

EL PRESTIGIO DEL PASADO: LA REPRESENTACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD COMO SIGNO DEL PODER EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVII

SILKE KNIPPSCHILD*

Resumen.-

Tanto Carlos I como Lord Arundel fueron entusiastas coleccionistas de arte, creadores de las primeras grandes colecciones de antigüedades de Inglaterra. Mientras que el rey utilizaba su colección de objetos genuinos y copias como símbolo ostentativo de su poder, exhibiéndolos públicamente, Arundel tuvo el cuidado de dividir su colección. De cara al exterior, presentaba objetos que interesaban a expertos y académicos, pero no a un público más amplio, reflejando así su voluntad de mostrarse como un noble austero sin interés en el poder político. Sólo en ámbitos más restringidos, Arundel se presentaba como un político ambicioso. Esta división le permitiría navegar a salvo por las traicioneras aguas políticas de la Inglaterra de la pre-guerra civil.

Abstract.-

Both Charles I and Lord Arundel collected ancient art with enthusiasm, creating the first great collections of antiquities in England. Whereas his collection of genuine antiquities and copies was employed by the king as ostentatious symbol of power and exhibited as publicly as possible, Arundel made a point of dividing his collections. To the outside he presented objects appealing to scholars and connoisseurs, but not to a wider public, mirroring his own self-representation as austere nobleman without interest in political power. Art representing him as powerful and ambitious politician he displayed only in the more restricted sphere of his home. This division enabled him to navigate the treacherous political waters of civil war England safely.

Palabras Clave: Carlos I, Thomas Howard Lord Arundel, Auto-representacion, Símbolos del poder.

Key words: Charles I, Thomas Howard Lord Arundel, Self representation, Symbols of power

* Department of Classics & Ancient History, University of Bristol. E-Mail: clzsk@bristol.ac.uk

INTRODUCCIÓN.

La afición y pasión de monarcas y aristócratas europeos por el coleccionismo de arte es conocida desde el renacimiento¹. Estas colecciones constituían tanto un homenaje a la antigüedad como una demostración de educación y cultura.

Esta práctica se iniciaría en Inglaterra poco después del renacimiento europeo, aunque el nivel del arte local no llegara nunca a alcanzar al de la Europa continental².

El acumular arte no constituía, sin embargo, un simple pasatiempo de la elite, sino una auténtica competición con significado propio para los miembros de la corte. El arte se convirtió de este modo en un medio de representación social y política por excelencia en un contexto de competitividad extrema – especialmente en la Inglaterra del siglo XVII, condicionada por violentos conflictos religiosos, por las encarnizadas luchas de poder entre los monarcas y el parlamento, y por la guerra civil.

Dentro de este marco, se otorgaría una gran importancia al papel del arte antiguo, a la representación y emulación de la antigüedad a través de los medios visuales de la Inglaterra del renacimiento. El arte actúa aquí como testigo privilegiado de las relaciones personales y sociales, pero también como signo del poder.

Con el fin de contextualizar y precisar estos aspectos, he escogido como objeto de análisis dos coleccionistas y sus diferentes métodos de representación. En primer lugar, me ocuparé de Carlos I, monarca considerado como uno de los más ávidos patronos de las bellas artes, quien transformaría su corte en una de las más cultas de Europa³.

Objeto de análisis es asimismo un contemporáneo y súbdito de Carlos I, Thomas Howard, Lord Arundel. Suya fue la primera gran colección de arte en territorio inglés. Mientras el coleccionismo de arte por parte del rey era un asunto de simple auto representación real, tal como veremos a continuación, Lord Arundel utilizaría su colección para exteriorizar dos caras diferentes de sí mismo.

CARLOS I.

El rey Carlos I Estuardo (1625-1649) ascendió al trono tras la muerte de su padre Jacobo I. Tal como he comentado anteriormente, se considera esta fase de la historia inglesa como una de las más espléndidas eras de la cultura del renacimiento. Por otro lado, su reino estaba caracterizado políticamente por las decisiones poco hábiles del rey en situaciones delicadas y por conflictos con el parlamento, problemas financie-

¹ Quiero dar las gracias a Marta García Morcillo por su valiosa y paciente ayuda con mi castellano.

² Sharpe J.A., *Early Modern England. A Social History 1550-1760*, London 1997, 295-300. Howarth, D., *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Basingstoke-London 1997, 1. Una excepción notable encontramos en la literatura, donde gigantes como John Milton dejarían su estampa.

³ Sharpe, *Early Modern England...*, 17.

ros, disputas religiosas, y por los derechos del propio rey, lo que acabaría provocando la guerra civil que llevó a Carlos al patíbulo⁴.

En la esfera de la cultura, cabe destacar entre las personas más influyentes a los pintores flamencos Anton van Dyck y Peter Paul Rubens, maestros considerablemente influenciados por las artes antiguas, y quienes frecuentemente tomaban como modelo tanto la escultura como la arquitectura antiguas.

De los artistas ingleses, hay que destacar especialmente a Inigo Jones, arquitecto y personaje de diversos y considerables talentos, quien crearía o renovarían importantes residencias reales, como Queen's House en Greenwich y Banqueting House, en el palacio Whitehall de Londres, este último con el techo pintado por Rubens, celebrando la gloria de la dinastía Estuardo⁵. Tal como en el caso de sus contemporáneos flamencos, el arte de Jones mostraba claras influencias de las artes clásicas.

Jones también crearía los montajes teatrales y los decorados para las máscaras clasicistas de la corte. Ben Jonson, icono de la literatura sin mucha afinidad con el plebeyo Jones, también era conocido como impulsor de este tipo de espectáculos. Estos eventos multimediales incluían el baile, la música, el drama, la poesía, y los efectos visuales. Entre los participantes de estos espectáculos se encontraban el propio rey y los cortesanos como Arundel⁶. Éstos no llegarían a actuar como los actores profesionales empleados para las funciones, aunque solían entrar en escena como retratos vivientes, portando una vestimenta específicamente diseñada para la ocasión. Estos atuendos recreaban en ciertos casos la antigüedad, como cuando, por ejemplo, Carlos I aparecía en escena con la coraza y atuendos de estilo romano creado por Jones⁷.

Las escenografías de las máscaras diseñadas por Jones hacían relucir la imagen de la arquitectura clásica y de los modelos de estatuas antiguas. Este es el caso del escenario que recreaba el foro de Albipolis en *El Triunfo de Albion*, donde se usaron estatuas antiguas de la colección de Arundel⁸. La recreación arquitectónica no sólo estaba presente a través de la recepción de edificios Romanos, sino también a través del fenómeno de la recepción de la recepción, como muestra por ejemplo la imagen

⁴ Para un breve análisis de la época, véase Sharpe, *Early Modern England...*, 13-21.

