la chinesca

3. Este nuevo cuerpo fue construido en el 1734 (entre el 12 de abril y el 26 de septiembre), aunque una nueva investigación hace pensar que la obra se inició el 1766 y que no se concluyó hasta 1772, dado que parece esta última de mayor envergadura que la anterior a juzgar por los plazos de ejecución y los costes de la misma.

4. Archivo de la Diputación de Barcelona, SPAL.

5. Como prueban las fotografías que el propio Girona tomó tras la finalización de los trabajos restaurativos. Manuel Girona, *Propiedad del Excmo. Señor D. Manuel Girona*, 1898.

fueron posteriormente encaladas de blanco. Será la de esgrima donde todavía resiste la decoración pictórica de Girona. Un motivo con espadas colocado en la pared le da nombre a la dependencia, pero lo que la hace protagonista de este estudio es la decoración de sus muros. Contiene 30 pinturas murales de temática emblemática, y éstas se dividen en dos grupos determinados por la arquitectura de la habitación y por otra arquitectura falsa de barandilla y pilastras. Existe un tercer grupo de pinturas que representan bustos de emperadores romanos y que están colocadas encima de cada pilastra, formando un total de 7 pinturas más⁶. Arriba de esta barandilla encontramos un conjunto de 15 pinturas murales a la sanguina enmarcadas en falsos tondos elípticos de estilo ochocientos. El marco ovalado ilusionista de las pinturas parece estar sostenido por unas cuerdas colgadas de clavos en el muro, también ficticios. Cuelgan cenefas de la parte superior y ramitas con hojas de la parte inferior del óvalo. El otro grupo de 15 pinturas está enmarcado debajo de la barandilla, en los espacios entre las pilastras falsas.

SALA DE ESGRIMA ANTIGUA [Fig. 2]⁷

Los dos grupos de pinturas corresponden al género emblemático. Las de la parte de arriba son emblemas de Otto van Veen, (Leyden 1557-Bruselas 1629), extraídos de su obra *Theatro Moral de toda la Filosofía de los Antiguos y Modernos*⁸. Las de la parte de abajo corresponden al escritor y diplomático Saavedra Fajardo (Aljezares 1584-Madrid?1648), de su obra *Empresas políticas del príncipe perfecto o Idea de un Príncipe Política Christiano Representada en Cien Empresas*⁹. Los murales no destacan por la pericia del artista pintor, ya que existen desproporciones y licencias, y tampoco destacan por su fidelidad con los originales, aunque no es discutible la procedencia de las fuentes. La falta de algún objeto o la supresión de algún personaje secundario parecen ser más causa de la pobre destreza del pintor o de la baja calidad del modelo refe-

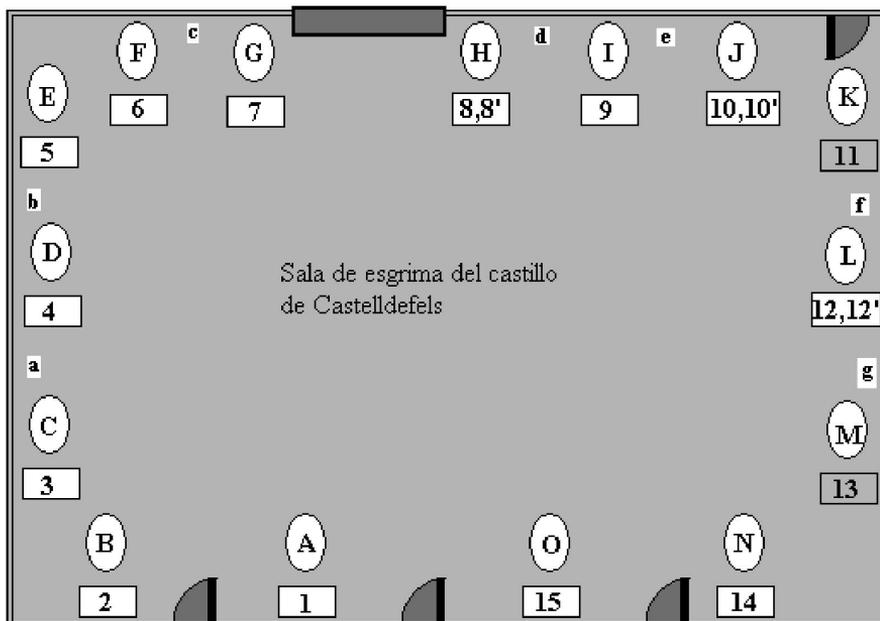
6. Siguiendo el esquema de la sala a: "CONSTANTINO"; b: "MARCOAURELIO"; c: "CLAUDIO"; d: "NERON"; e: "TIBERIO"; f: "TRAJANO"; g: no se ha conservado el nombre.

