

# UNA FUENTE ITALIANA PARA EL EMPERADOR: LA FUENTE DEL ÁGUILA (1539)\*

María José Redondo Cantera  
Universidad de Valladolid  
(Versión en español)

La extendida idea sobre el escaso interés de Carlos V (1500-1558) por la Arquitectura y, consecuentemente, por lo relativo a la configuración de los palacios de su propiedad, que podría comprenderse por sus numerosos y, a menudo, continuos desplazamientos,<sup>1</sup> no se ajusta estrictamente a la realidad. Ya en 1552 Francisco del Villalpando (*ca.* 1510-1561), quien por entonces trabajaba en la escalera del Alcázar de Toledo,<sup>2</sup> reconoció el impulso que el Emperador había otorgado a ciertas empresas arquitectónicas cuando se refirió, en un indudable tono hiperbólico, a “las muchas y muy sumptuosas fabricas por su magestad comenzadas”.<sup>3</sup> La antigua fortaleza toledana fue el tercer y último eslabón del programa concebido por el soberano para remodelar los alcázares reales situados en tres de las principales ciudades de la Corona de Castilla, como eran Madrid, Sevilla y Toledo.<sup>4</sup>

El primero en ser reformado y al que se concedió una mayor atención fue el desaparecido Alcázar madrileño, cuya ampliación y readaptación fue continuada por los monarcas españoles hasta mediados del siglo XVII. De este modo, el antiguo castillo medieval de Madrid se convirtió en el palacio por antonomasia de los Habsburgo españoles,

---

\* Este trabajo ha sido realizado como parte del Proyecto I+D “La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las fuentes documentales (siglos XVI-XIX)”, HAR2013-44403, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dentro del marco del GIR “IDINTAR” (Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo) de la Universidad de Valladolid. Quiero agradecer a la Dra. D<sup>a</sup> Margarita Estella Marcos y a D<sup>a</sup> Almudena Pérez de Tudela la ayuda prestada en la elaboración de este estudio.

<sup>1</sup> En el discurso que pronunció durante su solemne acto de abdicación (Bruselas, 25 de octubre de 1555), Carlos V contabilizó en cuarenta los cambios de reinos o países que había realizado durante sus viajes, a los que habría que unir sus movimientos dentro de cada uno de ellos. El discurso fue recogido por Sandoval, Prudencio de. *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V, máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y tierra firme del mar Océano* (Madrid: Biblioteca de autores españoles, 1956), 479.

<sup>2</sup> Fernando Marías, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983), t. I, 315.

<sup>3</sup> Dedicatoria del autor al Príncipe, futuro Felipe II, en la edición de su traducción al español, Francisco de Villalpando, *Tercer y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes* (Toledo, 1552), II; (ed. facs. Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1990).

<sup>4</sup> Ajeno e independiente de ese programa, aunque anterior en el inicio de sus obras, en 1531, fue el llamado *Palacio de Carlos V*, en la Alhambra de Granada, edificado *ex novo*. El libro de Earl E. ROSENTHAL, *El Palacio de Carlos V en Granada* (Madrid: Alianza, 1998) y el catálogo de la exposición, Pedro GALERA ANDREU (com.), *Carlos V y la Alhambra*. (Granada: Junta de Andalucía: 2000) destacan entre la numerosa bibliografía sobre este edificio. El papel como *architector* desempeñado en esta empresa por el Alcaide de la Alhambra, don Luis Hurtado de Mendoza (1489-1566), II Marqués de Mondéjar y II Conde de Tendilla, ha sido subrayado en varias ocasiones por Fernando Marías; la más reciente en “Don Luis Hurtado de Mendoza y la Arquitectura de la Alhambra”, en *Los Tendilla. Señores de la Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2016), 85-91.

quienes reunieron en él unas colecciones artísticas que se encontraron entre las mejores de su tiempo.<sup>5</sup>

Durante el siglo XVI el patio del Alcázar careció de esculturas colocadas en su centro, y mucho menos una fuente, debido a la extraordinaria dificultad existente entonces para proporcionarle un surtidor de agua adecuado. Pero como se verá en este estudio, las piezas de mármol de una fuente italiana llegaron al palacio madrileño en 1539.

### **El inicio de la reforma y ampliación del Alcázar de Madrid en 1535**

A finales de mayo de 1535, poco antes de embarcarse en Barcelona para emprender la expedición militar que se dirigía a la conquista de Túnez, Carlos V dejó una serie de instrucciones que pueden considerarse el inicio de un “plan de alcázares”, que se desarrolló en los años y décadas posteriores.<sup>6</sup> El monarca sabía que, aunque la campaña militar que se disponía a emprender transcurriera favorablemente, tardaría tiempo en volver, ya que tenía la intención de visitar -en el sentido de presentarse a sus súbditos y de ejercer su autoridad- los estados italianos de la Corona de Aragón (Sicilia y Nápoles).

Por ello, antes de su partida, el Emperador consideró que era necesario dejar solucionado o, al menos proporcionar los medios para ello para llevar a cabo la actualización que necesitaban las tres fortalezas urbanas de Madrid, Sevilla y Toledo. Desde su llegada a España en 1517, el recorrido itinerante del monarca por sus reinos hispánicos -o fuera de ellos- le había llevado a cambiar en numerosas ocasiones de alojamiento y a instalarse frecuentemente en casas o palacios de ciertos nobles y servidores reales. Tras su matrimonio y el nacimiento de sus hijos -que en 1535 ya eran tres- se dejaron sentir de modo más acentuado la provisionalidad, las disfunciones y la “estrechura de aposento” que conllevaba el no disponer en propiedad de unos edificios proporcionados y organizados con respecto a sus necesidades. Con las obras que se proyectaban en los tres Alcázares Reales seleccionados, se pretendía que éstos se convirtieran en los espacios apropiados a la dignidad imperial del

---

<sup>5</sup> Véase Veronique Gerard, *De castillo a palacio: El Alcázar de Madrid en el siglo XVI* (Madrid: Xarait, 1984); José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992); *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los reyes de España*, dir. por Fernando Checa (Madrid: Comunidad de Madrid, 1994). Una buena síntesis sobre fuentes e historiografía del Alcázar de Madrid en Juan José Martín González, “Crónica bibliográfica del Real Alcázar de Madrid,” *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 79 (1994): 75-106.

<sup>6</sup> Publicado por María José Redondo Cantera, “La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: Palacios y fortalezas”, en *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, ed. por María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama (Valladolid: Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, 2000), 104-105. El Emperador confió a su esposa, Isabel de Portugal (1503-1539), quien actuaría como Gobernadora o regente en su ausencia, la puesta en marcha de este programa constructivo, con el auxilio del Cardenal de Toledo, Juan Pardo de Tavera (1472-1545), que lo haría también en las tareas de gobierno, y de su aposentador, Enrique Persoens, que fue encargado de la administración de los gastos.

soberano, no sólo en lo referente a su dimensión de representación, con unos espacios de aparato en cuya decoración se combinara la tradición castellana con el nuevo lenguaje “al romano”, sino también en lo concerniente a otros muchos aspectos, entre los que la capacidad y la adecuada distribución de las diversas funciones en el interior del palacio figuraban entre los más importantes. El aumento de la familia real requería la distinción espacial de los “cuartos” o agrupaciones diferenciadas de habitaciones, destinadas al Emperador, a la Emperatriz, al Príncipe y las Infantas, a los que había que unir los de los servidores más próximos. A estas funciones ceremoniales y residenciales había que añadir las de gobierno y las de servicios, entre otras, con sus propios espacios diferenciados en palacio.

Las obras que debían emprenderse a partir de 1535 ya habían sido examinadas y debatidas previamente, y tenían que seguir la “traza” o proyecto que Carlos V había aprobado antes de su partida. Desde el primer momento se otorgó una clara preferencia al Alcázar de Madrid, cuyas obras debían comenzar de inmediato. Su remodelación se presentaba como una necesidad acuciante, pues desde 1529 el castillo madrileño había dejado de ser la residencia real durante las estancias de la Corte en la ciudad del Manzanares<sup>7</sup>. Antes de marchar el Emperador ya estaba adjudicada la dirección conjunta de la fábrica a los arquitectos Alonso de Covarrubias (1488-1570) y Luis de Vega († 1562), y ya se habían previsto los aspectos económicos relativos a la obtención de financiación y a la administración de los trabajos, como un germen de lo que años más tarde, durante el reinado de Felipe II, se transformaría en la centralizada organización de los *Sitios Reales*.

La novedad más significativa en la reforma del Alcázar madrileño consistió en su ampliación hacia el Este, con la creación de un segundo núcleo en torno a un vacío, que se organizó como un patio, rodeado por sus galerías y que terminó llamándose el “Patio de la Reina, ya que fue el área asignada a las habitaciones de las esposas de los sucesivos reyes españoles hasta 1734, cuando el edificio fue destruido por un incendio. El proyecto de duplicación del palacio ya tendría por entonces su expresión gráfica en una planta que, si no

---

<sup>7</sup> Ya desde la primera gran ausencia de su esposo, cuando marchó a Italia para ser coronado como Emperador por el Papa, la Emperatriz se negó a alojarse allí, por considerarlo insalubre. Isabel no podría olvidar que en 1528, mientras residía la familia imperial en la fortaleza madrileña, el Príncipe Felipe, que contaba tan sólo un año, enfermó gravemente y se temió por su vida. Al año siguiente el arzobispo de Toledo, Alonso de Fonseca escribía a Carlos V sobre el Alcázar “tiene fama de no ser bien sano, estos dos meses no quiso Su Mt., ni pareció que era bien se viniese a él con su casa real”, Manuel Fernández Álvarez, *Corpus documental de Carlos V*, t. I (1516-1539) (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1973), 165. Sobre las decisiones que adoptó Isabel de Portugal en cuanto a los lugares y edificios que eligió como residencia cuando ella quedó como regente, véase ahora María José Redondo Cantera, “Palacios para una Emperatriz itinerante. Usos residenciales de Isabel de Portugal (1526-1539)” en *Matronazgo y Arquitectura: De la Antigüedad a la Edad Moderna*, ed. por Cándida Martínez López y Felipe Serrano Estrella (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2016), 249-299.

es exactamente la que conocemos, atribuida a Alonso de Covarrubias, sería muy parecida a ella<sup>8</sup>.

### **El conocimiento de los palacios italianos por Carlos V como precedente de las reformas en los Alcázares reales (1529-1538)**

El propio conocimiento por parte de Carlos V de los nuevos diseños que se estaban empleando contemporáneamente en la arquitectura palaciega italiana, que tuvo ocasión de conocer a lo largo de sus viajes por la península italiana indudablemente influyó en su decisión de renovar las tres vetustas residencias reales castellanas

#### *El viaje de la coronación imperial y el regreso de Viena (1529-1533)*

Con motivo de su viaje a Bolonia para ser coronado como Emperador por el papa Clemente VII (1478-1534), entre 1529 y 1530 Carlos V efectuó su primer recorrido por el Norte de la península italiana, después del cual pasó a Austria. Dos años y medio después, entre el otoño de 1532 y los primeros meses de 1533, en su regreso desde Viena hacia España, volvió a atravesar la zona septentrional de Italia, con un itinerario inverso y en gran medida diferente al anterior.

En las etapas más significadas de su trayecto el Emperador fue objeto de magníficos recibimientos ceremoniales y se alojó en edificios que se encontraban entre los más representativos de las ciudades, como el Palacio de la Señoría en Génova, el Comunal en Bolonia<sup>9</sup> o el castillo Sforzesco en Milán<sup>10</sup>, así como en otros pertenecientes a poderosos personajes deseosos de mantener su alianza con el Emperador. Entre ellos se encontraron grandes coleccionistas y comitentes artísticos, como Alonso I de Este (1476-1534), duque de Ferrara<sup>11</sup>, y Federico II Gonzaga (1500-1540), a quien el soberano concedió el título de duque de Mantua. Este último alojó a Carlos V durante más de tres semanas (marzo-abril de 1530) en el Castillo mantuano y le festejó en el suburbano y novedoso Palacio Te, donde Giulio

---

<sup>8</sup> Dado a conocer por Francisco Íñiguez Almech, *Casas Reales y jardines de Felipe II* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952) 100, y publicado y analizado por Veronique Gerard, *De castillo a palacio*, 20-25. La autoría de Covarrubias y la datación han sido discutidas por Juan Herranz. “Dos ‘nuevos’ dibujos del maestro real Gaspar de Vega: el primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio del Pardo,” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10 (1997-1998), 117-132.

<sup>9</sup> Anónimo, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 Luglio 1529 al 25 aprile 1530)* (Milán, 1892), 84, 113; Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos*, vol. 3 (Madrid, 1922), 72 y 80.

<sup>10</sup> En 1533, Santa Cruz, *Crónica*, vol. 3, 176.

<sup>11</sup> En la *Citadella* de Reggio, *Cronaca*: 110; también Santa Cruz, vol. 3, 66: “el Duque llevó á Su Majestad á la fortaleza, la cual tenía muy ricamente aderezada, especialmente una sala que tenía unos paños muy ricos labrados de oro y de seda que decían valer más de 100.000 ducados, y porque al Emperador le habían parecido muy bien le suplicó el Duque muy afectuosamente se sirviese de ellos, mas el Emperador no lo quiso hacer”.

Romano (ca. 1499-1546) dirigía las obras y las decoraciones pictóricas desde 1524, así como también le ofreció su residencia en su desaparecido palacio de Marmiolo<sup>12</sup>. A su regreso desde Austria, el Emperador se detuvo también durante casi un mes (noviembre-diciembre en 1532) en Mantua y conoció la nueva residencia de la *Palazzina* preparada para Margarita Paleóloga.

Finalmente, antes de embarcar de vuelta a España, Carlos V permaneció durante más de una semana en Génova (marzo-abril de 1533). Durante esta segunda estancia del Emperador por la ciudad ligur, fue alojado por Andrea Doria (1466-1560) en su nuevo palacio de Fassolo<sup>13</sup>, para cuya reconstrucción al parecer Carlos V había contribuido con 25.000 escudos, que había concedido al Almirante durante su primera estancia en la capital ligur, en 1529; además favorecerle al genovés con su ingreso en la Orden del Toisón de Oro y con el nombramiento de Príncipe de Melfi<sup>14</sup>. El año anterior Carlos V y Doria habían establecido una alianza altamente beneficiosa para ambas partes y de extraordinaria repercusión para los intereses imperiales en la península italiana, ya que la capital ligur venía a ser, como expresó el embajador Lope de Soria, “llave y puerta de Italia”<sup>15</sup>. Al contrario de la mayoría de los alojamientos que había ocupado hasta entonces el Emperador durante sus viajes por Italia, constituidos por edificios situados en el centro de apretados núcleos urbanos, o por fortalezas, con excepción del Palacio Te en Mantua, el llamado *Palacio del Príncipe* era una villa suburbana, ajena a la estrechura y al bullicio urbano. Esta situado *extramuros*, en la falda de la ladera de la colina de Granarolo, frente al mar. Desde su frente meridional, donde las ventanas de las salas principales se abrían por encima de los pórticos ofrecían unas vistas privilegiadas sobre la ciudad y la bahía, donde fondeaban las naves de la escuadra de Doria.

En 1533 se daba por finalizada una primera fase de construcción del palacio<sup>16</sup>, durante la cual Perin del Vaga (Pietro Bonacorsi, 1501-1547), quien ya había diseñado en 1529 las

---

<sup>12</sup> *Cronaca*: 251-278 110; Amedeo Belluzzi, “Carlo V a Mantova e Milano,” en *La città effimera e l’universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l’Italia del ‘500*, ed. Marcello Fagiolo (Roma: Officina Edizioni, 1980), 47-54.

<sup>13</sup> Santa Cruz, *Crónica*, vol. 3, 176; Vicente de Cadenas y Vicent, *El Protectorado de Carlos V en Génova. La “condotta” de Andrea Doria* (Madrid: Instituto Salazar y Castro, 1977), 171. Cuando Doria compró el terreno en 1521 había allí un palacete, pero fue destruido durante el asalto de las tropas francesas a Génova que tuvo lugar al año siguiente.

<sup>14</sup> Cadenas y Vicent, *El Protectorado*, 156.

<sup>15</sup> Sobre la importancia de Génova en la política carolina, Arturo Pacini, *La Genova di Andrea Doria nell’Impero di Carlo V* (Florenca: Leo S. Olschki, 1999) y “«Poiché gli stati non sono portatili...»: geopolítica e strategia nei rapporti tra Genova e Spagna nel Cinquecento,” en *Génova y la Monarquía Hispánica (1528-1713)*, Actas de la Società Ligure di Storia Patria, vol. LI (CXXV), fasc.1, ed. por Manuel Herrero Sánchez *et alii*, vol. 2 (GénoVa, 2011), 413-457.

