

### **3. Tesis doctorales**



GIULIA ANNA ROMANA VENEZIANO

**LA CANTATA DA CAMERA A NAPOLI IN ETÀ VICEREALE:  
LA PRODUZIONE DI LEONARDO VINCI (1690-1730)**

Noviembre de 2016 [Director: Dr. Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza)]

*Miembros del tribunal*

Presidenta: *Dra. Anna Tedesco (Università degli Studi di Palermo)*

Secretario: *Dr. Pablo L. Rodríguez (Universidad de la Rioja)*

Vocal: *Dr. Andrea Bombi (Universitat de Valencia)*

La presente tesis doctoral, dividida en dos volúmenes, trata sobre la cantata de cámara profana en el virreinato de Nápoles en los primeros treinta años del siglo XVIII; con énfasis en la producción del compositor Leonardo Vinci (1690-1730), uno de los principales representantes de la escuela compositiva napolitana. Leonardo Vinci tuvo una vida breve, pero fue el primer “napolitano” que exportó a Venecia la ópera napolitana. Desde esta ciudad comenzó a circular por toda Europa y, consecuentemente, por todo el mundo. En paralelo, su producción camerística también atravesó los confines del virreinato a través de la circulación de esta música y de sus intérpretes entre las cortes y ciudades europeas que cultivaron el género de la cantata profana como repertorio *reservado* vector de los más altos estilemas musicales y literarios. Con este trabajo se pretende ofrecer un punto de referencia, tras años de un estudio sistemático sobre el repertorio, de la investigación sobre la cantata de cámara producida en Nápoles y sobre su irradiación. Los estudios disponibles hasta la fecha habían sido esporádicos y concentrados principalmente sobre las composiciones de autores concretos. Faltaba un estudio sistemático de la producción vocal de cámara napolitana en su contexto, y sobre todo, en su fruición. Leonardo Vinci, no obstante su breve vida (1690-1730), representa perfectamente la cima de esta categoría de músicos italianos del siglo XVIII que contribuyeron desde Nápoles de manera determinante a lo que Reinhard Strohm define como la “diaspora” europea de la música italiana.

La metodología aplicada en este trabajo de doctorado se ha orientado en la dirección marcada por las más recientes investigaciones científicas sobre los fenómenos de la circulación de la música y músicos en la Europa de la época barroca; verificadas en una serie de encuentros y proyectos que, al menos en los últimos veinte años, han ayudado a clarificar los mecanismos de producción y consumo de la música en la sociedad, incluyendo los conceptos de *transfer* cultural e *histoire croisée*. Uno de los objetivos principales ha sido el de actualizar el estado de la cuestión relativo a la cantata de cámara compuesta en Nápoles —junto con sus implicaciones artísticas— en el panorama no sólo italiano en los inicios del siglo XVIII. Tras haber analizado las diversas teorías formuladas por los especialistas en el arco de medio siglo de estudios, hemos podido añadir ciertas observaciones

originales. En nuestro estudio se ha explorado sistemáticamente la historia de la cantata de cámara a través de su estudio formal, el cual ha permitido delinear la evolución desde sus orígenes en el siglo XVII hasta la codificación del género. Con este fin se han aplicado los más recientes instrumentos de investigación disponibles en la era digital.

El contexto productivo napolitano ha sido analizado históricamente a través de la comparación de los repertorios de cantatas producidos por los compositores activos en Nápoles con anterioridad a 1683 —fecha emblemática que recoge la llegada de Alessandro Scarlatti a la ciudad— y, con posterioridad a esta fecha, en los últimos años del virreinato español y durante el virreinato austriaco (1708-1734). Los nombres de Francesco Provenzale, Geatano Veneziano, Nicola Grillo, Alessandro y Domenico Scarlatti, Francesco Mancini, Nicola Fago, Domenico Sarro y Niccolò Porpora destacan en la plétora de músicos que, en esta tesis, acompañan a la figura emblemática de Leonardo Vinci. El estudio ha permitido la discusión de todas las problemáticas ligadas a la investigación sobre la cantata de cámara italiana acotada en el periodo ya citado: de la individualización de las correctas atribuciones a las definiciones formales y sobre sus posibles destinos de ejecución.

En el primer volumen, articulado en dos secciones más una serie de apéndices, se presenta una descripción histórica y geográfica del repertorio de la cantata de cámara, indagando sobre los orígenes del género, su clasificación y un estado de la cuestión en el que también se tienen en cuenta las nuevas perspectivas de la era digital. El trabajo continúa con un estudio pormenorizado sobre las cantatas escritas en Nápoles y los problemas historiográficos ligados a las polémicas en torno a la definición de “escuela napolitana”, con un interés especial en las producciones en “lengua napolitana”: una categoría especial, a la que hemos querido dedicar un espacio reservado. Se ha podido poner al día el no muy amplio listado de obras conocidas hasta el momento con algunas nuevas adquisiciones, con la redacción de un primer catálogo completo. El eje principal del estudio está centrado en la producción de Leonardo Vinci, de quien se ofrece una puesta al día de su biografía, desde el punto de vista de lo que sería un “operista autor de cantatas”, con la descripción y estudio analítico de las fuentes, de la estructura textual y musical. Se profundiza también sobre diferentes problemáticas como la de la autoría de las cantatas, o la de la reutilización de su material musical, incluso por parte de otros compositores como Antonio Vivaldi. La identificación de una misma aria como parte de una ópera y, al mismo tiempo, de una cantata de cámara —a veces incluso atribuida a diferentes autores— ha permitido redimensionar y dar la vuelta a los prejuicios de la vieja historiografía musical, los cuales consideraban la cantata como una hermana menor de la ópera musical del siglo XVIII. En estos momentos estamos en disposición de confirmar como habitual esta práctica de la reutilización. Se afronta también la diseminación por Europa del repertorio de cantatas de Vinci, considerado como un “Handel italiano”. En particular se estudian las fuentes conservadas en Zaragoza en su doble condición sacra y profana, objeto de estudio en el contexto interpretativo español del pleno siglo XVIII. Desde esta perspectiva se analizan las *contrafacta* y