⁵ Sharpe, *Early Modern England...*, 299.

⁶ Howarth, *Images of Rule...*, 24. Arundel apareció, por ejemplo, junto al príncipe Henrico, hijo mayor de Carlos I, en la ocasión de su investidura como príncipe de Gales en 1610.

⁷ Por los reyes actuando en máscaras véase también Orgel, S., *The Illusion of Power. Political Theater in the English Renaissance*, Berkeley 1975.

⁸ Orgel, S., "Idols of the Gallery. Becoming a Connoisseur in Renaissance England", in: Erickson, P./ Hulse, C. (eds.), *Early Modern Visual Culture, Representation, Race, and Empire in Renaissance England*, Philadelphia 2000, 281. Las estatuas eran la de Cayo Mario y la de una mujer romana llevando las ropas muy elaboradas.

del Templo de la Paz empleado en el cuadro *Il giudizio di Paride* de Giulio Parigi⁹. Además de representarse en las magníficas residencias del monarca y de su familia, estas obras transmitían una determinada imagen pública del soberano, además de servir de catalizador de las reacciones públicas a la política del rey¹⁰. Mostrándose en el ambiente de la arquitectura monumental antigua, llevando ropa y armas que imitaban a los emperadores romanos, aunque según el estilo del renacimiento, Carlos pretendía exteriorizar el poder absoluto de la monarquía. Interesante resulta sin duda el hecho de que estas representaciones se llevaran precisamente a cabo con mayor frecuencia en los momentos de mayor inestabilidad del poder.

Carlos I tenía la firme convicción de que las artes proclamaban y reafirmaban su potestad y su reino¹¹. Mientras que las obras de Jones y Jonson representaban formas más consistentes y frecuentes de esta creencia, el arte antiguo expuesto en las casas reales clasicistas era la más espléndida expresión de esta tendencia.

LA COLECCIÓN REAL.

Carlos I solía mandar emisarios al continente, por ejemplo a Venecia, para comprar arte antiguo a toda costa, una practica que desencadenaba a menudo en ventas de falsificaciones y de obras de arte con linaje ficticio¹². Para fomentar el entusiasmo del rey, sus vendedores le detallaban los pormenores de las obras de arte antes de ser embarcadas para Inglaterra¹³. Entre otros aspectos, los vendedores recordaban al rey la excelencia de su compra, que provocaría admiración de cualquier jefe de estado¹⁴. De tal modo, resulta evidente que la adquisición de tales obras de arte estaba vinculada tanto a la condición social como a la pura admiración por el arte: para mostrarse como un auténtico príncipe del renacimiento, Carlos necesitaba rodearse de espléndidas obras de arte, preferiblemente de aquellas obras asociadas a impresionantes linajes¹⁵.

⁹ Pintado 1608, Orgel, "Idols of the Gallery...", 283.

¹⁰ Sharpe, *Early Modern England...*, 299.

¹¹ Howarth, D., *Lord Arundel and his Circle*, New Haven-London 1985, 81.

¹² Howarth, D., "Charles I, Sculpture and Sculptors", in: MacGregor, A. (ed.), *The Late King's Goods, Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, London-Oxford 1989, 77-78. El vendedor Veneciano Nys solía proveer estatuas con linajes poco probables y a veces incluso "olvidaba" enviarlas al comprador. Asimismo, se llegaron a vender, por ejemplo, obras de Michelangelo como si fueran de Praxíteles (Howarth, "Charles I...", 77). La creación de linajes falsos era una práctica conocida durante el Renacimiento, véase Kallendorf, C.W., "Renaissance", in: Kallendorf, C.W., *A Companion to the Classical Tradition*, Malden-Oxford 2007, 32-33.

¹³ Las estatuas llegaron a Inglaterra entre Julio 1630 y Agosto 1632, Howarth, "Charles I...", 78.

¹⁴ Howarth, "Charles I...", 76.

¹⁵ Véase también Machiavelli, *Discourses* (ed. Crick 1970: 97), citado por Howarth, "Charles I...", 19.

En el caso de las estatuas, éstas solían ser restauradas a su llegada a tierra firme inglesa. En este contexto, restaurar implicaba básicamente el añadido de miembros perdidos por las esculturas, sobre todo brazos, cabezas, y narices. De este trabajo se ocupaban los escultores de la corte, inspirados éstos a su vez por sus propias obras de arte, lo que contribuiría al *auge* de la demanda¹⁶.

Entre las célebres obras de arte clásico en colecciones exclusivas no ofrecidas a la venta estaba el famoso Borghese Gladiador, del que se harían sacar moldes y producir copias (figg. 1/ 2)¹⁷. El gladiador era la copia favorita de Carlos, pues de él no existían ejemplares parecidos ni en Fontainebleau, donde Francisco I exponía reproducciones en bronce de antigüedades celebres, ni en el palacio Nonsuch, donde Enrique VIII acumulaba copias que imitaban al rey francés¹⁸.

El artista que reprodujo en bronce las estatuas antiguas de moldes, trasladándose a Roma para sacar los mismos moldes por mandato real, era Hubert le Sueur, escultor de la corte. Las copias de estos moldes no eran, sin embargo, demasiado fieles a los originales. Mientras el rostro del original era ciertamente expresivo y vivo, la reproducción aparecía simple e inexpresiva. Los músculos del molde eran mucho más lisos que los del original. Casi ausentes son los detalles de finura en el trabajo del material. La falta de tales rasgos característica del Gladiador pudo ser causada por el proceso de la copia del molde o ser una interpretación del propio artista.

Tanto la pose como los hábitos del Borghese Gladiador son parecidos al original, con la excepción del arma sustentada en su mano derecha. Estos detalles no coinciden con el llamado Hércules Farnese.¹⁹ Para decirlo en pocas palabras: esta obra de le Sueur no era una copia del verdadero Hércules Farnese.

La obra antigua (fig. 3) mostraba una figura desnuda, con la barba larga y algo desordenada y con el cuerpo fornido mostrando unos músculos muy marcados, donde se distinguen incluso las venas. Hércules se apoya en la vara, sobre la que está colgada la piel del león. La mano derecha, ocultada tras la espalda, prende las manzanas de la inmortalidad.

En comparación, la obra de le Sueur destaca por su delgadez y finura (fig. 4). Además, el supuesto Hércules Farnese porta en el hombro una manta con cabeza de león y lleva una barba corta y bien distribuida. La mano derecha, perfectamente visible a su lado, sostiene un objeto estrecho, mientras que el brazo izquierdo

¹⁶ Howarth, "Charles I...", 79.