<sup>16</sup> Sobre las diferentes fases de construcción, Clara Altavista, “Intorno a un folio dell’album di disegni di Giovanni Casale della Biblioteca Nacional de España. Il palazzo di Andrea Doria a Fassolo-Genova: così è si vi pare,” *Annali di architettura* 24 (2012): 93-108, con la bibliografía anterior.

arquitecturas efímeras para la entrada de Carlos V<sup>17</sup>, se había ocupado de la espléndida decoración pictórica de las salas principales y del *Pórtico de los Héroe*s, así como del diseño de otras partes del edificio. El escultor Silvio Cosini, activo durante el segundo cuarto del siglo XVI, colaboró con el pintor florentino en la realización de diversas labores escultóricas, como algunas figuras de la fachada septentrional, además de la chimenea del *Salón de los Gigantes*<sup>18</sup> y quizá la *Fuente de los Delfines*, sobre la que se volverá más adelante.

A partir de entonces, el Palacio Doria se convirtió en la residencia carolina durante las sucesivas estancias genovesas del Emperador (1536, 1538, 1541 y 1543), como también lo hizo más tarde para su hijo, el príncipe Felipe<sup>19</sup>, y de otros miembros de la familia imperial<sup>20</sup>. Según Capelloni, cronista del Almirante, Carlos V supo apreciar la excelencia de la morada genovesa, pues “laudando la stanza, diceva albergavi meglio e con più commodità, che avesse mai fatto in altra parte”<sup>21</sup>. Su propia configuración, los programas decorativos de temática triunfal desplegados en muros y techos, y la suntuosidad proporcionada por múltiples piezas suntuarias que lo decoraron (tapices, obras de platería, antigüedades, etc.) eran propios de un gran príncipe, como se proclamaba el poderoso Andrea Doria.

### ***El recorrido de Carlos V por Italia en 1535-1536***

La familiarización con los modos residenciales de la élite italiana y la manifestación triunfal del poder se consolidaron en la experiencia del Emperador durante el recorrido que llevó a cabo por Italia, tras la victoriosa incursión armada contra Túnez que había organizado con el fin de desalojar de allí a Khair-ed-Din, más conocido como “Barbarroja” († 1546), y de reponer a su monarca, Muley Hassan († 1549), para lo que había contado con la colaboración de Andrea Doria, del Papa Pablo III (1468-1569) y de Juan III de Portugal (1502-1557). El Emperador se presentaba ante los habitantes de las ciudades por las que pasó como el gran defensor de la Cristiandad, al modo de un nuevo Escipión o de un “César africano”, que había conseguido derrotar a la alianza turco-berberisca que amenazaba la navegación por el Mediterráneo y a las poblaciones de sus costas, especialmente a las de la Italia meridional. En

---

<sup>17</sup> Laura Stagno, “Soberanos españoles en Génova. Entradas triunfales y «hospedajes» en casa Doria.” en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, 69-72, dir. por Piero Boccardo *et alii* (Madrid: Fernando Villaverde Ed., 2004), 69-72.

<sup>18</sup> Laura Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria* (Génova: Sagep Libri & Comunicazione, 2005), 19 y 39.

<sup>19</sup> A finales de 1548, de Cadenas y Vicent, *El Protectorado*, 243; Juan Christóval Calvete de Estrella., *El felicísimo viaje del Muy Alto y Muy Poderoso Príncipe Don Phelippe* (Amberes, 1552), ed. por Paloma Cuenca (Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 45-46.

<sup>20</sup> Stagno, “Soberanos españoles,” 71-79.

<sup>21</sup> Lorenzo Capelloni. *Vita del prencipe Andrea Doria* (Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1565), 51. Citado también por Stagno, “Soberanos españoles,” 83 (n. 48).

su largo trayecto italiano, que comenzó en Sicilia, Carlos V pasó por núcleos urbanos tan significativos como Palermo, Messina, Nápoles, Roma, Siena, Florencia y Lucca. Allí se le recibió con un esplendor extraordinario, al que contribuían arquitecturas efímeras, esculturas y pinturas, además de autómatas y otros artificios<sup>22</sup>.

El cosmógrafo Santa Cruz, que formó parte del séquito de Carlos V, identificó algunos palacios en los que se hospedó el monarca. En Roma lo hizo en el Palacio Apostólico, donde ocupó los Aposentos Borgia. En Siena se alojó en el *Palazzo del Magnifico*, la casa de Antonio Maria Petruccio, que había sido construido por su antepasado, el poderoso Pandolfo Petrucci, a comienzos del siglo XV. En Florencia, se instaló en el Palacio Medici, familia con la que ya se había establecido una estrecha alianza a partir del acordado matrimonio de Alejandro (1510-1537) con la hija ilegítima del Emperador, Margarita (1522-1586); y en Luca, en el Palacio Episcopal<sup>23</sup>.

En el otoño de 1536, al término de ese recorrido triunfal y tras la infructuosa incursión en Provenza para rechazar la invasión de Saboya por Francisco I, Carlos V se detuvo durante mes y medio en Génova antes de volver a España y de nuevo se alojó en el Palacio Doria, cuya arquitectura y decoración continuaban completándose.

### ***El paso de Carlos V por Génova en 1538***

En los días precedentes al encuentro con el rey francés Francisco I en Aguas Muertas (Francia), tras haberse acordado la Tregua de Niza a comienzos del verano (junio-julio) de 1538, el Emperador volvió a alojarse en Fassolo. En ese año se terminaron las obras del palacio, según rezaba la inscripción conmemorativa de ello, donde se hacía referencia al “honesto ocio” que allí se podría disfrutar<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Para una visión de conjunto de estas entradas y sus múltiples significados, María Luisa Madonna, “El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de las ciudades,” en *La fiesta en la Europa de Carlos V* (cat. exp. Sevilla, 19/09-26/11 2000), 119-153, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000). María Antonietta Visceglia, “Il viaggio ceremoniale di Carlo V dopo Tunisi,” en *Carlos V y la quiebra del Humanismo político en Europa (1530-1558)*, vol. II, ed. por José Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 133-172. Para la de Florencia, Vincenzo Cazzato, “Vasari e Carlo V: L’ingresso trionfale a Firenze del 1536,” en *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, ed. por Gian Carlo Garfagnini (Florencia: Leo S. Olschki, 1985), 179-204. Para otras entradas italiana, Vincenzo Cazzato, “Le feste per Carlo V in Italia. Gli ingressi in tre centri minori del sud (1535-1536),” en *La città effimera...*. 1980, 22-37. Estas decoraciones efímeras ya fueron puestas en relación con la *Fuente del Águila* por Beatriz Tejero Villareal, “Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II,” en *Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Actas del Congreso Internacional Jardín y Naturaleza en el siglo XVI (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 412-413.

<sup>23</sup> Santa Cruz, *Crónica*, 329, 355, 357, y 365.

<sup>24</sup> Transcrita por Stagno, Laura. 2005, 12 (n. 2). Una expresión semejante fue utilizada también en el Palazzo Te de Mantua: “HONESTO OCIO POST LABORES”, inscripción pintada en el friso de la Sala de Amor y Psique.

La Naturaleza dominada del jardín no podía faltar en ese marco de deleite. Según Vasari, Doria encargó a Fra Giovan Angelo da Montorsoli (1507-1563) ciertas ampliaciones de los edificios y la organización de unos jardines durante la década de 1540<sup>25</sup>. Pero probablemente ya habían empezado a prepararse ciertas zonas ajardinadas con anterioridad, quizá diseñadas por Perin del Vaga y adornadas con esculturas y fuentes, como la ya mencionada *de los Delfines* (fig. 1), que se encuentra actualmente en el patio occidental y cuya atribución a Silvio Cosini ha sido generalmente aceptada.<sup>26</sup> Más discutidas son su datación y la autoría de su diseño. Su realización hacia 1531-1533<sup>27</sup> la haría compatible con un diseño de Bonacorsi. Pero la relación existente entre esta obra y la *Fuente de Orión* en Messina (1547-1553), realizada por el fraile servita, basada en el uso de figuras de tritones en la zona inferior del árbol, evoca una idea de Montorsoli, materializada por Cosini, como propone Laschke<sup>28</sup>. Aún así, no sería necesario retrasar la existencia de la obra a la década siguiente, ya que desde 1538 el florentino empezó a recibir encargos de Génova, como el que le hicieron al año siguiente para esculpir los retratos en busto de Carlos V, Andrea Doria y Alfonso V de Nápoles<sup>29</sup>.

Durante sus diversas estancias en Génova, el Emperador había observado cómo se ampliaba y enriquecía el palacio de Fassolo. Quizá en 1538 se interesó por los jardines y las fuentes que se hacían o se proyectaban. Sabemos que Carlos V sintió curiosidad por ciertos aspectos de los lugares que visitó, en particular por algunas fortalezas, tal como transmiten algunas pinceladas recogidas por las crónicas. Pero también estuvo atento a otras cuestiones, como recoge el relato de la impresión que en 1526 le produjo la Alhambra de Granada donde, además del lugar donde se alzaba, de los palacios nazaritas y de la decoración de éstos, captaron su atención “los ingenios de las aguas”<sup>30</sup>. En efecto, uno de los grandes atractivos de la antigua fortaleza nazarita y sus jardines, así como los del Palacio del Generalife, era la integración del agua en sus diferentes formas de albercas, acequias, pilas, fuentes y surtidores.

---

<sup>25</sup> “Il medesimo príncipe Doria fece mettere mano al suo palazzo, e fargli nuove aggiunte di fabbriche e giardini bellissimi, che furono fatti con ordine del frate”, Giorgio Vasari, “Vita di Fra’ Giovann’Agnolo Montorsoli scultore,” en Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. V (Firencia: Giunti, 1568), 500-501.

<sup>26</sup> Así ha sido propuesto por Lauro Magnani, *Il Tempio di Venere. Giardino e Villa nella Cultura Genovese* (Genova: Sagep Editrice, 1987), 39-40. Más recientemente ha sugerido que la fuente ocuparía un lugar de primacía en el jardín meridional pre-montorsoliano, Stagno, *Palazzo del Principe*, 108.

<sup>27</sup> Elena Parma Armani, “Una svolta internazionale,” en *La scultura a Genova e in Liguria*, vol. I (Génova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1987), 304-307.

<sup>28</sup> Para la *Fuente de los Delfines* con la *Fuente del Tritón* en el Palacio Doria, obra de Montorsoli en 1540-1543, Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jhahunderts*. Berlin: Gebr. Mann, 1993), 64, 161 y 227, fig. 47.

<sup>29</sup> Laschke, *Fra Giovan Angelo*, 59-61 y 160.

<sup>30</sup> Santa Cruz, *Crónica*, vol. 2 (Madrid, 1920), 245-246.



Desde fines de la Edad Media la disponibilidad de un jardín inmediato al palacio era una aspiración en el diseño de las residenciales de la élite. Esa sensibilidad se había hecho sentir en el entorno más próximo del Emperador, ya que pocos años antes, en 1536, su propia esposa había materializado su anhelo de disponer de un *locus amoenus* mediante la preparación de una “huerta” o villa con jardín en la periferia de Toledo<sup>31</sup>.

### **La fuente enviada por Andrea Doria a Carlos V en 1540**

La documentación que damos a conocer a continuación permite formular la hipótesis de que, a partir de su experiencia residencial en Fassolo, en 1538 Carlos V decidió encargar, o aceptar como regalo, una fuente procedente de Génova con destino al Alcázar de Madrid. Tal pieza ornamental, que resultaba extraordinariamente novedosa en la arquitectura palaciega española por sus dimensiones y su desarrollo figurativo. Andrea Doria quedó al cuidado de que así se hiciera; a finales de 1539 ya estaba terminada. A comienzos de 1540, el embajador imperial en Génova, Gómez Suárez de Figueroa, daba cuenta al soberano, entre otros asuntos, de que: “La fuente que el príncipe hazia para V[uestra] M[ajestad] esta acabada y encaxada. La qual embiare con la primera nave a cartagena para que de alli la lleven a madrid como V[uestra] m[ajestad] lo embio a mandar.”<sup>32</sup>

Del texto se deduce que Carlos V estaba al tanto de la realización de la fuente, que quien la había encargado a los escultores era Andrea Doria y que el monarca esperaba su llegada, ya que había ordenado que se desembarcara en Cartagena, puerto al que también habían llegado en el año anterior los elementos del sepulcro de sus padres<sup>33</sup>. El breve texto referente a la fuente no especifica si se trataba de un regalo del Almirante o si éste había seguido unas instrucciones dejadas por el Emperador y su pago correría a cuenta de la Hacienda real. El hecho de que las sesenta y dos cajas que contenían las piezas de la fuente no se embarcaran en una galera de Andrea Doria sino en lo que parece una nave vasca, que salió de Génova el 17 de febrero de 1540<sup>34</sup>, podría indicar que se trataba de un encargo realizado a costa del monarca. Por entonces éste ya no se encontraba en España, ya que a finales de 1539,

---

<sup>31</sup> Redondo Cantera, “La arquitectura de Carlos, V”, 102-103.

<sup>32</sup> Carta de Gómez Suárez de Figueroa a Carlos V, fechada en Génova, 21 de enero de 1540. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Estado, leg. 1373, f. 2v

<sup>33</sup> Adolf Poschmann, “Algunos datos nuevos y curiosos sobre el monumento de don Felipe ‘el Hermoso’ y doña Juana ‘la Loca’ en la Real Capilla de Granadam” *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVIII n°1 (1918): 44-46.

<sup>34</sup> “A xvii de hebrero partio de Aquí la nave de la Renteria, en la qual se cargaron las lxii caxas de mármoles de una fontana q[ue] enbia el s[eñ]or príncipe para su m[ajes]ta[d] la qual fue remitida para q[ue] se entregasse A tomas garri Jurado de Aquella ciudad Al qual se escrivio q[ue] hiziesse de los dichos mármoles lo que v[uestra] s[eñoría] le enbiasse A mandar”, Carta de Gómez Suárez de Figueroa a Francisco de los Cobos, Secretario del Emperador, fechada en Génova, 5 de abril de 1540. AGS, Estado, leg. 1373, f. 90v.

había partido hacia Flandes por vía terrestre, a través de Francia, tras la muerte de su esposa en mayo de ese año. Fueron el cardenal Tavera, que había quedado al cargo de la regencia de Castilla y de la responsabilidad de las obras del Alcázar de Madrid, y Enrique Persons, “apostador del palacio de su Majestad y veedor de las obras del Alcázar de Madrid”, quienes, una vez que tuvieron noticia del desembarco de las cajas en el puerto murciano, se ocuparon de organizar su traslado desde Cartagena, donde se hallaba bajo la custodia de Tomás Garri, Jurado de la ciudad, hasta Madrid.

Los gastos del transporte de la pesada “fuente de mármol en piezas” hasta el Alcázar de Madrid se hallan documentados en detalle<sup>35</sup>. El cargamento era difícil manejo<sup>36</sup> y necesitó treinta y dos carretas ordinarias (tiradas por un par de mulas) y una doble (con tres pares de mulas), que tuvo que realizar de nuevo el recorrido, ya que hubo de volver a Cartagena para transportar “otra pieza de mármol grande”, que no había podido incluirse en la primera remesa. Los diversos elementos de la fuente se mantuvieron siempre embalados en sus cajas cerradas, de cuyo mantenimiento se ocupó durante su transporte terrestre un carpintero, quien reparó los desperfectos que sufrieron durante el camino. El recibo fechado el 28 de mayo de 1540 testimonia su llegada a Madrid y que en las cajas “dizen viene una fuente de mármol”. A partir de entonces carecemos de noticias de lo que sucedió con esa fuente.

### **¿Una fuente desaparecida?**

Las piezas de mármol que llegaron desde Italia sin duda estaban destinadas a componer una fuente ornamental en el Alcázar de Madrid. El lugar previsto para su instalación nos resulta desconocido. Los dos emplazamientos más usuales para una obra de este tipo eran el patio de un palacio o los jardines de su entorno. La ausencia del monarca, la falta de conocimiento de que hubiera dejado instrucciones al respecto, y el estado en que se encontraban en 1540 las obras del Alcázar de Madrid, dificultarían la colocación de la fuente. Por entonces, el centro del patio principal, llamado del Rey, todavía se hallaba en proceso de reformas y carecía de la alimentación de agua necesaria para el funcionamiento de una fuente. En 1541 se trabajaba en asegurar un almacenamiento de agua en el subsuelo del patio, mediante dos pozos sumideros que recogieran el agua de la lluvia y la condujeran a un aljibe a

---

<sup>35</sup> AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, Primera Época (en adelante AGS, CMC, I), leg. 592, 9 (1540). Se pagaron 6 ducados a los descargadores de las cajas; 5 ducados a Pedro Negro, “correo de pie” por llevar el aviso a Madrid; 200 maravedís diarios al responsable del transporte a Madrid, Hernando del Corral, quien debía recorrer 8 leguas diarias; por cada par de mulas se pagaron 3.300 maravedís; a los seis hombres que cargaron las cajas en las carretas, 1 real diario; se relacionan otros gastos como sogas, clavos, reparaciones, etc.