7. Manuel Girona, *Propiedad del Excmo. D. Manuel Girona*, 1898.

8. Otto van Veen, *Theatro moral de la vida humana* (ed. 1701).

9. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas Políticas*, edición de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.

rente. Cada uno de los dibujos lleva consigo el correspondiente lema o *motto* que el autor les confirió.



LISTA DE DIBUJOS DE VAENIUS

- A. *Solo es Rico Quien Nada Desea*Emblema 41 del *Theatro Moral*
- B. *Quien No Comienza no Acaba*Emblema 8
- C. *Del Vino Saca el Sabio su Virtud*Emblema 77
- D. *La Envidia Causa Infinitos Males*¹⁰Emblema 30
- E. *Nada Más Provechoso que el Silencio* . . .Emblema 29
- F. *La Fuerza Protege las Artes*¹¹

10. Esta composición fue tapada con un motivo de esgrima colocado por Girona en la reforma del s. XIX.
 11. Esta pintura no corresponde a ningún emblema de Van Veen, sino que parece ser una creación estilística inventada en la última reforma de finales del s. XIX. En la composición de la escena se pueden identificar tres personajes que explican el lema; en el centro se encuentra Hércules, la fuerza, a su izquierda una mujer vestida a la clásica que sostiene una paleta de pintor, la alegoría de las artes, y a su derecha otra mujer que se apoya sobre una rueda de maquinaria industrial, que correspondería a la alegoría de la industria. Al fondo de la escena se divisa una fábrica moderna con sus chimeneas humeantes. Estos últimos elementos parecen confirmar que esta composición fue realizada durante la última reforma del castillo.

G. <i>La Fortuna no Muda el Linaje</i>	Emblema 51
H. <i>El Avaro no Goza de su Hacienda</i>	Emblema 56
I. <i>Vuela el Tiempo Irrelocable</i>	Emblema 84
J. <i>La Embriaguez Entorpece el Ingenio</i>	Emblema 36
K. <i>Acomódate al Tiempo</i>	Emblema 86
L. <i>La servidumbre del Espíritu</i>	Emblema 39
M. <i>Seguro Está Quien Viviere Bien</i>	Emblema 93
N. <i>La Paciencia Vence los Males</i>	Emblema 72
O. <i>Nada Refrena la Codicia de Oro</i>	Emblema 54

Las pinturas han sido cubiertas con cortinas de plástico para protegerlas de las inclemencias del tiempo y de posibles daños por las actuales obras, y por lo tanto el estudio ha de basarse en la documentación fotográfica. En el grupo de los tonos, el estado de conservación del superior es bastante bueno, o lo era hasta hace dos años antes de la reforma del forjado y el techo. Solo alguna humedad y chorreras producidas por filtraciones de lluvia entorpecen la clara visión. Los correspondientes a Saavedra no gozan del mismo estado. Su posición inferior ha agudizado los problemas de humedad, perdiéndose dos composiciones y dejando otras muy maltrechas. Estas patologías conservativas sin embargo han sacado a la luz otras pinturas existentes en un estrato más profundo, complicando sobremanera la lectura del programa. Las pinturas de este estrato inferior también corresponden al género emblemático y coinciden con el autor, Saavedra Fajardo.

En la mayoría de las composiciones de esta parte baja también se detecta cierta pérdida de poder de cubrimiento del último estrato pintado debido seguramente a la baja calidad de los materiales pictóricos. La utilización de materiales deficientes puede llevar con el tiempo a que la pintura vaya clareándose, llegando a perder su poder colorante, y dejando así ver en este caso los dibujos del estrato anterior que se entrevén con una factura y unas cualidades diferentes. La calidad de los dibujos del estrato inferior parece superior, no solo en cuanto a los materiales utilizados, que han perdurado más que los últimos, sino por un estilo y unas maneras de calidad artística superior. Estos emblemas casi siempre coinciden entre ellos, los del estrato inferior con los del estrato superior, aunque existen por lo menos tres que no, como se explica en el esquema de

la sala; la pintura 8, la 10 y la 12 corresponden a unos emblemas que no coinciden con los que hay en el estrato anterior. Estos tres que varían de un nivel a otro confirman la existencia de dos programas iconográficos diferentes.