¹⁷ Howarth, "Charles I...", 83.

¹⁸ Kurtz, D., *The Reception of Classical Art in Britain, An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique*, BAR British Series 308, Oxford 2000, 38. Francisco I enviaría a su escultor de corte a Roma para sacar moldes en 1530. Enrique VIII ordenaría el comienzo de obras del palacio Nonsuch en 1538, intentando superar al rey francés y a Fontainebleau.

¹⁹ Sobre la identificación errónea de la estatua con el Hércules Farnese véase por ejemplo Kurtz, *The Reception of Classical Art...*, 43.

sostiene un niño. En definitiva, el llamado Hércules Farnese tiene poco que ver con el original.

El original antiguo, hoy en los Museos Vaticanos de Roma, representa a Hércules con su hijo mítico Telepho (fig. 5)²⁰. En esta copia Romana de una obra de Lisipo son reconocibles los rasgos fisonómicos del emperador Cómodo. El objeto de la mano derecha había sido sin embargo restaurado como un mazo.

Dos hipótesis pueden asumirse al respecto: que la mayoría de investigadores que han estudiado la estatua se equivocaron, o que le Sueur habría sacado los moldes de la estatua de un Hércules equivocado. En este último caso, podríamos imaginar un posible engaño por parte de sus contactos en Italia, o que no lograra el permiso de sacar los moldes del verdadero Hércules Farnese, optando por copiar otro Hércules y llamarlo Farnese, en vez de reconocer la verdad a su regio protector. Al fin y al cabo, otorgar linajes ficticios a estatuas antiguas y del renacimiento italiano era una práctica habitual. Esta es sin duda un fenómeno que merece ser indagado con mayor detalle.

Los lugares donde el monarca exponía tales estatuas eran los jardines de los palacios que estaban a la vista del público. Según Howarth²¹, la práctica habitual era exponer las pinturas dentro de la residencia y las estatuas al aire libre, donde podían ser vistas por el público. No era necesario convencer de las excelencias del propietario a aquellos que vivían o visitaban la casa con asiduidad; pero sí a visitantes ajenos. Así se explica la colocación de las estatuas en los jardines²². Encontramos ejemplos de ellas en los Privy Gardens de St. James, donde también solían merodear los consejeros más importantes del monarca. Greenwich fue otro lugar preferido para la exposición de esculturas, a través de las cuales Carlos se presentaba frente a ricos y pobres, privilegiados favorecidos y enemigos. En última estancia, una escultura de mala calidad podía alcanzar un impacto mayor que el de la más excelente de las pinturas.

Hay que destacar que a los contemporáneos del monarca les quedó claro el concepto. Sir Henry Wotton, embajador de Carlos en Venecia, escribió que la escultura antigua no solo era un entretenimiento divertido para los ojos, sino que tenía además una marcada y secreta influencia en el fortalecimiento de la monarquía al presentar ejemplos virtuosos, lo que la convertía en un instrumento del estado²³.

La principal función de le Sueur como escultor del corte fue sin embargo la representación del propio rey.

El busto dorado del tipo Stourhead muestra a Carlos con el yelmo del dragón llevando la armadura al estilo Romano con cabeza de león frontal como imagen

²⁰ Museo Chiaramonti, Inv. 1314. Original de Lisipo del siglo IV AC. Copia Romana conocida desde el renacimiento, véase Census ID 151507, www.census.de.

²¹ Howarth, "Charles I...", 84.

²² Howarth, "Charles I...", 74.

²³ Citado por Howarth, "Charles I...", 79.

apotropaica (fig. 6). La antigüedad otorga aquí a Carlos la semblanza de un príncipe marcial y bélico.

De este modo, Carlos vinculaba su reivindicación del poder con la posesión y exhibición tanto de arte antiguo como de reproducciones provenientes de las casas reales y poderosas de Europa. Su colección de arte se concentró en objetos que comunicaban de manera ostentativa el estatus político y la potestad real.

THOMAS HOWARD, LORD ARUNDEL.

Thomas Howard (1585-1646), Conde de Arundel, era apodado el Coleccionista. Heredero de una de las familias más antiguas e influyentes de Inglaterra –aunque católica²⁴ y por ello sospechosa– Lord Arundel había sufrido la muerte de su abuelo y de su padre en manos de los regentes²⁵.

Además, su familia tenía y sigue teniendo el oficio hereditario del Earl Marshal, conferido por el rey Eduardo III (1312-1377). Esta distinción fue transferida a Thomas Howard en 1622 por parte del rey Jacobo I, antecesor de Carlos I, tras desempeñar largas gerencias políticas en 1622²⁶. Esta función ceremonial era uno de los ocho oficios más importantes del Reino Unido, e implicaba un gran poder político y un muy buen salario anual²⁷.

He escogido a Lord Arundel por su papel central en la cultura cortesana: él fue el promotor de muchos de los desarrollos del arte del renacimiento inglés. Su colección fue el primer compendio de arte de gran alcance en las islas²⁸. Arundel se esforzó en difundir e impulsar el mundo de la cultura, siendo artífice, por ejemplo, de que dos eminentes pintores holandeses visitaran y se establecieran por un tiempo en Inglaterra: Antón van Dyck, quien se erigiría en pintor favorito de la corte de Carlos I, y Daniel Mijtens²⁹. De una de sus obras voy a ocuparme brevemente.

²⁴ Aunque Howard se convertiría a la fe anglicana desde 1616, probablemente siguió siendo católico en privado. Además, concedió su apoyo a fracciones de diversas tendencias religiosas dependiendo de su actual estrategia política, Sharpe, K., “The Earl of Arundel, His Circle and the Opposition to the Duke of Buckingham, 1618-1628”, in: Sharpe, K. (ed.), *Faction and Parliament, Essays on Early Stuart History*, Oxford 1978, 238.

²⁵ Su abuelo fue decapitado al ser involucrado en planes que pretendían entronar a María Estuardo, reina de Escocia, como reina de Inglaterra, y casarse con ella. Su padre, el llamado St. Philip Howard, murió de disentería mientras estaba encarcelado en el Tower y fue canonizado como uno de los cuarenta mártires ingleses y galeses.

²⁶ Sharpe, “The Earl of Arundel...”, 217-218.

²⁷ Sharpe, “The Earl of Arundel...”, 215. Hoy el oficio tiene el carácter ceremonial y simbólico e incluye entre sus competencias, por ejemplo, la introducción de nuevos miembros al House of Lords y la supervisión de los procedimientos en los funerales reales.

²⁸ Sharpe, *Early Modern England...*, 173.

²⁹ Sharpe, *Early Modern England...*, 299.

LA COLECCIÓN ARUNDEL.