<sup>36</sup> Se necesitaron seis hombres durante dos días para cargar todas las cajas en las carretas.

través dos conductos subterráneos o “minas”<sup>37</sup>. En cuanto al jardín existente al Norte del Alcázar, tampoco entonces se debió considerar el lugar adecuado para la instalación de una fuente cuyos caños se encontraban a una cierta altura, pues no se disponía de acuífero que permitiera su funcionamiento. Hasta los años sesenta del siglo XVI, ya en época de Felipe II, no se empezó a planificar una conducción de agua procedente del exterior que abasteciera a los usos del Alcázar, pero tampoco llegaría por entonces a tener la presión necesaria para el funcionamiento de los surtidores de esa fuente.

Así pues, al igual que las piezas del sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca se guardaron sin montar durante décadas en Granada, por la ausencia de órdenes sobre cómo proceder<sup>38</sup>, la fuente llegada de Génova debió de permanecer almacenada en un lugar y durante un tiempo de los que no tenemos noticias.

### **Propuesta de identificación de la fuente genovesa llegada en 1540 con la *Fuente del Águila***

Es de suponer que la fuente genovesa seguiría el tipo que predominó en Italia durante los años 30, el llamado “de candelabro”, que se componía de un pilón y de un árbol central en el que se superponían una o más tazas, que decrecían progresivamente en su ascenso y que generalmente apoyaban en tenantes o soportes decorativos, para terminar rematado en su cúspide con una figura<sup>39</sup>. Por su marcado carácter ornamental y por la calidad de sus esculturas y de su talla decorativa, estas piezas se reservaron al ámbito privado de ciertos patios y jardines de palacios y villas pertenecientes a los miembros más poderosos de la élite más poderosas, donde constituyeron hitos de referencia que contribuyeron a organizar el espacio circundante.

Varios ejemplos virtuales de este tipo se representaron en diversas modalidades o soportes desde mediados del siglo XV. Uno de los más antiguos y más ambicioso en su planteamiento vertical, ya que comprendía tres tazas, sería el dibujo incluido en la escena del *Martirio de San Juan Bautista*<sup>40</sup>, que forma parte del Cuaderno del Museo del Louvre, atribuido a Jacopo Bellini (ca 1396-ca. 1470) y fechable hacia 1430-1460. Una fuente de

---

<sup>37</sup> AGS, CMC I, leg. 522, f. XIX

<sup>38</sup> María José Redondo Cantera, “La Capilla Real de Granada como panteón dinástico durante los reinados de Carlos V y Felipe II: Problemas e indecisiones. Nuevos datos sobre el sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca, ” en *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal/ Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, ed. Barbara Börngässer, Henrik Karge y Bruno Klein (Frankfurt am Main: Vervuert/Iberoamericana, 2006), 412-413.

<sup>39</sup> Bertha Harris Wiles, *The fountains of florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini* (Nueva York: Hacker Art Books, 1975), 22.

<sup>40</sup> Dibujo sobre vitela, inv. 401484. RMN-Grand Palais.

composición más horizontal se incluyó en el fresco de *Susana y los Viejos* (1492-1494), de Pinturicchio (Bernardino di Betto ca. 1452-1513), en la Sala de los Santos de los Apartamentos Borgia en el Palacio Wiles, Bertha Vaticano, donde estuvo alojado Carlos V en 1535, como ya se ha dicho. Y como una temprana influencia italiana en el ámbito germano, vinculada al imaginario triunfalista de Maximiliano I, es digna de mención la compleja xilografía *AQVILA DIVVS IMPERIALIS* (fig. 2)<sup>41</sup>, obra de Hans Burgkmair el Viejo (1473-1531) en torno a 1507, que contiene una *FONS MV SARVM* con una amplia taza avenerada donde se bañan nueve jóvenes desnudas que tocan diversos instrumentos musicales..

Al menos desde principios del siglo XVI los talleres genoveses esculpían fuentes del tipo de candelabro, a la que perteneció la que Wiles consideró la más antigua conocida entre las realizadas, la que se elevaba en el centro del patio del Castillo de Gaillon (Francia). Fue obra de un taller de marmolistas genoveses dirigidos por Agostino Solario en 1506<sup>42</sup> y su conocimiento se difundió gracias a los grabados de Du Cerceau (fig. 3)<sup>43</sup>.

Con su acusada verticalidad y sus tres tazas superpuestas, la *Fuente del Águila*<sup>44</sup> (fig. 4) se atiene a ese modelo que estuvo vigente hasta mediados del siglo XVI. A su vez, como ya

---

<sup>41</sup> Albertina, Viena, inv. DG 1934, n°12. Véase ahora, con la bibliografía anterior, el estudio de Silver, Larry. "The Imperial Eagle of Conrad Celtis," en *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, ed. por Eva Michel y Marie Luise Sternarth, 192 (Viena: Albertina y Prestel Verlag, 2012), 192.

<sup>42</sup> Harris Wiles, *The Fountains*, 23.

<sup>43</sup> Jacques Androuet Du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, ed. por David Thomson (Paris: Editions Sand, 1988), 153. Acerca de este castillo, con numerosas referencias a la fuente, véase Flaminia Bardati, "Il bel palatio in forma de Castello". *Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento* (Roma: Capisano Editore), *passim*.

<sup>44</sup> Actualmente se conserva en el *Almacén de Mármoles*, del Palacio Real de Madrid, inv. N° 10033666. Realizada en mármol de Carrara. El pilón mide 3,40 m de diámetro, el árbol alcanza una altura de 5 m y la taza mayor tiene un diámetro de 2 m de anchura, según Luengo Añón, Mónica, en *Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, cat. exp. (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 102. Durante el reinado de Isabel II (1833-1868), fue llevada a los jardines del Campo del Moro, en el Palacio Real de Madrid; este traslado debió de coincidir con el de la estatua ecuestre de Felipe III a la Plaza Mayor de Madrid, hacia 1840, Joaquín Ezquerro del Bayo, "Fuentes", en *Exposición del antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado* (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926), 145. Debía de quedar de nuevo almacenada en piezas, Marquesa de Casa Valdés. *Jardines de España* (Madrid: Aguilar, 1973), 104. En 1895 el árbol de la fuente, con sus esculturas y tazas, se instaló, por deseo de la reina regente, María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929), en el centro del patio del antiguo edificio de la Compañía, convertido en la *Universidad María Cristina*, en El Escorial (Madrid); se le dotó entonces de un nuevo pilón, más amplio y bajo, de planta circular y escasa altura, y se realizó el árbol de las tazas con una base cilíndrica y almohadillada. Con motivo de la exposición *Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, se llevó a cabo una reconstrucción con el pilón original, de lo que se publicó una fotografía en Navascués, Pedro, Ariza, María del Carmen y Tejero Villareal, Beatriz. "La Casa de Campo," en *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, ed. por Carmen Añón y José Luis Sancho (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 432. En 2011 fue trasladada al Palacio Real y se dejó en su lugar una copia, con una taza que reproducía la original, que había sido localizada por Sancho, José Luis. *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional* (Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1995), 638 (n. 4).

Dada la dificultad de acceder a la visión directa de la original y de la carencia de material fotográfico de ella, el análisis que sigue a continuación se ha basado sobre la copia que se encuentra instalada en la Universidad María Cristina en El Escorial (Madrid). Esta será la réplica a escala real que se proponía en 1991, realizada "en mortero

ha sido señalado, esta fuente presenta estrechas relaciones con la *de los Delfines*, en el Palacio de Andrea Doria<sup>45</sup>. Ambas comparten un pilón octogonal de movido perfil, cuyos lados están compuestos por la combinación de un tablero inferior plano y una gruesa moldura convexa superior, que se continúa hacia el borde por una pieza cóncava, animada por anchas estrías verticales. De ese contorno sobresalen prótomos leonados, que en la fuente genovesa ocupan el centro de cuatro lados, mientras que en la española se sitúan en los ángulos del octógono. Las ménsulas con garra que en Génova se alternan con las figuras animales, se localizan en el centro de cada lado en la fuente española; sobre ellas se han tallado altorrelieves de mascarones y águilas imperiales, que se unen a los prótomos mediante finos relieves de collares del Toisón de Oro, que cuelgan a modo de festones. La mayor diferencia entre las dos fuentes reside en la superior altura que alcanza la *del Águila*, ya que en ella se superponen tres tazas, con sus correspondientes figuras tenantes, frente a las dos de la fuente de Doria. Finalmente, está atestiguado que la española poseyó un remate, actualmente desaparecido, en forma de águila bicéfala con corona imperial metálica, lo que le dio el nombre por el que, al parecer, se la conoció desde un principio

Como fue usual en la composición de este tipo de fuente y con objeto de conseguir una visión similar a su alrededor<sup>46</sup>, en cada cuerpo del árbol central se han esculpido tres figuras, que se entrelazan entre sí por medio de sus brazos o de paños, y actúan como tenantes de las tazas superiores.

En el nivel inferior del árbol de ambas fuentes, como si surgieran del agua con la que están en contacto, se han representado monstruos marinos, motivo casi obligado en la decoración de estanques y juegos de agua. En la fuente de Doria y la del Emperador se podría superponer una alusión al poder y a los triunfos marítimos de sus dueños. En los tritones de la fuente española (fig. 5) tan sólo la terminación de sus piernas en largas colas de pez les

---

de polvo aglutinado con resina de poliéster”, Juan Armada Díez de Rivera *et alii*, “El jardín de Felipe II en la Casa de Campo. La génesis de un proyecto de restitución,” en *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, ed. por Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón (Madrid: Tabapress, 1991), 187.

<sup>45</sup> Margarita Estella, “Temas mitológicos en los jardines de los siglos XVI y XVII. Obras inéditas o poco conocidas de Camillani, Regio, Algardi o anónimas” en *La visión del mundo clásico en el arte español* (Madrid: CSIC, 1993), 69. Beatriz Tejero Villareal. “Las fuentes genovesas,” 412-413.

<sup>46</sup> En la descripción de la fuente que envió Antonio Doria, sobrino de Andrea Doria, al año siguiente a Francisco de los Cobos (*ca.* 1477-1547), Secretario de Carlos V, se afirmaba que tenía tres figuras de monstruos y otras tantas de tenantes femeninas de la primera taza. La existencia de tal fuente fue dada a conocer por Gómez Ubierna, Marta. “Tra Italia e Spagna, le sculpture per Francisco de los Cobos / Entre Italia y España, esculturas para Francisco de los Cobos,” en *Il San Giovannino di Úbeda restituido / El San Juanito de Úbeda restituido*, ed. por Maria Cristina Improta (Florenca: Edifi, 2014), 170-171. La memoria descriptiva de la fuente se encuentra en AGS. Estado, leg. 1374, 89. Sergio Ramiro Ramírez, “La fuente regalada por Antonio Doria a Francisco de los Cobos en 1541: Una posible obra de Giovanni Angelo Montorsoli y un error de Vasari,” en *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, ed. por Abel Lobato Fernández *et alii* (León, Universidad de León, 2016), 279-285.

impide ser totalmente humanos. Sus cabezas, dotadas de cabelleras animadas por abultados rizos, presentan unos rasgos menos brutales que los de la fuente genovesa y sus anatomías son más atléticas. Los rostros de dos tritones, con cierto eco del *David* miguelangelesco en uno de ellos (fig. 6), se ajustan a unos modelos de inspiración clásica que los presenta como jóvenes de expresión serena. El tercero es diferente, ya que aparenta mayor edad y sus facciones están animadas por una acentuada expresividad, obtenida mediante un modelado más plástico, con un cierto recuerdo del *Laocoonte* que se acentúa por el alzado de su brazo derecho (fig. 7); para poner de relieve su naturaleza de monstruo marino, unos pequeños regueros de agua surgen de su nariz y bordean el labio superior de su boca abierta, al igual que en otro de sus compañeros.

En el nivel intermedio se sitúa un trío de desnudos masculinos, ya totalmente humanos (fig. 8). Esculpidas a menor escala que los tritones, sus anatomías tienen igualmente una concepción menos monumental y más estilizada. Levantan uno de sus brazos, más para llevárselo a la cabeza que para sujetar la taza, y doblan sus piernas, que se entrecruzan con las de sus compañeros, lo que les proporciona unos perfiles angulosos, con un dinamismo de cierto dramatismo, manifestado más expresivamente a través de sus rostros con las bocas abiertas y el ceño fruncido. Uno de ellos aparenta mayor edad, tiene barba y está tocado con un turbante, en posible alusión a la victoria de Carlos V en la *Jornada de Túnez*. Una caracterización y unas posturas semejantes poseen algunos de los derrotados en el fresco de *La Caída de los Gigantes* (1530-1532) del Palacio Doria, por lo que, además de apuntar a una influencia o a un diseño de Perin del Vaga, pueden compartir un significado similar, que en este caso sería el de los pueblos sometidos a la autoridad imperial.

El último grupo de tres figuras infantiles, usual en este lugar de las fuentes, recupera una escala mayor. Con sus regordetes volúmenes parecen reclamar la atención hacia la parte superior del árbol. Es otro rasgo en común con la fuente Doria, al igual que la taza avenerada con mascarones situada por encima de ellos. Por el contrario, en la imperial el recipiente intermedio presenta una superficie lisa, a excepción de los mascarones que enmarcan los surtidores de agua; en las pinturas del siglo XVII aparece con sus gallones, por lo que podría tratarse de la sustitución de una pieza perdida. En la taza inferior se superponen a los gallones unos bajorrelieves de sinuosos delfines bífidos que en su recorrido por el perímetro circular son separados por conchas; en sus bocas abiertas se han colocado los caños que vertían el agua al pilón.

Sobre la taza superior se alzaba una forma esférica, por encima de la que se erguía la heráldica águila bicéfala coronada. Esta imagen de la dignidad imperial, ampliamente

difundida ya con Maximiliano I, fue utilizada en los aparatos festivos que se desplegaron en Italia para celebrar a Carlos V y están particularmente testimoniados en Génova. En 1529, por ejemplo, se preparó en la ciudad “una grandísima bola en forma del mundo con todos los mares y las tierras, con un águila grande por encima, que simbolizaba a Su Majestad, Rey del Mundo”<sup>47</sup>, que se abrió cuando llegó el Emperador y, tras arrojar agua perfumada sobre él y sus acompañantes, dejó salir de su interior a un muchacho que ofertó la llave de la ciudad al monarca. Un artificio con una forma semejante se preparó en 1548 durante la visita del príncipe Felipe a Génova, en el que “estaba puesta la figura y redondez del mundo a la manera de un globo delante de palacio con una imperial corona encima; del qual siempre que algún Príncipe o Grande entrava en palacio salían tantos cohetes y con tanto estruendo que parecía dispararse artillería”<sup>48</sup>.

Quizá fue la taza inferior, de dos metros de diámetro, una de las dos piezas grandes que fue necesario transportar por tierra en la carreta doble mencionada más arriba. La otra pudo ser el grupo de los tritones, si estaban esculpidos en un solo bloque. Por su parte, el águila imperial fue la parte más delicada, debido a sus partes salientes formadas por las dos cabezas y las alas desplegadas. Quizá esa fragilidad o su mayor deterioro, al ser la parte más expuesta a los agentes atmosféricos, influyeron en su desaparición, de cuyas circunstancias carecemos de noticias.

### **1. La Fuente del Águila en la Casa de Campo de Madrid**

Tras su vuelta a España como Rey en 1559, Felipe II impulsó la continuación de las obras en el Alcázar de Madrid, dirigidas por Juan Bautista de Toledo (1515-1567). El nuevo monarca debió de conocer la existencia de la fuente almacenada, pero no podía instarla en su palacio madrileño por diversos motivos. En primer lugar, su presencia no era adecuada porque el Emperador ya había fallecido y el nuevo monarca que residía en el Alcázar carecía de la dignidad imperial que simbolizaba la fuente. Además, el palacio no disponía de un abastecimiento de agua suficiente para que funcionara.

Al menos desde 1584 consta que la *Fuente del Águila* estaba instalada en la Casa de Campo, ya que en ese año se preparó un encañado para abastecerle de agua<sup>49</sup>. El paraíso

---

<sup>47</sup> “Una grandissima balla finta in foggia dil Mondo con tutti i mari e terre con sopra un acquila grande significando sua Ma[est]rá. Re dil Mondo,” Cadenas y Vicent, *El Protectorado*, 161.

<sup>48</sup> Calvete de Estrella, *El felicísimo* 2004, 46.

<sup>49</sup> Tejero Villareal, Beatriz, *Las fuentes genovesas*, 408-409. 1998, 412. La referencia procede del Archivo General de Palacio, Administraciones patrimoniales, caja 7, exp. 13. El pago efectuado el 30 de agosto de 1584, testimonia que estaba instalada allí: “A Sebastián Matheo, allcaller, vecino de la dicha villa, mil y quinientos

artificial que consiguió Felipe II en esa extensa villa de recreo situada frente al costado occidental del Alcázar de Madrid, al otro lado del río Manzanares<sup>50</sup>, no habría sido posible sin la preparación de una serie de estanques, situados en unos niveles superiores, hacia el Oeste, que eran alimentados por las aguas del arroyo del Vadillo y que fueron realizados por el holandés Peeter Janson o Jansen. De este modo, con las correspondientes conducciones de agua, se aseguró el riego de los jardines, la alimentación de las fuentes y el funcionamiento de otros juegos de agua. De no haber contado con esa infraestructura ingenieril, probablemente la *Fuente del Águila* no habría podido arrojar el agua por sus surtidores.