otras reutilizaciones de música de Vinci, tanto las conservadas en Europa como las fuentes catalogadas hasta el momento en Latinoamérica, actuando una transformación gradual de la función originaria de las cantatas —un género de música reservada al disfrute de restringidos círculos aristocrático— que se convierte con el tiempo en un repertorio utilizado igualmente en otros contextos, incluyendo un uso religioso y devocional.

En apéndice al primer volumen se pueden consultar instrumentos de clasificación como el catálogo de las cantatas en lengua napolitana y el catálogo completo de las cantatas de Leonardo Vinci. Igualmente se adjuntan reproducciones de las arias contenidas, sea en cantatas, sea en óperas del mismo Vinci o de otros compositores como Antonio Vivaldi: *Catálogo de las cantatas en lengua napolitana* (APÉNDICE I), *Catálogo de todas las cantatas de cámara de Leonardo Vinci*, incluidas aquellas de autoría dudosa y las cantatas espirituales (APÉNDICE II), *Facsímiles de las arias reutilizadas* (APÉNDICE III).

En el segundo volumen se ofrece la edición crítica de los textos poéticos y musicales de las cinco cantatas de Vinci conservadas en Zaragoza, inéditas hasta el momento: *Adónde fugitivo / Maria Soberana*, *Almas enamoradas / Cuando infeliz destino*, *Alma mía en Pan del cielo / Que severo amor tirano*, *Mesta oh Dio tra queste selve / Triste ausente en esta selva*, *Señor sacramentado / Por estas soledades* y de las ediciones de la parodia espiritual de *Mesta, oh Dio (Dove oh Dio, trovar conforto)* y de las arias reutilizadas por el mismo Vinci (*Non posso amarti oh Dio* del 1725, *Se soffia irato il vento* del 1726) y por otros autores como Antonio Vivaldi (*In mezzo all'onde irate* del 1738). Son todas las cantatas de Leonardo Vinci conservadas en España —con el auspicio de que de este trabajo académico pueda contribuir igualmente a su utilización práctica por parte de los intérpretes modernos—, más la edición crítica de las arias de las cantatas que fueron reutilizadas por el propio Vinci y, en uno de los casos, por Antonio Vivaldi.

El resultado más notable de la investigación, que por una extraña coincidencia había sido el punto de partida de este trabajo de doctorado, ha surgido del análisis de las cantatas de Vinci que habíamos identificado hace unos años en un archivo español: el del Pilar de Zaragoza. De esta manera ha visto la luz un tipo de re-contextualización en un ámbito completamente diverso, el religioso-devocional, de un repertorio originariamente profano. No se trata únicamente de un caso de parodia espiritual, sino de la absorción de un contexto al otro de un repertorio seleccionado con atención. El texto literario es en este sentido de una importancia fundamental, puesto que la nueva versión sacra ha sido redactada en castellano, la cual se coloca sobre el texto profano traducido igualmente al castellano. En el paso de una cultura a otra, de un contexto geográfico a otro, la cantata napolitana, representante de uno de los géneros musicales más típicamente italianos de su tiempo, se ha entrelazado con uno de los géneros más típicamente españoles del consumo musical devocional, el villancico; que justamente en los primeros treinta años del siglo XVIII sufrió una transformación de gran calado, abriéndose a los estímulos musicales que llegaban desde otros confines.

A través de una detallada investigación que ha durado años, se ha podido recuperar una gran cantidad de fuentes musicales, literarias y documentales en

bibliotecas y archivos de Europa (Italia, España, Reino Unido, Francia, Alemania, Austria y Bélgica), de los Estados Unidos y de América Latina (Guatemala y México). El recorrido ha sido largo y no siempre cómodo, sea por la cantidad y dispersión de las fuentes, sea por la heterogeneidad de la bibliografía disponible en torno a la cantata de cámara y en torno a la música en Nápoles; dos campos de investigación en constante evolución en los últimos años. Sostenemos pese a ello que se ha cumplido el objetivo propuesto partiendo del insospechado repertorio encontrando en Zaragoza: estudiar la modalidad de producción, consumo y transmisión (incluso a larga distancia) de un repertorio nacido en el contexto aristocrático e intelectual de una de las ciudades más musicales de Europa. En el estudio de este paso la figura de Vinci y la contribución de los compositores napolitanos coetáneos se confirman como fundamentales en la renovación “galante” de la música europea.