Thomas Howard acumularía y expondría en su casa de Londres, situada en la área distinguida The Strand³⁰, un total de 37 estatuas, 128 bustos, 250 inscripciones y varios sarcófagos, altares y fragmentos varios de arte antiguo. Probablemente, también poseía copias de estatuas antiguas a base de moldes extraídos en Roma³¹. En su colección se encontraba, por ejemplo, el famoso Marmor Parium y el llamado Relieve de las Medidas. Ambos ilustran la impresionante calidad de las antigüedades Arundelianas.

El Marmor Parium es el ejemplo más antiguo de una tabla cronológica griega (fig. 7)³². Una parte del monumento, comprado por el emisario de Lord Arundel, se encuentra hoy en el museo Ashmolean de Oxford, siendo considerado como uno de los tesoros más valiosos de la institución. Esta tabla de mármol inscrita llegó a Londres en 1627, tras haber sido comprada en Esmirna. El resto de la inscripción se halló en la isla de Paros, lugar originario de la pieza, en 1897 y todavía puede encontrarse allí. La valiosa inscripción relata episodios históricos y legendarios de la antigua Grecia, tales como la ascensión del mítico rey Cecrops en Atenas (1581/0 a. C.), el diluvio de Deucalion, la invención de cereales por parte de Demeter, o la caída de Troya. Los sucesos mencionados a continuación son estrictamente históricos y llegan hasta el año 264/3 a.C., la supuesta fecha de la inscripción de la tabla.

El Relieve de las Medidas muestra la figura de un hombre, de la cual se han conservado sólo la cabeza, el pecho, el brazo derecho y partes del izquierdo (fig. 8)³³. Resta además la silueta de un pie. Este relieve tenía la función de servir como modelo estándar para tomar medidas de las partes del cuerpo. Así, por ejemplo, el pie equivalía a 29,7 cm. Hasta 1988, cuando se descubrió en Salamina otro monumento con una función parecida³⁴, el Relieve de las Medidas era el único de este tipo conservado desde la antigüedad. Se supone que pudo haber formado parte de la fachada

³⁰ El barrio lujoso The Strand junto al río Thames albergó, por ejemplo, Somerset House, una importante residencia real utilizado por Carlos I.

³¹ Cowdry, R., *A Description of the Pictures, Statues, Busto's, Basso-Relievo's and Other Curiosities at the Earl of Pembroke's House at Wilton*, London 1752, 1-2 describe una estatua de Venus originalmente proveniente de la colección de Arundel, que se encontraba en casa del Earl of Pembroke. Según el autor, se trataba de la única estatua Arundeliana producida con moldes sacados en la misma Roma. Desgraciadamente, Cowdry no indica de qué material estaba hecha la estatua. Conocido es el hecho de que Arundel conservaba una auténtica estatua antigua de Venus. Cowdry es la única fuente en mencionar la copia, lo que podría hacer dudar de la fidelidad del autor de la guía de la casa de Pembroke. Aunque no disponemos de más informaciones, hay que considerar sin embargo la posibilidad de que Arundel hubiera podido tener mas copias de arte antigua en otros lugares de su casa. En cualquier caso, las estatuas de su galería de antigüedades eran auténticas.

³² IG XII 5,444. Sobre este monumento véase también Jacoby, F., *Das Marmor Parium*, Berlin 1904.

³³ Fernie, E., "The Greek Metrological Relief in Oxford": *Antiquaries Journal* 61, 1981, 255-263.

³⁴ Dekoulakou-Sideris, I., "A Metrological Relief from Salamis": *AJA* 94, 1990, 445-451.

de un edificio regentado por los *agoranomoi*, los oficiales dedicados a controlar y calibrar las medidas. A través de la iconografía, es posible proponer una fecha entre 460 y 430 a. C. para la realización de este relieve. Su origen sigue siendo desconocido, aunque probablemente proviene del Próximo Oriente o de las islas griegas cercanas a la costa turca, considerando que el relieve fue comprado en 1625/6 en el imperio otomano por William Petty, comisionado por Arundel para adquirir antigüedades en la zona.

Como en el caso del rey, las obras de arte de Arundel se encontraban en dos lugares distintos: en el jardín de su casa en The Strand, y en el interior. Según Howarth, Arundel fue el primer inglés en concebir su jardín como extensión de su casa y como escenario de exposición de su colección, un concepto que sería imitado en la residencia real una década más tarde³⁵. Sin embargo, Howarth pasa por alto un importante detalle. Arundel no utilizaba simplemente su jardín como extensión de su casa con el fin de mostrar antigüedades, sino que elegiría las obras de arte expuestas en este lugar con sumo cuidado y de forma sistemática. El jardín, es decir la parte pública de su colección, no exponía monumentos llamativos como estatuas, sino obras más discretas como inscripciones y relieves. Un contemporáneo describe su experiencia de un paseo por este jardín como la discusión intelectual entre eminentes escolásticos³⁶. En otras palabras, la colección a plena vista pública era importante, excelente, y admirada por gente de educación con interés en el estudio de la antigüedad. No era de ningún modo flamante y extravagante; tampoco atraía la admiración de un amplio grupo de gente. La imagen pública representada por Lord Arundel era de este modo la del aristócrata escolástico y culto, experto y serio, centrado en el estudio de la antigüedad, sin pretensiones de competir por obras de arte ostentativas y llamativas, ni de poder político. Seguramente, la creación de esta imagen sería facilitada por la actitud general a la recepción y al estudio de la antigüedad: la luz del renacimiento era una fuente de luminosidad que se disfrutaba tras las puertas cerradas de las bibliotecas privadas³⁷. De esta forma, Arundel transferiría el estudio y el deleite artístico del ámbito de la biblioteca al del jardín, del espacio privado a un espacio público, subrayando así aun más su auto representación como serio académico.

Por otro lado, ocultas a la vista pública general, Thomas Howard incluiría tanto antigüedades evocativas y objetos de estatus como pinturas contemporáneas que mostraban al Lord como dueño de poder y autoridad.

³⁵ Howarth, "Charles I...", 104.

³⁶ Howarth, "Charles I...", 106, Henry Peacham, protegé de Howard y autor de *The Compleat Gentleman*, un manual de comportamientos propios, describió el jardín como "world of learned minds".

³⁷ Kallendorf, "Renaissance", 31.

Un ejemplo de las magníficas antigüedades de la casa es la llamada cabeza de Homero, posiblemente un retrato de Sófocles, una obra de bronce de época helenística perfectamente preservada (fig. 9)³⁸.