Debido a estas razones técnicas, a su inserción en la Naturaleza, a su cercanía con respecto al Alcázar y a su relación visual, la Casa de Campo se convertía en el emplazamiento idóneo para colocar la *Fuente del Águila*. Dada su altura, era visible desde el sector occidental del palacio, donde se encontraban las habitaciones del Rey, como reproduce aproximadamente la pintura titulada *Vista de la Casa de Campo* (fig. 9), perteneciente al Museo Arqueológico Nacional de Madrid<sup>51</sup>, en la que se representa el conjunto de este Sitio Real.

Con una altura y un desarrollo figurativo superior a otros elementos que se instalaron en la Casa de Campo, fue la pieza más destacada, lo que reafirmaba la mayor jerarquía de su simbolismo. Percibida con una sensibilidad más propia de tiempos posteriores, se podría decir que la fuente adquirió el valor de un monumento evocador del Emperador, situado en plena Naturaleza.

La primera mención literaria que confirma la presencia de la *Fuente del Águila* en la Casa de Campo se encuentra en el relato redactado por Cassiano del Pozzo (1588-1657) sobre la estancia del cardenal Francesco Barberini (1597-1679) en la capital madrileña en 1626<sup>52</sup>. Este término *ante quem* podría adelantarse incluso unos años, a partir de los versos con los que Lope de Vega celebraba este Sitio Real, en el comienzo del acto segundo de la comedia

---

reales... por myll y doçientos de caños de barro gruesos que dio para el encañado de la fuente del Águila que esta en la Casa del Campo, a real y quartillo cada uno”.

<sup>50</sup> Entre los diversos estudios sobre el conjunto destaca el de Pedro Navascués, María del Carmen Ariza y Beatriz Tejero, “La Casa de Campo.” 137-159.

<sup>51</sup> N° de inventario 3130, óleo sobre lienzo, 136 x 165 cm. Ambas se encuentran depositadas en el Museo de Historia de Madrid. Atribuidas tradicionalmente a Félix Castello, en la actualidad se mantienen dudas acerca de su autoría. Están datadas en los años 20 o 30 del siglo XVII.

<sup>52</sup> El fragmento relativo a la fuente fue recogido por José Simón Díaz, “La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626,” *Anales del instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980), 199. Traducción al español del texto completo en *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, ed. por Alessandra Anselmi (Madrid: Fundación Carolina-Doce Calles), 2004. Pese a la detenida descripción de la Casa de Campo de Pérez de Mesa, Diego, *Primera y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España compuesta primeramente por el maestro Pedro de Medina [...]* (Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1590), 205v-206, no se hizo ninguna mención a la fuente.



*Lo que pasa en una tarde*, donde lo que parece una referencia a la *Fuente del Águila*, es seguida por otra relativa a la escultura ecuestre de Felipe III<sup>53</sup>, realizada por Pietro Tacca (1577-1640), sobre proyecto de Giambologna (1529-1608) e instalada en 1617.

La asociación de estas dos ambiciosas obras escultóricas de procedencia italiana fue fijada visualmente en la *Vista de los jardines de la Casa de Campo con la estatua de Felipe III* (fig. 10), perteneciente al Museo Nacional del Prado<sup>54</sup>. Esta pintura y la mencionada más arriba, ambas de fecha y autor desconocido, podrían estar relacionadas con la colocación del monumento ecuestre. En cualquier caso, las dos imágenes proporcionan una preciosa información visual sobre la ubicación y la configuración de la *Fuente del Águila*, así como de otros aspectos del conjunto.

Según transmiten estas pinturas<sup>55</sup>, la *Fuente del Águila* se alzaba al final de la “calle del caballo”, llamada así por la escultura de Felipe III. Allí ocupaba el centro de una plaza ochavada abierta, delimitada por setos, por detrás de los cuales se alzaban altos árboles que componían el sector más “boscoso” del entorno del palacete. La pintura del Museo del Prado muestra cómo funcionaba la fuente, pues detalla los chorros que manaban desde todos los caños de lo que parece un cántaro globular gallonado -y no un orbe- situado bajo el águila imperial, pasando por las sucesivas tazas, hasta los orificios abiertos en el pilón, por debajo de los vellocinos de oro, de modo que su contorno aparece encharcado. En la otra imagen se ven al fondo los estanques escalonados que le abastecían de agua.

Desconocemos el momento exacto en el que la *Fuente del águila* fue instalada en la Casa de Campo pero, como se ha referido más arriba, parece indudable que la decisión de su incorporación a sus jardines se debió a Felipe II, mientras que fue su sucesor, Felipe III (1578-1621), quien quiso vincularse a ella mediante una ordenación que desarrollara el simbolismo mayestático del eje que unía la fuente con el palacete. Con su integración en el diseño del jardín, la estatua ecuestre del monarca quedaba amparada a sus espaldas por el

---

<sup>53</sup> “Trujéronle de Italia aquella fuente  
cuya escultura a Praxiteles diera  
envidia justa en esta edad presente [...]  
Hallo añadido, entre bellezas tantas,  
este retrato, en bronce de Filipo,  
de cuya vista con razón te espantas.

*Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Obras dramáticas*, t. II. Madrid, 1916, 302. Citado parcialmente por Beatriz Tejero Villareal, *Casa de Campo* (Madrid: El Avapiés, 1994), 35.

<sup>54</sup> N° de catálogo P01288, óleo sobre lienzo, 149 x 181 cm. Sobre ella, véase la ficha y la bibliografía del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-de-los-jardines-de-la-casa-de-campo-con-la/7e7a936f-0f18-415f-9596-bfff6cf6babb?searchid=dc214b6c-2795-bdf3-0ef8-45a730fb07ba> (consultado el 15/11/2016).

<sup>55</sup> A ellas hay que sumar otra pintura de menor tamaño conservada en el Museo de Burgos, n° de inventario 308, 105 x 136 cm, de autor anónimo y fechada en el siglo XVII, reproducida en *Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, 149.

triumfal monumento imperial, la *Fuente del águila*, que inevitablemente se vio revestida de un nuevo significado, no sólo dinástico, sino también de prestigio, ya que presentaba al Rey con el collar del Toisón de Oro en su pecho, como un digno y directo descendiente del poderoso Emperador.

En este sentido, llama la atención el hecho de que el tamaño de la escultura del monarca esté claramente sobredimensionado en el lienzo del Museo del Prado, no sólo con respecto a la fuente, lo que sería explicable por encontrarse ésta más alejada, sino también -de modo más evidente- con respecto a los parterres entre los que se sitúa el monumento. Tal magnificación del retrato ecuestre denota una intención halagadora, por lo que podría pensarse que fue el I Duque de Lerma, Francisco de Sandoval y Rojas (1553-1625), valido de Felipe III, quien le nombró Alcaide de la Casa de Campo, el que encargó la pintura y se la ofreció al monarca.

En cualquier caso, fuera Felipe II o Felipe III el responsable de resolver de modo definitivo la localización la *Fuente del Águila*, resulta altamente elocuente la significación dinástica que implicaba la recuperación de los almacenes de este tipo de pieza, tanto por su instalación como por su contribución no sólo en la ornamentación de uno de los ámbitos paisajísticos más ambiciosos de la Corona Española, sino también por la pervivencia de la evocación de la gloria imperial a través de los siglos.

Su estado de conservación, sin embargo, no tardó en sufrir las consecuencias de su exposición al aire libre, los cambios de tiempo y la falta de mantenimiento. En la relación que redactó el conde Magalotti sobre el viaje que efectuó Cosme de Médici por la Península Ibérica en 1668 y 1669, durante la minoridad de Carlos II (1661-1700), el último de los Habsburgo españoles, confirmó que la fuente no funcionaba<sup>56</sup>. Se podría decir que era un augurio del declive y de la extinción de la dinastía en los que se sumiría la dinastía al terminar el siglo XVII. Afortunadamente las reformas llevadas a cabo por los Borbones en la Casa de Campo durante la centuria siguiente permitieron que la fuente volviera a funcionar y que se encontraba en buen estado cuando Antonio Ponz (1725-1792) la incluyó en su descripción de Madrid.

### **La historiografía sobre la datación y la autoría de la *Fuente del Águila***

Con su característico buen sentido, cuando Ponz se refirió al remate la fuente en forma de águila bicéfala, afirmó: “esto indica que la fuente se hizo en tiempo del Emperador Carlos

---

<sup>56</sup> Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. por Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutti de Sánchez Rivero, (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933), 89.

V” y añadió: “acaso no se armaría entonces, ó estaría colocada en alguna otra parte, de donde Felipe II la pudo traer á este Sitio”<sup>57</sup>. Probablemente Ezquerria seguía a Ponz cuando dató la fuente durante el reinado de Carlos V<sup>58</sup>, pero Íñiguez Almech creyó que el abate se equivocaba y la atribuyó a la época de Felipe II, aunque confesó que ignoraba la procedencia de la fuente y el motivo por el que se había instalado allí<sup>59</sup>.

A su vez, Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), tras haber consultado la documentación de la Junta de Obras y Bosques, en la que el italiano Juan Antonio Sormano (?-1575), especializado en la talla del mármol, figuraba haciendo diversas labores para las fuentes de la Casa de Campo, afirmó que éste “trabajó la fuente de la Casa de Campo”<sup>60</sup>, a la que se identificó con la *Fuente del Águila* por ser la más representativa del Real Sitio. En principio no sería totalmente descartable que Sormano, o Juan Bautista Bonanome, quien también está documentado en tareas escultóricas relativas a fuentes de la Casa de Campo<sup>61</sup>, o incluso otros marmolistas o escultores italianos, hubieran intervenido en la instalación o la reparación de ciertas piezas de la fuente imperial. En el caso de Sormano debe tenerse en cuenta que tendría que haberlo hecho antes de 1575, lo que parece una fecha demasiado temprana y no concuerda con la de las labores de encañado<sup>62</sup>. Investigaciones posteriores, que sacaron a la luz nuevos datos documentales sobre las obras en la Casa de Campo, así como de la llegada de piezas de mármol italiano con destino a la decoración de esta villa de recreo, contribuyeron a difundir la atribución a Sormano<sup>63</sup>.

No obstante, otros estudiosos encuadraron la fuente con mayor precisión, bien porque pensaran que se trataba de una pieza realizada en Italia<sup>64</sup>, bien porque consideraran que, por su evidente referencia a Carlos V, correspondía a los años de su reinado<sup>65</sup>.

---

<sup>57</sup> Antonio Ponz, *Viage de España*, t. VI (Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1793; 3ª impr., ed. fasc., Madrid, 1972), 143-144.

<sup>58</sup> *Exposición del antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado* (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926), 145-146.

<sup>59</sup> Íñiguez Almech, *Casas Reales*, 137.

<sup>60</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV (Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800), 389.

<sup>61</sup> Javier Rivera, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del Clasicismo en España)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1984), 249.

<sup>62</sup> Sería lógico que el encañado fuera anterior al montaje de las piezas de mármol de la fuente. Sobre lo primero, véase nota 49

<sup>63</sup> José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII* (Madrid: El Viso, 1986), 117. Javier Rivera, “Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: Vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI,” en *A propósito de la Agricultura*, 118 y 123.

<sup>64</sup> Marquesa de Casa Valdés, *Jardines*, 104; Juan José Martín González, *El escultor en palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)* (Madrid: Ed. Gredos, 1991), 136. Sancho, *La Arquitectura*, 638 (n. 4).

<sup>65</sup> Navascués et alii, “La Casa de Campo,” 149 y “La Casa de Campo,” 429-431.

Estella recuperó la afirmación de Cassiano del Pozzo sobre la factura italiana de la taza inferior -y, por extensión, de los tritones que la sustentan- y observó la semejanza de la descripción del pilón que había hecho Ponz (poligonal y con cabezas de león en los ángulos)<sup>66</sup> con la de *los Delfines* del Palacio Doria, con la que también puso en relación las tazas de la *Fuente del Águila*<sup>67</sup>. Además, distinguió un estilo diferente entre las esculturas de los distintos niveles del árbol y consideró fruto de talleres genoveses las del inferior, frente a las más florentinas de los dos cuerpos superiores, además de señalar la semejanza del conjunto imperial con la *Fuente de Orión* en Messina (Sicilia)<sup>68</sup>, realizada por Montorsoli en 1547-1553<sup>69</sup>. Laschke propuso que el servita era el autor del diseño de la *Fuente de los Delfines* genovesa, aunque la dató con posterioridad a 1540. El paso de Montorsoli por Génova en 1539 y los encargos comprometidos entonces lo posibilitarían también para la fuente imperial, pero no hay pruebas de ello.

Tejero cuestionó la atribución a Sormano por razones estilísticas y por haber fallecido el italiano nueve años antes de que se hiciera el encañado de la fuente.<sup>70</sup> En su investigación sobre la procedencia italiana de la fuente imperial, localizó el documento del envío de dos piezas de este tipo, realizadas en mármol y procedentes de Génova, con destino a la Corte española, que llegaban en treinta y ocho cajas en 1571<sup>71</sup>. Pese al interés de ese dato, en nuestra opinión habría que vincularlo a otras fuentes, pues el tipo al que se atiene la del Águila ya no estaba vigente en la segunda mitad del siglo XVI, ya que a partir de los años 40 del siglo XVI las fuentes italianas se concibieron de un modo más variado y adquirieron una monumentalidad diferente, con una taza mucho más amplia y unas representaciones figuradas de mayor tamaño, de lo que es buen ejemplo la propia obra de Montorsoli en Messina -la *Fuente de Orión* ya citada y la de *Neptuno* (1553-1557)- y en el Palacio Doria, la *Fuente del Tritón* (entre 1540 y 1543) y la de *Neptuno* (1543-1547)<sup>72</sup>.

## Conclusión

La nueva datación y el contexto en el que se produjo el encargo y la llegada de la *Fuente del Águila* que aquí se han presentado se proponen arrojar luz sobre una pieza en torno

---

<sup>66</sup> Ponz, *Viage*, 143.

<sup>67</sup> Estella, "Temas mitológicos", 71.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Los datos esenciales de esta obra y su bibliografía en Laschke, *Fra Giovan Angelo*, 161-162.

<sup>70</sup> Tejero Villareal, "las fuentes genovesas," 408-409.

<sup>71</sup> Dado a conocer por Babelon, Jean, *Jacobo da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II. 1519-1589* (Burdeos: Feret & Fils, 1922), 99; Tejero, "Las fuentes genovesas," 411-412.

<sup>72</sup> Sobre ellas, Laschke, *Fra Giovan Angelo*, 161, 162 y 167.

a la cual aún quedan cuestiones pendientes, como la identificación de su autoría, las circunstancias en las que se llevó a cabo su realización, ya la datación de su traslado a la Casa de Campo, etc.).

La *Fuente del Águila* no fue la primera pieza de ese tipo de procedencia italiana en la arquitectura civil española, pero sí habría sido la más monumental de su momento y, de haber sido instalada a su llegada, la primera fuente italiana que adornara un palacio real español. Con su colocación en la Casa de Campo se unió el significado dinástico al triunfal de su concepción primigenia, mientras que su emplazamiento en la Naturaleza le dotó de un sentido más intemporal y probablemente mayor pervivencia que si hubiera estado en el Alcázar de Madrid, donde otros reyes que se sucedieron habrían expresado su poder con un lenguaje diferente.

Las diversas piezas de la *Fuente del Águila* fueron probablemente de distintas manos, pero esto no impidió que la obra fuera un bello y armónico conjunto que merece una reconstrucción. En la actualidad se conserva desmontada en el Almacén de mármoles del Palacio Real de Madrid. La reconstrucción de su estructura completa ofrecería una muestra de su lenguaje extraordinariamente novedoso y la colocaría como una de las más significativas esculturas italianas de la colección real española.

## 4 An Italian Fountain for the Emperor

### The *Fuente del Águila* (1539)\*

María José Redondo Cantera

The widespread notion that Charles V (1500–1558) had scant interest in architecture, and consequently in the layout of his palaces, which could be deduced based on his numerous (and often continuous) travels,<sup>1</sup> does not strictly coincide with reality. In 1552, Francisco de Villalpando (*ca.* 1510–1561), who at that time was working on the staircase of the *Alcázar* of Toledo,<sup>2</sup> had already recognized the momentum that the Emperor had granted to certain architectural undertakings when he referred, in an undoubtedly hyperbolic tone, to “the many and very sumptuous building projects begun by his majesty.”<sup>3</sup> The ancient fortress of Toledo was the third and final link of the plan conceived by the sovereign to remodel the royal *alcázares* located in three of the principal cities of the Corona de Castilla, which were Madrid, Seville, and Toledo.<sup>4</sup>

The first to be remodeled and to which he paid great attention was the now lost Alcázar of Madrid, whose expansion and renovation was continued by Spanish monarchs until the middle of the 17th century. In this way, the ancient medieval castle of Madrid was converted into a palace par excellence of the Spanish Habsburgs, who amassed artistic collections there that were among the greatest of their time.<sup>5</sup>

During the 16th century, there is no news of any sculptures placed in the middle of the courtyards of the Alcázar, much less any fountains, because it was very difficult to provide them with an adequate water supply. But, as we shall see in this essay, the marble elements of an Italian fountain came to the Palace of Madrid in 1539.