SOPHIE FRADIER

**LES FRÈRES SOUFFRON (VERS 1554-1649).  
DEUX ARCHITECTES INGÉNIEURS ENTRE GUYENNE ET LANGUEDOC,  
AU TEMPS DE L'ANNEXION DE LA NAVARRE**

Décembre 2016 [codirection : Pascal Julien (Université Toulouse Jean-Jaurès) et Javier Ibáñez Fernández (Université de Saragosse)]. Thèse en cotutelle entre l'Université Toulouse Jean-Jaurès (Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Laboratoire Framespa) et l'Université de Saragosse (Département d'Histoire de l'Art)

*Membres du jury*

Président : *Alexandre Gady (Université Paris-Sorbonne)*  
Rapporteur : *Émilie d'Orgeix (Université Bordeaux-Montaigne)*  
Rapporteur : *Hélène Rousteau-Chambon (Université de Nantes)*  
Autre membre : *Thierry Verdier (Université Paul Valéry-Montpellier)*

Souffron, ce nom n'évoque plus rien ni au grand public ni aux spécialistes avertis. De leur temps, les frères homonymes Pierre I (doc. 1599-1621/1622) et Pierre II Souffron (1554-1649) furent pourtant des professionnels reconnus. Désignés comme architectes et ingénieurs du roi autour des années 1600, ils conduisirent dans les provinces de Guyenne et de Languedoc des chantiers de grande envergure. Mais ces faits, ou les éloges de leurs contemporains, ne furent pas suffisants pour qu'ils bénéficient d'une renommée durable. Dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les frères Souffron tombèrent dans un profond oubli. Cette thèse de doctorat a donc pour principal objectif de reconstituer la vie, la carrière et l'œuvre de ces deux architectes ingénieurs de province. Avant cepen-



dant de revenir sur les résultats de cette recherche, il convient de présenter les raisons qui ont motivé la réalisation d'une double monographie. Évoquer l'origine de ce projet sera l'occasion d'exposer quelle a été la méthodologie suivie sur le terrain, puis comment cette démarche a été transposée à l'écrit.

Tout a commencé en 2006, année durant laquelle a été engagée dans le cadre de mon Master une recherche consacrée à l'histoire du chantier de la cathédrale Sainte-Marie d'Auch (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle), dont Pierre II Souffron, désigné comme maître architecte de la fabrique, fut l'une des figures clés. Cette première enquête, basée sur une analyse architecturale du massif occidental de la cathédrale, m'a dès lors permis de mesurer combien l'histoire du comté d'Armagnac et de sa capitale, Auch, fut liée à celle du royaume de Navarre. Et cette réflexion m'a amené à considérer avec plus d'intérêt le titre d'architecte du roi de Navarre porté par Pierre II Souffron dans l'historiographie ancienne, et même plus récente. C'est pourquoi, le travail de recherche poursuivi durant mes premières années de doctorat a été centré sur les arts à la cour de Navarre au xvi<sup>e</sup> siècle.

Dans la lignée des travaux de Monique Chatenet et d'Alison Cole, il s'agissait d'une part, de définir la spécificité de ce foyer artistique aux " frontières invisibles fixées par ceux qui exercent pouvoir et influence au nom du roi ", et d'autre part, de préciser s'il put jouer un rôle dans l'introduction et le développement de la Renaissance dans le Midi de la France. Cependant, l'impossibilité de construire un corpus suffisant d'œuvres d'art en regard des sources manuscrites conservées dans les comptes de la maison royale de Navarre, aux Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, a constitué un frein pour discuter les hypothèses émises au départ. Sans œuvres, il est apparu difficile d'aller au-delà d'une recension d'acteurs artistiques. Or même si une telle approche de type prosopographique aurait certainement permis de mieux pouvoir caractériser le milieu navarrais, elle n'était pas totalement satisfaisante pour une historienne de l'art. Mes recherches ont donc été réorientées vers une étude monographique portant sur l'architecte " Pierre Souffron " en pensant d'abord, à l'instar d'Alain de Beauregard, qu'un seul homme se cachait derrière ce nom. Mais la découverte d'une reconnaissance de dette inédite est venue révéler l'existence de deux frères architectes homonymes, c'est alors que s'est progressivement imposée l'idée d'une double monographie, démarche méthodologique qui a été conservée par la suite.

Les trois années de recherche qui ont été nécessaires pour définir le sujet tel qu'il a été finalement traité n'ont pas été vaines. Les connaissances acquises alors, tant sur les mutations territoriales et historiques de cette fin de siècle que sur les noblesses méridionales, l'économie de la création, et les artistes liés à la cour de Navarre, sont mêmes devenues l'un des points forts de l'étude. Car en choisissant de se focaliser sur les frères Souffron, qui portèrent le titre d'architecte du roi, et surtout celui d'architecte et ingénieur du roi de Navarre, il a été possible d'exploiter les données recueillies au début de l'enquête. Et il est certain que, sans cet apport initial, il aurait été difficile de mettre en évidence comme cela a été fait par la suite, des phénomènes de mobilités géographiques et de transferts des savoirs et des savoir-faire.

Si le choix de réaliser une double monographie plutôt qu'une monographie traditionnelle est apparu comme l'option la plus pertinente, c'est que la bibliographie disponible ne permettait pas de faire la distinction entre Pierre I et Pierre II Souffron, il était donc nécessaire de clarifier ce cas d'homonymie familiale pour mieux appréhender leur œuvre. D'autre part, l'enquête progressant, les points de connexion entre ces deux architectes se sont multipliés jusqu'à rendre indispensable une analyse conjointe de leurs carrières. Ajoutons que leurs catalogues n'ayant jamais été établis, ils demeuraient des candidats idéals pour une monographie. S'essayer à un tel exercice était d'autant plus nécessaire que les monographies portant sur les architectes provinciaux sont aujourd'hui encore extrêmement rares. En France, peut-être plus qu'en Espagne, l'histoire de l'art privilégie l'inventaire de personnalités déjà connues, d'où l'intérêt de proposer une étude ayant pour objet la vie, la carrière et l'œuvre des frères Souffron. Le sujet était nouveau et original.