Otra de las peculiaridades de este conjunto de obras emblemáticas es que la pintura número 10 reza un lema de las *Empresas* de Saavedra: *Concilia Media Fugenda*, pero la *pictura* no coincide con el modelo referido, sino que aparece un león de perfil. Así mismo la pintura número 12 no tiene relación con ninguna de las creaciones de Saavedra: *Enseña con el ejemplo*, donde aparece una felina con sus crías.

LISTA DE DIBUJOS DE SAAVEDRA¹²

1. *Fortior Spoliis*Emblema 97 de las *Empresas*
2. *Formosa Superne*Emblema 78
3. *Resolver i Excutar*Emblema 64
4. *Presidia Maiestatis*Emblema 22
5. *Con Alago i con Rigor*Emblema 38
6. *In Arena et Ante Arenam*Emblema 80
7. *Librata Refulget*Emblema 94
8. *?Ferro et auro*Emblema 69
- 8'. *?Concilia Media Fugenda*Emblema 85
9. *Nec à Quo, Nec ad Quem*Emblema 44
10. *Concilia Media Fugenda*Emblema 85
- 10'. *?Ferro et auro*Emblema 69
11. Composición que no se ha conservado
12. *Enseña con el Ejemplo*
- 12'. *Librata Refulget*Emblema 93
13. Composición que no se ha conservado
14. *Poda no Cortes*Emblema 67
15. *Regit e corrigit*Emblema 21

12. En la siguiente lista, los números 8', 10' y 12' indican los dibujos que pueden verse del estrato inferior y que no coinciden con los del estrato superior. Los interrogantes señalan las pinturas de complicada lectura por su delicado estado de conservación.

La presencia de estos dos estratos diferentes indica hacia la existencia de dos programas distintos que coinciden en la temática y en las fuentes, pero que quizá diverjan en el significado final.

EL PROGRAMA EMBLEMÁTICO; LOS PROBLEMAS DE AUTORÍA Y DATACIÓN

Desde el principio de la intervención se creyó que las pinturas fueron creadas por Manel Girona en la reforma que hizo a finales del siglo XIX, dado que pese a estar en mal estado, la técnica, alguna composición¹³ y la documentación recuperada indicaban hacia esta dirección. Girona fotografió las salas reformadas para el recuerdo en un futuro de un hecho memorable como es el de la vuelta al esplendor del castillo de Castelldefels en un tiempo récord, y en ellas se distinguen las pinturas recién hechas con todo su esplendor¹⁴. El emblema con la fábrica humeante apunta hacia la autoría de Girona, y existe también documentación sobre el pintor local que las hizo. Queda pues bastante respaldada la autoría y la datación de este último programa emblemático, aunque hay puntos poco claros que nublan la idea que se tenía sobre el portentoso trabajo de rehabilitación que Girona realizó de la mano de Enric Sagnier, famoso arquitecto catalán.

La composición de estas como mínimo 32 escenas supone un importante trabajo inicial de concepción del programa, lo cual, unido al trabajo de la plasmación de la idea en las paredes, parece difícil de realizar en cinco meses y medio, que es el periodo de la reforma que hizo Girona. Más aún si se tiene en cuenta la falta de referentes y modelos que sufriría el autor del proyecto decorativo ya que no se conocen ejemplos parecidos. Consiguientemente ¿cómo se explican entonces las licencias y deformaciones con respecto a las fuentes originales si debieron ser barajadas por el *artifex* como único modelo referente? También se ha de tener en cuenta que el ideólogo debería haber tenido un alto calado artístico y una intencionalidad clara, porque utilizar emblemas para decorar un castillo no nace de la casualidad, y seguramente el hecho de que dos artistas como Otto van Veen y Saavedra Fajardo estén reunidos no es tampoco fruto de casua-