#### The Beginning of the Remodeling and Expansion of the Alcázar of Madrid in 1535

At the end of May 1535, just before departing for Barcelona to launch the military expedition that would lead to the conquest of Tunisia, Charles V gave a series of instructions that can be considered the beginning of a “plan of *alcázares*,” which was then carried out in the subsequent years and decades.<sup>6</sup> The monarch knew that even though the military campaign he was preparing to undertake would be successful, it would take time to return, given that he planned to visit—in the sense of presenting himself to his subjects and exercising his authority—the Italian states belonging to the Crown of Aragón (Sicily and Naples).

Thus, before departing, the Emperor thought it necessary to solve or, at the very least, provide the means for accomplishing the updating required for his three urban fortresses in Madrid, Seville, and Toledo. Since his arrival in Spain in 1517, the monarch’s itinerant journey throughout his Spanish kingdoms—or outside of them—had

caused him to change lodgings on numerous occasions and frequently take up residence in the houses or palaces of certain nobles and royal servants. Following his marriage and the birth of his children—of which he already had three by 1535—the *alcázares* provisional occupancy, their dysfunctional organization, and their lack of space began to be felt in a more noticeable way. It was hoped that the works planned for the three selected royal *alcázares* would transform them into spaces suitable to the imperial dignity of the sovereign, not just in regards to their scale of representation (with some ceremonial spaces, where the decoration of the Castilian tradition was combined with the new “al romano” style), but also in their size and capacity to withstand diverse functions in the interior of the palace. The growth of the royal family would require the spatial distinction of the “quarters” or distinguished groups of rooms, set aside for the Emperor, the Empress, the Prince, and the Infantas, from those that would connect to the accommodations of the closest servants. The functions of governing and other services had to be added to the ceremonial and residential needs of the palace, with their own spaces differentiated within the palace.

The works that must have been started in 1535 had already been inspected and discussed prior to Charles V leaving the Court. From the first moment, he gave clear preference to supervising the Alcázar of Madrid, which needed to conform to the “design” or plan that the Emperor had approved. The remodeling of the Alcázar of Madrid presented itself as an urgent need, as it had ceased being the royal residence in 1529 during the Court’s sojourn in the city of Manzanares.<sup>7</sup> Before his departure, the joint management of the building project was allocated to the architects Alonso de Covarrubias (1488–1570) and Luis de Vega († 1562), and the Emperor provided the expected funds required as well as the structure for the administration of the project, which many years later, during the reign of Philip II, became the *Sitios Reales*.

The most important change in the reconstruction of the Alcázar of Madrid was its eastward expansion, with the creation of a second nucleus around a wide, empty space, which was arranged as a courtyard surrounded by corridors known as the “Patio de la Reina,” as it was the area designated for the rooms of the spouses of the subsequent Spanish kings until 1734, when the building caught on fire. The plan for the doubling of the palace also already had its graphic expression in a floor plan at that time that, if not exactly the one we are familiar with attributed to Alonso de Covarrubias, would be very similar to it.<sup>8</sup>

### **Charles V’s Knowledge of Italian Palaces as a Precedent for the Renovations in the Royal Alcázares (1529–1538)**

Charles V’s own knowledge of the new designs being employed in contemporary Italian palatial architecture, based on his trips throughout the Italian peninsula, undoubtedly influenced his resolve to renovate the three ancient Castilian royal residences.

#### *The Trip of the Imperial Coronation and the Return from Vienna (1529–1533)*

On the occasion of his trip to Bologna to be crowned Emperor by Pope Clement VII (1478–1534), Charles V undertook his first tour of the northern Italian peninsula from 1529 to 1530, after which he traveled to Austria. Two and a half years later, between the autumn of 1532 and the beginning of 1533, after his return from Vienna

to Spain, he again traversed northern Italy with his itinerary inverted and to a large extent different from that of the previous trip.

In the most important stages of his route, the Emperor was the object of magnificent ceremonial receptions and was lodged in buildings that were most representative of the cities, such as the Palazzo Grande della Signoria in Genoa, the Comunale in Bologna,<sup>9</sup> and the Castello Sforzesco in Milan,<sup>10</sup> as well as in others owned by powerful people seeking to maintain their alliance with the Emperor. Among those were great collectors and artistic patrons, such as Alonso I d'Este the Duke of Ferrara (1476–1534),<sup>11</sup> and Federico II Gonzaga (1500–1540), upon whom the sovereign bestowed the title of Duke of Mantua. The latter housed Charles V for more than three weeks (March–April 1530) in his private quarters in Mantua, and threw parties in his honor in the new and suburban Palazzo del Te, where Giulio Romano (*ca.* 1499–1546) had been overseeing artistic projects since 1524, as well as in Marmirolo.<sup>12</sup> Upon his return from Austria, the Emperor also stopped for nearly a month (November–December 1532) in Mantua and became acquainted with the new residence, the Palazzina created for Margarita Paleologa.

Finally, before setting out to return to Spain, Charles V stayed for more than a week in Genoa (March–April 1533). During this second stay in the city, the Emperor was lodged by Andrea Doria (1466–1560) in his new palace of Fassolo,<sup>13</sup> to whose construction Charles V appears to have contributed 25,000 *escudos*, which he had delivered to Doria during his first stay in the Ligurian capital in 1529, in addition to awarding him entry into the Order of the Golden Fleece and appointing him the Prince of Melfi.<sup>14</sup> The previous year, Charles V and Doria had established an alliance, highly beneficial for both parties and with extraordinary repercussions for the imperial interests in the Italian peninsula, given that the Ligurian capital came to be, as Ambassador Lope de Soria said, “the key and gateway to Italy.”<sup>15</sup> Contrary to the majority of the lodgings that the Emperor had occupied up to this time during his trips to Italy, consisting of buildings located in the center of cramped urban nuclei or in fortresses, with the exception of Palazzo del Te in Mantua, the so-called *Palazzo del Principe* was a suburban villa removed from the narrowness and noise of the city. It was situated outside of the city walls, on the slope of a hillside of Granarolo, facing the sea. Its southern front, where windows of the principal halls opened onto porticos, offered privileged views of the city and the bay, where ships belonging to Doria's squadron were anchored.

In 1533, an initial phase of the construction on the palace was considered finished,<sup>16</sup> during which time Perino del Vaga (Pietro Bonacorsi, 1501–1547), who in 1529 had already designed ephemeral structures for Charles V's entryway,<sup>17</sup> had taken charge of the splendid pictorial decoration of the main halls and of the *Portico degli Eroi*, along with the design for other parts of the palace. The sculptor Silvio Cosini, active during the second quarter of the 16th century, collaborated with the Florentine painter on the creation of various sculptural works, such as some figures on the northern façade, as well as the fireplace of the *Salon dei Giganti*<sup>18</sup> and perhaps the *Fontana dei Delfini*, which will be discussed below.

From that point on, Doria's palace was converted into the imperial residence during future royal visits (1536, 1538, 1541, and 1543) not only for the Emperor, but also later for his son, Prince Philip,<sup>19</sup> and for other members of the imperial family.<sup>20</sup> According to Capelloni, a chronicler of Doria, Charles V knew how to appreciate the excellence of the Genoese abode: “praising the room, he claimed to find better and



more comfortable lodging there than in any other location.”<sup>21</sup> Its very configuration, the decorative programs with their themes of triumph displayed on the walls and ceilings, and the lavishness of the multiple sumptuary pieces that decorated it (tapestries, works of silver, antiquities, etc.) were those belonging to a great prince, exactly as the powerful Andrea Doria proclaimed himself to be.

### *The Tour of Charles V through Italy in 1535–1536*

Familiarization with the residential ways of the Italian elite and the triumphal manifestation of power were strengthened by the Emperor’s experiences while touring Italy, following the victorious military campaign on Tunisia that he had organized with the goal of evicting Khair-ed-Din, known more widely as “Barbarossa” († 1546), and the replacement of its monarch Muley Hassan († 1549), for which he had relied upon collaboration with Andrea Doria, Pope Paul III (1468–1569), and King John III of Portugal (1502–1557). The Emperor appeared before the residents of the Italian cities through which he passed as the great defender of Christianity, in the style of a new Scipio or of a “Caesar Africanus,” which he had obtained by vanquishing the Turkish-Berber alliance which threatened both navigation throughout the Mediterranean and the populations on its coasts, especially of southern Italy. Along his long route, which began in Sicily, Charles V passed through such significant urban nuclei as Palermo, Messina, Naples, Rome, Siena, Florence, and Lucca. He was received in extraordinary splendor with ephemeral architecture, sculpture, and painting which included machines and other *artificia*.<sup>22</sup>

The cosmographer Santa Cruz, who was part of Charles V’s entourage, identified some palaces which hosted the monarch. The *Palazzo Apostolico* lodged him in Rome, where he occupied the chambers of the Borgia. In Siena, he stayed in the *Palazzo del Magnifico*, the house of Antonio Maria Petruccio, which had been constructed by his ancestor, the powerful Pandolfo Petrucci, at the beginning of the 15th century. In Florence, he stayed in the *Palazzo Medici*, the family with which he had already established a close alliance due to the arranged marriage of Alessandro (1510–1537) with the illegitimate daughter of the Emperor, Margarita (1522–1586); and in Lucca, he stayed in the *Palazzo Episcopale*.<sup>23</sup>

In the autumn of 1536, which saw the end of this important tour and the fruitless attack on Provence to drive back the invasion of Savoy by Francis I, Charles V remained in Genoa for a month and a half before returning to Spain, and once again stayed in the *Palazzo Doria*, whose architecture and décor continued to be completed.

### *Charles V’s Stop in Genoa in 1538*

In the days leading up to the celebration of the meeting of French King Francis I in Aigues-Mortes (France), after having agreed upon the Truce of Nice at the beginning of the summer (June–July) of 1538, the Emperor returned to stay at Fassolo. Work upon the palace finished in that same year, according to the commemorative inscription which also made reference to the “honest leisure” that could be enjoyed there.<sup>24</sup>

The subjugation of Nature in the garden could not be left out of such a framework of delight. According to Vasari, Doria put Fra Giovan Angelo da Montorsoli (1507–1563) in charge of certain expansions of the buildings and the organization of some gardens during the 1540s.<sup>25</sup> But certain landscaped areas had probably

already begun to be cultivated before this, perhaps designed by Perino del Vaga and adorned with sculptures and fountains, such as the aforementioned *Fontana dei Delfini* (Figure 4.1), which is currently located in the western courtyard and whose attribution to Silvio Cosini has generally been accepted.<sup>26</sup> Its dating and the author of its design are more controversial. Its creation around 1531–1533<sup>27</sup> would make it compatible with a design by Bonacorsi. But the existing relationship between this work and the *Fontana d'Orione* in Messina (1547–1553), completed by the Servite friar, based on the use of figures of mermen in the lower area of the shaft, recalls a concept of Montorsoli's, brought about by Cosini, as Laschke proposes.<sup>28</sup> Even so, it would not be necessary to push back the existence of the work to the following decade, given that the Florentine began to receive commissions from Genoa in 1538 to sculpt busts of Charles V, Andrea Doria, and Alfonso V of Naples.<sup>29</sup>



Figure 4.1 Silvio Cosini (attr.), *Fontana dei Delfini*, ca. 1530s–1540s, Palazzo Doria, Genoa (photo by the author).

During his various stays in Genoa, the Emperor had observed how the palace of Fassolo was expanded and enriched. It was perhaps in 1538 when he became interested in the gardens and the fountains that were being made or were planned to be made. We know that Charles V was curious about certain aspects of the locations he visited, in particular about certain fortresses, as certain commentaries recorded by historians report. But he was also attentive to other issues, as seen in the account telling of the impression made upon him by the Alhambra of Granada in 1526 where “the ingenious design of the waters” captured his attention.<sup>30</sup> In effect, one of the greatest attractions of the ancient Nasrid fortress and its gardens, as at the Palacio del Generalife, was the integration of water in various forms, including pools, canals, basins, fountains, and pumps. Since the end of the Middle Ages, the availability of an immediate garden at the palace was an aspiration to the designs of elite residences. That sensibility was felt in the Emperor’s closest surroundings, given that just a few years before, in 1536, his own wife had made his desire a reality by creating a *locus amoenus* by means of the establishment of a “*huerta*,” or villa with a garden, on the outskirts of Toledo.<sup>31</sup>

### The Fountain Sent by Andrea Doria to Charles V in 1540

The documentation published hereafter allows us to formulate the hypothesis that, because of his residential experience in Fassolo, Charles V decided to commission, or accepted as a gift, a fountain hailing from Genoa and destined for the Alcázar of Madrid in 1538. Such an ornamental piece was extraordinarily novel in Spanish palaces for its dimensions and its development of the figure. Andrea Doria was in charge of its production; it was finally completed by the end of 1539. At the beginning of 1540, the imperial ambassador in Genoa, Gómez Suárez de Figueroa, informed the sovereign, among other things, that: “The fountain that the prince made for Y[our] M[ajesty] has been completed and packed. I shall have it transported with the first ship to Cartagena so that it may be brought from there to Madrid as Y[our] M[ajesty] commanded.”<sup>32</sup>

From the text, it can be deduced that Charles V knew about the completion of the fountain, Andrea Doria was the one who had ordered it from the sculptors, and that the monarch was awaiting its arrival, given that he had commanded that it be unloaded in Cartagena, the port at which elements of his parents’ tomb had arrived the previous year.<sup>33</sup> The brief text referring to the fountain does not specify if it was meant as a gift from the Admiral or if he had followed instructions left by the Emperor and its payment would come from the account of the *Real Hacienda*. The fact that the 62 boxes that contained the pieces of the fountain were not stowed in a galley belonging to Andrea Doria, but rather in what seems to be a Basque ship which left Genoa the February 17, 1540,<sup>34</sup> could indicate that this was a shipment created at the cost of the monarch. He was not to be found in Spain at that time, given that he had left for Flanders by land routes across France at the end of 1539 following the death of his wife in May of that same year. It was Cardinal Tavera, who had remained in charge of the regency of Castille and of the responsibility of the works of the Alcázar of Madrid, and Enrique Persoens, “quartermaster of the palace of his Majesty and inspector of the works of the Alcázar of Madrid,” who, once they received notice of the disembarkation of the boxes in the port of Murcia, were charged with organizing its transfer from Cartagena, where it was being kept in the custody of Tomás Garri, *Jurado de la Ciudad*, to Madrid.

The transport expenses of the heavy “pieces of the marble fountain” to the *Alcázar* of Madrid were documented in detail.<sup>35</sup> The shipment was in fact slow-moving,<sup>36</sup> and was composed of 32 ordinary wagons (drawn by a pair of mules) and a double (drawn by three pairs of mules), which had to undergo the trek again, given that it had to return to Cartagena once more in order to transport “another piece of large marble,” which could not be included in the first shipment. The various elements of the fountain were always kept packed up in their closed boxes, their maintenance throughout the journey over land assigned to a carpenter, who repaired the imperfections sustained during the journey. The receipt dated May 28, 1540 recorded their arrival in Madrid and that the cases were those “in which they say comes a marble fountain.” After that, we lack further information about what happened to the fountain.

### **A Missing Fountain?**

The marble pieces that arrived from Italy were undoubtedly destined to be part of an ornamental fountain at the *Alcázar* of Madrid. The anticipated location for its installation remains unknown. The two most usual sites for a work of this type were the courtyard of a palace or the gardens surrounding it. The absence of the monarch, our lack of knowledge as to whether he had left directions for it, and the state in which the works of the *Alcázar* of Madrid found themselves in 1540, would all complicate the placement of the fountain. At that time, the center of the main courtyard, known as the King’s, was still undergoing repairs, and it lacked the water supply necessary for a pump to function. In 1541, work was being undertaken to secure water storage in the subsoil of the courtyard by means of two drainage wells which would collect rainwater and lead it to a cistern through two underground pipes or “minas.”<sup>37</sup> Even at that time, the existing garden to the north of the *Alcázar* could not be considered an adequate location for the installation of a fountain since the pipes were not found at a suitable level, thus no use was made of the aquifer which would have allowed it to operate. A means of conducting water originating from the exterior which would provide for the uses of the *Alcázar* did not even begin to be planned until the 1560s in the age of Philip II, but even at the time it would still not have the necessary pressure for the fountain’s pumps to operate.

Thus, in the same manner as the pieces of the tomb of Felipe el Hermoso and Juana la Loca, which were kept for decades in Granada before being assembled, and lacking orders on how to proceed,<sup>38</sup> the fountain hailing from Genoa must have been stored in a place and during a period of time about which we have no information.