Mais, a contrario, la monographie d'artiste est un genre qui a été très pratiqué en histoire de l'art, tout particulièrement pour la période moderne. En France, ces dernières années, plusieurs monographies d'architectes du XVII<sup>e</sup> siècle ont été publiées, et ces études, qu'il s'agisse de celle d'Alexandre Gady sur l'architecte et ingénieur Jacques Lemerrier ou de celle d'Alexandre Cojannot sur l'architecte Louis Le Vau, ont bien sûr constitué pour moi une grande source d'inspiration. Cependant, il n'existe pas de plan type ou de méthode stéréotypée pour construire et rédiger une monographie, et pour rendre compte au mieux de la spécificité des Souffron il a fallu faire des choix.

Recueillir une base documentaire suffisamment importante a été indispensable pour pouvoir envisager de réévaluer la figure de ces deux architectes, et le parti d'une double monographie a évidemment conduit à un élargissement du champ de l'étude.

Pour compléter leurs biographies et restituer leurs carrières professionnelles, il a été nécessaire d'entreprendre des recherches dans divers dépôts d'archives : à Paris, à Toulouse, à Bordeaux, à Auch, à Pau, à Tarbes, à Agen et à Montauban. Si les fonds des notaires ont souvent été privilégiés, les registres paroissiaux ont également été consultés, comme l'ont été les inventaires des fonds d'archives ecclésiastiques se rattachant au clergé régulier et séculier des provinces de Bordeaux, Toulouse et Auch. Les archives de certaines administrations provinciales et communales liées aux gouvernements de Guyenne et de Languedoc ont aussi été étudiées. De même, divers fonds iconographiques ont été examinés de près, à Paris et dans la région. Enfin, parmi les sources d'origine privée qui ont été exploitées, on peut citer à Toulouse, le fonds Jules Chalande et les papiers Jean Lestrade ; à Auch, le fonds Jules de Carsalade du Pont et les manuscrits de l'abbé Louis Daignan du Sendat ; à Bordeaux, les notes de Charles Braquehay et de Paul Roudié.

Cette enquête archivistique de grande ampleur a ainsi permis de belles découvertes. On doit par exemple mentionner la mise au jour de trois dessins préparatoires pour l'aménagement du chœur de la cathédrale Sainte-Marie d'Auch, qui sont des documents graphiques de qualité, très certainement réalisés par Pierre II Souffron lui-même, vers 1600. On doit aussi signaler la redécouverte d'un plan sur parchemin du château de Cadillac datable des années 1590 (avant



1597), qui représente un projet pour une chapelle de plan centré proche stylistiquement du massif occidental de la cathédrale Sainte-Marie d'Auch, et qui peut de ce fait être rapproché du nom de Pierre I Souffron, présent à Cadillac dans ces années. On doit par ailleurs indiquer la découverte, dans les fonds anciens de la Bibliothèque municipale d'Auch, d'un exemplaire des *Annotations* de Guillaume Philandrier sur le *De Architectura* de Vitruve (édition de 1550), qui porte l'ex-libris " Pierre Amoureux ", du nom de l'un des collaborateurs des frères Souffron.

À côté de ces documents exceptionnels, des pièces tout à fait ordinaires non moins importantes ont été collectées, telle que la reconnaissance de dette inédite confirmant l'existence des deux frères architectes. L'inventaire après-décès de Pierre II Souffron a aussi été retrouvé. De lui, on conserve également deux devis autographes datés de 1603-1604. L'un concerne la Bourse des marchands de Toulouse et l'autre la première arche du Pont-Neuf. On sait d'ailleurs que l'architecte était accoutumé à de tels exercices de plume puisqu'en 1621, pour l'église de la Maison professe des jésuites de Toulouse, en plus de l'exécution de dessins, il rédigea aussi " quelques devis ".

Les recherches documentaires pour traiter un tel sujet ne peuvent bien sûr pas prétendre à l'exhaustivité, et plusieurs orientations ont été successivement fixées. D'après la bibliographie, une base de données informatique a été établie pour référencer les textes anciens connus. Cette première phase d'enquête a permis de cibler tous les dépôts d'archives mentionnés précédemment. Puis, la constitution du catalogue a ensuite donné lieu à une seconde phase de dépouillement en archives. Enfin, pour enrichir les notices monographiques des édifices présentés à l'intérieur du catalogue, une troisième phase de travail a consisté à consulter, pour la Nouvelle Aquitaine et l'Occitanie, les archives des centres de documentation des services régionaux du patrimoine et de l'inventaire, et les archives des services départementaux de l'architecture et du patrimoine. Soulignons que des recherches ont également été entreprises au Musée des Augustins, au Musée Paul-Dupuy et au Musée du Vieux Toulouse.

L'objectif de cette dernière étape était double. D'une part, il s'agissait de recueillir une documentation iconographique suffisamment importante pour envisager une étude architecturale approfondie. D'autre part, il fallait être au fait des grands travaux de restauration ayant pu modifier l'aspect de l'édifice. En ce sens, tous les monuments présentés dans le catalogue ont fait l'objet d'un travail de terrain. Les visites et les campagnes photographiques ont ainsi permis d'observer l'état actuel du monument et son environnement, de repérer des inscriptions ou des éléments remarquables méconnus, puis de confronter ces observations recueillies *in situ* avec la documentation ancienne, de procéder aussi à des analyses comparatives au sein du corpus d'œuvres associé à Pierre I et Pierre II Souffron. Cette méthode comparative a également servi à contextualiser leur production, et à mettre en évidence un corpus de modèles susceptible d'avoir alimenté leur pratique architecturale et constructive.