Por otro lado, un buen ejemplo de la representación de poder y estatus era el retrato del Lord realizado por Daniel Mijtens (fig. 10). El pintor flamenco muestra a su patrón a la izquierda, frente a un lujoso telón de fondo rojo. Arundel sostiene el Batón del Earl Marshal en las manos, lema de su oficio. Con este signo de estatus, el Lord señala el fondo derecho de la imagen, donde se reconoce la galería de arquitectura clásica, que albergaba su colección de esculturas antiguas.

Los elementos arquitectónicos de la galería pictórica no se corresponden con la realidad del edificio de Arundel House, que conocemos gracias a los grabados de Hollar y de Esselens, donde se muestran ventanas rectangulares, típicas de la arquitectura Tudoriana. Además, aunque la verdadera galería daba al Thames, la orilla sur del río era una zona poblada y de mala reputación, sin ninguna semejanza con el paisaje idílico que aparece en el cuadro. La vista que se abre en la fingida ventana es en realidad un *trompe l'oeil* dentro del cuadro³⁹. Hay que destacar aquí el estilo específico de arquitectura: la galería pintada tiene el techo altísimo, es muy elegante, y se asemeja a los palacios clasicistas que se pueden encontrar en la Roma del renacimiento. Sin embargo, no nos hallamos aquí ante un edificio específico. Más bien se transmite la idea de un palacio antiguo como una alegoría del carácter poderoso de su dueño.

Como contraste, algunas de las estatuas del cuadro son piezas reales que se formaban parte de la colección. Es el caso de la Venus (fig. 11), apostada junto al portal abierto hacia el río, así como el llamado Homero (fig. 12), en el lado derecho.

Lord Arundel aparece así representado en la pintura tanto junto a antigüedades específicas y reales por él poseídas, como en el alegórico e imaginario escenario clásico que los alberga.

Combinando objetos reales y conocidos con otros alegóricos, el pintor logra proveer de verisimilitud al conjunto, fomentando así su imagen como escenario del poder.

Esta forma de autorepresentación era posible dentro de una esfera privada limitada a un distinguido grupo de recipientes. Al escoger este espacio limitado, símbolo de su cautela, a pesa de ser alguien prestigioso en el mundo de la corte, Arundel evitaría sufrir el cruel destino de sus antecesores.

Las opciones de Arundel sobre la presentación de su colección de arte eran en definitiva parangonables con la función del Lord en el mundo político y en la esfera privada. El punto de vista de sus contemporáneos refleja el éxito de la estrategia de Arundel.

³⁸ British Museum Bronze n° 847.

³⁹ Una técnica apreciada durante el renacimiento inglés, véase Orgel, *Early Modern Visual Culture...*, 255.

Como austero y reservado miembro de la *nobilitas* mas alta del país, estandarte del decoro, la justicia y el cuidado de las tradiciones, el papel de Arundel se asemejaba al de sus expuestos relieves e inscripciones: poco llamativos pero de gran calidad. Incluso su modo de vestirse se asemejaba al modo en que exponía sus antigüedades en el jardín: el Lord adoptaba vestidos negros y austeros – el llamado estilo español – simbolizando los ideales de la *nobilitas* y de la caballería⁴⁰. Arundel revitalizaría, además, el *High Court of Chivalry* con el apoyo del rey⁴¹.

Por todo ello, el noble era apreciado tanto por personas influyentes como por escolásticos. Contemporáneos como Sir Edward Walker alababan públicamente a Arundel como modelo de la aristocracia inglesa⁴². Tal aprecio se manifestó, por ejemplo, cuando el rey, enfadado con Arundel, le encarceló en el *Tower* o le exilió de Londres. En tales casos, el *House of Lords* se negó a reunirse hasta el retorno de Arundel, lo cual provocaría finalmente la reconciliación entre Carlos y el Lord⁴³. Este apoyo fue siempre notable, a pesar de que Arundel nunca ocultaría sus vínculos con el vaticano y sus gerentes políticos, una actitud enojante en la Inglaterra protestante siempre temerosa de conjuras del Vaticano⁴⁴.

Sus amistades políticas más perdurables estaban asentadas en torno a su ambición coleccionista: John Selden y Robert Cotton eran amigos políticos que, por su educación y cultivado conocimiento de la antigüedad actuaban asimismo como consejeros jurídicos. El conde de Pembroke y Arundel disfrutaban de una noble y cordial competencia como coleccionistas de antigüedades, que en realidad era la base de su colaboración política. Estas amistades adquirirían relevancia, por ejemplo, cuando Selden y Cotton fueron encarcelados por una supuesta traición, acusados por el parte de amigos políticos del asesinato Buckingham, el rival de Arundel⁴⁵. Mientras el rey liberó a Cotton tras haber comprobado que la acusación contra él era falsa, declarando que se trataba de un acto de clemencia causado por el parto de su primer hijo, Pembroke y Arundel se unieron para liberar a Selden de la cárcel, argumentando que les hacía falta su asistencia como consejero jurídico⁴⁶.

⁴⁰ Cust, R., *Charles I. A Political Life*, Harlow 2005, 150. El mismo Carlos I adoptaría este estilo de vestir introducido por Arundel.

⁴¹ Cust, *Charles I...*, 189.

⁴² Walker, E., “A Short View of the Life of the Noble and Excellent Tho. Howard, Earl of Arundel and Surrey, Earl Marshal of England, etc.”, in: Walker, E., *Historical Collections of Several Important Transactions Relating to the Late Rebellion and Civil Wars of England Not Published in My Lord Clarendon’s History Or Any Other*, London 1707.

⁴³ Walter, “A Short View...”, 213. Aunque el trato se publicó en 1707, éste databa del 17 Junio de 1651. La tardanza de la publicación se explica por la situación política de la Inglaterra de los años 1650.

⁴⁴ Cust, *Charles I...*, 146-147. En los tiempos en que actuaba como Comandante en jefe de las fuerzas armadas inglesas, Arundel llegó a una reunión entre los consejeros reales en la carroza de Jorge, embajador del Papa.

⁴⁵ Reeve, L.J., *Charles I and the Road to Personal rule*, Cambridge 1989, 162.

⁴⁶ Reeve, *Charles I...*, 156.

Por otro lado, las colecciones provocaban asimismo discordias políticas. Una de ellas acabaría por quebrar la amistad entre Buckingham, favorito del rey, y Arundel en 1625, en relación a ciertos asuntos políticos⁴⁷. Ambos diferían en su idea de la obtención del poder: como contraste a Arundel, Buckingham luchó activamente por el poder, dejando sentir claramente su influencia sobre el rey⁴⁸. Anteriormente a 1625 Arundel había ayudado al conde, por ejemplo, a coleccionar esculturas antiguas gracias a sus múltiples contactos. Tras la ruptura entre ambos, Arundel se convertiría en su adversario y, con la ayuda de sus gerentes en Turquía, dejaría a Buckingham en un segundo plano en la carrera del coleccionismo, provocando el gran enfado de este último.