### **Proposal for the Identification of the Genoese Fountain Arriving from Italy in 1540 as the *Fuente del Águila***

It can be supposed that the Genoese fountain would follow the type that dominated Italy during the 1530s, the so-called “candelabrum,” which was comprised of a basin and a central shaft upon which one or more smaller tiers would be overlain, which would progressively reduce in size as the height increased, and which were generally held up by decorative supports, all to culminate at the fountain’s peak with a figure.<sup>39</sup> By their marked ornamental character, the quality of their sculptures, and their decorative carved work, these pieces were reserved for the private space of certain courtyards and gardens of palaces and villas belonging to the most powerful members of

the elite, where they acted as reference points which contributed to the organization of the surrounding space.

This fountain type is found in diverse examples from the Middle Ages to the 15th century. One of the most ancient and most ambitious in its vertical approach, given that it was composed of three tiers, would be the drawing included in the scene of the *Martyrdom of St. John the Baptist*,<sup>40</sup> in the Louvre, attributed to Jacopo Bellini (ca. 1396-ca. 1470) and datable from 1430–1460. A fountain with a more horizontal composition was included in the fresco of *Susanna and the Elders* (1492–1494), by Pinturicchio (Bernardino di Betto, ca. 1452–1513), in the Hall of the Saints, Borgia Apartments, Vatican Palace, where Charles V stayed in 1535, as previously mentioned. Evidence of the spread of this type from Italy to Germany is found in the *AQVILA DIVVS IMPERIALIS*,<sup>41</sup> by Hans Burgkmair the Elder (1473–1531) around 1507, made for Maximilian I, which contains a *FONS MVSARUM* where nine young, nude muses bathe.

From at least the beginning of the 16th century, Genoese workshops were sculpting fountains in the form of candelabra. Among them was the one Wiles considered the most ancient to be known of those completed, erected in the center of the courtyard of the Château de Gaillon (France). It was the product of a workshop of Genoese marble workers overseen by Agostino Solario in 1506<sup>42</sup> and known thanks to Du Cerceau.<sup>43</sup>

With its pronounced verticality and its three superimposed tiers, the *Fuente del Águila*<sup>44</sup> (Figure 4.2) conforms to the model that was current until the middle of the 16th century. In turn, as previously exhibited, this fountain shows a close correlation to the *Fontana dei Delfini* in the palace of Andrea Doria.<sup>45</sup> Both share an octagonal basin with an undulated profile, formed by the combination of a lower, flat plank and a thick upper convex frame, which continues to the rim by a concave piece, animated by narrow vertical grooves. Lion protomes, located in the center of four sides of the Genoese fountain, project out from this profile, though they are located in the angles of the octagon on the Spanish fountain. Corbels with claws, which in Genoa alternate with animal figures, are found in the center of each side of the Spanish fountain. Above them are carved high reliefs with masks and imperial eagles, which are joined to the protomes by means of fine reliefs of the ruffs of the Golden Fleece, which hang as garlands. The greatest difference between the two fountains is the height achieved by the *Fuente de Águila*, given that three tiers are supported on it, with their corresponding supporting figures as opposed to the two on Doria's fountain. Finally, the Spanish fountain possessed a crowning element, currently lost, in the form of a two-headed eagle with a metal imperial crown, which gave the fountain its name from what appears to be the very beginning. As was typical in the composition of this type of fountain and with the objective of obtaining a similar view from every side,<sup>46</sup> three carved figures were on each side of the central shaft whose arms or clothes intertwine among themselves, and act as supporting figures for the upper tiers.

Maritime monsters are depicted on the lower level of the shaft of both fountains, as if rising up from the water with which they are in contact, an almost mandatory motive in the decoration of ponds and water features. On Doria's fountain and the Emperor's fountain, this imagery could also serve to allude to power and to the maritime triumphs of their owners. On the Spanish fountain (Figure 4.3), it is only that the mermen's legs end in long fishtails that impede them from being fully human. Their heads, covered with hair animated by bulky curls, present less brutal features than those on the Genoese fountain, and their anatomy is more athletic.



Figure 4.2 Copy of the *Fuente del Águila*, 2000, Universidad María Cristina, El Escorial (photo by the author).



Figure 4.3 Tritons, copy of the *Fuente del Águila* (photo by the author).

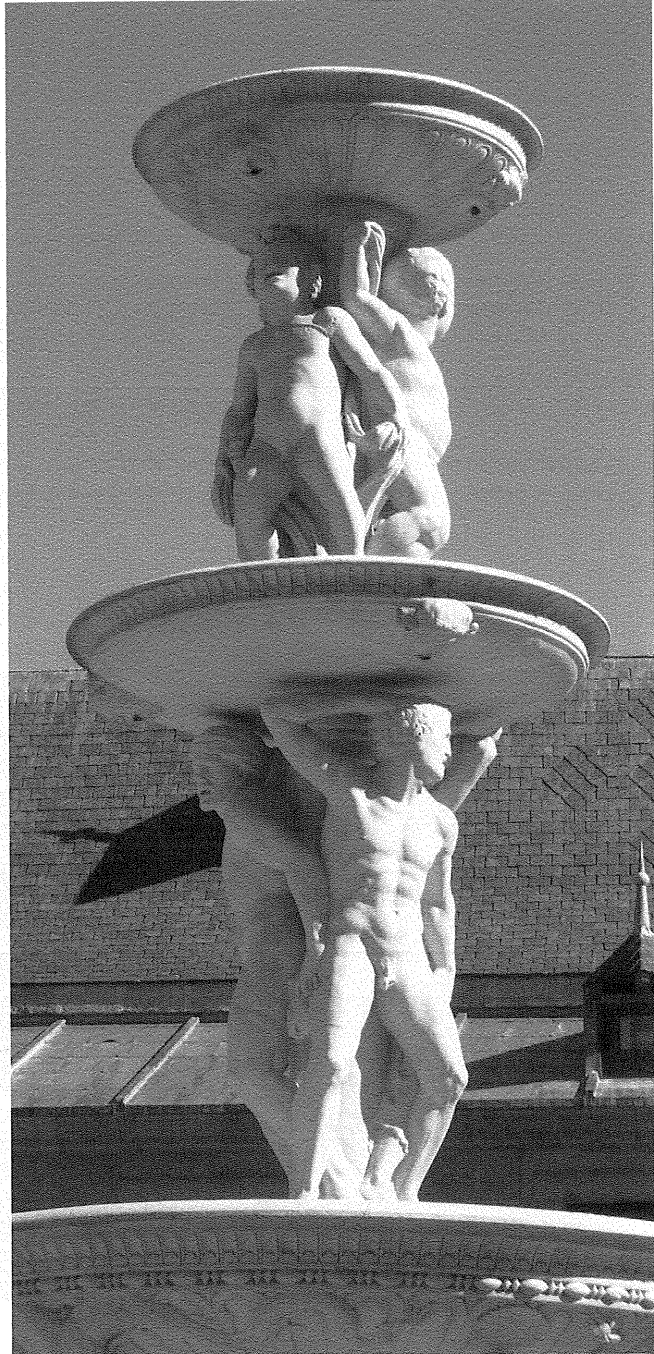


Figure 4.4 Copy of the *Fuente del Águila*, nudes on the middle level (photo by the author).



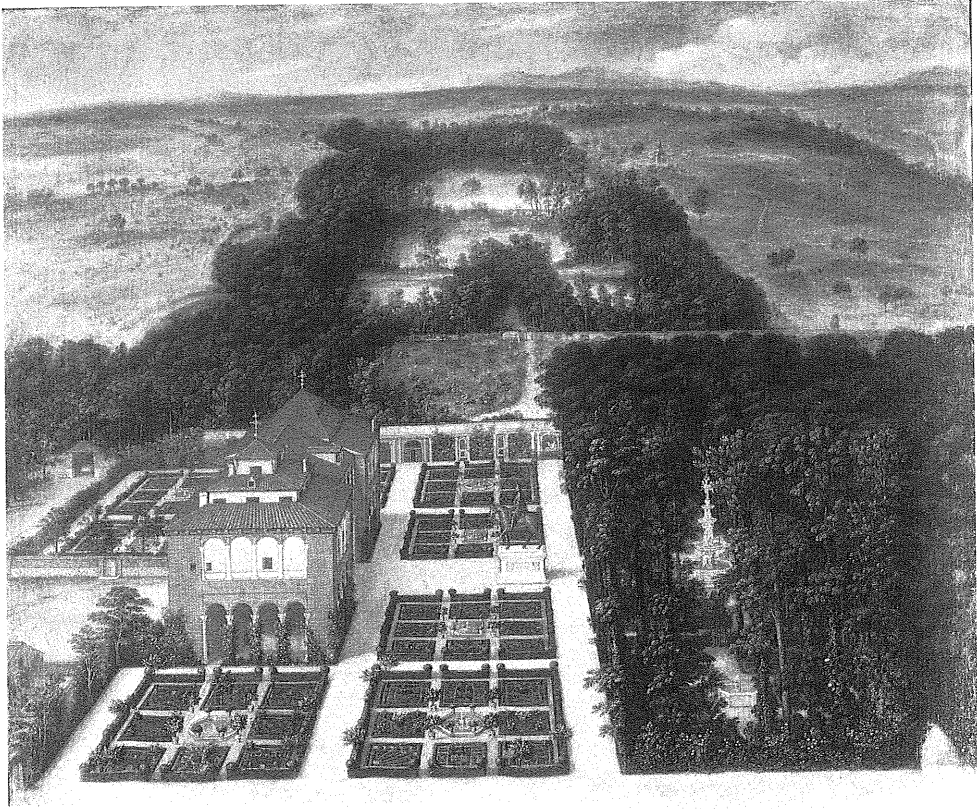
The faces of two mermen, one with a certain echo of Michelangelo's *David*, conform to the classic model which presents them as youths with serene expressions. The third is different, given that he appears more advanced in age, and his features are animated by an accentuated expressivity obtained by means of a greater plasticity in the modeling. There is a certain resemblance of this figure to *Laocoön*, emphasized by the elevation of his right arm; to highlight his nature as a maritime monster, small trails of water springing from his nose fall below his open mouth, just as in another of his companions.

A trio of nude males is located on the middle level (Figure 4.4). Sculpted at a smaller scale than the mermen, their anatomy is equally a conception less monumental and more stylized. They all lift one of their arms, more in order to raise it to their heads than to hold onto the tier, and cross their legs, which provides their figures with angular profiles that imposes a certain dramatic energy, further emphasized by their expressive faces with open mouths and furrowed brows. One of them appears older, has a beard, and is wearing a turban, possibly alluding to the victory of Charles V in the campaign of Tunis. Some of the defeated figures in the fresco *The Fall of the Giants* (1530–1532) in Doria's palace are similarly portrayed in such postures, which, in addition to suggesting an influence from or design by Perino del Vaga, can also share a similar meaning, which in this case would be of the peoples submitting to imperial authority.

The final group of three child-like figures, typical in this location on fountains, is presented once again on a greater scale. Their chubby bodies seem to call attention to the highest part of the shaft. This is another feature shared with the Doria fountain, as in the case of the shell niches with hideous masks situated on top of them. Though the intermediary receptacle on the imperial fountain presents a smooth surface (with the exception of the hideous masks which frame the water pumps) in the paintings from the 17th century, it appears with its talons, which would point to the substitution of a lost piece. On the lower tier, bas-reliefs of sinuous, forked dolphins are superimposed on the talons, which are separated by shells in a pattern around the circular perimeter. Pipes were placed in their open mouths which pour water into the basin.

Above the upper tier, a spherical form was erected, on top of which rose a heraldic, two-headed eagle wearing a crown. This image of imperial dignity, already widespread with Maximilian I, was used in theatrical devices in Italy to celebrate Charles V, and are particularly well documented in Genoa. In 1529, for example, "a grandiose ball made in the shape of the World with all its seas and lands with a large eagle above signifying His Majesty]. King of the world"<sup>47</sup> was constructed in the city, and was opened when the Emperor arrived and, after hurling perfumed water onto him and his companions, it was opened in order to allow a boy to exit from its interior who offered the monarch the key to the city. A similar trick was organized in 1548 during the visit of Prince Philip to Genoa, in which "the shape and roundness of the world were positioned in the manner of a globe in front of the palace with an imperial crown above; from which whenever a prince or dignitary entered the palace, so many fireworks were set off and with such uproar that it seemed the artillery had discharged."<sup>48</sup>

The lower tier, measuring two meters in diameter, was perhaps one of the two large pieces that was necessary to transport by land in the double wagon previously mentioned. The other could be the group of mermen, if they were sculpted from a single block. For its part, the imperial eagle was the most delicate piece, owing to its



*Figure 4.5 View of the Casa de Campo, Museo de Historia de Madrid, c.1634 (photo: trust of the Museo Arqueológico Nacional, Madrid).*

protruding pieces constituting the heads and spread wings. Perhaps that fragility or its major deterioration—being the part most exposed to the atmospheric elements—influenced its disappearance, the circumstances of which are unknown.

### **The *Fuente del Águila* in the Casa de Campo in Madrid**

Following his return to Spain as King in 1559, Philip II exhorted the continuation of the works in the Alcázar of Madrid, overseen by Juan Bautista de Toledo (1515–1567). The new monarch must have been aware of the existence of the fountain in storage, but he could not install it in his palace in Madrid for various reasons. First, its presence was not appropriate because the Emperor had already died, and the new monarch who resided in the Alcázar lacked the imperial dignity that the fountain symbolized. Furthermore, the palace was unable to provide a sufficient amount of water for the fountain to function at that time.

The *Fuente del Águila* was located in the Casa de Campo at least since 1584. In this year the piping was made to supply it with water.<sup>49</sup> The artificial paradise that

Philip II achieved in that extensive recreational villa located opposite the western side of the Alcázar of Madrid, on the other side of the Manzanares river,<sup>50</sup> would not have been possible without the creation of a series of ponds, located at higher levels, to the west, which were fed by the waters of the Vadillo River and which were created by the Dutchman Peeter Janson or Jansen. Due to this and to the corresponding piping, the gardens could be watered and the fountains and other water features could operate. Had it not relied upon that engineering infrastructure, it would have been very difficult for the *Fuente del Águila* to be able to draw water through its pumps.

For technical reasons, for its natural surroundings, and for the close spatial and visual relationship with the Alcázar of Madrid, the Casa de Campo thus became the appropriate site to place the *Fuente del Águila*. Given its height, the fountain was visible from the western sector of the palace, where the King's chambers were located, as the painting *Vista de la Casa de Campo* (Figure 4.5), belonging to the Museo Arqueológico Nacional de Madrid,<sup>51</sup> roughly replicates, which shows the grouping of the Royal Palace. With a height and figurative development superior to the other similar pieces installed at the Casa de Campo, it was the most prominent work of all, which reaffirmed the greater hierarchy of its symbolism. Perceived with a sensibility more fitting of later ages, it might be said that the fountain was transformed into a monument evocative of the Emperor as in the center of Nature.

The first written reference in literature confirming the presence of the *Fuente del Águila* in the Casa de Campo is found in the account written by Cassiano del Pozzo (1588–1657) regarding the stay of Cardinal Francesco Barberini (1597–1679) in Madrid in 1626.<sup>52</sup> This timeframe *ante quem* could be expanded to include 1617, based on the verses with which Lope de Vega celebrated the Royal Palace, in the beginning of the second act of the comedy *Lo que pasa en una tarde*, where what seems to be a reference to the *Fuente del Águila* is followed by another related to the equine sculpture of Philip III (1578–1621),<sup>53</sup> cast in bronze by Pietro Tacca (1577–1640), based on the plans of Giambologna (1529–1608).

The association of these two ambitious works of Italian provenance was visually fixed in the *Vista de los jardines de la Casa de Campo con la estatua de Felipe III* (Plate 3), which belongs to the Museo Nacional del Prado.<sup>54</sup> This and the aforementioned paintings, both of unknown date and author, could be related to the positioning of the equestrian monument. In any case, the two images provide valuable visual information about the location and configuration of the *Fuente del Águila*, as well as other aspects of the group.

According to what these paintings communicate,<sup>55</sup> the *Fuente del Águila* was ultimately raised from the *calle del caballo*, the “street of the horse,” so called due to its sculpture of Philip III. There, it occupied the center of an octagonal, open plaza, limited by fences, behind which tall trees rose which comprised the most “forested” area of the little palace's surroundings. The painting in the Prado clarifies how the fountain functioned, that water streamed from all the pipes, from what seems to be a globular gallonado jug—and not an orb—located below the imperial eagle, passing through the successive tiers, down to the open orifices in the basin, beneath the Golden Fleece, in such a way that its edge appears covered with water. In the other image, tiered ponds are seen at the bottom, which supply water.

We do not know the exact moment in which the *Fuente del Águila* was installed at the Casa de Campo but, as previously noted, it seems undeniable that the decision to

incorporate it in his gardens is attributed to Philip II, while it was his successor, Philip III, who wanted to be connected to it by means of positioning it in a way to display the majestic symbolism on its shaft, thereby connecting it to the villa. With the equestrian statue erected in 1617, its placement in the design of the gardens would leave it protected at its back by the triumphant imperial monument, Charles V's fountain, which inevitably fostered a new meaning, not just dynastic, but also of prestige, by presenting King Philip, with his necklace of the Golden Fleece on his chest, as a dignitary and direct descendant of the powerful Emperor.