13. Como la F *La Fuerza Protege las Artes*, del grupo de Veen.

14. Manuel Girona, *Propiedad del Excmo. D. Manuel Girona*, 1898.

lidad, sino que debe apuntar hacia otro significado mucho más complejo y profundo que sobrepasa el ámbito artístico abarcando otros como el filosófico y/o el político, y que remiten hacia unos conceptos que sobrepasan el ámbito local. El artista de la reforma del XIX no parece responder a estas características tan especiales y Girona siempre se jactó de no tener una formación reglada, sino de ser autodidacta, de haberse hecho a sí mismo. Otros aspectos más tangibles siguen desviándonos de la primera hipótesis: ¿por qué Girona iba a tapar uno de los dibujos con un motivo de esgrima si lo acababan de componer?, ¿cómo explicar los dos estratos existentes?, ¿rectificaciones y repintes en una intervención que se caracterizó por su presteza?

Quizá Girona encontró ya pintada la sala aunque en mal estado, lo que explicaría la existencia de un estrato inferior. La falta de comprensión de lectura del programa anterior podría justificar el cubrimiento de una de las pinturas con un motivo de esgrima, y el desconocimiento de las fuentes mas la necesidad o intención de modificar la decoración derivaría en la creación de las composiciones falsas¹⁵. Las desproporciones y licencias de las composiciones podrían explicarse por la copia directa en la pared de los mal conservados dibujos, y todo esto comportaría un importante ahorro de esfuerzo y tiempo, y a Girona le supondría el despojo del mérito como autor.

Parece entonces que es el programa anterior el que pone las bases para el siguiente. Girona innovará un nuevo programa variando una porción del anterior, y así modificará la lectura al incluir emblemas falsos y alterando posiciones.

En cuanto al programa del estrato inferior, éste debe, pues, ser anterior y de un autor diferente. La búsqueda en la genealogía de propietarios del castillo mostró un personaje peculiar con respecto a los anteriores y posteriores: Francesc Xavier de Garma i Duran, quien, tras casarse con Mariana Pérez Moreno y Vidal, heredará la baronía de la madre de ella entre 1763 y 1766, gobernándola hasta 1789. Originario de Alcántara, nace en una familia noble ilustrada, aunque, como confiesa en su testamento *diners mai he tingut*, provenía de una casa del norte peninsular y su padre era de la orden de Santiago y cultivaba el estudio y la escritura. Tuvo relación con el Conde de Vendôme como podría indicar-

15. Como la 10, 12 y F.

lo que la familia poseía un *lignum crucis* que el propio Duque regaló a su padre. Francesc Xavier de Garma i Duran nace en 1708 y muere en Barcelona en 1783; es el modelo de noble ilustrado y firma como “Archivero Mayor de la Corona de Aragón y Regidor perpetuo de la ciudad de Barcelona”. Él mismo llegó a nombrarse Secretario de su Majestad Carlos III y su hermano llegó a ser Comandante de escuadrón de regimiento de caballería. Se le recuerda porque fue director del Archivo de la Corona de Aragón desde 1740 hasta su muerte, la renovó y le dio el nombre que hasta hoy conserva, intentando reunir bajo el mismo techo la documentación de toda la antigua corona. En 1747 ingresó en la *Academia de Bones Lletres de Barcelona*, un círculo ilustrado de la época, y entre su producción literaria destaca: *Adarga Catalana, arte heráldica y prácticas reglas del Blason* (1753), obra que trata sobre, como el propio título indica, la genealogía de la casas nobiliarias catalanas, sobre los escudos y emblemas de las familias, y sobre las normas del blasón. Otras de sus obras fueron *Theatro Universal de España: descripción eclesiastica y secular de todos los reinos y provincias* (1738), que en realidad fue una continuación de un trabajo de su padre. También hizo mapas y descripciones de Cataluña: *Mapa del Obispado de Barcelona* (1762), *Mapa del Principado de Cataluña y Condado de Rosellón*. Su alto calado intelectual no es cuestionable, y su valía como funcionario de la corte importante. Pese a ser muy apreciadas sus obras existe un relativo vacío documental sobre su vida sobre todo en aspectos personales. Su obra literaria nació fruto de su privilegiada posición como archivero y de la extensa biblioteca que formó durante su vida, y revisando el inventario del testamento tras la muerte de su mujer aparece en la alcoba de la casa de Barcelona la biblioteca con cerca de dos centenares de títulos. Surgen algunos relacionados con el género emblemático: *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda, Retrato del Buen Vasallo, La Verdad Triunfante, Advertencia a Reyes, Máximas de Salomón, Academias Morales...* y también encontramos *Theatro Moral de la Philosophía*, y las *Empresas* de Saavedra¹⁶.

