

Dirigido por
JOSÉ LUIS COLOMER

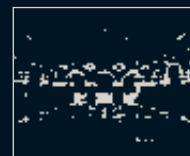
Prólogo de
JONATHAN BROWN

ALESSANDRA ANSEMI
ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ
BONAVENTURA BASSEGODA
PIERO BOCCARDO
DIANE BODART
MARTA CACHO
PETER CHERRY
JOSÉ LUIS COLOMER
MARÍA CRUZ DE CARLOS
GABRIELE FINALDI
BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA
EDWARD GOLDBERG
MATTEO LAFRANCONI
ALISTAIR MALCOLM
FERNANDO MARÍAS
PATRICK MICHEL
TOMASO MONTANARI
JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO
EDOUARD POMMIER
JAVIER PORTÚS
SHILPA PRASAD
PAULO VARELA GOMES
AGNÈS VATICAN



fernando
villaverde
ediciones

COLABORA:



CASA DE VELÁZQUEZ

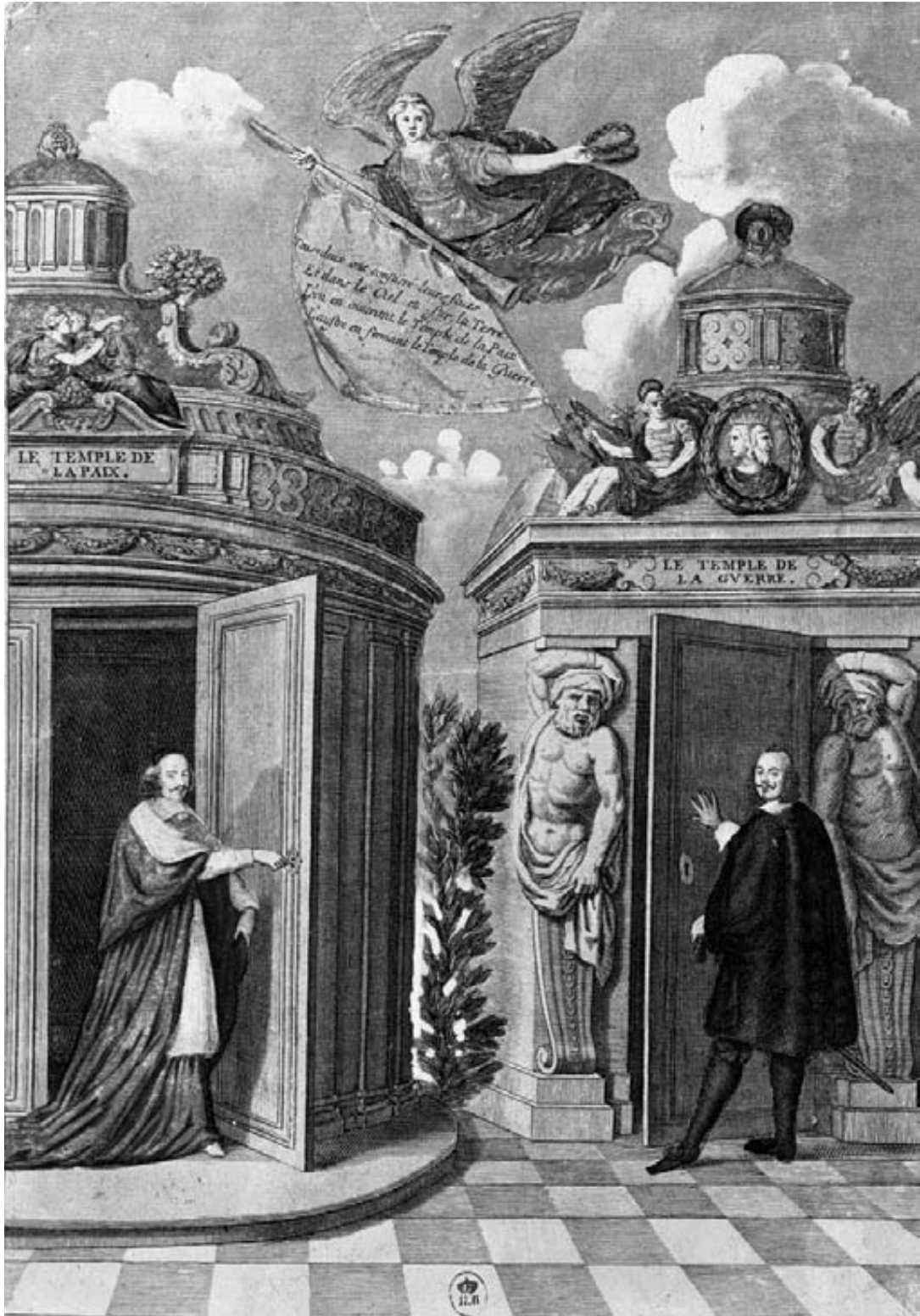


ARTE Y DIPLOMACIA de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII

Tradicionalmente propicia a la historia política, la diplomacia de la Monarquía ha suscitado en los últimos años un fecundo interés por parte de los historiadores del arte y de la sociedad de corte. Los agentes de la política exterior (gobernantes y virreyes, embajadores y cardenales) actuaron no sólo como intermediarios de los intereses artísticos de los reyes de España, sino también como protagonistas de un intenso coleccionismo personal que emulaba el modelo real. Los estudios sobre arte y diplomacia vienen a demostrar que, junto a los creadores de las obras, desempeñaron también un papel determinante los aficionados que las encargaron, coleccionaron, vendieron e intercambiaron: desde su posición de riqueza y poder, se erigieron en directores del gusto y de las modas en el terreno artístico, y su intervención fue capital para la difusión o la cotización de determinadas escuelas y artistas.

Este libro tiene su origen en el coloquio internacional que con el mismo título organizó la Casa de Velázquez en Madrid en mayo de 2001, en el que numerosos especialistas aportaron los resultados de nuevas investigaciones sobre los principales momentos y actores del mecenazgo diplomático español en los tiempos de Rubens y Velázquez. Se abordan así en esta publicación diversos fenómenos de alcance europeo, tales como el intercambio de regalos entre Madrid y las cortes de la época; el uso de la pintura como imagen de prestigio e instrumento de persuasión en las relaciones internacionales, o la circulación de viajeros, artistas y obras de arte como causas de interrelación entre los centros de producción artística del siglo XVII. La imagen que se desprende de todo ello es, como afirma Jonathan Brown en el prólogo, «la de una España profundamente comprometida con la cultura europea, y la de una Europa profundamente comprometida con la cultura española».