In this sense, the fact that the size of the sculpture of the monarch is clearly exaggerated on the canvas of the Museo del Prado attracts attention, not just with respect to the fountain, which would be explicable by finding this more at a distance, but also—in a more evident way—with respect to the flowerbeds between which the monument is located. Such magnification of the equine portrait indicates the intention to flatter, because of which it could be thought that it was the first Duke of Lerma, Francisco de Sandoval y Rojas (1553–1625), who was Philip III's favorite and had been appointed the warden of the Casa de Campo, who ordered the painting and offered it to the monarch.

In any case, whether it was Philip II or Philip III who was responsible for providing a definitive way for the placement of the *Fuente del Águila* in the Casa de Campo, the result quite eloquently points to dynastic intervention in the recovery of such a piece from storage, as well as its installation and contribution not just as an ornament of one of the most ambitious landscape areas of the Spanish Crown, but also to the survival of the evocation of imperial glory throughout the centuries.

Its state of conservation, however, did not take long to suffer from changes in the weather and carelessness in its upkeep. In the report that Count Magalotti compiled about the trip that Cosimo de' Medici took throughout the Iberian peninsula in 1668 and 1669, during the youth of Charles II (1661–1700), the last of the Spanish Habsburgs, he confirmed that the fountain did not operate.<sup>56</sup> It could be said that this predicted the decline and eventual conclusion of the dynasty at the close of the 17th century. Fortunately, the renovations carried out by the Bourbons in the Casa de Campo in the following century allowed the fountain to operate once again, and it was found to be in a good state when Antonio Ponz (1725–1792) included it in his description of Madrid.

### **The Historiography of the Dating and Authorship of the *Fuente del Águila***

With his typical good sense, when Ponz made reference to the crowning element of the fountain in the form of a two-headed eagle, he stated, “this indicates that the fountain was made in the time of Emperor Charles V,” and added, “perhaps it would not have been assembled then, or it would have been placed in a different location, from which Philip II brought it to this Palace.”<sup>57</sup> Esquerra probably was following Ponz by dating the fountain to the reign of Charles V,<sup>58</sup> but Íñiguez Almech believed that the abbot was mistaken and attributed it to the age of Philip II, though he confessed that he had disregarded the origin of the fountain and the reason for it being installed there.<sup>59</sup>

In turn, Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749–1829), after having consulted the documentation of the *Junta de Obras y Bosques*, in which the Italian Juan Antonio

Sormano (?-1575), specialized in marble sculpting, was listed as having performed various tasks for the fountains of the Casa de Campo, stated that he “worked on the fountain of the Casa de Campo,”<sup>60</sup> which was identified as the *Fuente del Águila* by being the most emblematic of the Royal Palace. Initially, it would not be totally baseless that Sormano, or Juan Bautista Bonanome, who is also documented in sculptural jobs related to fountains at the Casa de Campo,<sup>61</sup> or even other marble workers or Italian sculptors, would have participated in the installation or the repair of certain pieces of the imperial fountain. In the case of Sormano, it should be kept in mind that he would have had to do it before 1575, which seems too early a date, and does not coincide with the creation of the piping.<sup>62</sup> Subsequent investigations, which brought to light new documentary data about the works in the Casa de Campo, such as the arrival of pieces of Italian marble destined for the decoration of this recreational villa, contributed to the diffusion of the attribution to Sormano.<sup>63</sup>

Nevertheless, other scholars frame the fountain with greater precision, either because they thought it was a piece created in Italy,<sup>64</sup> or they considered that, by its evident reference to Charles V, it corresponded to the years of his reign.<sup>65</sup>

Estella revived the affirmation of Cassiano del Pozzo about the Italian craftsmanship of the lowest tier—and, by extension, of the mermen that support it—and observed the similarity of the description of the basin that Ponz had made (polygonal and with lion heads in the corners)<sup>66</sup> with the fountain of *I Delfini* of the Doria Palace, with which he also compared the tiers of the *Fuente del Águila*.<sup>67</sup> Additionally, she discerned a different style between the sculptures of the distinct levels of the shaft, and considered the lower ones the result of Genoese workshops, opposite the more Florentine style of the upper bodies, in addition to signaling the similarity of the imperial group with the *Fontana d’Orione* in Messina (Sicily),<sup>68</sup> completed by Montorsoli in 1547–1553.<sup>69</sup> Laschke proposed that the Servite was the author of the design of the Genoese *Fontana dei Delfini*, though she later dated it to 1540. Montorsoli’s time in Genoa in 1539 and the contracted commissions would perhaps also pave the way for the imperial fountain, but there is no evidence of that.

Tejero questioned the attribution to Sormano for stylistic reasons and for the fact that Sormano died nine years before the piping of the fountain was complete.<sup>70</sup> In her research into the Italian provenance of the imperial fountain, she located the document of the delivery of two pieces of this type, created in marble and hailing from Genoa, destined for the Spanish Court, which arrived in 38 boxes in 1571.<sup>71</sup> Despite interest in this piece of information, in our opinion it must reference another fountain, as the type to which the *Fuente del Águila* conforms was no longer fashionable, given that beginning in the 1540s, Italian fountains were conceived in a more varied way, and they acquired a different monumental character, with a much wider basin and figurative representations of a much larger size, a good example of which is the very work of Montorsoli in Messina, such as the aforementioned *Fontana d’Orione* and the *Nettuno* (1553–1557), and in the Doria Palace, the *Fontana del Tritone* (between 1540 and 1543) and another *Nettuno* (1543–1547).<sup>72</sup>

## Conclusion

The new dating and the context in which the commission was made and the arrival of the *Fuente del Águila* that have been presented here cast light on a piece around which unresolved questions still linger, such as the identification of its authorship, the

circumstances in which it was completed, and the dating of its transfer to the Casa de Campo, among others.

The *Fuente del Águila* was not the first piece of this type of Italian provenance in civil Spanish architecture, but it would have been the most monumental of its time and, having been installed upon its arrival, would have been the first Italian fountain to adorn a Spanish royal palace. With its placement in the Casa de Campo, the dynastic significance was unified with the triumph of its original conception, while its location in Nature bestowed upon it a more atemporal sense and probably greater survival than if it had been in the Alcázar of Madrid, where other kings subsequently would have expressed their power with a different language.

Distinct hands probably contributed to various elements of the *Fuente del Águila*, but this did not hinder the work from becoming a beautiful, harmonious composition that deserves reconstruction. Currently in fragments preserved in storage at the Palacio Real of Madrid, reconstructing the complete structure would offer visual proof of its extraordinarily innovative language and place as one of the most significant Italian sculptures in the Spanish royal collections.

## Notes

- \* This work has been undertaken as part of Proyecto I + D “La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las Fuentes documentales (siglos XVI-XIX),” HAR2013-44403, financed by the Ministerio de Economía y Competitividad and within the framework of GIR “IDINTAR” (Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo) of the University of Valladolid. I want to thank Doctor D<sup>a</sup> Margarita Estella Marcos y D<sup>a</sup> Almudena Pérez de Tudela for help given on the development of this study. The essay was translated by Matthew Greene.
- 1 In the speech he gave during his solemn act of abdication (Brussels, October 25, 1555), Charles V noted that he had traveled 40 times through kingdoms or countries; each trip would have demanded considerable organization. The speech was recorded by Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V, máximo, fortissimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y tierra firme del mar Océano* (Madrid: Biblioteca de autores españoles, 1956), 479.
  - 2 Fernando Marías, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983), t. I, 315.
  - 3 Dedication of the author to the Prince, the future Philip II, in the edition of his translation into Spanish. Francisco de Villalpando, *Tercer y Quarto Libro de Arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes* (Toledo: 1552), II; (ed. facs. Barcelona: Alta Fulla, 1990).
  - 4 Unconnected and independent of that plan, though prior to the beginning of his works, in 1531, was the so-called *Palacio de Carlos V*, in the Alhambra of Granada, built *ex novo*. Earl E. Rosenthal’s book *El Palacio de Carlos V en Granada* (Madrid: Alianza, 1998) and the catalogue of the exposition, Pedro Galera Andreu, ed. *Carlos V y la Alhambra* (Granada: Junta de Andalucía, 2000) stand out among the large amount of information about this building. The role of redeemed *architector* in this enterprise by the warden of the Alhambra, don Luis Hurtado de Mendoza (1489-1566), and III Marqués de Mondéjar y II Conde de Tendilla, has been highlighted on various occasions by Fernando Marías; the most recent in “Don Luis Hurtado de Mendoza y la Arquitectura de la Alhambra,” in *Los Tendilla. Señores de la Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2016), 85-91.
  - 5 See Veronique Gerard, *De castillo a palacio: El Alcázar de Madrid en el siglo XVI* (Madrid: Xarait, 1984); José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992); *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los reyes de España*, dir. Fernando Checa (Madrid: Comunidad de Madrid, 1994). For a good synthesis on fountains and the historiography of the Alcázar of Madrid; see Juan José Martín González, “Crónica bibliográfica del Real Alcázar de Madrid.” *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 79 (1994), 75-106.

- 6 Published by María José Redondo Cantera, "La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: Palacios y fortalezas," in *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, ed. María José Redondo Cantera and Miguel Ángel Zalama (Valladolid: Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, 2000), 104–5. The Emperor trusted his wife, Isabel of Portugal (1503–1539), who would act as governor or regent in his absence, to put this construction program into motion, with the help of Cardinal of Toledo Juan Pardo de Tavera (1472–1545), who would also undertake the duties of governing, and Enrique Persoens, who would be tasked with the administration of expenses.
- 7 Already during the first long absence of her husband, when he marched to Italy to be crowned Emperor by the Pope, the Empress denied staying there, considering it unhealthy. Isabel could not forget that in 1528, while the imperial family was residing in the fortress of Madrid, Prince Philip, who was just a year old, became gravely ill, and she feared for his life. The following year, the archbishop of Toledo, Alonso de Fonseca, wrote to Charles V about the Alcázar: "tiene fama de no ser bien sano, estos dos meses no quiso Su Mt., ni pareçio que era bien se viniese a él con su casa real," Manuel Fernández Álvarez, *Corpus documental de Carlos V*, t. I (1516–1539) (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1975), 165. Regarding the decisions that Isabel of Portugal adopted in regards to the places and buildings that she selected as a residence when she acted as regent, see María José Redondo Cantera, "Palacios para una Emperatriz itinerante. Usos residenciales de Isabel de Portugal (1526–1539)," in *Matronazgo y Arquitectura: De la Antigüedad a la Edad Moderna*, ed. Cándida Martínez López and Felipe Serrano Estrella (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2016), 249–99.
- 8 Published by Francisco Íñiguez Almech, *Casas Reales y jardines de Felipe II* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), 100, and published and analyzed by Gerard, *De Castillo a palacio*, 20–5. The authorship of Covarrubias and the dating have been disputed by Juan Herranz, "Dos 'nuevos' dibujos del maestro real Gaspar de Vega: el primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio del Pardo." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9–10 (1997–1998), 117–32.
- 9 Anonymous, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia (dal 26 Luglio 1529 al 25 aprile 1530)* (Milan, 1892), 84, 113 Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos*, vol. 3 (Madrid, 1922), 72, 80.
- 10 In 1533, Santa Cruz, *Crónica*, vol. 3, 176.
- 11 In the Citadella of Reggio, *Cronaca*: 110; also Santa Cruz, *Crónica*, vol. 3, 66: "the Duke brought His Majesty to the fortress, which he had very richly decorated, especially a hall which had very rich, embellished cloths of gold and of silk that they said were worth more than 100,000 ducats, and because they had seemed very good to the Emperor, the Duke implored him very affectionately to help himself to them, but the Emperor did not want to do that."
- 12 *Cronaca*: 251–78; Amedeo Belluzzi, "Carlo V a Mantova e Milano," in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, ed. Marcello Fagiolo (Roma: Officina Edizioni, 1980), 47–54.
- 13 Santa Cruz, *Crónica*, vol. 3, 176; Vicente de Cadenas y Vicent, *El Protectorado de Carlos V en Génova. La "condotta" de Andrea Doria* (Madrid: Instituto Salazar y Castro, 1977), 171. When Doria bought the land in 1521 there was a palazzo there, but it was destroyed during the assault of French troops on Genoa which took place the following year.
- 14 Cadenas y Vicent, *El Protectorado*, 156.
- 15 About the importance of Genoa in Carolingian politics, Arturo Pacini, *La Genova di Andrea Doria nell'Impero di Carlo V* (Florence: Leo S. Olschki, 1999) and "Poiché gli stati non sono portatili. . .: geopolitica e strategia nei rapporti tra Genova e Spagna nel Cinquecento," in *Génova y la Monarquía Hispánica (1528–1713)*, *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, vol. LI (CXXV), fasc.1, ed. Manuel Herrero Sánchez et al., vol. 2 (Génova, 2011), 413–57.
- 16 For the different phases of construction, see Clara Altavista, "Intorno a un folio dell'album di disegni di Giovanni Casale della Biblioteca Nacional de España. Il palazzo di Andrea Doria a Fassolo-Genova: così è si vi pare." *Annali di architettura* 24 (2012), 93–108, along with the previous entry.

- 17 Laura Stagno, "Soberanos españoles en Génova. Entradas triunfales y «hospedajes» en casa Doria," in *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, dir. Piero Boccardo et al. (Madrid: Fernando Villaverde Ed., 2004), 69–72.
- 18 Laura Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria* (Genoa: Sagep Libri & Comunicazione, 2005), 19 and 39.
- 19 At the end of 1548, de Cadenas y Vicent, *El Protectorado*, 243; Juan Christóval Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del Muy Alto y Muy Poderoso Príncipe Don Phelippe* (Antwerp, 1552), ed. Paloma Cuenca (Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 45–6.
- 20 Stagno, "Soberanos españoles," 71–9.
- 21 Lorenzo Capelloni, *Vita del prencipe Andrea Doria* (Venice: Gabriel Giolito de Ferrari, 1565), 51. Also cited by Stagno, "Soberanos españoles," 83 (n. 48).
- 22 For a complete survey of these entrances and their multiple meanings, Maria Luisa Madonna, "El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de las ciudades," in *La fiesta en la Europa de Carlos V* (cat. exp. Sevilla, 19/09–26/11 2000), Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 119–53. Maria Antonietta Visceglia, "Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi," in *Carlos V y la quiebra del Humanismo político en Europa (1530–1558)*, vol. II, ed. José Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 133–72. For the one in Florence, Vincenzo Cazzato, "Vasari e Carlo V: L'ingresso trionfale a Firenze del 1536," in *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, ed. Gian Carlo Garfagnini (Florence: Leo S. Olschki, 1985), 179–204. For other Italian entries, see Vincenzo Cazzato, "Le feste per Carlo V in Italia. Gli ingressi in tre centri minori del sud (1535–1536)," in *La città effimera. . .*, 1980, 22–37. These *ephimera* have been connected with *The Fuente del Águila* by Beatriz Tejero Villareal, "Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II," in *Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Actas del Congreso Internacional Jardín y Naturaleza en el siglo XVI (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 413.
- 23 Santa Cruz, *Crónica*, 329, 355, 357, and 365.
- 24 Transcribed by Stagno, *Palazzo del Principe*, 12 (n. 2). A similar expression was also used in Palazzo Te in Mantua: "HONESTO OCIO POST LABORES," an inscription painted on the baseboard of the Hall of Amor and Psyche.
- 25 "Il medesimo príncipe Doria fece mettere mano al suo palazzo, e fargli nuove aggiunte di fabbriche e giardini bellissimi, che furono fatti con ordine del frate," Giorgio Vasari, "Vita di Fra' Giovann'Agnolo Montorsoli scultore," in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultoti e architettori*, vol. V (Florence: Giunti Editore, 1568), 500–1.
- 26 This has been proposed by Lauro Magnani, *Il Tempio di Venere. Giardino e Villa nella Cultura Genovese* (Genova: Sagep Editrice, 1987), 39–40. He more recently suggested that the fountain occupied a location of supremacy in the southern, pre-Montorsolian garden, Stagno, *Palazzo del Principe*, 108.
- 27 Elena Parma Armani, "Una svolta internazionale," in *La scultura a Genova e in Liguria*, vol. I. (Genoa: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1987), 304–7.
- 28 For the Fountain of the Dolphins and the Fountain of Triton in the Doria Palace, made by Montorsoli in 1540–3, see Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jhabunderts* (Berlin: Gebr. Mann, 1993), 64, 161, and 227, figure 47.
- 29 Laschke, *Fra Giovan Angelo*, 59–61, and 160.
- 30 Santa Cruz, *Crónica*, vol. 2 (Madrid, 1920), 245–6.
- 31 Redondo Cantera, "La arquitectura de Carlos V," 102–3.
- 32 Letter from Gómez Suárez de Figueroa to Charles V, dated in Genoa, January 21, 1540. Archivo General de Simancas (hereafter AGS), Estado, leg. 1373, f. 2v. "La fuente que el príncipe hazia para V[uestra] M[ajestad] esta acabada y encaxada. La qual embiare con la primera nave a cartagena para que de alli la lleven a madrid como V[uestra] m[ajestad] lo embio a mandar."
- 33 Adolf Poschmann, "Algunos datos nuevos y curiosos sobre el monumento de don Felipe 'el Hermoso' y doña Juana 'la Loca' en la Real Capilla de Granada." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVIII no. 1 (1918), 44–6.