Las reformas que este matrimonio hizo en el castillo desde el 1766 hasta 1772 no documentan la producción de las pinturas, aunque sí intervenciones de carpinteros y obreros que trabajaban allí “por el estado ruinoso e inservible del edificio”¹⁷.

16. AHPB. Ramón Constanso, *Trigessimum primum manuale*, pp. 217-262v, 1798.

17. AHPB. Teixidor i Llaurador, *Trigessimum primum*, pp. 33-37v, 1774, 1775, 1776, 1777.

Quizá estas obras, que por su precio parecen de mayor envergadura que las de sus predecesores, fueron las que vieron nacer la decoración emblemática en los muros de la planta noble. Su descendencia también pudo realizar la decoración de las salas, ya que dispondrían de la biblioteca, aunque no se conocen obras importantes en el castillo hasta la llegada de Girona un siglo después. Seguramente las arcas de la familia cayeron con la miseria de la baronía y el empobrecimiento que los conflictos de estos años provocaron.

Así pues parece razonable pensar en la autoría de Francesc de Garma i Durán como responsable de las primeras pinturas emblemáticas del castillo de Castelldefels, pudiendo datarlas dentro del tercer cuarto del siglo XVIII.

EL PROGRAMA EMBLEMÁTICO

Los dos programas guardan, como es lógico, fuertes nexos ya que es el más antiguo el que marca las pautas generales. Manuel Girona intentaba enraizar su nombre con el de la baronía, llegando incluso a intitularse barón de Eramprun-yà, título que solo se respalda en el aval que le otorga su riqueza. Parece que es este interés por enraizarse en la baronía el que le lleva a variar el programa iconográfico anterior hacia otra dirección donde se colocan elementos característicos del nuevo propietario; el emblema con la alegoría de la industria y la fábrica en el fondo parecen responder a este propósito, pues él era banquero e industrial, y estas nuevas composiciones parecen elogiar sus virtudes más conocidas. Otros motivos diferentes podrían estar detrás del cambio de lugar y de *pictura* en otros emblemas: Girona traslada el emblema de *Librata Refulget* donde se muestra la tiara papal iluminando el globo terráqueo con su sabiduría, y lo reubica en una posición secundaria colocando en su lugar otro emblema inventado¹⁸; otras dos composiciones parecen intercambiar sus posiciones con la última reforma, la número 8 con la 10, aunque en la 10 la *pictura* ha sido cambia-

18. Cabe indicar que Girona no parece renegar de la iglesia católica romana, y éste no puede ser un motivo del cambio, ya que fue el promotor de la nueva fachada de la catedral de Barcelona y sus restos están allí enterrados. También hace construir la nueva iglesia de Castelldefels, aunque aquí parece que son motivos más pragmáticos los que instigan esta actuación, pues la iglesia del pueblo estaba ubicada en el castillo, lo que le garantizaba un tránsito continuo e incómodo de fieles por dentro de sus posesiones.

da. Todas estas modificaciones parecen sugerir una intención hacia la que se sigue trabajando, pero que todavía no se ha revelado.