Este enojo se manifestaría tanto en polémicas sobre su supuesta actitud prepotente como en el menosprecio a la colección de obras de arte antiguo Arundeliano: Buckingham le acusaba entre otras cosas de coleccionar piedras deformadas y desfiguradas⁴⁹. Lord Clarendon, otro adversario de Arundel, declararía que la acumulación de inscripciones sobre las que no entendía ni palabra tenía la única finalidad de aumentar su orgullo ya de por sí insoportable⁵⁰.

Por su vínculo con la antigüedad, Arundel crearía un autorretrato oficial como reservado y digno profesor de los valores tradicionales, como estandarte a seguir por otros aristócratas ingleses y por escolásticos. Su dedicación a acumular oficios importantes y poder se manifestaba en las conexiones y amistades políticas conseguidas, defendidas y quebradas a través del arte antiguo y su uso⁵¹. En otras palabras: política, coleccionismo y exhibición de arte eran en realidad caras de la misma moneda; la recepción de la antigüedad actuaba como trasfondo y escenario de amistades, decisiones políticas, y posiciones del poder⁵².

ARUNDEL COMO EMBAJADOR CULTURAL.

La colección de arte de Thomas Howard, Lord Arundel, no era solamente un pasatiempo de disfrute o un medio para aumentar sus conexiones y su poder. Sus

⁴⁷ Sobre las negociaciones diplomáticas del Lord en torno al matrimonio del infante con una Española o Francesa y su actuación en la guerra de los 30 años, véase por ejemplo Reeve, *Charles I...*, 181-187.

⁴⁸ Sobre Buckingham y Arundel véase Sharpe, *Early Modern England...*, 209-45.

⁴⁹ Buckingham to Roe, 19.7.1626, Richardson 1740, p. 5 (cit. en Howarth, *Lord Arundel...*, 77). En realidad, John Selden traduciría para Arundel la inscripción del Marmor Parium, publicándola en su volumen *Marmora Arundeliana* en 1628. Ese año fue una época de intensas discusiones políticas entre Arundel y Selden (debidas al conflicto con Buckingham, quien sería asesinado ese mismo año) y sobre las obras antiguas Arundelianas recientemente llegadas del este.

⁵⁰ Howarth, *Lord Arundel...*, 79.

⁵¹ Sharpe, "The Earl of Arundel...", 209-45.

⁵² Sharpe, "The Earl of Arundel...", 239-244.

antigüedades –relieves, inscripciones, elementos arquitectónicos⁵³, y escultura– eran siempre accesibles a artistas y escolásticos. De forma particular, Arundel deseaba erigirse en protector de las artes visuales, que languidecían a causa de un cierto menosprecio en comparación con la literatura.

Una muestra de este menosprecio era el conflicto entre Inigo Jones, arquitecto del clasicismo y antiguo amigo de Arundel, y el poeta exaltado Jonson. Jonson nunca aceptó las artes visuales como equivalentes a la literatura, considerándolas inferiores y mera artesanía más que obras de arte. Por esa actitud siguió enojando a Jones hasta provocar la ruptura entre las dos fuerzas motoras de las máscaras reales⁵⁴.

La recepción de la colección Arundeliana en las artes visuales aparece ilustrada, por ejemplo, en un dibujo de Homero realizado por Rubens (fig. 13)⁵⁵. El pintor utilizó las antigüedades Arundelianas como base del dibujo del poeta (véase la llamada estatua de Homero, fig. 12). Sobre el impacto de las mismas en las artes escénicas ya hemos visto el ejemplo de la escenografía con piezas de la colección como modelo.

Arundel patrocinaría además a académicos como Selden y Francis Junius, el último empleado como bibliotecario, y apoyaría la publicación de su colección de inscripciones y pinturas en formato de libro, con la idea de crear un museo de papel (*paper museum*). Con esta finalidad, Arundel reclutaría a grabadores flamencos como Wenceslaus Holler, Lucas Vorsterman y Hendrick van der Borcht, quienes se encargaron de ilustrar las obras de arte⁵⁶. Este deseo de posibilitar el acceso a su colección a través de su publicación a adeptos entusiastas era un rasgo único del carácter del coleccionista Arundel, una cualidad extraordinaria en aquella época⁵⁷. A pesar de ello, tan sólo la publicación de Selden de la colección de inscripciones acabaría viendo finalmente la luz del día⁵⁸.

No obstante, Arundel y el grupo de académicos de su entorno contribuyeron a difundir el conocimiento adquirido gracias a su colección y biblioteca por los medios de las traducciones, publicaciones y cartas escritas a través de la llamada *Republic of Letters*, una red internacional de académicos, cuya correspondencia permitía intercambiar nuevas ideas y conocimientos a través de Europa⁵⁹.

⁵³ Véase por ejemplo los fragmentos del friso del Trajaneo de Pérgamo, Howarth, *Lord Arundel...*, fig. 52.

⁵⁴ Howarth, *Lord Arundel...*, 81.

⁵⁵ 1605, hoy en Staatliche Museen zu Berlin. Además, derivó de la Cabeza de Homero el retrato del Saturno en su cuadro *La Gouvernment de la Reine* (1624, hoy en el Louvre).

⁵⁶ Jaffé, D., (e.a.), *The Earl and Countess of Arundel: Renaissance Collectors*, London 2005, 20.

⁵⁷ Jaffé, *The Earl and Countess of Arundel...*, 21.

⁵⁸ Selden, J., *Marmora Arundelliana*, London 1629.

⁵⁹ Jaffé, *The Earl and Countess of Arundel...*, 13. Junius trasladó del latín al inglés libros como, por ejemplo, *The Paintings of the Ancients* (1638). La condesa Alatheia, esposa de Arundel, estaba el motor de estos translaciones.

Arundel visionó su colección como medio de intercambio: tal como las esculturas eran percibidas y estudiadas por escultores, arquitectos, y pintores de su época⁶⁰, el noble albergaba el deseo de que las inscripciones y fragmentos provenientes de lugares conocidos por la literatura antigua pudieran inspirar asimismo a literatos⁶¹. Arundel soñaba así que su colección pudiera ser el puente y el enlace entre ambas esferas.

EL FIN DE LOS SIGNOS DEL PODER.

Tras la muerte de Carlos I (1649) y Thomas Howard, Lord Arundel (1646), ambas colecciones de arte antiguo y contemporáneo padecieron similares destinos⁶².