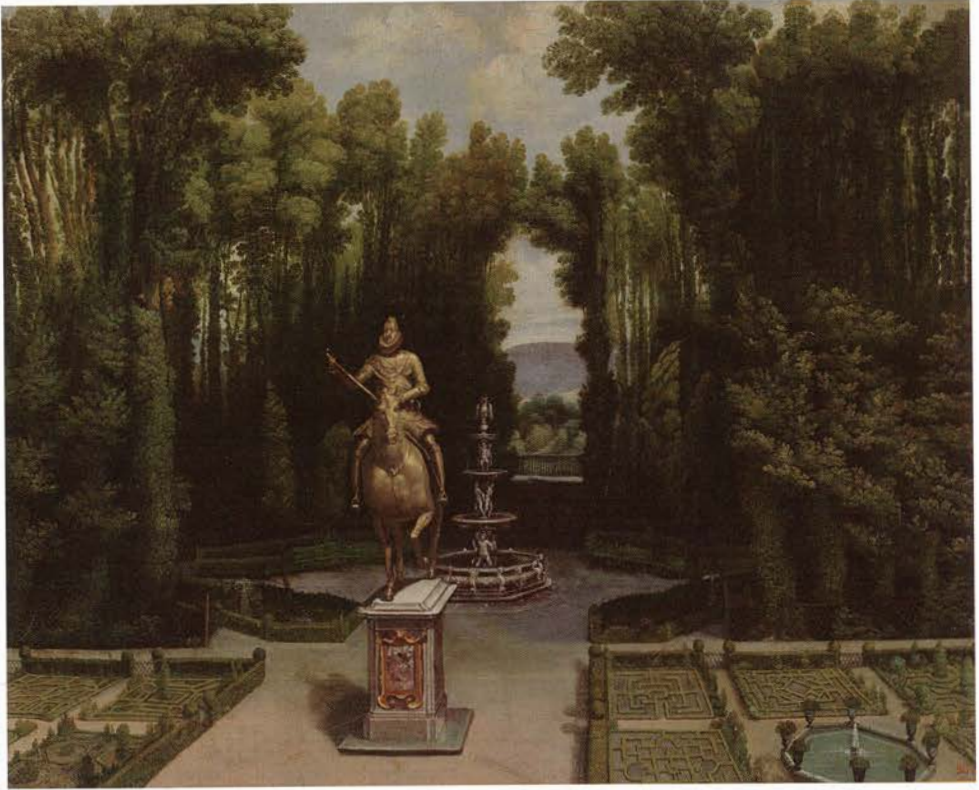
- 34 "A xvii de hebrero partio de aquí la nave de la Renteria, en la qual se cargaron las lxii caxas de mármoles de una fontana q[ue] enbia el s[eñ]or príncipe para su m[aj]es[ta]d la qual fue remitida para q[ue] se entregasse a tomas garri Jurado de aquella ciudad al qual se escrivio q[ue] hiziesse de los dichos mármoles lo que v[ue]stra s[eñ]oría le enbiasse a mandar," Letter from Gómez Suárez de Figueroa to Francisco de los Cobos, Secretary of the Emperor, Genoa, April 5, 1540. AGS, Estado, leg. 1373, f. 90v.
- 35 AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, Primera Época (hereafter AGS, CMC, I), leg. 592, 9 (1540). Six ducats were paid to the shippers of the boxes; five ducats to Pedro Negro, "correo de pie" for carrying the message to Madrid; 200 *maravedis* daily to Hernando del Corral, who was responsible for the transport to Madrid and had to cover eight leagues per day; 3,300 *maravedis* were paid for each pair of mules; one *real* was paid daily to the six men who carried the boxes in their wagons; other expenses such as ropes, nails, repairs, etc., are related.
- 36 Two days were needed for six men to load all the boxes onto the wagons. AGS, CMC, I), leg. 592, 9 (1540).
- 37 AGS, CMC I, leg. 522, f. XIX.
- 38 María José Redondo Cantera, "La Capilla Real de Granada como panteón dinástico durante los reinados de Carlos V y Felipe II: Problemas e indecisiones. Nuevos datos sobre el sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca," in *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal/ Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, ed. Barbara Börngässer, Henrik Karge and Bruno Klein (Frankfurt am Main: Vervuert/ Iberoamericana, 2006), 412–13.
- 39 Bertha Harris Wiles, *The Fountains of Florentine Sculptors and Their Followers from Donatello to Bernini* (New York: Hacker Art Books, 1975), 22
- 40 Drawing on vellum, inv. 401484. RMN-Grand Palais.
- 41 Albertina, Vienna, inv. DG 1934, n° 12. See, with the previous entry, the study of Larry Silver, "The Imperial Eagle of Conrad Celtis," in *Emperor Maximilian I and the Age of Dürer*, ed. Eva Michel and Marie Luise Sternarth (Vienna: Albertina and Prestel Verlag, 2012), 192.
- 42 Harris Wiles, *The Fountains*, 23.
- 43 Jacques Androuet Du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, ed. David Thomson (Paris: Editions Sand, 1988), 153. Regarding this castle, with numerous references to the fountain, see Flaminia Bardati, "Il bel palatio in forma de Castello". *Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento* (Rome: Campisano Editore, 2009), *passim*.
- 44 Currently, it is preserved in the *Almacén de Mármoles* of the Royal Palace of Madrid, inv. N° 10033666. It is composed of marble from Carrara. The basin measures 3.40m in diameter, the shaft reaches a height of 5m, and the highest tier has a diameter 2m wide, according to Mónica Luengo Añón, *Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, cat. exp. (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 102. During the reign of Isabel II (1833–1868), it was brought to the gardens of the Campo del Moro, in the Royal Palace of Madrid; this transfer should have coincided with that of the equestrian statue of Philip III to the Plaza Mayor of Madrid, around 1840, Joaquín Ezquerro del Bayo, "Fountains," in *Exposición del antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado* (Madrid: Sociedad Española de Amigos de Arte, 1926), 145. It should have once again remained stored in pieces, Marquesa de Casa Valdés, *Jardines de España* (Madrid: Aguilar, 1973), 104. In 1895, the shaft of the fountain, with its sculptures and tiers, was installed, by desire of the reigning queen, María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858–1929), in the center of the courtyard of the ancient building of La Compañía, converted into the *Universidad María Cristina*, in El Escorial (Madrid); it was then endowed with a new basin, wider and lower, with a circular base and limited height, and the shaft was lifted from the tiers with a padded, cylindrical base. Due to the exposition *Felipe II. El Rey íntimo*, a reconstruction with the original base was undertaken, of which the photographs of Pedro Navascués, María del Carmen Ariza, and Beatriz Tejero Villareal were published in "La Casa de Campo," in *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, ed. Carmen Añón and José Luis Sancho (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 432. In 2011, it was transported to the warehouses of the Royal Palace of Madrid, and a copy was left in its place, with a basin that was a reproduction of the original, which was identified by José Luis Sancho,

*La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional* (Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1995), 638 (n. 4).

Given the difficulty of gaining direct access to the original and of the scarcity of photographic material, the analysis that follows has been completed based on the copy that is found installed in the *Universidad María Cristina* in El Escorial (Madrid). This will be the life-sized replica created in 1991, made “in mortar of powder bound together with polyester resin,” Juan Armada Díez de Rivera et al. “El jardín de Felipe II en la Casa de Campo. La génesis de un proyecto de restitución,” in Gregorio de los Ríos, *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, ed. Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón (Madrid: Tabapress, 1991), 187.

- 45 Margarita Estella, “Temas mitológicos en los jardines de los siglos XVI y XVII. Obras inéditas o poco conocidas de Camillani, Regio, Algardi o anónimas,” in *La visión del mundo clásico en el arte español* (Madrid: CSIC, 1993), 69. Tejero Villareal, “Las fuentes genovesas,” 412–13.
- 46 In the description of the Fountain sent by Antonio Doria, the nephew of Andrea Doria, the following year to Francisco de los Cobos (*ca.* 1477–1547), the Secretary of Carlos V, he affirmed that it had three figures of monsters and many others of female supporting figures on the first tier. The existence of such a fountain was published by Marta Gómez Ubierna, “Tra Italia e Spagna, le sculpture per Francisco de los Cobos/Entre Italia y España, esculturas para Francisco de los Cobos,” in *Il San Giovannino di Úbeda restituido/El San Juanito de Úbeda restituido*, ed. María Cristina Improta (Florence: Edifi, 2014), 170–1. The descriptive report of the fountain is found in AGS. Estado, leg. 1374, 89. Sergio Ramiro Ramírez, “La fuente regalada por Antonio Doria a Francisco de los Cobos en 1541: Una posible obra de Giovanni Angelo Montorsoli y un error de Vasari,” in *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, ed. Abel Lobato Fernández et al. (León: Universidad de León, 2016), 279–85.
- 47 “Una grandissima balla finta in foggia dil Mondo con tutti i mari e terre con sopra un acquila grande significando sua Ma[est]já. Re dil Mondo.” Cadenas y Vicent, *El Protectorado*, 161.
- 48 Calvete de Estrella, *El felicísimo*, 46: “estaba puesta la figura y redondez del mundo a la manera de un globo delante de palacio con una imperial corona encima; del qual siempre que algún Príncipe o Grande entrava en palacio salían tantos cohetes y con tanto estruendo que parecía dispararse artillería.”
- 49 Tejero Villareal, “Las Fuentes genovesas,” 408–9. The reference is Archivo General de Palacio, Administraciones Patrimoniales, caja 7, exp. 13. The text of the payment (30 August, 1584), which attests that it was installed there: “A Sebastián Matheo, alcaller, vecino de la dicha villa, mil y quinientos reales . . . por myll y doçientos caños de barro gruessos que dio para el encañado de la fuente del Águila que esta en la Casa del Campo, a real y quartillo cada uno.”
- 50 The study done by Pedro Navascués, María del Carmen Ariza, and Beatriz Tejero, “La Casa de Campo,” 137–59, especially stands out among the literature available on the group.
- 51 Inventory number 3130, oil on canvas, 136 x 165 cm. Both are found in the Museo de Historia de Madrid. Traditionally attributed to Félix Castello, doubts are currently held about its authorship. They are dated to the 20s or 30s of the 17th century.
- 52 The fragment relating to the fountain was compiled by José Simón Díaz, “La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626,” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17 (1980), 199. The complete Spanish translation of the text is in *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, ed. Alessandra Anselmi (Madrid: Fundación Carolina-Doce Calles), 2004. Despite Diego Pérez de Mesa’s detailed description of the Casa de Campo, *Primera y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España compuesta primeramente por el maestro Pedro de Medina* [. . .] (Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1590), 205–206, there is no mention of the fountain.
- 53 “Trujéronle de Italia aquella fuente  
cuya escultura a Praxiteles diera  
envidia justa en esta edad presente [. . .]  
Hallo añadido, entre bellezas tantas,  
este retrato, en bronce de Filipo,  
de cuya vista con razón te espantas.”

- Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Obras dramáticas*, t. II. Madrid, 1916, 302. Partially cited by Beatriz Tejero Villareal, *Casa de Campo* (Madrid: El Avapiés, 1994), 35.
- 54 Catalogue number P01288, oil on canvas, 149 x 181 cm. For more information, see the fact sheet and bibliography of the Museo del Prado: [www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-de-los-jardines-de-la-casa-de-campo-con-la/7e7a936f-0f18-415f-9596-bfff6cf6babb?searchid=dc214b6c-2795-bdf3-0ef8-45a730fb07ba](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-de-los-jardines-de-la-casa-de-campo-con-la/7e7a936f-0f18-415f-9596-bfff6cf6babb?searchid=dc214b6c-2795-bdf3-0ef8-45a730fb07ba) (consulted November 11, 2016).
- 55 To these it is necessary to add another painting of a smaller size held in the Museo de Burgos, inventory number 308, 105 x 136cm, of unknown author and dated to the 17th century, reproduced in *Felipe II. El Rey íntimo*, 149.
- 56 Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668–1669)*, ed. Ángel Sánchez Rivero and Ángela Mariutti de Sánchez Rivero (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933), 89.
- 57 Antonio Ponz, *Viage de España*, t. VI (Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1793; 3<sup>a</sup> impr., ed. fasc., Madrid, 1972), 143–4.
- 58 *Exposición del antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado* (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926), 145–6.
- 59 Íñiguez Almech, *Casas Reales*, 137.
- 60 Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV (Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800), 389.
- 61 Javier Rivera, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del Clasicismo en España)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1984), 249.
- 62 See note 49.
- 63 José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII* (Madrid: El Viso, 1986), 117. Javier Rivera, “Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: Vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI,” en Ríos, *A propósito de la Agricultura*, 118 and 123.
- 64 Marquesa de Casa Valdés, *Jardines*, 104; Juan José Martín González. *El escultor en palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)* (Madrid: Ed. Gredos, 1991), 136. Sancho, *La Arquitectura*, 638 (n. 4).
- 65 Navascués et al., “La Casa del Campo,” 149 y “La Casa de Campo,” 429–31.
- 66 Ponz, *Viage*, 143.
- 67 Estella, “Temas mitológicos,” 71.
- 68 Ibid.
- 69 The essential pieces of information about this work and its bibliography in Laschke, *Fra Giovan Angelo*, 161–2.
- 70 Tejero Villareal, “Las fuentes genovesas,” 408–9.
- 71 Published by Jean Babelon, *Jacobo da Trezzo et la construction de l’Escorial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II. 1519–1589* (Burdeos: Feret & Fils, 1922), 99; Tejero Villareal, “Las fuentes genovesas,” 411–12.
- 72 About them, Laschke, *Fra Giovan Angelo*, 161, 162, and 167.



*Plate 4 View of the gardens of the Casa de Campo with the statue of Philip III, 1634, Museo de Historia de Madrid, Madrid (photo: Museo Nacional del Prado).*

# Artistic Circulation between Early Modern Spain and Italy

Edited by Kelley Helmstutler Di Dio and  
Tommaso Mozzati

First published 2020  
by Routledge  
52 Vanderbilt Avenue, New York, NY 10017

and by Routledge  
2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon, OX14 4RN

*Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, an informa business*

© 2020 Taylor & Francis

The right of Kelley Helmstutler Di Dio and Tommaso Mozzati to be identified as the authors of the editorial material, and of the authors for their individual chapters, has been asserted in accordance with sections 77 and 78 of the Copyright, Designs and Patents Act 1988.

All rights reserved. No part of this book may be reprinted or reproduced or utilised in any form or by any electronic, mechanical, or other means, now known or hereafter invented, including photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, without permission in writing from the publishers.

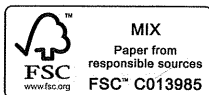
*Trademark notice:* Product or corporate names may be trademarks or registered trademarks, and are used only for identification and explanation without intent to infringe.

*Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*  
A catalog record for this book has been requested

ISBN: 978-1-138-60581-7 (hbk)

ISBN: 978-0-429-46793-6 (ebk)

Typeset in Sabon  
by Apex CoVantage, LLC



Printed in the United Kingdom  
by Henry Ling Limited

# Contents

<i>List of Illustrations</i>	vii
<i>Acknowledgments</i>	xii
<b>Introduction: Spanish Italy/Italian Spain</b>	<b>1</b>
KELLEY HELMSTUTLER DI DIO AND TOMMASO MOZZATI	
<b>1 Domenico Fancelli and the Tomb of the Catholic Kings: Carrara, Italian Wars and the Spanish Renaissance</b>	<b>21</b>
MICHELA ZURLA	
<b>2 The Tomb of Bishop Alonso de Madrigal (“El Tostado”) in the Cathedral of Ávila—The Monumentalization of the “Autorbild”</b>	<b>38</b>
JOHANNES RÖLL	
<b>3 Architecture of the <i>Retablo</i> between Spain and Italy: On the Work of Jacopo L’Indaco, Alonso Berruguete and Diego de Siloé (1520–1530)</b>	<b>56</b>
CARLOS PLAZA	
<b>4 An Italian Fountain for the Emperor: The <i>Fuente del Águila</i> (1539)</b>	<b>78</b>
MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA	
<b>5 Michelangelo Re-read: A Note on the Reception of His Pictorial Language in Spanish Sculpture of the Second Half of the Sixteenth Century</b>	<b>100</b>
MANUEL ARIAS MARTÍNEZ	
<b>6 Circulation of Sculpture Across the Spanish Empire: The Case of Martino Regio’s Genoese Workshop and the Multiple Variations of His Name</b>	<b>109</b>
FERNANDO LOFFREDO	
<b>7 Ribera’s Northern Italian Nexus</b>	<b>131</b>
LISANDRA ESTEVEZ	