Ainsi, par la masse documentaire accumulée, par le recoupement et la superposition de données, il a été possible de formuler plusieurs constats qui peuvent être agrégés autour de quatre principales idées : la mobilité géographique de

Pierre I et de Pierre II, l'interconnexion de leurs réseaux professionnels, une identité constructive commune entre les deux frères et leur grande polyvalence. Ces quatre grands axes de réflexion étant définis, ils ont servi de base de fondation pour construire le plan du premier tome de la thèse, lequel s'affranchit de la construction traditionnelle des monographies d'artistes, conçues le plus souvent en deux temps correspondant au récit biographique et à l'analyse de l'œuvre.

Ici, ces deux aspects fondamentaux sont traités en six chapitres pensés selon différentes approches. En effet, d'un chapitre à l'autre, le choix du cadre évolue et les outils méthodologiques utilisés changent suivant la documentation disponible : plan d'ensemble sur la Navarre (chapitre I), plan rapproché sur l'origine familiale et les liens de parenté de Pierre I avec Pierre II Souffron (chapitre II), gros plan sur les chantiers de la cathédrale d'Auch et du château de Cadillac (chapitre III), puis sur la carrière de Pierre II qui est mieux documentée que celle de son frère (chapitre IV), très gros plan ensuite sur les escaliers en vis suspendus et la pratique de la stéréotomie (chapitre V), cadrage plus large enfin pour aborder les influences que subirent les deux hommes et les choix qu'ils opérèrent en matière de composition architecturale, afin de déterminer leur place dans le contexte artistique de l'époque à l'échelle de l'aire culturelle méridionale (chapitre VI).

Ces jeux d'échelles instaurés d'un chapitre à l'autre, et parfois à l'intérieur d'un même chapitre, n'ont pas toujours la même visée. Parfois, il s'agit de problématiser le propos afin d'éviter l'écueil de l'histoire-récit. Ceci est le cas dans le deuxième chapitre consacré à la biographie des deux architectes, puisque l'énumération de dates et de lieux est volontairement dynamisée par la prise en compte de problématiques liées à l'histoire sociale, à l'histoire des mentalités et à l'histoire des techniques. L'évocation des deux mariages successifs de Pierre II Souffron est par exemple l'occasion de mettre en évidence l'évolution de son statut et à quel point le métier d'architecte était exercé à cette époque par une population hétérogène, et non par un groupe social uniforme. D'autres fois, l'objectif poursuivi est de restituer un contexte de production. Le premier chapitre sur la Navarre permet ainsi une contextualisation du sujet à plusieurs niveaux : géographique, historique, politique et artistique. Et les quelques arrêts sur images effectués sur des lieux ou des personnalités sont là pour nourrir la réflexion ultérieure, parce qu'ils font écho à un moment particulier de la carrière de Pierre I, ou de Pierre II. De la même manière, l'étude conjointe dans le cinquième chapitre de la stéréotomie et de la bibliothèque de Pierre Monge, l'un des principaux collaborateurs des Souffron, permet une reconstitution partielle de la culture savante à Toulouse dans les premières décennies du xvii<sup>e</sup> siècle. Dans ce même chapitre, le choix de se focaliser sur des parcours individuels, celui de Pierre Amoureux, maître tailleur de pierre, ou celui de l'architecte Gilles de La Touche-Aguesse, sert à déterminer quels furent les réseaux familiaux, sociaux et professionnels des frères Souffron. Cette volonté d'insérer les deux architectes dans un tissu de liens procède d'ailleurs de la micro-histoire, et en ce domaine si les travaux de Carlo Ginzburg et de Jacques Revel m'ont inspirée, il convient de souligner que les études plus récentes sur l'architecte Étienne Dupérac et sur le peintre Charles Le Brun m'ont aussi aidée.

Une telle diversité d'approches permet d'offrir une vision profondément renouvelée de l'architecture en province autour des années 1600. Les apports de l'étude concernent d'abord Pierre I et Pierre II Souffron, qui désormais ne sont plus confondus. Nombre de données inédites ont également permis de compléter leur histoire familiale et professionnelle. Nés dans le Périgord d'un père architecte au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, les frères Souffron reçurent une première formation dans cette région, avant de s'installer plus au sud. Pour diriger le chantier du château de Cadillac, Pierre I résida régulièrement dans les terres de l'entre-deux-mers, tandis que Pierre II élut domicile à Auch à partir de 1588, l'année où il obtint le titre de maître architecte de la fabrique de la cathédrale Sainte-Marie, puis il passa les dernières années de sa vie à Toulouse, de 1646 à 1649. Ces divers ancrages familiaux ne doivent cependant pas faire oublier que les deux architectes demeurèrent toujours très mobiles, sur une aire géographique étendue correspondant au domaine de la maison de Navarre et aux provinces de Guyenne et de Languedoc.

Grâce à la constitution de leurs catalogues respectifs, il a effectivement été possible de délimiter leurs terrains d'activité, et de préciser leurs rôles dans quarante-neuf chantiers. Retracer les trajectoires parallèles des frères Souffron permet ainsi d'éclairer de manière convaincante des phénomènes peu traités, telle que l'extrême fragmentation du Midi à la veille du rattachement tardif du royaume de Navarre à la couronne de France. Un morcellement territorial qui dissimule pourtant une réelle unité politique et de fortes solidarités entre les hommes, tout particulièrement entre les membres de la noblesse qui étaient attachés de près ou de loin à la cour de Navarre, et dont certains furent des commanditaires des deux architectes. Analyser leurs circulations est aussi un bon moyen de mettre en évidence de quelle manière s'opéra la transmission des savoirs et des savoir-faire entre Pierre I, actif principalement en Guyenne, et Pierre II, occupé sur des chantiers situés majoritairement en Languedoc puisque tous deux travaillèrent ensemble grâce à des réseaux professionnels totalement interconnectés. Outre les rapports Paris-Province, Nord-Sud, cette étude révèle donc une forte émulation " transprovinciale ", un phénomène qui est encore peu discuté en France pour cette période.