Tras la ejecución de Carlos I, el parlamentario Oliver Cromwell mandó realizar un inventario de objetos, poner precio a cada pieza, y organizar la venta pública del patrimonio real⁶³. Éste incluía tanto pertenencias personales como vestidos, insignias reales, libros, y joyas, bienes de la corte como platería, y, por supuesto, la colección real del arte. Aparte de lograr fondos, la función de la venta era borrar de la memo-

⁶⁰ Howarth, *Lord Arundel...*, 82-83.

⁶¹ Howarth, *Lord Arundel...*, 81. Howarth sugiere que el deseo de unir el arte y la literatura habría sido la razón principal de la acumulación de inscripciones y otro tipo de obras antiguas poco llamativas por parte de Arundel. Tal reflexión parte de una idea preconcebida de lo que constituye arte y lo que no. En mi opinión, deberíamos tener en cuenta la factible posibilidad de que Arundel ciertamente considerara todos los monumentos antiguos sin excepción como obras preciosas y artísticas, testigos inestimables de la historia, al margen de su estado de fragmentación o su ausencia de llamativa belleza. En este contexto, no podemos olvidar que la mayoría de las esculturas de la galería de antigüedades estaban fragmentadas y fueron completados tras su llegada a Inglaterra por escultores contemporáneos - este fue el caso, por ejemplo, de la estatua de Homero y de la Venus que aparecían a prima vista intactos en el cuadro de Mijtens. Además, desde el punto de vista económico, no parece probable que Arundel gastara enormes sumas de dinero para adquirir monumentos fragmentados y poco atractivos con la única finalidad de atraer el posible interés de los escritores. Sobre la recepción de la antigüedad en obras literarios de Jonson véase por ejemplo el epigrama sobre el muerte de su primera hija (Epigrams 1616: n° 22), moldeado sobre el epigrama de Marcial 5.34 sobre una chica esclava muerta, véase Martindale, C., "Reception", in: Kallendorf, C.K., *A Companion to the Classical Tradition*, Malden-Oxford 2007, 298-299.

⁶² Brown, J., *Kings and Coinnoisseurs, Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, New Haven-London 1995, 59-61, *cfr.* también Howarth, *Lord Arundel...*, 218.

⁶³ MacGregor, A., "The King's Goods and the Commonwealth Sale, Materials and Context", in: MacGregor, A. (ed.), *The Late King's Goods, Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, London-Oxford 1989, 13. El parlamento decidió de vender el patrimonio real el 4 de Julio de 1649. La venta misma comenzó el día 20 de Julio. En el invierno de 1651, la mayoría de las posesiones de Carlos I ya habían sido compradas. El resto fue vendido antes del verano de 1653, MacGregor, "The King's Goods...", 16. El dinero proveniente de la venta fue utilizado para pagar los militares y empleados civiles del gobierno y para satisfacer a los acreedores del difunto rey. Algunos de ellos recibieron las obras de artes mismas como pago de deudas, lo cual provocaría su dispersión por toda Europa. MacGregor, "The King's Goods...", 16-17.

ria a través de la dispersión tanto el esplendor real como la legitimación del poder del rey ejecutado. Al mismo tiempo, se aseguró el negar a un posible vengador y sucesor los medios para la apropiación del carisma real. Como ironía histórica, el método elegido se parecía muchísimo a la práctica ceremonial de los Romanos, las ventas del patrimonio por subasta tras la llamada *damnatio memoriae* del emperador⁶⁴.

La venta extraordinaria se desarrolló en la residencia real del ejecutado, en Somerset House en el lujoso barrio de The Strand, casi al lado de la residencia de Arundel⁶⁵. Aparte del patrimonio de Carlos I, también se vendieron partes de las colecciones de algunos de sus consejeros, el llamado grupo Whitehall, incluyendo obras de arte pertenecientes a Arundel y a su competidor asesinado Buckingham⁶⁶.

Al reestablecerse la monarquía en 1660 bajo el mando de Carlos II, se intentaría reunir a través de la compra la dispersada colección. Se estableció así una comisión para encontrar a las personas que habían comprado obras de arte del difunto rey y los convencieron para venderlas a Carlos II. Aunque sólo se ofreció un quinto del valor de cada pieza, la iniciativa fue no obstante bastante exitosa. Esto demuestra la simpatía transmitida tanto por el rey difunto, considerado mártir, como por el nuevo monarca. Para este último, la reunión de la espléndida colección de arte de su antecesor representaba un símbolo de estatus, de la continuación del reino, y de legitimación. Actualmente, parte de las esculturas de la colección real, como el Borghese Gladiador y el falso Hércules Farnese, se encuentran de nuevo expuestos en jardines palatinos, en este caso en el parque del palacio real Windsor⁶⁷.

En cuanto a la colección de Arundel, tanto él como su esposa vendieron parte de las obras de arte, especialmente pinturas contemporáneas, para sostenerse económicamente durante los tiempos duros de la guerra civil y del exilio, sin ingresos frecuentes y con deudas amontonadas⁶⁸. De ese modo, cuando su nieto empezó a buscar compradores para su patrimonio, gran parte de las obras más exquisitas habían sido vendidas o se hallaban en Flandes, donde las había llevado el matrimonio Arundel por razones de seguridad durante la guerra⁶⁹. Su estatus de heredero fue además puesto en duda por competidores, lo cual facilitó la venta dispersas del legado artístico de Arundel por parte de varios contendientes.

⁶⁴ García Morcillo, M., *Las ventas por subasta en el mundo romano: la esfera privada*, Barcelona 2005, *passim*.

⁶⁵ MacGregor, "The King's Goods...", 16.

⁶⁶ Brown, *Kings and Coinnoisseurs...*, 59.

⁶⁷ East Terrace Garden, Kurtz, *The Reception of Classical Art in Britain...*, 43.

⁶⁸ Brown, *Kings and Coinnoisseurs...*, 60-63.

⁶⁹ Brown, *Kings and Coinnoisseurs...*, 61.

No obstante, la mayoría de las obras de arte antiguas de Lord Arundel fue regalada por su nieto al museo Ashmolean de Oxford en 1667⁷⁰. Otras partes de la colección de antigüedades, vendidas en 1691 a Sir William Fermor y utilizadas para adornar su casa y parque en Easton Norton, Northhamptonshire, llegaron al museo Ashmolean en 1755⁷¹. Gracias a esos donativos, la prestigiosa colección de antigüedades, orgullo de este coleccionista culto y discreto, se encuentra hoy en día en su mayor parte unida.