La abundancia de materiales inéditos –tanto textuales como gráficos– y la amplia nómina de autores, destacados investigadores de varios países, hacen de este libro una valiosa aportación a este apasionante campo de la historia cultural europea.



1. Anónimo, *El cardenal Mazarino y Don Luis de Haro, ministros plenipotenciarios en la Paz de los Pirineos*, h. 1660. Grabado, 32,5 x 22,1 cm. París, Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts Graphiques.



7. Adam Frans van der Meulen según un dibujo de Charles Le Brun, *Entrevista de Luis XIV con Felipe IV en la isla de los Faïsanes*. Óleo sobre cobre, 56,5 x 39,7 cm. Londres, Colección particular.



1. John Closterman, *Alexander Stanhope*, 1698-1699. Óleo sobre lienzo, 231,2 x 640 cm. Kent, The Administrative Trustees of the Chevening Estate.

De reyes, embajadores, pintores y un enano: John Closterman en la corte de Carlos II*

Ángel Aterido Fernández

Universidad Complutense de Madrid



El intercambio de objetos artísticos es una de las convenciones propias del juego diplomático, asociada a sus mecanismos de acción desde el momento mismo en que la diplomacia comenzó a existir. Lujo, política y arte, en diversas proporciones o desmesuras, son los ingredientes básicos de una combinación que habitualmente se adereza con buenas dosis de ambición. El resultado final de tal mezcla, el obsequio en sí, en ocasiones resulta tan peregrino o caprichoso que, con el tiempo, se pierde toda memoria de su origen y significado. En el caso de la España del siglo XVII, como su consabido correlato francés, sus tradiciones se plasman en signos externos propios de la monarquía y sus súbditos, perfectamente reconocibles para sus contemporáneos europeos. Desde el ceremonial al atuendo, las señas de identidad hispánicas debían ser tenidas muy en cuenta por todo aquel diplomático que tratara con el Rey Católico y sus agentes. No es extraño, por tanto, que algunos «regaladores» avezados buscaran congraciarse con sus interlocutores mediante guiños a los gustos habituales en la corte española. Esto puede desorientar acerca de la verdadera procedencia de algunas piezas artísticas hoy conservadas.