L'autre apport de cette thèse a trait aux chantiers sur lesquels les Souffron furent impliqués car nombre d'entre eux ont pu être revisités de manière tout à fait significative. Concernant par exemple le château de Cadillac, il a été possible de redéfinir l'élaboration du projet, dans toutes ses phases. Et même pour des travaux bien documentés, comme ceux du Pont-Neuf de Toulouse, les recherches ont été fructueuses. Une pièce inédite, et non des moindres, un livret d'instruction judiciaire d'une dizaine de pages nous renseigne désormais sur la position de Pierre II, au moment où des litiges l'opposèrent à l'administration royale de Louis XIII, et plus particulièrement à l'architecte et ingénieur du roi Jacques Lemercier. On y observe que pour sa défense, Souffron déploya une extraordinaire énergie, allant même jusqu'à faire venir depuis la capitale, et à grands frais, les " réceptions " du Pont-Neuf de Paris, de la Grande Galerie du Louvre et de l'Hôpital Saint-Louis. Au-delà de ces informations nouvelles, la mise en rapport

de ces travaux avec d'autres aménagements contemporains opérés dans la ville, ou à l'échelle du royaume, permet une analyse plus fine des motivations qui ont mené à la relance de ce grand chantier public sous Henri IV. À côté de ces édifices de renom, cette thèse accorde aussi une large place aux ouvrages moins connus, tel que le sanctuaire marial pyrénéen de Notre-Dame de Garaison. Par ailleurs, d'autres chantiers ont pu être redécouverts voire découverts, comme celui de la fontaine publique près de l'hôtel de ville de Toulouse. On peut pareillement mentionner les trois opérations de démantèlement de fortifications dirigées par Pierre II Souffron à partir de 1621.

Ce qui ressort, c'est donc l'extraordinaire polyvalence des deux frères. L'un et l'autre furent à la fois architecte et ingénieur. L'un et l'autre s'illustrèrent tant dans le domaine de l'architecture civile que dans celui de l'ingénierie militaire et hydraulique. Mais seul Pierre II répondit à des commandes religieuses. Il offrit ses services au chapitre de la cathédrale Sainte-Marie d'Auch ainsi qu'à des ordres religieux alors en pleine expansion, tels que les Jésuites et les Minimes. Pierre II était aussi capable d'intervenir dans toutes les étapes du projet architectural puisqu'il savait planifier, dessiner, superviser, expertiser, sous-traiter, construire et démolir.

La définition de l'identité artistique de ces deux architectes est un des autres intérêts de l'étude. En répertoriant les ouvrages stéréotomiques qu'ils réalisèrent et les différentes techniques de voûtement auxquelles ils eurent recours, il apparaît que tous deux pratiquèrent un art de la construction hérité d'une tradition gothique méridionale. Dans leurs œuvres, la forte présence de baies dans l'angle, comme l'utilisation récurrente de trompes et d'escaliers en vis suspendus est significative, elle révèle un attachement profond à leur milieu d'origine, le Périgord. Mais le succès des deux hommes tient surtout au fait qu'ils surent toujours parfaitement s'adapter aux exigences de leurs commanditaires, en combinant des influences diverses, empruntées tant à l'architecture vernaculaire qu'aux modèles à la mode diffusés par les traités de Serlio, Palladio, Vignole, de l'Orme et Bullant. Les recueils illustrés de Jacques Androuet du Cerceau les inspirèrent aussi. On l'observe tant dans le choix du vocabulaire ornemental que dans la composition du plan de certaines demeures, notamment pour le château de Cadillac, mais également pour les châteaux de La Force et du Rieutort qui peuvent être attribués avec beaucoup de vraisemblance à Pierre I. Sans jamais faire table rase du passé, les frères Souffron créèrent ainsi une architecture de grande qualité, sobre ou ornée, tantôt de pierre, tantôt de brique, n'ayant aucun équivalent dans la région.

Au final, ce travail conforte l'idée d'une aire culturelle méridionale ouverte et perméable aux échanges. L'analyse des formes et l'étude des réseaux de relations en témoignent. Louis de Foix (Espagne), Horacio Ferray (Italie), Jean Desalingue (Flandres), Jean Chalette (Troyes), Artus Legoust (Bourges) et Pierre Levesville (Orléans) sont, aux côtés des frères Souffron, les figures dominantes de cette histoire. Extérieurs au milieu local, ils nourrirent et dynamisèrent la production architecturale des provinces du sud. Rejetant l'image d'un *xvi<sup>e</sup>* siècle, riche par la multiplicité de ces foyers de culture, qui s'opposerait à un *xvii<sup>e</sup>* siècle où la modernité se serait concentrée à Paris, cette thèse propose un regard nouveau sur l'histoire de l'architecture française.