En fin, Carlos I y Thomas Howard Lord Arundel crearon las primeras colecciones importantes de antigüedades en Inglaterra a pesar de sus enfoques diferenciados sobre el empleo de obras de arte. Tras sus muertes, su papel como impulsores de la recepción del legado del mundo antiguo continuó siendo un punto de referencia para sus compatriotas⁷². Gracias al afán y dedicación de ambos a acumular, estudiar y exponer antigüedades, el legado del mundo antiguo se asentaría como parte fundamental de la educación y cultura, creando la base de la formación de varias generaciones de nobles ingleses.

⁷⁰ Lord Henry Howard. Dentro de esa partida de antigüedades Arundelianas se encontraba por ejemplo el Marmor Parium, Kurtz *The Reception of Classical Art in Britain...*, 46-47. Una excepción notable es la llamada cabeza de Homero, que fue vendida por Henry en 1720 y, tras otra venta, regalada al British Museum en 1760, Howarth, D. (e. a. eds.), *Thomas Howard, Earl of Arundel, Patronage and Collecting in the Seventeenth Century*, Oxford 1986, 62.

⁷¹ Por ejemplo el Relieve de las Medidas. Kurtz, *The Reception of Classical Art in Britain...*, 47.

⁷² Peacham, *The Compleat Gentleman* (1634, ed. 1661) 107, citado por Kurtz, *The Reception of Classical Art in Britain...*, 44. Interesante resulta que la nueva edición del *Compleat Gentleman* se publicara tras el fin del mandato del parlamento y el acceso al trono de un nuevo rey, Carlos II.



Fig. 1. El original del llamado Borghese Gladiador (Louvre, Lewandowski).

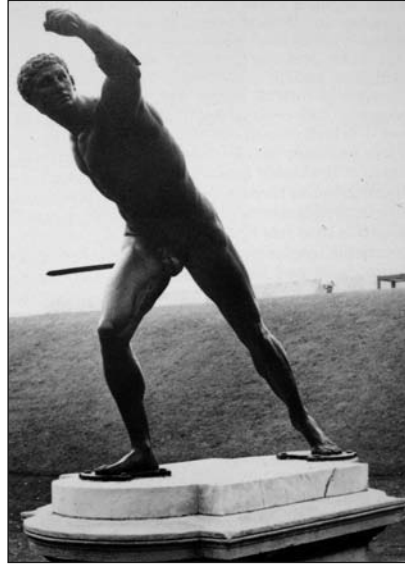


Fig. 2. Borghese Gladiador, molde de le Sueur (MacGregor, A., "The King's Goods...", fig. 34).



Fig. 3. El original del Hércules Farnese (Wikimedia Commons).



Fig. 4. Hércules de le Sueur, llamado Hércules Farnese (MacGregor, A., "The King's Goods...", fig. 33).



Fig. 5. El original del Hércules con el niño Telepho (Wikimedia Commons).



Fig. 6. Le Sueur, busto de Carlos I (Stourhead) (MacGregor, A., "The King's Goods...", fig. 39).

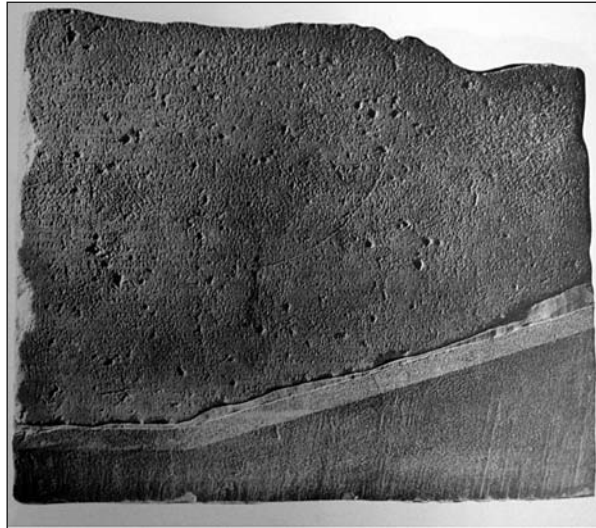


Fig. 7. Marmor Parium (Howarth, D., *Lord Arundel...*, fig. 57).

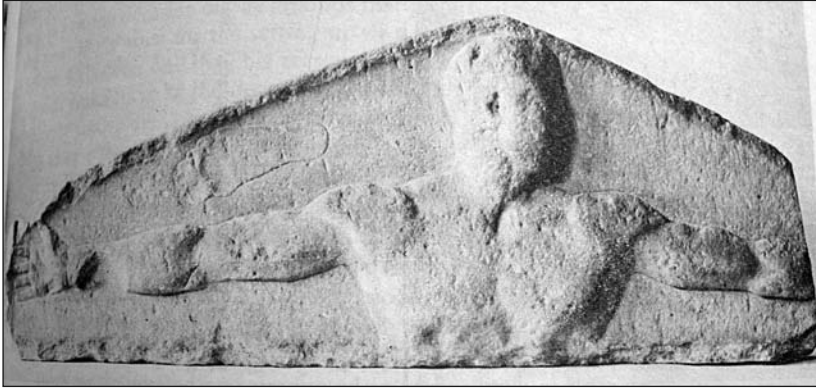


Fig. 8. Relieve de las Medidas.

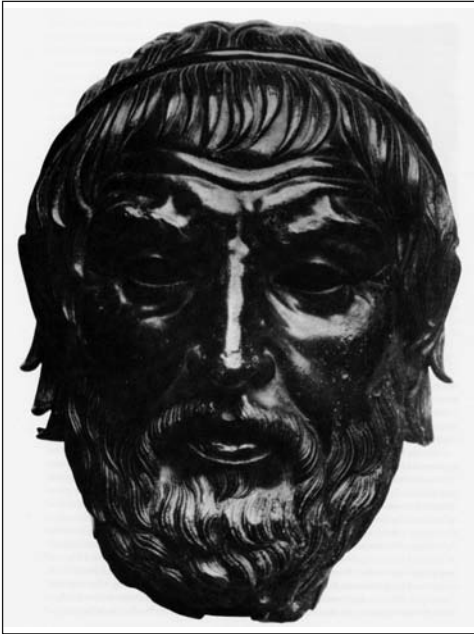


Fig. 9. La llamada Cabeza de Homero (Howarth, D. *Lord Arundel...*, fig. 58).



Fig. 10. Thomas Howard, Lord Arundel. Retrato de Mijtens (Howarth, D. *Lord Arundel...* colour plate 2).



Fig. 11. La llamada estatua de Venus (Howarth, D. *Lord Arundel...*, fig. 109).



Fig. 12. La llamada estatua de Homero (Howarth, D. *Lord Arundel...*, fig. 49).



Fig. 13. Rubens, imagen a base de la llamada estatua de Homero (Howarth, D. *Lord Arundel...*, fig. 50).