El primer acto obsequioso que se le exigía a un embajador extranjero en Madrid, salvo contadas y

privilegiadas excepciones, era la adopción de la vestimenta española protocolaria para comparecer ante el Rey. La golilla, el inconfundible cuello blanco rígido, era el elemento más característico de un envarado ropaje compuesto por una ropilla, jubón y calzones, todos ellos negros¹. Muestra del protagonismo de tan incómoda prenda era que, habitualmente, cuando alguien lucía este traje se decía sencillamente que iba vestido «de golilla», haciendo uso de una sinécdoque indumentaria. Ya en el siglo XVIII, se acabará por denominar despectivamente «golillas» a quienes persistían en usar este traje, como autoafirmación hispánica frente a la pujanza de la moda francesa.

Un retrato interesado

Vestido de este modo hispano, con aspecto tan poco inglés, se hizo retratar el embajador británico en la corte de Carlos II, Alexander Stanhope, en 1698 (fig. 1). Curiosamente, no se trataba del acto complaciente de un recién llegado, sino la manifestación de un diplomático a punto de cumplir un decenio al frente de su legación. Poseer una imagen a la española, que denotara su condición, en absoluto era una obligación



2. Jan van Kessel II, *Carlos II*. Óleo sobre lienzo, 29,3 cm. Madrid, Colección Juan Abelló.



3. Jan van Kessel II, *Mariana de Neuburg*. Óleo sobre lienzo, 29,1 cm. Madrid, Colección Juan Abelló.

para un embajador acreditado en Madrid. Es más, otros embajadores foráneos, como el danés Cornelio Lerche o el también británico sir Arthur Hopton, prescindieron de tal indumentaria cuando fueron retratados en España. Si ningún retrato es inocente, la representación de Stanhope resulta especialmente interesada, sobrepasando el papel testimonial de su paso por una cancillería importante, para manifestarse abiertamente hispanófilo. Además, al tratarse de una representación de cuerpo entero, con el consiguiente gran tamaño del lienzo, se busca enfatizar la categoría del retratado tanto como llamar la atención sobre él. Este despliegue pretendidamente filohispánico del embajador sólo puede entenderse en la coyuntura histórica y diplomática en la que se gestó.

Mr. Cloysterman is drawing me at length in Golilla, with other Spanish ornaments; it will be a very good piece, and I hope serve to introduce him where I cannot go myself, for his ambition is to make the Queen's picture, and I hope to procure him that honour.²

De esta manera daba noticia el embajador a su hijo James de la ejecución de su retrato madrileño. La carta, fechada el 12 de noviembre de 1698, se detiene

poco en aspectos artísticos y sus escuetos comentarios destilan más información de la que a simple vista pudiera advertirse. Cada elemento da fe de una sutil y estudiada estrategia, en la que la pintura era una importante baza a jugar. Es muy significativo que el encargado de hacer el retrato no fuera un pintor español. Alemán de nacimiento, formado artísticamente en París y afincado en Inglaterra, John Closterman acababa de llegar a Madrid enviado por el mencionado James Stanhope, al que su padre informaba de los progresos del pintor³. Lo cierto es que Closterman había emprendido viaje a Roma, bajo la protección de lord Ashley y Stanhope junior, pero había sido desviado a Madrid, acaso reclamado por el propio embajador. Un rodeo tan poco habitual para un viajero rumbo a Italia procedente de Londres, tendría como objeto algo más que presentar sus respetos al padre de uno de sus mecenas. Por los comentarios de Stanhope, el pintor ambicionaba retratar a la segunda mujer de Carlos II, la reina Mariana de Neuburg. Se desprendería, por tanto, que aspiraba a conquistar el favor de la soberana y convertirse en su retratista. ¿Acaso en Europa se había difundido que la Reina necesitaba ese tipo de artistas? ¿O sólo era un vani-

doso proyecto de Closterman, decidido a probar fortuna en la agitada corte madrileña? Y sobre todo, ¿qué ganaban los Stanhope patrocinando sus aspiraciones?