PEDRO REULA BAQUERO

**EL CAMARÍN DEL DESENGAÑO. JUAN DE ESPINA VELASCO (1583-1642),  
UN CURIOSO DEL SIGLO XVII.  
COLECCIONISMO, MÚSICA Y MAGIA NATURAL**

Marzo de 2017 [Directores: Dr. Luis Antonio González Marín (CSIC)  
y Dr. Juan Carlos Lozano López (Universidad de Zaragoza)]

*Miembros de tribunal*

Presidenta: *Dra. Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza)*

Secretaria: *Dra. Lucía Díaz Marroquín (Universidad Complutense de Madrid)*

Vocal: *Dr. Fernando Checa Cremades (Universidad Complutense de Madrid)*

Las primeras décadas del reinado de Felipe IV se desarrollaron bajo la firme determinación de recuperar la moral política y las glorias del Imperio que, según las nuevas élites gobernantes, habían sido arruinadas por los años de corrupción del gobierno del duque de Lerma. Este cambio de paradigma se escenificó simbólicamente en octubre de 1621 con la condena, estoico arrepentimiento y ejemplar ajusticiamiento de Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias. Los cuchillos y demás objetos de su ejecución fueron coleccionados a modo de símbolos del desengaño por un personaje que, a partir de este momento, ocuparía un lugar peculiar en la escena pública madrileña. Se llamaba Juan de Espina Velasco, era hidalgo, clérigo de órdenes menores y las fuentes lo describen como un hombre rico, extravagante, vanidoso, caritativo y polifacético en sus aficiones. Pero, fundamentalmente, lo recuerdan por habitar una casa misteriosa en la que encerraba, lejos del alcance del deseo de sus vecinos, una importante colección de objetos curiosos, exquisitas obras de arte, manuscritos de Leonardo da Vinci y extravagancias de la naturaleza. Entretenía a los reyes y a los cortesanos con misteriosas fiestas compuestas de números de comedia, saraos, pandorgas y, sobre todo, de ingenios mecánicos, espejos deformantes y autómatas con los que operaba, para el asombro y admiración de los asistentes, la sospechosa magia natural. Enmarcadas en el ambiente festivo promocionado por el valido, las fiestas de Juan de Espina llegaron a alcanzar tal fama que merecieron la glosa, generalmente satírica, de los poetas académicos. Estas actividades lúdicas y acaparadoras de la atención cortesana contrastan poderosamente con una disposición hacia el desengaño de las cosas terrenas, el desprendimiento estoico y la búsqueda de una cierta sabiduría científica. Sus máximos empeños teóricos los concentró en el desarrollo de un sistema de afinación de los instrumentos musicales que los hiciera capaces de las maravillas que, según se decía, los antiguos obraban sobre los hombres y la naturaleza. Así, dirigió a Felipe IV un texto en forma de memorial con la propuesta de abandonar los falsos géneros diatónico y cromático para adoptar la verdad del perdido género enarmónico. La rareza de su carácter, la radicalidad de alguna de sus propuestas y el halo de misterio que lo rodeaba provocaron, finalmente, suspicacias y enemistades que

degeneraron en un encausamiento de la Inquisición y en una fama de mago y nigromante que arrastraría hasta finales del siglo XIX, llegando a convertirse en un personaje de ficción, protagonista de exitosas comedias de magia.

A los ojos contemporáneos, la figura de Juan de Espina parece representar al curioso o virtuoso empeñado en desentrañar los misterios de la naturaleza y del artificio. Pero la incompreensión de su época ha transmitido una imagen escindida en dos. Por una parte, la de la aún enigmática persona histórica y, por otra, la del personaje de las habladurías y las sospechas que devino protagonista de vejámenes y comedias. Al modo de una imagen anamórfica, esta tesis pretende reunificar ambas apariencias distorsionadas para lograr una visión conjunta y complementaria y, al fin, vislumbrar una imagen elocuente de un breve episodio de la historia de la cultura del siglo XVII y de uno de sus más peculiares protagonistas. Esta confusión entre el personaje de ficción y el histórico y la escasa atención que la historiografía le ha dedicado, justifican abordar el estudio global de todas las actividades y facetas de Juan de Espina. El acercamiento a su estudio se ha realizado siguiendo los parámetros metodológicos de la historia cultural. Así, atiende tanto a los hechos verificables documentalmente extraídos del trabajo de campo realizado en bibliotecas y archivos, como a la recepción que la época y la posteridad hicieron de su persona y de los curiosos que, al fin, Espina representa de forma paradigmática.

El estado de la cuestión se ha estructurado en torno al trabajo fundacional y capital de los estudios de Juan de Espina y única monografía publicada hasta el momento. Se trata de *Don Juan de Espina. Noticias de este célebre y enigmático personaje*, que Emilio Cotarelo y Mori publicó en 1908 y que reunía la mayor parte del corpus de noticias y referencias conocidas sobre Espina. A este breve opúsculo se han sumado algunos estudios parciales y documentales que se han acometido desde diversas disciplinas como la historia del arte, la historia de la ciencia, la antropología, la historia de la literatura o la musicología.

Aunque esta tesis no intenta ser una biografía de Juan de Espina, la confusión generada por el desdoblamiento de su personalidad y la escasez de las aportaciones documentales, hacían necesario un trabajo de enmienda y de fijación del personaje histórico. De esta manera, la investigación en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, el Archivo Diocesano de Madrid y el Archivo Histórico Nacional, entre otros, ha permitido averiguar la fecha real de su bautismo, el 12 de diciembre de 1583, así como aclarar algunos puntos oscuros sobre el proceso de fe y posterior condena que sufrió por parte de la Inquisición.