Mucho mas fiel a la naturaleza de la emblemática parece el programa realizado por Garma i Durán, ya que este personaje demuestra un agudo conocimiento de la materia que maneja, como delata su rica biblioteca personal y la potencia que le brinda el cargo que ostenta, pero la lectura del programa es muy hermética y conviene estudiar los diferentes aspectos que pueden haber influido en la creación para así comprender mejor el momento del hecho creativo del autor. El estudio de la vida del Archivero Mayor de la Corona de Aragón nos muestra una fuerte vinculación de éste con el contexto de su época; su posición político-social en la convulsa sociedad del momento lleva a pensar en la posibilidad de que esta parte de su vida influyese en el programa. El *Lignum Crucis* que aparece en su testamento nos da pistas sobre la personalidad política de la familia Garma. Louis Joseph de Bourbon, gran Duque de Vendôme, príncipe francés, que conquistó Barcelona (1697), virrey de Cataluña, primer príncipe de la sangre de España, tuvo relación con los Garma. Este dato parece revelar una afinidad política de la familia hacia lo Borbón en este contexto de crisis dinástica en España. Los cargos ostentados en la administración real pueden ayudar a clarificar este punto, que sitúa a Garma como ariete de la nueva dinastía en Cataluña. También la particularidad del inmueble y sus tierras seguro era conocida por Garma, y quizá estas circunstancias pudieron influir a la hora de la concepción del proyecto. Durante la guerra de Sucesión el castillo de Castelldefels adquiere un papel protagonista. Será una de las primeras fortalezas en caer, en 1705, ante las fuerzas del Archiduque Carlos de Austria. Antón de Peguera, alto rango de este ejército, lo utilizó como base de operaciones. Los barones de Eramprunyà, dos familias nobles barcelonesas a las que pertenecía el castillo, eran felipistas, y por este motivo fueron perseguidas, acusadas de traición a la causa y sus bienes confiscados. Acabaron por exiliarse, el último de los cuales abandonó el país en 1713. Pero se firma la paz de 1714 en Utrecht-Rastadt y se ratificará el equilibrio europeo, de modo que las fuerzas austriacas entregarán Cataluña al poder borbónico. Felipe V ahora debe luchar contra una población que, sin ejército que les respalde, toma como personal la lucha y se enfrenta a los borbones con escasos medios. La lucha se planteaba desigual, pero Castelldefels fue un foco de

resistencia que en más de una ocasión hizo retroceder a las tropas reales. Cataluña, como anteriormente el resto de la antigua Corona de Aragón, pagará cara la derrota. Con Felipe V de Borbón, los barones reciben recompensas: así Francesc de Bournonville es nombrado alcalde de Barcelona y Copóns, el otro propietario que gobernaba en *pro indiviso*, regidor perpetuo. Garma recibe el castillo del primero, Francesc de Bournonville y Errill, caballero de la orden de Santiago, vizconde de Joc y marqués de Rupit. Procedente de un linaje flamenco, fue considerado el noble con más alto linaje entre los residentes en Barcelona. La familia Copóns provenía de la nobleza clerical, y el primero de los Copóns de Eramprunyà llegó a ser Presidente de Cataluña (1662/1665).

La singularidad del Castillo radica en que, gobernado por barones afines a los borbones, se emplaza en un territorio de marcado espíritu austracista. El castillo será bandera del nuevo poder que llega desde Madrid y que suprimirá las antiguas leyes, centralizará el poder, e impondrá una nueva cultura mediante el Decreto de Nueva Planta. Sin duda Garma también sería sensible con la situación social que se vivía en Castelldefels.

Otro de los factores que marcó su personalidad debió ser el hecho de trabajar como Archivero Mayor de la Corona de Aragón; él, borbónico, dirigiendo la memoria histórica de una cultura sometida por la fuerza, y con la responsabilidad de conservarla pese a estar prohibida. Parece pues que Garma se encuentra en el bando vencedor, pero envuelto tanto en su casa como en su trabajo de la cultura derrotada.

Teniendo en cuenta estos factores, debemos analizar el programa en sí, pues éste es el que encierra el sentido de la obra. La elección de las fuentes de los emblemas, como son el clérigo y diplomático español Saavedra Fajardo y el flamenco Van Veen, conlleva un abanico de posibilidades muy fértiles y sugerentes que nacen del contraste con el contexto tanto de la vida de Garma, como de donde vivía. Así parecen coincidir con los orígenes de las familias propietarias: Saavedra, religioso, se relaciona con la tradición española; Van Veen parece remitir hacia el pasado flamenco de los Bournonville, ambos unidos en un castillo gracias al lenguaje críptico del emblema. Más notorio que esto es que los emblemas del castillo no parecen servir a esta causa borbónica, ya que los autores de los modelos pertenecieron al bando austracista: Saavedra era funcionario

al más alto nivel de la casa real anterior y Veen llegó a ser pintor real de la corte del Archiduque Ernesto de Amberes. ¿Es quizá un intento de búsqueda de afinidades entre las familias baroniales proborbónicas y las almas austracistas a las que regentan? ¿Es una mano tendida a la reconciliación entre vencedores y vencidos?