Aunque la Reina debía de tener una bien ganada fama de caprichosa, no consta en ningún caso que entre sus deseos figurara la demanda a las cortes europeas de nuevos pintores. Desde hacía seis años Luca Giordano ocupaba la cúspide de los pintores cortesanos. Si bien centrado en las decoraciones al fresco y en composiciones de historia, también retrató en algunas ocasiones a los monarcas. La propia Mariana contaba además con dos artistas a su servicio, titulándose ambos como pintores de la Reina: el antuerpiense Jan van Kessel II y el veneciano Francesco Leonardi. Los dos estaban precisamente especializados en retratos y eran extranjeros, aunque el origen flamenco de Kessel lo convertía en súbdito del monarca español. Sin demanda específica, parece que Closterman se lanzó a la aventura española, eso sí, amparado por el embajador británico. Desde luego acudía con buenas referencias, ya que había colaborado estrechamente con John Riley, uno de los primeros retratistas de la corte de Guillermo III, alcanzado incluso el honor de retratar a María II. Su objetivo en Madrid estaba perfectamente escogido, sabedor de que el capricho de la Reina era capaz de persuadir la voluntad de Carlos II. Los miembros de su camarilla alemana, apodados gráficamente «sabendijas» ante las antipatías que provocaban a sus oponentes españoles, habían dominado la corte desde su llegada. Aunque desde 1695, con el alejamiento de su secretario Heinrich Wisser de Madrid, esa situación empezaba a declinar. Aun así, Mariana conservaba su ascendiente sobre Carlos prácticamente intacto y su favor era el camino más directo al encumbramiento cortesano. Un elemento resultaba crucial a la hora de introducir a Closterman en la corte: que el pintor era alemán, concretamente nacido en Osnabrück. La procedencia germana era un factor muy favorable para medrar ante Mariana y esto parece no habersele escapado a Stanhope. De ahí que el retrato del embajador, deliberadamente español, sea tanto un tributo a la tradición pictórica madrileña dominante, como una efectista llave para introducir a

Closterman en la corte; una corte especialmente esquivada al enviado inglés en el otoño de 1698⁴.

El Tratado de La Haya, suscrito entre Holanda, Inglaterra y Francia en octubre de ese mismo año, había acordado el reparto de las posesiones de Carlos II a su muerte, que se antojaba bastante cercana. Aunque algunos eran teóricamente secretos, todos los términos del tratado fueron conocidos inmediatamente en Madrid, donde la noticia fue acogida con lógica indignación y convulsión el de por sí agitado entramado diplomático de la capital. Desde su cuna, las especulaciones sobre la salud de Carlos II habían sido objeto de atención preferente para todos los legatarios europeos. Los rumores sobre sus continuas enfermedades y crisis llenaban las misivas de los representantes, desde hacía más de veinte años. Su pertinaz mala salud y su infertilidad eran tema habitual de comentario, puesto que las implicaciones de un agravamiento o mejora incumbían no sólo al acontecer de la Monarquía Hispánica, sino que repercutían en el equilibrio de fuerzas continental. De hecho, sus continuas recaídas a lo largo del año habían precipitado las negociaciones de la partición de sus estados, ante la teórica inminencia de su muerte. Disponer antes que otros de información sobre el Rey podía suponer una ventaja nada desdeñable, en una carrera en la que el tiempo podía ser un factor decisivo. Y en noviembre de 1698 cualquier rumor acerca de la reacción española al Tratado de La Haya y de la salud de Carlos interesaba especialmente a los representantes de los estados implicados. Por supuesto, el acceso de Stanhope a palacio se habría visto seriamente restringido al conocerse los acuerdos de reparto. De ahí que el embajador hablara de su retrato como el medio que llevaría a Closterman donde él mismo no podía ir («*where I cannot go myself*»).