El cuerpo principal de la tesis se ha dividido en tres grandes bloques que atienden a la diversidad de estudios, ocupaciones e intereses de Juan de Espina. En primer lugar, el coleccionismo artístico. La casa de Espina alcanzó fama en su época porque contenía un camarín de curiosidades, extravagancias de la naturaleza, lienzos de los mejores pintores, una colección de instrumentos musicales y algunos libros de tanta relevancia como los manuscritos de Leonardo da Vinci que hoy conserva la Biblioteca Nacional de España. Pero este bloque también refleja una versión moralizada de los camarines que, en un ejercicio de *vanitas* o de desengaño de las riquezas y de las ambiciones terrenales, llevó a Espina a co-



leccionar, como si fuesen reliquias, los instrumentos del ejemplar ajusticiamiento de Rodrigo Calderón, a saber, los cuchillos que lo degollaron, la venda de tafetán con que vendaron sus ojos, el crucifijo que llevó hasta las escaleras del cadalso, algunos retratos y el libro de pecados en que el arrepentido marqués llevaba la cuenta de sus pecados y que, según cuenta Quevedo al final de los *Grandes anales de quince días*, Espina usaba como un manual del desengaño.

El segundo de los bloques está dedicado a los aspectos musicales en torno al género enarmónico tratados en el *Memorial* que envió en 1632 a Felipe IV y a una contextualización con los experimentos que, en este mismo sentido, se estaban llevando a cabo en Italia por virtuosos académicos como, por ejemplo, Giovanni Battista Doni y su entorno de la *Accademia dei Lincei* y del círculo de eruditos que rodeaba al cardenal Francesco Barberini. El proceso de investigación ha permitido localizar de nuevo el original del *Memorial* en la Biblioteca Nacional de Portugal, que se había dado por desaparecido. También trata este apartado de su relación con los músicos más relevantes del Madrid de la época, miembros de la Real Capilla o de los músicos de la Cámara del Rey, de su aceptación o reticencia a aceptar la propuesta de Espina, de la colección de instrumentos, de las famosas pandorgas o cencerradas que, como parte de los saros, organizaba para el entretenimiento de los cortesanos, de la relación que mantuvo con la capilla de música del convento de San Clemente el Real de Sevilla y de los enigmas musicales.

Y el tercero de los bloques está dedicado a la magia natural, a esa versión operativa de la filosofía natural, practicada como medio o instrumento de conocimiento por virtuosos como Giovanni Battista della Porta, que le hizo acreedor de la fama de nigromante que lo convertiría definitivamente en un personaje de ficción, en el mago de comedia de magia inventado por el dramaturgo José de Cañizares en la segunda década del siglo XVIII. Este apartado destaca, igualmente, uno de los episodios relativos a Juan de Espina que más atención ha recibido por parte de los historiadores. Se trata de la llamada “silla peregrina” o “silla grandiosa” que aparece en su testamento de 1639, en algún vejamen y, sobre todo, en *El diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, citada en un pasaje junto al telescopio de Galileo. La investigación ha permitido encontrar un fragmento de una carta atribuida a Francisco de Quevedo, inédita y desconocida, en la que el autor hace una sátira de las maravillas que se podían ver en la que denomina como *Silla Mundi*, término que remite a los famosos *titilimundis* o *mundinovos*, arcones emparentados con los principios ópticos de las linternas mágicas y las cámaras oscuras. Este fragmento de la carta de Quevedo está incluido en el Manuscrito M-161 de la Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo, un volumen titulado *Vida de don Juan de Espina*, que contiene nuevas fuentes para obras ya conocidas y otras inéditas, suponiendo su descubrimiento una de las primicias más relevantes de las aportadas por esta tesis.

Al Apéndice se han trasladado algunos temas lo suficientemente importantes como para dar cuenta de ellos pero que no encajaban en la narrativa del cuerpo de la tesis. Así, los documentos encontrados a lo largo de la investigación requerían un análisis de fuentes para extraer de ellos la mayor cantidad y calidad

de información posible. Se ha tratado en este apéndice de cuestiones relativas a las fechas de redacción de los documentos y a las autorías de las piezas que contienen. Igualmente, los apéndices incluyen las transcripciones de las obras inéditas y de algunas no suficientemente conocidas y de los documentos de archivo o sus registos.

A pesar de haber presentado los asuntos a partir de esta división tripartita, había que establecer un nexo de unión, hacer una lectura, una interpretación transversal de conjunto. Así, la contemplación de la doctrina neoestoica, omnipresente en la cultura europea del siglo XVII, ha hecho las veces de una suerte de amalgama cultural de todos estos elementos en apariencia sin conexión alguna cuando se los contemplaba de cerca. En fin, se ha pretendido entender por qué los límites imprecisos de Juan de Espina y todas las facetas de las ciencias, las artes y las doctrinas que ocuparon su vida terminaban confluyendo en una figura más claramente perceptible y definida, mucho mejor dibujada, como es la del curioso y su razón de ser y actuar, esto es, la curiosidad.

Finalmente, esta tesis ha tratado de conocer y explicar a Juan de Espina. Pero también ha sido una excusa para hacer un recorrido por las inquietudes intelectuales de los curiosos del siglo XVII, a veces entendidas como veleidades de la sabiduría, hombres que intentaron hacer acopio de todos los saberes, que coleccionaron y exploraron todo aquello que pudiera descifrar los secretos de la naturaleza para dominarla. Esto es, hablar de ciertas actitudes y mentalidades de aquellos virtuosos que entendieron la curiosidad por desvelar los misterios de la naturaleza y del arte como un camino de virtud y que convirtieron sus colecciones y librerías en camarines del desengaño.