La elección de estas dos fuentes nos aporta también coincidencias menos hipotéticas pues la comparación entre ambos autores señala otros puntos de coincidencia interesantes. La corriente filosófica neoestoica es uno de los conceptos compartidos más llamativos, ya que ambos reconocen en Lipsio¹⁹ una fuente de conocimiento. A Veen se la ha considerado una de las voces más cercanas a Justo Lipsio²⁰, y en Saavedra también se han encontrado señales un tanto más opacas pero ciertas²¹.

Creo cierto este puente que une a Veen con Saavedra, y a ambos con Garma, pues su vida parece seguir los axiomas neoestoicos. Era Garma un neoestoico ilustrado y aislado, resignado a los vaivenes de la fortuna que un día lo hacen barón y el otro lo empobrecen, que prospera en momentos yermos y cae con el progreso, sin descuidar su suerte de sabio decidido en la búsqueda de lo que no cambia, la virtud. Garma disfruta del saber por el saber, solo en su castillo de conocimiento, sin ostentación de su ciencia, pero de la que aparta las manos profanas, viciadas.

Las pinturas del castillo siguen dejando muchas puertas por las que pasar, apenas intuidas pero de muy prometedor futuro, a saber: las otras salas decoradas del castillo, los bustos de emperadores, la religiosidad de Garma, la implicación de los jesuitas de la iglesia de Castelldefels, el pasado navarro de la familia, la relación con la corte, la biblioteca personal, los Bournonville...

19. Filósofo neo-estoico responsable de una corriente de pensamiento que influenciará buena parte de Europa. Su filosofía se basaba en la búsqueda de la virtud, la pasividad del sabio ante el destino y la desconfianza en la fortuna.

20. Santiago Sebastián López (ed.), *Theatro Moral de la Vida Humana*, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XIV (1983), pp. 7-92.

21. Sagrario López Poza (ed.), *Empresas Políticas de Don Diego Saavedra Fajardo*, *Op. Cit.*, pp. 43, 77-88: “La influencia de Lipsio se entrevé desde un primer momento, aunque a duras penas aparece citado en la obra (empresa 43), seguramente debido a la mala imagen que tenía Lipsio dentro del ambiente de los Austrias al pasarse al bando calvinista, aunque más tarde rectificaría. El lenguaje y estilo utilizado en la obra también tienen que ver con los postulados de Lipsio, pues Saavedra abrazará la rama estilista que Erycius Puteanus formuló como doctrina siguiendo a su maestro Lipsio en la obra *De Laconismo syntagma* (1609)”. Éste mismo hará un comentario para la obra de Veen, que es otro punto de contacto entre los dos autores.

El castillo, con este descubrimiento, se puede situar en la cabecera de las casas decoradas con motivos de emblemática. La Mansión Pinkie, la composición en baldosas del convento franciscano de San Salvador de Bahía, en Brasil, otra composición de baldosas en la Quinta dos Corucheus, Lisboa, el palacio Eggenberg, el palacio Doudleby nad Orlicí, en Bohemia, son ejemplos de esta utilización de los emblemas de Saavedra Fajardo o de Otto Van Veen en la decoración de interiores. Pese a que los emblemas del castillo de Castelldefels son un poco más modernos, el volumen de pinturas, la singularidad con respecto a su contexto histórico y el trasfondo filosófico-político que podrían revelar los estudios posteriores, lo deben poner en un lugar muy meritorio dentro del conjunto de todas las obras emblemáticas.

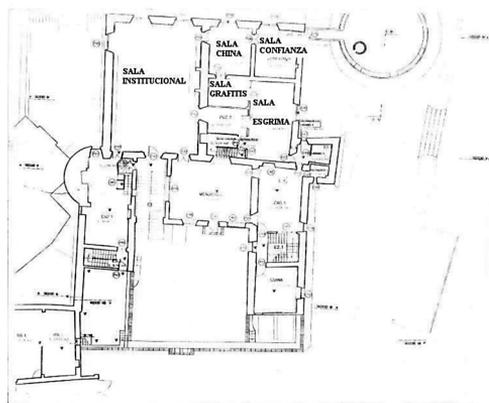


Fig. 1: Plano general.



Fig. 2: Sala de esgrima antigua.