Stanhope y especialmente el embajador francés, Harcourt, se encontraban en una situación comprometida. Harcourt se veía en la obligación de negar la existencia del tratado que Luis XIV había pactado mientras él derrochaba regalos y lisonjas a la reina Mariana, a fin de obtener para un príncipe francés la sucesión a la corona. Sabedor del gusto de Mariana de Neuburg por las joyas y vestidos, había dosificado

estos presentes a lo largo del año obteniendo algún buen resultado, pues su esposa se incorporó al círculo íntimo de la soberana. En esa línea, parece que Stanhope quería «regalar» un pintor alemán a la Reina, pero las circunstancias ciertamente habían cambiado.

Indagar retratando

Apenas fue comenzado su gran retrato vestido con golilla, Stanhope se las arregló para que llegara la noticia de la presencia del pintor en Madrid y que fuera llamado al Alcázar. Continuando con la misma carta que venimos glosando, de 12 de noviembre de 1698, Alexander informa a su hijo de los detalles de la primera entrevista de los Reyes con Closterman:

Hitherto I writ in the morning; at noon came my friend, the Portugal Envoy to tell me the King had ordered Mr. Cloysterman to be at two at the palace, with his clothes and all recado for painting. He obeyed; and the King, after a hundred questions, as his way is, bid him draw a dwarf's picture there present, which he begun immediately. The in came the Queen, whom he accosted in German, and she was so well satisfied with him, she promised he should make both the King's and her picture. As a confirmation of what I said before of the King's good state of health, Mr. Cloysterman, who should understand faces, says he looks well and healthy, and that if he were in England he should win a great deal of money in wagers on his life, which it seems is a great trade in London. Jordan has drawn the same dwarf, so this picture will be a triall of skill.⁵

Aunque el embajador no lo señala en esta carta, Closterman se sirvió de un intérprete en su conversación con el Rey, un tal Champion que estaba al servicio de Stanhope en Madrid⁶. Es significativo que cuando éste solicita opinión acerca de la salud del Rey, que debía ser lo que más le interesaba al diplomático, sólo hace caso de las apreciaciones del pintor, obviando cualquier comentario de su propio servidor. Un pintor, y más un retratista, tenía la ventaja de ser alguien capaz de «entender de rostros» («*understand faces*»). Por medio de su informante-artista el embajador no sólo supo de la restablecida salud del Habsburgo, sino que éste aderezó sus noticias con ocurrencias y gráficos comentarios. Pero pasemos a

analizar las consecuencias artísticas del encuentro con Carlos II, dejando por el momento el trasfondo escudriñador de la visita de Closterman al Alcázar. En primer lugar, es obvio que el Rey quería probar sus cualidades, pues expresamente se le requiere con sus ropas y «recado» de pintar. En términos académicos, quería someterle a una «prueba de repente», con la que comprobar sus verdaderas dotes. Pero además, Carlos quiso conversar previamente con el artista. Por desgracia, Stanhope sólo señala lacónicamente que el soberano hizo numerosas preguntas («*a hundred questions*»). Hubiera sido revelador saber de qué hablaba Carlos II con un pintor, fuera de la lógica curiosidad por un recién llegado. El afán que parece haber mostrado en su «interrogatorio» apunta un interés por materias artísticas. Sin duda, las cartas que Closterman dirigió a su amigo y *connoisseur* Richard Graham durante su estancia española debían arrojar más luz sobre las materias tratadas en la entrevista, pero no hay rastro cierto de ellas.

Para probar la habilidad del alemán, Carlos le ordenó que pintara el retrato de uno de los enanos de su séquito. La presencia habitual de estos personajes en el entorno del monarca era uno de esos rasgos distintivos de la corte de Madrid, que los conservaba cuando ya muchas de las cortes europeas habían empezado a prescindir de ellos⁷. El papel travieso y humorístico que habitualmente desempeñaron en el Alcázar, en ocasiones era sobrepasado y llegaban a ejercer otras funciones aparte de las puramente lúdicas. Por ejemplo, Nicolás Pertusato llegó a ser ayuda de cámara en época de Carlos II. Su permanencia junto al monarca y la facilidad de acceso a él los convertían en personajes de cierta importancia. Incluso, abusando de su posición, servían a veces de informadores a terceros. Así, el padre Gabriel Blandinières, informante de Luis XIV, sabía por un bufón de las discusiones entre Mariana de Neuburg y su real marido⁸. Eran «personitas» a tener en cuenta por el aprecio individual que de ellos tenían los monarcas, cuya muestra más indudable la constituían precisamente sus retratos. La tradición de retratar a las gentes de placer del Rey era una antigua costumbre que había dejado espléndidos ejemplos en las colecciones

reales debidos a los pintores de corte, con Velázquez como referente ineludible. En el último tercio del siglo, los pintores de corte proseguían completando tan peculiar galería de retratos. Los casos más recientes, en las últimas décadas del siglo XVII, eran los de Carreño, que había representado al enano Michol rodeado de pájaros y perrillos (Meadows Museum, Dallas), y Jan van Kessel II, autor de un doble retrato de enanos que aparecen guiando a un enorme mastín, haciendo por contraste más evidente su pequeñez (Muzeum Narodowe, Poznan). La proximidad constante de estos personajes al Rey, incorporados a una «familia» que era entendida como la «gente que un señor sustenta dentro de su casa»⁹, se hace evidente en otras representaciones palaciegas de los Habsburgo, además de estos retratos en los que son individualizados. Así, en las contadas escenas de «vida familiar» en el Alcázar madrileño, siempre vislumbradas en los fondos de retratos reales, in-

variabilmente figura un enano. Precisamente durante la minoridad de Carlos II, el Rey niño suele aparecer detrás de su madre la Regente o de su hermana Margarita rodeado de un cortejo de ayas en las que no falta un personajillo de talla pareja a la del pequeño. Juan Bautista Martínez del Mazo en sus retratos de *Mariana de Austria viuda* (Londres, National Gallery, y Toledo, Museo del Greco) y de la enlutada *Emperatriz Margarita de Austria* (Madrid, Museo del Prado), incorpora en ambos a un enano a la comitiva mujeril que atiende al frágil Carlos. Pero su asistencia no se limitaba al recinto palatino, pues acompañaban al Rey también en actos públicos. Francisco Rizi en su gran cuadro del *Auto de Fe de 1680* (Museo del Prado, Madrid; fig. 4) incluye hasta tres enanos a la derecha del estrado real, ocupando un lugar preferente en la complicada función celebrada en la Plaza Mayor de la capital, inmediato al espacio del soberano¹⁰.

4. Francisco Rizi, *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, 1683. Detalle. Óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm. Madrid, Museo del Prado.





2. Velázquez, *The Tunic of Joseph*, 1630. Oil on canvas, 217 x 285 cm. El Escorial, Monastery of San Lorenzo.



3. Velázquez, *The Forge of Vulcan*, 1630. Oil on canvas, 223 x 290 cm. Madrid, Museo del Prado.

sions, or *affetti*, that Velázquez obviously studied in the works of Tintoretto, Rubens, Poussin, and his Italian contemporaries in the intellectually fertile Rome of 1630.⁶ As regards Guercino, however, what needs to be considered in greater detail is the disposition of the entire *tableau* as a central preoccupation of the Emilian artist, and subsequently, of Velázquez.

In 1627, Cardinal Giulio Sacchetti, papal nuncio of Urban VIII, visited Madrid with his brother Marcello. As has been recently demonstrated by Salvador Salort, during his 1624-1626 visit to Madrid, Sacchetti acquired two portraits of the King and Queen of Spain, which were given to him as diplomatic gifts. In late 1629, when Velázquez arrived in Ferrara from Venice, he enjoyed the hospitality of Sacchetti, who was also one of Guercino's most important early patrons. Although Salort concludes that «the role played by the Sacchetti during Velázquez's 1630 trip to Italy remains to be established», one important outcome of this meeting was the painter's introduction to Guercino.⁷ It is likely that Velázquez went to Cento to visit Guercino at the Cardinal's urging. What scholars have not considered in greater detail is the fact that Velázquez could have seen several of Guercino's paintings in Ferrara which were already in the collection of the Sacchetti. One painting in particular, the *Jacob Blessing the Sons of Joseph* (fig. 4) now in the collection of Sir

Denis Mahon, London, seems to have caught Velázquez's attention. The painting, executed in 1620 in Ferrara for Cardinal Jacopo Serra, was inherited by Giulio Sacchetti after the death of Serra, whom he succeeded as legate. By at least 1627, therefore, the painting was in the collection of the Sacchetti family in Ferrara.⁸ The painting, which was executed after the famous *Elijah Fed by the Ravens*, shows Guercino's early interest in what scholars have called his dramatic,

4. Guercino, *Jacob Blessing the Sons of Joseph*, 1620. Oil on canvas, 170 x 211.5 cm. London, Collection of Sir Denis Mahon.



agitated early style. The Joseph in Velázquez's painting is a younger version of the venerable patriarch in Guercino's; this is no accident given the chronology of the Old Testament story. Additionally, the gestural vocabulary in this painting, which was to become a hallmark of Guercino's style, clearly intrigued Velázquez. However, the importance of this picture for Velázquez cannot be measured only in stylistic terms. Palomino assures us that the *Joseph* and *Vulcan* were not commissioned subjects; they were paid for by the Count-Duke of Olivares and later acquired by Philip IV when Velázquez returned to Madrid. If the subjects were chosen by Velázquez himself, they represent his attempt to paint a new genre of subject, the first of which is obviously indebted to the Old Testament story painted by Guercino that he had seen in the Sacchetti household. As Denis Mahon has observed, it was seeing this painting, as well as the prompting of Sacchetti, that made Velázquez decide to go to Cento to visit Guercino.⁹ However, what has not been noted are the narratological similarities that connect the two paintings. Having never executed a painting with an Old Testament subject before, upon seeing Guercino's version, Velázquez recognized the dramatic potential of «scenes» from the story of Jacob and Joseph. That he chose to represent a different, albeit equally theatrical, moment in the life of Jacob, is testament to his own *invención*.¹⁰ I would add that both scenes evince an Aristotelian change of fortune, or *peripeteia*, that is predicated upon sight. In Guercino's version this moment depends upon Jacob recognizing the gesture of blessing given by his father to his younger son; in Velázquez's version, the *peripeteia* is more dramatic as of course the bloody cloak of Jacob must be witnessed by Joseph in order for him to fully comprehend the tragedy that has befallen his family. Other paintings that have been cited as examples from which Velázquez could have drawn also, not entirely coincidentally, later ended up in Spanish collections. The *Lot and His Daughters* from 1617, now in the Monastery of San Lorenzo, El Escorial, and the *Susanna and the Elders* (fig. 5) from the same year in the Museo del Prado were both painted for Cardinal Alessandro Ludovisi, archbishop of Bologna, whose



5. Guercino, *Susanna and the Elders*, 1617. Oil on canvas, 175 x 207 cm. Madrid, Museo del Prado.

later election as Pope Gregory XV brought Guercino to Rome in 1621. In 1664, his nephew Prince Niccolò Ludovisi bequeathed the paintings to Philip IV, whose admiration of the paintings must have mirrored that of his court painter. Another Ludovisi commission, the *Return of the Prodigal Son* (fig. 6) now in Turin, has also been cited as an important point of departure for Velázquez's *Tunic of Joseph*. However important

6. Guercino, *The Return of the Prodigal Son*, 1617. Oil on canvas, 192 x 203 cm. Turin, Galleria Sabauda.



these paintings were for Velázquez, the *Jacob* that he undoubtedly saw in the Sacchetti collection has the most obvious thematic connection to the *Tunic*. Moreover, Velázquez's version adheres more rigidly to the disposition of a *tableau* than Guercino's early canvas. This is, I believe, a direct result of his study of the *invenzione* of a more contemporary Guercino painting. And as Colomer has shown through his publication of letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi during the painter's second trip to Italy, Velázquez would come to place a high premium on *invención* as a criterion for pictorial excellence.¹¹

Spectatorship in Emilia

I have already remarked that Velázquez's visit to Guercino's studio coincides almost exactly with the latter's receipt of a letter from Cardinal Spada with instructions regarding the commission of the *Death of Dido* for Marie de' Medici. Before I address the significance of this fact, I would like to introduce material about Guercino's early exposure to theatre and academies in Emilia to illustrate a formative interest in a new kind of pictorial disposition on his part that would become a lifelong preoccupation. The *Death of Dido*, I shall argue, entails a particular relationship to its spectator that finds its analogue in contemporary theatrical discourses. The subject of the painting, the suicide of a noble woman, posed particular problems of invention for playwrights and painters alike. Although scholars have cited the fourth book of Virgil's *Aeneid* as the textual «source» for the painting, the *Dido*'s production and reception can be better contextualized by investigating a specific contemporary interest in new genres –genres that cannot be subsumed under the normative pictorial categories of history, mythology or portraiture, or even the literary genres of epic or tragedy. Specifically relevant is the Emilian interest in neo-Senecan tragedy that spurred the first secular theatrical performances in Cento, Guercino's hometown. Not only did the artist see these performances; archival evidence indicates that he was also intimately involved with those who pro-

duced them. However, this interest in neo-Senecan tragedy was supplemented with another new genre of poetry, first explored by Ovid in his *Heroides*: these are anti-Virgilian, theatrical letters written by love-struck, classical heroines. I call these letters theatrical because they were originally performed as monologues. As such, they provided Guercino's friends and contemporaries with a model for their own development of new genres in history and tragic poetry. Lastly, these new genres were underpinned by discourses of gender that made novel subject positions available to male readers, auditors, and beholders. Such positions are evident in the performative strategies that Guercino's *Death of Dido* presented to its earliest male viewers.

As I have indicated, the relationship between theater and painting in Guercino's works is linked to the broader question of new, emergent genres that pervaded all areas of seventeenth-century inquiry. This proliferation of new genres was sparked by the most decisive event in the history of Italian Renaissance literary criticism: the discovery and dissemination of Aristotle's *Poetics*. Lodovico Castelvetro's *Poetica d'Aristotile vulgarizzata et sposta*, published in 1570, was the first translation of the *Poetics* into the vernacular.¹² However, it is no simple paraphrase; in his commentary, Castelvetro significantly revises Aristotle's original text. The crux of his adaptation and refutation of Aristotle resides in Castelvetro's shift of emphasis from the dramatic poem to the audience. Castelvetro's emphasis on the listening or viewing public is exemplified by his statement that the physical comfort and convenience of the audience members need to be considered. His revision of Aristotle is also demonstrated by his insistence that the sole end of dramatic poetry is delight, not instruction. Although Castelvetro's commentary was of great importance to Seicento playwrights and historians, it was read also by painters. Castelvetro's influence on Nicolas Poussin has been recently clarified by Charles Dempsey, who notes the decidedly Castelvetrician «theatrical logic» that governs Poussin's *Death of Germanicus*.¹³ As Poussin's painting makes clear, Castelvetro's radical shift of emphasis from the poem to the audi-



7. Guercino, *Theatrical Production*, before 1621. Drawing, pen and brown ink and brown wash, 36 x 46.5 cm. London, British Museum.

ence, from instruction to delight, was particularly important for painters. It is in this context that one can begin to historicize what has been loosely called «Baroque spectacle».¹⁴

A remarkable drawing, now in the British Museum (fig. 7), is crucial to understanding Guercino's interest in the new emphasis on the importance of the spectator in theater and painting. Executed before 1621, when the painter was still in Cento, the drawing shows a theatrical performance.¹⁵ What one would expect to be the most important element, however, the actual performance, is reduced in prominence. In the niches on the stage, barely visible, are two women gesturing forcefully. Above them, a child playing cupid shoots arrows, perhaps at members of the audi-

ence. What makes the drawing unique amongst contemporary visual records of theatrical performances is its focus on the audience. Guercino is insisting, in explicitly Castelvetroian fashion, that the audience is just as much part of the performance as the actual play, if not more so. The artist's interest in the physical presence of the audience mirrors Castelvetro's concern with their physical comfort. Guercino has rendered spectators in varying degrees of engagement, in different physical states, and seated in different places in relation to the stage. Guercino seems to be most interested in how the audience members have to mobilize their bodies to see, or not to see, the stage. This interest is reflected in the formal structure of the drawing. The strong, unbroken horizontal line above